Technopaignia grega: o altar de Julius Vestinus
(Greek *Technopaignia*: the altar of Julius Vestinus)

Juliana Di Fiori Pondian (julianapondian@gmail.com)
Universidade de São Paulo

RESUMEN

Technopaignion es el nombre dado a la poesía visual en la tradición literaria griega. Hay seis poemas en la *Antología Palatina*, asignados a cuatro diferentes autores pertenecientes al período helenístico o posterior. Presentamos el poema Altar Jónico, atribuido a Julio Vestinus, poeta de la época bizantina. El altar es considerado un icono-poema, reproduciendo la forma de un altar según la disposición de los versos. Además, se construye de acuerdo con los principios de composición en boga en el momento, empleando *grifos*, adivinanzas, etc, que hacen el poema un rompecabezas para ser descifrado por el lector.

PALABRAS CLAVE: la poesía helenística; *technopaignia*; traducción poética; visualidad; iconicidad.

ABSTRACT

Technopaignion is the name given to the visual poetry in the Greek literary tradition. There are six such poems in the *Palatine Anthology* assigned to four different authors belonging to the Hellenistic period or later. We present the Ionian Altar: a poem credited to the poet Julius Vestinus of the Byzantine period. The altar is considered an iconic poem, reproducing the form of an altar by the arrangement of the verses. Additionally, is built according to the principles of composition in vogue at the time, employing *grifos*, riddles, etc, that make the poem a puzzle to be deciphered by the reader.

KEY-WORDS: Hellenistic poetry; *technopaignia*; poetic translation; visuality; iconicity.

A *TECHNOPAIGNIA* NA LITERATURA GREGA

Na tradição literária grega encontramos seis poemas visuais atribuídos a quatro diferentes autores pertencentes ao período helenístico ou posterior. São eles: *O Ovo*, *As Asas* e *O Machado*, atribuídos a Símias de Rodes; a *Syrinx*, atribuída a Teócrito; o *Altar* (dórico), a Dosíadas; e o *Altar* (jônico), a Julius Vestinus (ou Besantinus). A literatura grega do período helenístico reconhece ainda um sem número de textos dispondo toda sorte de "jogos poéticos", aos quais estão associados os experimentos visuais.

Como não poderia ser diferente no terreno dos estudos clássicos, muitas são as controvérsias e polêmicas a respeito da autoria, origem, datação e autenticidade desses textos. Existem para eles diversas edições, tendo sido transmitidos pela *Antologia Palatina* e pelo *Corpus Bucolicum* em primeiro lugar. De acordo com os comentários aos manuscritos presentes na *Antologia*, todos os poemas vêm de fontes de transmissão direta, e os papiros estão guardados na Biblioteca Nacional da França. Como base para o estabelecimento do texto utilizamos as seguintes edições: (i) Buffière, *Antologia Palatina*. Paris: Les Belles Lettres, 1970, p. 132-141; e (ii) Edmonds, *The Greek bucolic poets*. Cambridge: Harvard University Press, 1912, p. 484-511.

Na *Antologia Palatina* encontramos os poemas na seção 2 do livro XV (*AP* XV 21, 22, 24, 25, 26, 27), intitulada "Poèmes figures". O livro XV é o último da *Antologia*, e seu conteúdo, bastante heterogêneo, é dividido em 4 seções : (1) Épigrammes chrétiennes; (2) Poèmes figurés;

(3) Inscriptions sur les auriges de l´hippodrome de Constantinople ; e (4) Pièces diverses – que totalizam 51 epigramas. Todos esses são poemas de origem diversa, e remontam ao período alexandrino ou bizantino, cuja maior parte é de inspiração cristã. Por isso, o livro recebeu o título *Symmiktá* ou "epigramas mistos". Já a edição inglesa insere os poemas figurados na última seção de um livro dedicado à poesia pastoral do período helenístico, junto aos *Idílios* de Teócrito, e ainda poemas de autores menos conhecidos como Moschus ou Bion.

Os manuscritos do livro XV, segundo Buffière na *Antologia Palatina*, correspondem ao *Quaternion 42* (pp. 659-674) do *Palatinus* 23. Os poemas figurados vão da página 669 até 674 (última do *quaternion*). Todos os papiros estão repletos de escólios, e é graças a eles que, em alguns casos, a leitura dos poemas se torna "possível", como veremos mais à frente. Sobre a disposição dos poemas e escólios nos manuscritos, Buffière diz o seguinte:

> Les pages ou s´étalent les épigrammes figurées offrent une grande variété. Page 669, La Syrinx, avec titre, est suivie de longues scholies qui occupent encore le premier quart de la page suivante. Celle-ci, la 670, porte l´épigramme 22 [o Machado], sans titre, en forme de double hache dans le sens horizontal ; les scholies remplissent les parties blanches de chaque côté et la partie inférieure de la page. Les cinq dernières lignes, en onciales, donnent le texte de XV, 23 [texto perdido], sans scholie.
>
> La page 671 est occupée par l´épigramme 24 [*as Asas*], avec le titre *Ptéryges érotos*. Le premier tiers de la page donne une première fois le texte de ces *Ailes de l´Amour*, avec scholies à droite et à la suite ; le dernier tiers de la page présente une deuxième fois la même épigramme 24, mais en onciales, répétant le titre dans la partie de droite restée blanche. Les deux transcriptions des *Ailes* sont de la même main.
>
> La page 672 est occupée tout entière par l´epigramme 25, qu´on appelle l´*Autel ionien* : mais J ne donne pas titre. Le poème est écrit en forme de croix reposant sur une base. Les scholies l´encadrent sur trois côtés : à droite, à gauche et au-dessous. Page 673, où figure l´épigramme 26, l´*Autel dorien* de Dosiadas, les scholies viennent seulement après le poème. Mais page 674, l´épigramme 27, *L´Oeuf*, transcrite effectivement en forme d´oeuf, est flanquée de scholies aux quatre coins[1].

Como podemos perceber, os poemas já estão, desde os manuscritos, dispostos na forma de desenho. O que indica que os copistas, portanto, tiveram o cuidado de transcrevê-los mantendo sua forma, e ao mesmo tempo acrescentaram diversas anotações. Os poemas aparecem ainda no *index* dos manuscritos, todos sob o mesmo título: "*XIII, Syrigx Theokritou kai pteryges Simmiou, Dosiada Bômos, Bêsantinoy ôon pelekys.*

Das primeiras edições em que foram publicados, sabe-se muito pouco. A primeira de que se tem notícia é a de Manuel Holobolos, da segunda metade do século XIII, e conta com anotações e ilustrações. Depois disso, sabe-se que os humanistas dos séculos XVI e XVII também se interessaram bastante pelos poemas. Dos primeiros estudos resultou uma divisão dos seis poemas em dois grupos distintos: de um lado, a *Syrinx* e os dois *Altares*, e, de outro, *O Machado, As Asas e O Ovo*, na qual os primeiros são considerados poemas de caráter enigmático e obscuro, próximos dos chamados *grifos* na tradição grega, enquanto os outros apresentam uma narrativa mais simples e clara.

Os poemas figurados na tradição grega são conhecidos hoje como *technopaignion* (definição do dicionário *Le Grand Bailly*: "jeu d´art", título de um poema de Ausônio). A origem do nome é posterior aos poemas, não havendo nenhum termo antigo autêntico conhecido para eles. Consta que sua primeira aparição foi em Ausônio, poeta, retórico e gramático latino de Bordeaux que viveu no século IV da era cristã, na corte do imperador Graciano. O poeta usa o título *technopaegnion* em um "poema-eco" dedicado ao cônsul Pacatus, em que utiliza o artifício *leixa-pren*, i.e. na composição, a última palavra de um verso é a primeira do verso subsequente:

> "Res hominum fragiles alit et regit et perimit fors
>
> Fors dubia aeternumque labans ; quam blanda fovet spes
>
> Spes nullo finita aevo ; cui terminus est mors
>
> Mors avida, inferna mergit caligne quam nox

Nox obitura vicem, remeaverit aurea cum lux

Lux dono concessa deum, cui praevius est sol

Sol...”[2].

Sabe-se, portanto, que nesse poema Ausônio não se referia, com esse título, aos nossos poemas visuais propriamente, mas utilizou os radicais gregos para elaborar o termo que designaria o seu “jogo de arte”. A partir de então o neologismo, tomado de Ausônio, começa a ser utilizado também para designar o conjunto dos jogos poéticos helenísticos, incluindo aí os poemas visuais. Há que se fazer, pois, uma restrição, uma vez que por *technopaegnia* às vezes costumam ser denominados também todos os poemas da antiguidade grega que expressam engenho formal e certas peculiaridades de construção, dos quais os poemas visuais não são senão uma parcela. Consta que o termo foi utilizado pela primeira vez a fim de designar a poesia visual apenas no século XVII, por Fortunio Liceti, estudioso que dedicou um livro inteiro (*Ad Syringam Pubilianam encyclopædia*) de comentários às *technopaegnia* gregas.

Nota-se, portanto, que a poesia visual de todo modo remonta ao universo da poesia praticada no período helenístico, associada a uma série de jogos poéticos como acrósticos, mesósticos, palíndromos, lipogramas, experimentos métricos, etc., característica dos poetas alexandrinos. Alguns estudiosos afirmam que esse contexto serviu como preliminar ao aparecimento dos poemas visuais. No entanto, preferiremos não discutir essas questões, uma vez que é impossível saber se eles já eram ou não praticados antes ou se foram influenciados pelos outros, etc.

O que interessa apenas, no momento, é que esses primeiros testemunhos de sua existência fazem parte de um contexto inovador na literatura grega e, para a análise e tradução do poema que apresentaremos a seguir, o cotejo com outras práticas helenísticas pode ser de grande ajuda. Não apenas novas formas de expressão estão sendo experimentadas, mas também a construção de textos de teor enigmático e obscuro. Nota-se que a poesia visual está ligada aos *grifos* (enigmas) gregos, bastante em voga nessa época, e que consistem em propor um texto que deve ser decodificado pouco a pouco, por meio do uso de imagens, perífrases, neologismos, etc.

Alguns autores, como Wojaczek[3], associam ainda os textos a práticas de magia. Outros, como Wilamowitz[4], propõem que os poemas estariam originalmente inscritos em objetos reais, ou seja, relacionados à epigrafia[5]. Essa parece ser, de fato, uma hipótese considerável, pois sabemos, a partir dos primeiros epigramas e epitáfios, que esses textos eram compostos sempre em primeira pessoa, como se o objeto falasse, como ocorre em alguns poemas. Além disso, é considerável também a influência das culturas semítica e oriental da época, nas quais essa era uma prática constante. No entanto, essa interpretação é também recusada por outros autores, que afirmam que os poemas não poderiam estar senão em uma folha de papel.

É interessante apenas observar que, dentre os poucos que se dedicaram ao estudo dos poemas visuais gregos, são grandes as divergências em relação a esses aspectos. No entanto, a menos que haja para os próximos tempos avanços nas descobertas de manuscritos, práticas rituais ou objetos com as inscrições dos poemas, podemos no momento apontar apenas algumas conjecturas sobre esses fatos. Da nossa parte, portanto, neste trabalho cabe fazer avançar os estudos não em relação à gênese dos poemas, mas sim em relação ao que temos em mãos; por isso, voltamo-nos para a tradução e para o comentário de um deles: o *Altar* de Julius Vestinus.

O *ALTAR* JÔNICO DE JULIUS VESTINUS

Encontra-se o nome do suposto autor do *Altar jônico* grafado de três modos distintos: Vestinus / Besantinus / Bestinus. Besantinus é o nome que consta dos manuscritos, mas, por ser um autor desconhecido, supõe-se que o nome seja uma corruptela de Bestinus, e, portanto, tratar-se-ia de L. Julius Vestinus, que é descrito em uma inscrição como “High-priest of Alexandria and all Egypt, Curator of the Museum, Keeper of the Libraries both Greek and Roman at Rome, Supervisor of the Education of Hadrian, and Secretary to the same Emperor”, segundo

Edmonds[6]. As poucas informações biográficas existentes sobre Julius Vestinus dizem que ele viveu no século IV d.C. e era conhecido por seus trabalhos de lexicografia. Viveu no império de Adriano e empreendeu carreira administrativa.

O poema *Altar* jônico é claramente uma imitação do *Altar* dórico de Dosíadas, outro poema visual grego dos que mencionamos acima. Ambos os poemas apresentam reciprocidades não somente em relação à expressão (a forma de altar), mas também no que diz respeito ao conteúdo. No poema de Dosíadas, o altar conta sua história que, na verdade, se relaciona a uma outra história conhecida da literatura grega: a tragédia de Filoctetes. O altar de Dosíadas seria a representação do próprio altar na ilha de Lemnos onde Filoctetes foi picado pela cobra, e que teria assim testemunhado o episódio. Já em relação ao poema de Julius Vestinus, lê-se menção ao altar de Lemnos e o episódio de Filoctetes e da serpente ao final do poema.

Além disso, em ambos os poemas o uso da 1ª pessoa do singular indica que é o altar quem conta a sua história, e o desenvolvimento do texto se faz por meio da proposição de charadas que o leitor deve ser capaz de desvendar. São poemas considerados enigmas que misturam *grifos*, trocadilhos, jogos de palavras, transposição de idéias por homonímia e sinonímia, perífrases, etc. Os personagens de quem se fala no texto não são nunca nominalizados, mas sugeridos por meio do emprego desses recursos.

A proximidade entre os dois poemas fica ainda mais evidente quando atentamos para o vocabulário, dada a ocorrência dos mesmos termos em ambos: *for, etéyxe, inis, iós*; além de *trípápor* por *apápor*, ou *díxoos* por *aeixoos*. Finalmente, trata-se de dois poemas icônicos, nos quais é o próprio altar quem fala e conta a sua história. No entanto, enquanto o *Altar* dórico quer reproduzir um altar real, o altar da ilha de Lemnos; o *Altar* jônico é puramente literário, construído pelas Musas, e não com ouro, pedras ou cornos, mas com palavras, e onde não se fazem libações, sacrifícios ou queima de incensos. Veremos a seguir essas informações mais detalhadamente.

Reprodução do poema retirado da *Antologia Palatina*[7]

⟨ΒΗΣΤΙΝΟΥ⟩ ΒΩΜΟΣ

Ὅλὸς οὔ με λιβρὸς ἰρῶν
Λιβάδεσσιν οἷα κάλχη
Ὑποφοινίῃσι τέγγει·
Μαύλιες δ' ὕπερθε πέτρης Ναξίης θοούμεναι
Παμάτων φείδοντο Πανός· οὐ στροβίλῳ λιγνύι
Ἰξὸς εὐώδης μελαίνει τρεχνέων με Νυσίων.
Ἐς γὰρ βωμὸν ὁρῇς με μήτε γλούρου
Πλίνθοις μήτ' Ἀλύβης παγέντα βώλοις,
Οὐδ' ὃν Κυνθογενὴς ἔτευξε φύτλη
Λαβόντε μηκάδων κέρα,
Λισσαῖσιν ἀμφὶ δειράσιν
Ὅσσαι νέμονται Κυνθίαις,
Ἰσόρροπος πέλοιτό μοι·
Σὺν οὐρανοῦ γὰρ ἐκγόνοις
Εἰνάς μ' ἔτευξε γηγενής,
Τάων ἀείζφον τέχνην
Ἔνευσε πάλμυς ἀφθίτων·
Σύ δ', ᾧ πιὼν κρήνηθεν, ἣν
Ἵνις κόλαψε Γοργόνος,
Θύοις τ' ἐπισπένδοις τ' ἐμοὶ
Ὑμηττιάδων πολὺ λαροτέρην
Σπονδὴν ἄδην. Ἴθι δὴ θαρσέων
Ἐς ἐμὴν τεῦξιν· καθαρὸς γὰρ ἐγὼ
Ἰὸν ἰέντων τεράων, οἷα κέκευθ' ἐκεῖνος,
Ἀμφὶ Νέαις Θρηικίαις ὃν σχεδόθεν Μυρίνης
Σοί, Τριπάτωρ, πορφυρέου φὼρ ἀνέθηκε κριοῦ.

ALTAR

Tradução literal:

O líquido escuro e viscoso dos sacrifícios, goteja púrpura qual murex e não me molha. As facas afiadas sobre as pedras de Naxos pouparam as posses de Pan. Não me ofusca a fumaça espiralada dos ramos perfumados de Nisa. O altar que vedes em mim, não foi construído nem com tijolos de ouro, nem com terra da Aliba. E nem a geração nascida sobre a Cíntia, que tendo pego os cornos dos mugentos que pastam ao redor da cadeia de montanhas escarpadas dos Cintas fez algo semelhante a mim. Com os nascidos de Urano, as nove nascidas da Terra me fizeram; e o rei dos imortais designou a obra eterna. Vós, que bebeis da fonte talhada pelo filho de Gorgon e me fazeis uma oferenda com incensos mais doces e perfumados do que os dos filhos de Himeto, vinde agora confiante ao meu encontro! Pois eu sou puro, daqueles seres monstruosos lançadores de veneno, como o que aquele outro altar escondia, o que o ladrão do carneiro purpúreo levantou para ti ao redor de Néai, na Trácia, próximo de Mirina, ó filho-de-três-pais.

Em nossa tradução ainda não é possível notar, mas este é literalmente um poema-objeto por excelência. É construído para representar um altar, na forma de altar e com características de altar, mas que se sabe perfeitamente um poema, um altar-poema. Assim como acontece no texto de Dosíadas que mencionamos, é o próprio altar aqui quem irá contar a sua história, no entanto, agora, sabendo-se um poema, irá descrever-se enquanto tal, ressaltando suas diferenças em relação aos altares (ou representações de) reais. Diz que não é um altar sobre o qual se depositam sacrifícios, nem se queimam incensos; e tampouco se constrói com tijolos de ouro, prata ou cornos de animais, de modo que nenhum altar desse tipo poderia se comparar a ele, que foi feito pelas Musas.

Conforme dissemos anteriormente, pelas características formais e pelo modo de construção do

texto que apresenta, é considerado normalmente uma imitação do *Altar* de Dosíadas, que é aqui mencionado ao final, quando relembra a história de Filoctetes e da serpente. Mas faz isto justamente para ressaltar mais uma vez sua diferença em relação a este e aos outros altares quando diz: “vinde até mim, eu sou puro de monstros lança-veneno”, em referência ao episódio narrado por Dosíadas, quando Filoctetes é picado pela cobra enquanto faz suas súplicas no altar da Ilha de Lemnos. Veremos a seguir passo a passo como o altar se apresenta.

A fim de diferenciar-se dos altares sobre os quais se vertem sacrifícios, o *altar* começa dizendo: “O líquido escuro e viscoso dos sacrifícios, goteja púrpura qual murex e não me molha”; há aí menção à cor púrpura e ao molusco que a fabrica. Sabe-se que a cor púrpura, bastante cara aos antigos, era obtida através de algumas espécies de moluscos, especialmente os do gênero murex, segundo técnicas de extração herdadas dos fenícios. A comparação aqui, no início do poema, parece ser com o sangue (líquido turvo e escuro) das vítimas sacrificadas e depositadas nos altares reais, mas que não atingem este altar poético, por ser um altar poético.

Essa idéia é ainda reforçada pela frase seguinte, que diz que não houve animais imolados, nas seguintes palavras: “As facas afiadas sobre as pedras de Naxos pouparam os bens de Pan”. O “enigma” proposto neste verso é, primeiro, o de entender “os bens de Pan” como os rebanhos, pois como se sabe na tradição mitológica, Pan é uma divindade pastoril dada a essas atividades.

Já em relação às pedras de Naxos, um fato histórico nos ajuda a entender a ênfase dada a elas e não outras pedras. Naxos é uma das inúmeras ilhas gregas, no mar Egeu, e costumava ser conhecida por seus mármores e pedras de excelente qualidade. Para isso há diversos atestados, e mencionamos aqui o que diz Plínio *apud* John Bostock e Henry Thomas Riley, por exemplo, em sua *História Natural*: “For polishing marble statues, as also for cutting and giving a polish to precious stones, the preference was long given to the stone of Naxos (a city in Crete where the stone was prepared for use), such being the name of a kind of touch-stone that is found in the Isle of Cyprus”[8], outra fonte é mencionada por Buffière, a propósito de um poema de Píndaro (*Isthm.*, VI, 73) que fala da pedra de Naxos como a mais eficaz para afiar o metal: “ce qu’est parmi les pierres, celle de Naxos, qui dompte l’airain et l’aiguise”[9].

Tais evidências levam a crer que neste altar não escorre sangue, pois não houve animais mortos com as facas afiadíssimas nas pedras de Naxos para serem oferecidos a ele. Em seguida, o *altar* fornece outra característica sua querendo distanciar-se dos altares reais. Diz ele: “Não me ofusca a fumaça espiralada dos ramos perfumados de Nisa”, dizendo com isso que também não é um altar esfumaçado, onde se queimam incensos, ou seja, a resina extraída dos ramos de Nisa.

Após apresentar-se por oposição às características comuns aos altares, irá fornecer os detalhes de sua construção. Começa, novamente, pela negação: “O altar que vedes em mim, não foi construído nem com tijolos de ouro, nem com terra da Aliba”. A maior parte dos tradutores entende esses versos como “O altar que vedes em mim, não foi construído nem com ouro, nem com prata”, pois seria o “enigma” proposto para “Aliba”, tradicionalmente conhecida como a cidade das minas de prata, que aparece já em Homero: “*Da longe Aliba vêm de argênteas minas*, Sob Epistrofo e Hódio, os Halisones” *Ilíada*, trad. Odorico Mendes, Canto II, v. 856-7, grifo nosso[10]).

Também não é um altar construído com cornos de animais: “E nem a geração nascida sobre a Cíntia, que tendo pego os cornos dos mugentos que pastam ao redor da cadeia de montanhas escarpadas dos Cintas fez algo semelhante a mim”. Com estes versos o altar relembra a história de Apolo e Ártemis e do altar de cornos levantado no Monte Cinto, na Ilha de Delos. “A geração nascida sobre a Cíntia” e o verbo no dual (*labónte*) indicam os dois deuses que lá nasceram: Apolo e Ártemis, filhos de Leto e Zeus. Segundo o mito, Hera, ciumenta do amor de Leto por Zeus, que esperava dois filhos dele, proibiu à terra de acolher seus filhos quando desse a luz. Então, Leto encontra na ilha de Delos, no monte Cinto, um espaço entre a terra e o (m)ar onde pode dar a luz aos gêmeos: Ártemis e Apolo.

O monte Cinto localiza-se na ilha de Delos, também no mar Egeu. Tudo leva a crer que o altar no Monte Cinto ao qual se refere Vestinus está dentro do templo de Apolo e Ártemis, construído na ilha e considerado uma das sete maravilhas do mundo. O templo teria sido construído por Apolo apenas com chifres esquerdos de cabras mortas por Ártemis (segundo Calímaco) ou chifres direitos de bois (segundo Plutarco). É a esse altar, aparentemente bastante conhecido e admirado na cultura grega, que o nosso altar se compara no texto, a fim de reafirmar sua exclusividade: nem mesmo este que é considerado uma das sete maravilhas do mundo pode ser comparado a ele.

Apenas em seguida encontramos a primeira afirmação sobre quem é ele, de fato, ou de onde veio: "Com os nascidos de Urano, as nove nascidas da Terra me fizeram; e o rei dos imortais designou a obra eterna". Até então, sabíamos apenas aquilo que o altar não era, e podíamos apenas deduzir daí informações a seu respeito. Agora sabemos que ele foi feito pelos filhos de Urano e pelas nove filhas da Terra. Ora, em relação às últimas é fácil inferir que se trata das nove Musas do Olimpo, donde é possível comprovar e reiterar a hipótese que vimos levantando desde o início: é um altar-poema. Sabe-se que são elas as responsáveis pelo canto e pela poesia, portanto, não é por acaso que o *altar* apresenta sua filiação a partir delas.

Quanto aos nascidos de Urano consideramos a idéia ainda um tanto obscura. Segundo Buffière, a menção seria às suas filhas e existiriam duas possibilidades: "Les filles d'Ouranos, sont-elles les Charites (scholiaste) ou les trois Muses primitives de l'Hélicon (Beckby), Mnémé, Mélété et Aoidé que célèbre Antipater"[11], mas não encontramos ainda essas referências.

Em todo caso, a idéia do altar poético pode ser sustentada também pelo verso seguinte, em outra remissão a um símbolo da inspiração poética na cultura grega: "Vós, que bebeis da fonte talhada pelo filho de Gorgon e me fazeis uma oferenda com incensos mais doces e perfumados do que os dos filhos de Himeto". A primeira metade do verso relembra a história da criação de Pégaso (a partir do sangue de Medusa – um dos Gorgons, por isso "filho de Gorgon"), e a fonte que fez brotar com uma patada. A fonte foi consagrada a Apolo e às Musas, e tornou-se símbolo da inspiração poética. Quando se dirige ao enunciatário, "vós que bebeis da fonte..." parece aludir ao ato de leitura do poema, reafirmando-se um poema; mas essa passagem é ainda um pouco obscura para nós, junto com o restante do verso, cuja segunda parte Buffière interpreta da seguinta maneira: "Une libation de poèmes, plus doux que le miel des abeilles de l'Hymette"[12]. Sabe-se que o monte Himeto, situado em Atenas, é conhecido na cultura grega como o que possui em sua floresta as abelhas que produzem o melhor mel e a mais doce cera, por causa da fragrância das flores e árvores que ali havia, mas daí a interpretar este dado como uma "libação de poemas" parece um pouco forçoso, a menos que haja outros elementos a se considerar que ainda não conhecemos.

O que fica claro é que o *altar* convida o enunciatário a aproximar-se dele ("vinde agora confiante ao meu encontro!") e aproveita para distinguir-se do outro altar, provavelmente o que se refere Dosíadas em seu poema, dizendo: "pois eu sou puro, daqueles seres monstruosos lançadores de veneno, como o que aquele outro altar escondia". Conforme mencionamos acima, a remissão aqui parece à história de Filoctetes já contada anteriormente, de quando foi picado por uma serpente escondida no altar da ninfa Crise, na ilha de Lemnos, e devido ao odor de sua ferida, lá foi abandonado por Ulisses. Assim o *altar* de Vestinus, mais uma vez, irá revelar-se como diferente dos outros, único e, segundo a nossa hipótese, único pois se trata de um altar poético.

Na sequência do verso, o *altar* dá continuidade à apresentação deste "altar venenoso", que teria sido construído pelo "ladrão do carneiro purpúreo", "ao redor de Néai, na Trácia, próximo de Mirina" para o "filho-de-três-pais". Buffière propõe a seguinte interpretação para esses versos: " Philoctète fut blessé près de cet autre autel fameux élevé par "le voleur" du bélier à toison d'or, Jason, dans la ville de Néai, près de Myriné, dans l'île de Lemnos"[13].

Se estamos mesmo falando de uma referencia ao *altar* da ilha de Lemnos, o que consta do

poema de Dosíadas, sabemos já que ele foi erguido por Jasão, como vimos. Desse modo, o "ladrão do carneiro purpúreo" pode ser de fato o próprio Jasão e remete ao episódio do "velocino de ouro", quando este, ajudado por Medéia, rouba o velocino de ouro do carneiro Crisómalo. No entanto, é bastante estranho o adjetivo do carneiro [*porfyréou kriou*], ou seja, de cor púrpura, para se referir ao "velocino de ouro" [*Chrysómallon Déras*]. Mas a localização dada parece precisa para se referir à ilha de Lemnos, na Trácia.

Finalmente, há o problema da dedicatória do altar, para o "filho-de-três-pais". Segundo Buffière, a expressão deveria corresponder a Atena, e "Tripator semble une variante de Tritogénie, mal interprété"[14]. E é assim que o altar para contar a sua história acaba retomando, novamente, a história do altar na ilha de Lemnos.

Outra característica bastante importante e diferenciadora do *Altar* de Vestinus é que a partir da primeira letra de cada verso é possível ainda ler o acróstico: *olýmpie pollois etesi thýseias* ("Ao Olimpo, ofereço muitos anos de sacrifícios"). Com estas palavras, o poeta desvia-se da história que vinha contando, e manifestaria ao Olimpo o desejo de poder sacrificar ainda muitos anos. Os votos dirigem-se ao imperador Adriano, na ocasião de seu aniversário, pois dizem que Adriano carregava, entre outros, o codinome *Olýmpios*, segundo Buffière[15].

Finalmente, podemos dizer que se trata de algo mais do que um poema icônico. Não é simplesmente um poema protagonizado por um altar, e apresentado na forma de um altar; mas sim um poema-altar que descreve ao mesmo tempo suas características de altar e de poema. Seu principal traço é a metalinguagem, do poema que descreve sua composição, e ela está associada também a uma espécie de metalinguagem da forma na qual ele se inscreve, visualmente, o que torna altar e poema indissociáveis um do outro.

Desse modo, apresento a seguir a tradução poética do poema, de nossa autoria, com propostas para a resolução e encadeamento de cada um dos enigmas presentes no texto original:

ALTAR

O escuro e viscoso
Líquido sacrificial
Igual do murex a púrpura
Molha, mas não a mim.
Pedras de Naxos afiadoras das facas
Impetuosas que pouparam as posses de Pan.
Com fumaça perfumada espiralada, extraída dos
Odoríferos ramos de Nisa, não me ofuscam.
O altar que vedes em mim, não
Foi construído com tijolos de ouro,
E nem com terra da Aliba. E nem a
Régia geração nascida sobre a Cíntia
Extraindo os cornos dos mugentos da
Cadeia de montanhas escarpadas,
Os que pastam ali ao redor,
Soube construir algo semelhante a mim.
As nove nascidas da Terra me fizeram
Com os nascidos de Urano, e o
Rei dos imortais designou a obra eterna. Com
Iambos da fonte talhada pelo filho de Gorgon
Fazeis uma oferenda para mim, mais doce e
Incensada do que a dos filhos de Himeto. Vinde
Confiante ao meu encontro! Pois eu sou puro, daqueles seres
Iça-veneno, como os que aquele outro altar escondia,
O que o ladrão do carneiro aurífero levantou para ti em Néai
Singrando, na Trácia, próximo de Mirina, ó filha-de-três-pais.

Fecha de recepción: 15/06/2009
Fecha de evaluación: 19/07/2009
Fecha de aceptación: 20/07/2009

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Ausonius, Decimus Magnus, *Oeuvres en vers et en prose*, (Trad. Max Jasinski), Paris, Garnier frères, 1934-35.

Buffière, Félix. *Anthologie Grecque: première partie, Anthologie Palatine, Tome XII (livres XIII-XV)*, Paris, Les Belles Lettres, 1970.

Edmonds, J. M., *The greek bucolic poets*, Cambridge, Harvard University Press, 1996 (1ªed. 1912).

Guichard Romero, Luis Arturo, "Simias' pattern poems. The margins of the canon", in: M. Annette Harder, Remco F. Regtuit & Gerry C. Wakker (edd.), *Beyond the Canon*, Leuven, Peeters, 2006 (Hellenistica Groningana 11), pp. 83-104.

Homero, *Ilíada* (Trad. Odorico Mendes), São Paulo, Ateliê Editorial, 2008.

Pliny, *The Natural History of Pliny*, (Trad. John Bostock, Henry Thomas Riley. H. G. Bohn), 1857, v. 6.

Wilamowitz, U, "Die griechischen Technopaegnia", *JDAI*, 1899, pp. 51-59.

Wojaczek, G, *Daphnis. Untersuchungen zur griechieschen Bukolik*, Meisenheim, 1969.

[1] *Op. cit.* p. 105.

[2] *Op. cit.* p. 230.

[3] Wojaczek, G, *Daphnis...Op.cit.*

[4] Wilamowitz, U, "Die griechischen..., *Op. cit.*, pp. 51-59.

[5] Para mais informações acerca dessas hipóteses ver o artigo de Guichard: Guichard Romero, Luis Arturo, "Simias' pattern poems. The margins of the canon", in: M. Annette Harder, Remco F. Regtuit & Gerry C. Wakker (edd.), *Beyond the Canon*, Leuven, Peeters, 2006 (Hellenistica Groningana 11), 83-104.

[6] Edmonds, J. M., *The greek bucolic poets*, Cambridge, Harvard University Press, 1996, p. 509.

[7] *Op. Cit.*, p. 138.

[8] Pliny, *The Natural History of Pliny*, (Trad. John Bostock, Henry Thomas Riley. H. G. Bohn), 1857, v. 6., p. 327.

[9] *Anthologie Grecque..., Op. Cit.*, p. 213.

[10] *Ilíada*, Trad. Odorico Mendes, Canto II, v. 856-7, grifo nosso.

[11] *Anthologie Grecque..., Op. Cit.*, p. 213.

[12] *Idem.*

[13] *Idem.*

[14] *Idem.*

[15] *Idem.*