UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Faculdade de Letras
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários

Douglas Cristiano Silva

TOÎS MIKKOÎS MIKKÀ:
poética e ambiguidade social em Calímaco de Cirene

Belo Horizonte
2021

Douglas Cristiano Silva

TOÎS MIKKOÎS MIKKÀ:
Poética e ambiguidade social em Calímaco de Cirene

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Jacyntho José Lins Brandão

Belo Horizonte
2021

Silva, Douglas Cristiano.
C153.Ys-t Toῖs mikkoῖs mikkà [manuscrito] : poética e ambiguidade social em Calímaco de Cirene / Douglas Cristiano Silva – 2021.
1 recurso online (201 f.) : pdf.

Orientador: Jacyntho Lins Brandão.

Área de concentração: Literaturas Clássicas e Medievais.

Linha de pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 181-201.

Exigências do sistema: Adobe Acrobat Reader.

1. Calímaco – Crítica e interpretação – Teses. 2. Poesia grega – História e critica – Teses. 3. Literatura e sociedade – Teses. 4. Aristocracia (Classe social) na literatura – Teses. I. Brandão, Jacyntho Lins. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: 884.8

Ficha catalográfica elaborada pela Bibliotecária Priscila Oliveira da Mata - CRB/6- 2706
Biblioteca Professor Rubens Costa Romanelli - FALE/UFMG

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

FOLHA DE APROVAÇÃO

Tese intitulada *Tos mikkos mikkà: poética e ambiguidade social em Calímaco de Cirene*, de autoria do Doutorando DOUGLAS CRISTIANO SILVA, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Literaturas Clássicas e Medievais/Doutorado

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Jacyntho José Lins Brandão - FALE/UFMG - Orientador

Prof. Dr. Antonio Orlando de Oliveira Dourado Lopes - FALE/UFMG

Prof. Dr. Olimar Flores Júnior - FALE/UFMG

Prof. Dr. Fernando Rodrigues Junior - USP

Prof. Dr. Pedro Ipiranga Júnior - UFPR

Belo Horizonte, 29 de outubro de 2021.

Documento assinado eletronicamente por **Fernando Rodrigues Junior**, **Usuário Externo**, em 29/10/2021, às 13:40, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por **Pedro Ipiranga Júnior**, **Usuário Externo**, em 02/11/2021, às 18:34, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por **Jacyntho Jose Lins Brandao**, **Servidor aposentado**, em 03/11/2021, às 10:24, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por **Olimar Flores Junior**, **Professor do Magistério Superior**, em 03/11/2021, às 11:14, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por **Antonio Orlando de Oliveira Dourado Lopes**, **Coordenador(a)**, em 05/11/2021, às 10:46, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por **Sueli Maria Coelho**, **Diretor(a) de unidade**, em 05/11/2021, às 13:57, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1033027** e o código CRC **E96832BD**.

Referência: Processo nº 23072.252579/2021-89 SEI nº 1033027

à Maria Eunice, minha mãe, que me ensinou todo o resto.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Jacyntho, pela amizade e pela orientação tão paciente em anos de tanta aridez. E aos membros das bancas de qualificação e defesa, pela leitura atenta e generosa e por tantos ensinamentos.

Aos meus pais e minha irmã, pela força silenciosa e pela compreensão constante.

À Prussiana, por ter sido em tudo o meu par.

Aos grandes amigos da Fale/Pós-Lit, donas e donos de vozes que reverberam em tudo que leio e escrevo, inclusive e especialmente esta tese, e que mesmo nesses anos de grande isolamento foram grandes companhias dentro de mim e de outras formas possíveis; aos que viveram a casa da rua Mármore n.º 753, que me desviaram para o bem e para o mal tantas vezes deste texto; ao pessoal do Colégio Mangabeiras, que acreditou que conjurei uma pandemia apenas para ter tempo o tempo necessário para terminar esta tese.

Aos infinitos anônimos que democratizam acessos; à Capes, patrocinadora dos primeiros anos deste trabalho.

Oiço falar da minha vocação
mendicante, e sorrio. Porque não sei
se tal vocação não é apenas
uma escolha entre riquezas, como Keats
diz ser a poesia

Eugénio de Andrade em *O sal da língua*, 1995.

RESUMO

Esta tese tem por objetivo propor possíveis relações entre traços essenciais da poética calimaquiana (impulso por novidade, refinamento, pequenez, certo realismo social) e elementos da posição social tradicional do poeta: engajado em uma relação pautada pela ética aristocrática arcaica, em que qualquer forma de enriquecimento explícito através da poesia é mal vista, o poeta se vê com frequência como parte do círculo social e dos projetos de poder de seus financiadores, mas ao mesmo tempo como um profissional alheio a essas relações. Escrevendo séculos após o surgimento e a cristalização dessas relações, mas em uma época de apropriação criativa da tradição literária, Calímaco recria em sua obra esse tópos, que se faz visível na oscilação de sua tradição biográfica posterior, em constante tensão entre um passado nobre e a expectativa do que seria uma "vida de poeta", e em contextos programáticos de sua poesia. Acreditamos que nesses contextos sua ambição seja dupla e especialmente produtiva para o debate: Calímaco engaja-se na retomada aristocrática de seus patrões e, em um mesmo movimento, constrói uma poética adequada aos anseios estéticos do seu tempo.

Palavras-chave: Poética; Biografia; Patronagem.

ABSTRACT

This dissertation aims to propose possible relations between essential traits of the Callimachean poetics (impulse for novelty, refinement, smallness, a certain social realism) and the traditional social position of the poet: engaged in a relationship guided by archaic aristocratic ethics, in which any form of explicit enrichment through poetry is frowned upon, the poet often sees himself as part of the social circle and power projects of his sponsors, but at the same time as a professional unmindful of these relationships.

Writing centuries after this relationships emerged and crystallized, but at a time of creative appropriation of the literary tradition, Callimachus recreates in his work this topos, which is visible in the oscillation of his later biographical tradition, where there is a constant tension between a noble past and the expectation of what would be a “poet's life”, and also in programmatic contexts of his poetry.

We believe that in these contexts his ambition is double and especially productive for the debate: Callimachus engages in the aristocratic resumption of his bosses and, in the same movement, builds a poetics suited to the aesthetic aspirations of his time.

Keywords: Poetics; Biography; Patronage.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....9
2. A AMBÍGUA SITUAÇÃO SOCIAL DO POETA.....11
2.1 Trabalho e classe social.....14
2.2 Demiurgos.....17
2.3 O poeta é um artista?.....20
2.4 Aedo, poeta, rapsodo.....23
2.5 Poder e as relações de *xenía* entre poeta e patrão.....26
2.6 As representações das relações sociais dos poetas no período arcaico.....31
2.7 Os aedos homéricos.....32
2.8 Hesíodo.....38
2.9 Lírica e laicização: Simônides e Píndaro.....43
3. CULTURA LETRADA E NOVOS PONTOS DE VISTA SOBRE OS POETAS E A POESIA.....50
3.1 A emergência da filologia e a ideia de poeta.....53
3.2 Vidas literárias e amplificação retórica.....57
3.3 Poetas em Alexandria.....65
3.4 A Biblioteca e o Museu como forma de patrocínio da ciência e das artes.....71
4. NOVAS PRÁTICAS, VELHOS CONCEITOS.....79
4.1 *Xenía* e *Philía* nas cortes helenísticas.....83
4.2 As vidas de Calímaco.....89
4.3 *Neanískos tēs aulēs*.....95
4.4 Calímaco *didáskalos*.....99
4.5 *Toĩs mikkoĩs mikkã*.....113
5. EPINÍCIO COMO SUBSTÂNCIA.....122
5.1 Hinos..... 126
5.1.1 *Hino a Zeus*: deuses, reis e poetas.....128
5.1.2 *Hino a Apolo*: geopoética.....138
5.2 Narrativas de outros eus.....153
5.3 Calímaco no fim e no princípio.....155
5.4 Prólogo aos Telquines: infância e novidade.....158
5.5 Cigarra, poesia e frugalidade.....167
5.6 Uma poética erótica.....173
6. CONCLUSÃO..... 179
7. REFERÊNCIAS..... 181

1. INTRODUÇÃO

"Não me interessam as coisas do multidourado Giges / nem me toma a inveja, nem admiro as obras dos deuses / não desejo a grande tirania: / pois distantes estão dos meus olhos".[1] Não parece ser coincidência que Giges ocupe o primeiro verso desse fragmento. Aqui ele é sinônimo da riqueza desmedida, é elemento de contraste em relação ao tipicamente austero universo grego. A desconfiança em relação à desmesura da riqueza, a angústia com os excessos, o exotismo dos luxos do oriente: são muitos os caminhos visíveis no fragmento 19W, mas um em especial deve ser aqui relembrado: Giges, símbolo da tirania lídia, é tido como o inventor da cunhagem de moedas,[2] uma tecnologia que transformou as práticas e o imaginário da humanidade para todo o sempre, que "faz da representação efetividade e da efetividade pura representação".[3]

Não demonstrar interesse pelo mundo de Giges parece ter sido a posição pública padrão do poeta em um amplo universo cultural grego. A exceção à regra, Simônides de Céos, um autor que teria feito comércio aberto com sua arte e se tornado assim um exemplo proverbial de ganância, apenas a confirma. O pagamento direto parece uma ideia danosa na contradição inspiração *x* compulsão, presente desde as suas primeiras aparições. O poeta não é realmente poeta se se apresenta como um funcionário e assim se porta em seus versos.

Como parte de uma classe a rigor improdutiva, no entanto, a relação entre a criação poética e o poder econômico sempre foi íntima e frequente. Seja como poetas ambulantes ou como membros de uma corte, eles ajudam a reformular, por meio de seus versos, o passado e presente existentes nos discursos de poder. A contrapartida está em justamente ocupar essa dimensão privilegiada e ter sua arte financiada. São recebidos por esse poder que fomentam, fazem parte do universo de corte, mas, para que como moeda falsa os seus versos não percam toda a credibilidade pública, precisam retirar o que soe como comércio no interior dessa relação. O poeta estranhamente, então, se aproxima dessa classe como um par, como se fosse um dos nobres, ainda que seja mais um assistente, assume esse papel ambíguo nas relações sociais.

---

1 ARQUÍLOCO, fr. 19 W. Tradução nossa.

2 A fonte mais antiga dessa narrativa é Heródoto (*Histórias* 1.94), que apresenta a Lídia como local de gênese da prática, possivelmente para o autor nos reinados de Giges ou de seu filho: "Πρῶτοι δὲ ἀνθρώπων τῶν ἡμεῖς ἴδμεν νόμισμα χρυσοῦ καὶ αργύρου κοψάμενοι ἐχρήσαντο". Em tradução: são os primeiros humanos, dentre os que conhecemos, a cunhar moedas e ouro e de prata.

3 MARX, 2005, p. 160.
Shell (1993, p. 11-60) fala do impacto que as abstrações que acompanham o dinheiro enquanto índice de tudo ou como transformador universal tiveram impacto na literatura e em especial na filosofia grega.

Diante de tudo isso, o intuito desta tese é analisar o impacto dessa ambígua relação na obra de Calímaco, um poeta que não esconde em seus versos, alusiva ou literalmente, a relação de proximidade com os membros da corte que o abriga, mas, como parte do programa político de seus patrões e estético que representa, também adota a postura a da continuidade em relação à ideologia arcaica, uma relação construída a partir de interesses comuns e da reciprocidade.

O que parece, no entanto, ser mais significativo nessa reaproximação é como Calímaco transfigura parte do universo do desinteresse material do poeta em sua própria dimensão estética. Certo "realismo" de sua obra, presente por exemplo nos personagens que se tornam foco em sua lente mítica, parece se adequar ainda à escolha de gêneros, à preferência pelo diminuto intrincado, como nos leva a crer nas passagens mais explicitamente programáticas de sua poesia, e mesmo à forma como se representa. Tudo isso gera um conjunto bem fechado de princípios que busca se manter ainda em diálogo com o projeto daqueles que o abrigam enquanto criador da palavra.

Trataremos no primeiro capítulo sobre a tradição dessa ambígua relação entre artistas e financiadores das artes, um tema que nos acompanha ao menos desde a representação dos aedos homéricos e que, em perspectiva, parece ser não só uma questão recorrente na cultura, mas da própria poesia. No segundo capítulo, focaremos nas mudanças do ambiente artístico e também intelectual de Alexandria, levando-se em consideração que Calímaco ocupava esse espaço duplo e que há em ambos os casos a necessidade de patrocínio real.

Nos capítulos 3 e 4 nos debruçaremos sobre o problema em Calímaco, observando-o em duas frentes: a primeira é a das narrativas biográficas construídas a partir de signos presentes em sua própria poesia, mas também dependente de um repertório biográfico comum elaborado a partir da construção social do que seria uma "vida de poeta", uma forma de vida com frequência afastada ou ao menos algo desinteressada nas questões materiais que a atravessam, gesto que lhe garantiria certa legitimidade artística.

Por fim, através da leitura de trechos programáticos da poesia calimaquiana, aproximaremos estética e ética menor, buscando criar relações entre a ambiguidade social do poeta e as características da poética adotada e defendida em seus versos.

2. A AMBÍGUA SITUAÇÃO SOCIAL DO POETA

Mestre da verdade, cantor da memória, vigia da tradição, apenas um mentiroso, educador, sábio, "coisa leve, alada", artesão entusiasmado, legislador, proclamador de glórias, destruidor de reputações, organizador de cosmogonias e teogonias: o poeta é uma das figuras centrais do que chamaríamos hoje de cultura grega e talvez por isso seja para nós, observadores tão póstumos e ao mesmo tempo ainda tão tributários estética e eticamente de seus conceitos, um personagem dotado de desconcertante ambiguidade. O trajeto desde a sapiência total no mundo da oralidade ao questionamento cada vez maior de suas verdades e métodos a partir do surgimento de outras formas de conhecimento, culminando com a independência livresca da poesia escrita (ainda que também muito devedoras de seu *modus operandi*), complexifica ainda mais a figura do artista e criador da palavra na Grécia.

No entanto, em meio a tamanha diversidade de visões através do tempo, pluralidade que, aliás, denota sua importância, encontramos uma estranha constância em parte de suas relações, naquilo que seria uma de suas mais marcantes inscrições sociais: o poeta, palavra que aqui usamos para descrever diversas formas de artista no decorrer da história grega,[4] parece trazer sempre em suas representações e autorrepresentações[5] marcas, das mais sutis às mais explícitas, de uma ambígua relação com grupos que possuem grande influência econômica.

Se levarmos em conta não a atual ideia comum de pobreza e riqueza – ligada fundamentalmente ao patrimônio, à riqueza acumulada do indivíduo e não ao seu modo de vida –, mas aquela apresentada, por exemplo, por Finley em seu ainda clássico *The Ancient Economy*,[6] localizaríamos o poeta e suas representações entre aqueles que precisam trabalhar

4 cf. Seção 1.4.

5 Partimos, portanto, sempre da ideia de que essas representações são também parte da produção literária, cumprindo um papel nos jogos ficcionais que englobam também a *persona* poética apresentada no texto, que contaria também com a produção de personas biográficas. Clay (1998, p. 39) observa que havia já nos *scholia* de Hesíodo a refinada suposição de que Perses trata-se apenas de um personagem dramático (*prósōpon*) criado talvez a partir do irmão do poeta, para que garantisse tanto a verossimilhança do personagem e cumprisse assim a demanda poética e servisse como uma espécie de escada para a escrita de Hesíodo. É essa forma de produção que nos interessa.

6 FINLEY, 1974, p. 41. A divisão adotada por Finley poderia ser resumida deste modo: as sociedades grega e romana seriam tripartidas: há a riqueza (*ploutos/divitiae*), a pobreza (*penía/paupertas*) e a miséria total (*ptokheía/inopial egestas*). O *ploutos* seria aquele que não necessita do trabalho para sobreviver, não importando o quanto possui acumulado em propriedades e escravos ou qual o tamanho de seus rendimentos. O miserável seria aquele que não possui nenhuma fonte possível de renda além do auxílio dos outros. O pobre seria, portanto, o membro da classe intermediária, o que compulsoriamente tem de trabalhar por não possuir excedentes suficientes para decidir pelo ócio. Para uma discussão mais aprofundada, cf. seção 1.1.

para se sustentar, ou seja, numa posição de *penía*, posição intermediária entre o mundo da riqueza e o espaço da extrema pobreza. Seja para um ou para intermitentes patrões (uma corte, para o Estado ou na participação em concursos), é preciso que haja alguém ou alguma instituição com patrimônio e interesse suficientes para que o poeta receba guarida ou subsistência, para que assim possa desenvolver seu trabalho. Isso porque é complexa a correlação entre sua capacidade produtiva, isto é, o produto que é capaz de oferecer – seja num sistema aristocrático, baseado exclusivamente em trocas, ou puramente monetário –, e os grupos interessados naquilo que é capaz de produzir.

É possível vislumbrar essa relação de dependência desde as narrativas que acompanham poetas míticos. Orfeu e Museu, arquétipos do poeta e da poesia, são *poeti vacanti*, aqueles que se deslocam de cidade em cidade em busca de quem os ouvisse e de quem os pagasse, ou de, no caso do último, competições que lhe garantissem bens e influência que poderiam valer como uma espécie de apólice para novas conquistas materiais.[7]

A radicalidade da relação do poeta com um patrão pode ser vista em destaque numa tradição indo-europeia mais ampliada. Parece ser possível afirmar a partir de análises comparadas desses povos a importância central dessa figura dentro de suas respectivas sociedades. Poesia e poetas não são afetações, luxos indo-europeus, mas uma necessidade prática, uma necessária condição de existência.[8] Além disso, poetas não funcionam a princípio isolados de uma aristocracia que os sustente: o poeta sempre tem um patrão.[9] É essa a diagonal traçada por West, por exemplo, ao indicar em seu *Indo-European Poetry and Myth* o alto grau de simbologia presente na interdependência poeta-patrão nas antigas culturas indianas e irlandesas ao representá-los, figurativamente, como cônjuges, sendo o poeta a esposa ou amante do patrão.[10] Mesmo em períodos menos aristocráticos, em que o dinheiro encontra funções absolutas, há entre as figuras uma reciprocidade maussiana,[11] em que dom e contradom se

7 HUNTER; RUTHERFORD, 2009, p. 01.

8 WATKINS, 1995, p. 70.

9 WATKINS, 1995, p. 70. Optamos em toda esta tese por termos como "patrão" ou "patrocinador" em virtude da localização específica do termo "mecenas". O substantivo comum, derivado do nome próprio de Caio Cílnio Mecenas, grande patrono das letras na Roma Imperial, não nos pareceu soar bem em um trabalho que trata do patrocínio das artes em outra cultura antiga, ainda que existam largas semelhanças entre a literatura dos dois períodos e entre os interesses oficiais que motivaram o patrocínio das letras em cada um.

10 WEST, 2007, p. 30.

11 Dizemos "maussiana" por estar clara, desde o princípio, a complexidade dessas relações, que não raro se apresentam como formas de intercâmbio apenas *pro forma*, cristalizadas como ritos econômicos, "ficção, formalismo e mentira social" (MAUSS, 2006, p. 52). E ainda que o autor não tenha como foco principal as sociedades indo-europeias arcaicas em seu *Ensaio sobre a dádiva*, deixa claro que, mesmo que negativamente, podemos perceber no nascimento do direito grego (e em resquícios que porventura sobrevivem à nossa observação indireta, via textos) a marca de uma revolução, do abandono da moralidade envelhecida da dádiva

alternam como estabelecimento de um pacto que atravessa as culturas que daí se desdobraram e permanece, no caso grego, presente mesmo após a laicização da cultura aristocrática que o sustentava.

Está claro nessa relação que o interesse por proteção da parte dos criadores se relaciona com a função extraordinária, em vários sentidos, que desempenham. Diante das variações pelas quais veremos neste capítulo o poeta percorrer, inclusive o rompimento com o padrão aristocrático que Detienne chamou de "laicização"[12] – o processo de transformação da poesia de revelação divina de uma verdade superior e inacessível em ofício[13] –, aquilo que o poeta tem de melhor a ofertar e que não se cansa de lembrar é a própria poesia e sua intensa relação com a memória, o esquecimento, o *kléos*, a gloriosa imortalidade. Por outro lado, ainda que o poeta não represente em seus versos aquele que o sustenta e lhe garanta presença nas lembranças daqueles que o ouvirem no presente ou no futuro, ele parece ter por função a defesa de um *status quo* que o cerca, ser o celebrante, acólito de toda a soberania, encarregado de colaborar com a ordenação do cosmo, da ordem geral das coisas, seja ao celebrar em sua narrativa os ideais de uma classe que nem sempre é a sua, mas a do mundo que o cerca economicamente, seja ao fazer de fato propaganda dos seus patrões.[14]

Essa capacidade de narrar e conferir glória presente e futura, imortalidade, a princípio está ligada à capacidade mágica de recuperar e organizar informações com precisão muito superior à capacidade humana. O assombro diante dessa exclusividade é a princípio identificado com divindades que descendem das forças de organização e da própria memória, Zeus e Mnemosyne, respectivamente: as musas. Mesmo após a transformação de caráter da palavra poética, essas divindades permanecem topicamente como referência de autoridade, lastro poético que busca garantir a eficiência da contrapartida do poeta em seu pacto de reciprocidade.

Para melhor mapearmos essas relações, nos desdobraremos neste capítulo sobre formas de pensar o trabalho desse criador da palavra, além das formas de nomeá-lo; analisaremos qual seria a sua contrapartida nessas relações, além de qual seria o poder de suas criações e de como este poder se transformaria na história. Mais adiante, trataremos de algumas

(MAUSS, 2006, p. 155). A peculiar economia de trocas presente na relação entre o poeta arcaico e o seu patrão (e a versão ritualizada dessa relação após a monetização) poderia, sem grandes malabarismos, ser listada como um desses resquícios.

12 DETIENNE, 1988, p. 45.

13 DETIENNE, 1988, p. 57.

14 DETIENNE, 1988, p. 23.

representações-chave do poeta na lírica arcaica. Em todos os casos, percebemos o embrião da construção de uma ideia comum de modo de sobrevivência de poeta a partir do espaço social e político que ocupa. Essas reflexões tornam-se especialmente necessárias porque o poeta helenístico, mesmo diante de todas as suas peculiaridades, retoma ou reforma detalhes dessa dependência em seu próprio contexto, assim como adota parte da tópica biográfica anterior, apresentando-se como mais um ponto da grande linhagem de poetas, começando por Hesíodo e Homero, que têm como "janela e espelho", para usar a expressão de Jacqueline Klooster.[15]

2.1 – Trabalho e classe social[16]

Não é fácil estabelecer a partir da nomenclatura antiga como se dividiam as classes sociais na antiguidade grega. Os empregos dos termos são variados e muitas vezes contraditórios, inexistindo uma preocupação de clareza conceitual nessa divisão. Além disso, como observa Osborne, tanto em Roma quanto nas *póleis* gregas o *status* político foi um elemento de grande importância no estabelecimento dos níveis de riqueza, situação que não corresponde perfeitamente à nossa. Dessa forma, ainda que as classes mais ricas tivessem delimitações sociais claras, os pobres não eram vistos como grupo social distinto.[17] Com frequência, deparamo-nos nos textos antigos mais com a "pobreza como imagem" do que com a "pobreza como realidade", ou seja, mais com as ideias transmitidas por essa aristocracia que escrevia sobre o pobre do que com dados e categorizações sociais de fato.[18]

Dito isso, podemos circunscrever a categoria do pobre em alguns adjetivos mais ou menos bem definidos em seus usos antigos. O adjetivo *pénēs*, "pobre", e o substantivo abstrato correspondente, *penía*, "pobreza", são comumente interpretados como o estado daquele que não

15 Cf. KLOOSTER, 2011.

16 Defendemos aqui, como Ste. Croix (1983, p. 32), a validade do conceito de classe aplicado à Grécia Antiga: classe não como uma "entidade com existência objetiva", mas como um conjunto de relações, mais especificamente como um conjunto de relações de produção. Também nos parece adequado pensar em classes de acordo com o tripé retirado por Vidal-Naquet (1986, p. 159-160) de *O 18 de Brumário de Luís Bonaparte*, de Karl Marx, a saber: *status*, participação no modo de produção e consciência de classe (ainda que apenas regional).

17 OSBORNE, 2006, p. 06.
Cecchet (2013, p. 61) analisa os discursos forenses na Atenas Clássica e observa que tanto um cidadão que trabalha como artesão ou um comerciante quanto um assalariado, que deveria ter uma condição de vida muito inferior à daqueles, eram apresentados diante do júri da mesma maneira: *pénētes*.

18 CECCHET, 2015, p, 13.

consegue retirar sua forma de subsistência de seu patrimônio.[19] Essa é, por exemplo, a definição que encontramos no *Ploutos* de Aristófanes[20] e é o termo usado pelos próprios pobres ao se caracterizarem em textos de autores pertencentes a outras classes.[21] Além dele, encontramos o substantivo *áporos*, literalmente "sem meios", que diante da aspereza do seu significado literal pode nos parecer uma situação abaixo da *penía*, pois alguém "sem meios" nos nossos tempos parece estar abaixo dos pobres, em total condição de miséria.[22] De um modo geral, os dois termos parecem ter sido intercambiáveis.[23] Os completamente sem meios, isto é, sem propriedade,[24] sem ofício, sem emprego, os completamente destituídos não eram comumente chamados ou tratados como *pénēs* ou *áporos*, mas de *ptōkhos*, cuja condição, a *ptōkheía*, é o que chamaríamos hoje de mendicância ou indigência.[25] A distinção é bastante clara, por exemplo, no trecho da *República* em que Platão, ao descrever as reencarnações e as formas de vidas humanas que as almas escolhem para voltar à vida, distingue as vidas que terminam em pobreza (*eis penías*) e as vidas de mendicância (*eis ptōkheía*).[26]

Sendo todas essas descrições produtos da observação de uma classe dominante aristocrática, encontramos ainda outras maneiras de distinção social em textos antigos. Na verdade, para um aristocrata desse período, que não tinha a necessidade de trabalhar para manter sua subsistência no nível de conforto de que dispunha, todo aquele que precisasse trabalhar para viver era necessariamente um pobre.[27] Mais precisamente, todo aquele que não é capaz de

---

19 A relação com o trabalho se explicita em sua forma verbal, *penomai*, que tem como sentido primeiro "trabalhar", "cumprir uma tarefa sofrida" e, por extensão, "ser pobre".

20 τοῦ δὲ πένητος ζῆν φειδόμενον καὶ τοῖς ἔργοις προσέχοντα, / περιγίγνεσθαι δ' αὐτῷ μηδέν, μὴ μέντοι μηδ' ἐπιλείπειν. E [a vida] do pobre é viver poupando e se voltando aos trabalhos, / e nada para ele sobre, e de modo algum algo falta.

21 CECCHET, 2013, p. 61.

22 O termo *apóros* é traduzido em *The class struggle in the Ancient Greek World* como "*propertyless*". Markle discute as relações entre pobreza e a ausência de posses, apresentando bons argumentos de ambos os lados e nos deixando em uma aporia conceitual. De qualquer modo, parece evidente que a propriedade de terras era a principal forma de capital em um mundo pré-industrial e um ponto decisivo para a determinação social de um indivíduo.

23 Inclusive com o sentido ocasional de "sem propriedades". Uma ocorrência levantada por Markle (1985, p. 270 n.9) é a do Livro 8 da *República* de Platão (552a), em que alguém que vende tudo o que tem e continua morando na cidade é considerado um *pénēta* (traduzido por Ana Lia Amaral, possivelmente para reforçar a ausência de propriedade, como "pobre indigente".

24 As estimativas de controle de terra apresentadas por alguns autores que trabalham o tema são variadas. Van Wess (*apud* Cecchet, 2015, p. 14), um dos poucos que aponta também a concentração de terras nas mãos dos mais pobres, defende que de 4 a 7% da população (os mais ricos) detinham entre 27 e 45% das terras, enquanto 25% (os mais pobres, porém livres) detinham 1 ou 2% das terras.

25 MARKLE, 1985, p. 270.

26 PLATÃO*, República 618a.*

27 Coin-Longeray (2001, p. 252-253) defende que a *penía* se relaciona não exatamente com a necessidade de trabalho para a sobrevivência, mas com a *askholía*, a ausência de *skholē*, de ócio, na vida desses pobres. De

sobreviver simplesmente a partir da própria acumulação, que não é escravizado ou que não conta apenas com a boa vontade ou a benevolência dos outros, ou seja, o que necessariamente retira do próprio trabalho o seu modo de subsistência é um *pénēs.* Essa ideia, por mais aristocrática que possa nos soar, estabeleceu-se ideologicamente na antiguidade, de modo que na Atenas democrática essa visão se expandiu para as demais classes: nos júris, essa opinião era apresentada como um ponto de vista universal, amplo, compartilhado por ricos e pobres.[28]

Além disso, a condição de pobreza não se confirmava publicamente apenas pela ausência de meios individuais, mas pela inexistência de auxílio financeiro por parte de parentes ou amigos próximos. Em termos bourdianos, o pobre era aquele que, além dos meios próprios, não dispunha de capital social, de um conjunto real ou potencial de meios ligados à posse de uma rede durável de relações mais ou menos institucionalizadas de conhecimento e reconhecimento, o pertencer a um grupo que funcione como um conjunto de agentes dotados não apenas de propriedades comuns, mas unidos por ligações permanentes e úteis.[29] O que o sociólogo francês descreveu no século XX contém diversos pontos de contato com uma prática aristocrática por excelência, a *xenía*.[30] O pobre, portanto, é fabricado por ausências de valores aristocráticos: ausência material, ausência de ócio e ausência de valor suficiente para relações não mediadas na relação trabalho/dinheiro.[31]

Como observa Finley, a complexa e variada classe que normalmente traduzimos por "pobre" tem no trabalho e na incapacidade de cumprir demandas aristocráticas justamente o seu ponto de comunhão.[32] Diferentemente da situação de precariedade extrema, a da *ptokheía*,

---

toda maneira, essa distinção, criada pela autora muito a partir de uma reflexão sobre a participação política, nos parece demasiadamente ligada a uma mentalidade ateniense, clássica, democrática.

28 CECCHET, 2013, p. 61.

29 BOURDIEU, 1980, p. 03.

30 Uma discussão sobre o conceito tão fundamental será desenvolvida na seção 1.5 deste capítulo. Especificamente sobre essa função no Egito ptolemaico, na seção 3.1.

31 Uma versão ainda mais subalterna no mundo do trabalho antigo são os tetes (*thētes*), os trabalhadores diários que eram necessariamente funcionários de outras pessoas. Ainda que célebres após as reformas de Sólon (~594), os tetes são citados já em Homero. O trecho da *Odisseia* (11. 488-491) em que a classe, por assim dizer, é citada é especialmente emblemático do ponto de vista do mal estar que há em trabalhar para outra pessoa: Aquiles, anunciando o seu desgosto em relação ao poder que teria segundo Odisseu no mundo dos mortos, que escolheria uma das piores situações no mundo dos vivos. Na *Odisseia*, (18. 357-361), encontramos também um convite acre, mas positivo do ofício dado por Eumeu a Odisseu disfarçado de mendigo: "Estrangeiros, quererias ser meu jornaleiro [*thēteuémen*], se eu te contratasse / para a minha propriedade longínqua (tens jeira assegurada), / para apanhares as pedras dos muros e plantares as altas árvores? / Dar-te-ia de comer o ano inteiro, e roupa para vestires, / assim como sandálias para tu calçares os pés." (ξεῖν', ἦ ἄρ κ' ἐθέλοις θητευέμεν, εἴ σ' ἀνελοίμην, /ἀγροῦ ἐπ' ἐσχατιῆς, – μισθὸς δέ τοι ἄρκιος ἔσται, – / αἰμασιάς τε λέγων καὶ δένδρεα μακρὰ φυτεύων; / ἔνθα κ' ἐγὼ σῖτον μὲν ἐπηετανὸν παρέχοιμι, / εἵματα δ' ἀμφιέσαιμι ποσίν θ' ὑποδήματα δοίην).

32 FINLEY, 1974, p. 52.

o *pénēs* é capaz de oferecer e receber em troca de sua força de trabalho um modo não só de subsistência, mas de vida. Essa relação, portanto, exclui o ócio.

Se a terra era o principal meio de produção da antiguidade e sua exploração se dava especialmente à base de trabalho escravizado, a existência, para usar a expressão que se tornou célebre, em sentido ligeiramente diferente,[33] em Veblen, de "classe ociosa", esteja ela voltadas à religião, governo, esportes ou guerra (quem sabe, posteriormente, à ciência e à poesia?) depende intimamente do estado das coisas dessa divisão do trabalho e da detenção dos modos de produção. Para que existam, nas palavras de Veblen, "ocupações não industriais" é necessário que o trabalho manual seja exercido por outras classes. E é claro que há uma íntima relação entre as classes mais altas e a média e essas "ocupações não industriais".[34]

2.2. Demiurgos

Em sua primeira acepção, os demiurgos seriam aqueles cujo trabalho se dirige aos interesses do público, isto é, suas práticas produtivas não se dirigem exclusivamente ao cenário da propriedade, do espaço familiar.[35] De certa maneira, o termo se tornou uma espécie de sinônimo de trabalhador profissional que, por dominar um tipo de tarefa não tão usual, se dedicava a circular entre localidades exercendo sua atividade em troca de bens materiais.[36]

Trata-se, então, de uma designação que funciona como um grande guarda-chuva sob o qual cabem diversas atividades de primeira necessidade, excluindo-se aí, é claro, as funções de caráter puramente doméstico, já ocupadas por servos e servas ou mulheres. Por sua importância, os demiurgos tinham um espaço intermediário ou um pouco flutuante na hierarquia social homérica.[37] Segundo Finley, adivinhos e médicos poderiam até ser nobres, mas os demais profissionais, como ferreiros, carpinteiros, aedos, ainda que circundassem a

33 Veblen tinha por foco principal não exatamente o trabalho artístico, mas atividades de lazer possíveis às classes mais abastadas, como a caça e os esportes.

34 VEBLEN, 2007, p. 07.

35 Glotz percorre em sua história econômica justamente o percurso entre a propriedade coletiva e a propriedade privada, e como se modificaram as relações de trabalho, de um trabalho coletivo para um pelo *genos* e, posteriormente, para o *demos* (1965, p. 1-30). Como observado por Murakawa (1957, p. 385), é possível também imaginar que a palavra signifique não aquele que trabalha para o povo, mas em meio ao povo.

36 GLOTZ, 1965, p. 24.

37 Murakawa (1957, p. 407) chama atenção para o fato de que a expansão da palavra "demiurgo" é um grande testemunho do senso de coletividade dos gregos: artesãos não eram chamados por um termo que continha em si, por exemplo, as palavras "mão" e "técnica", mas que demonstrava sua importância e participação na vida em comunidade. Essa escolha fica ainda mais marcada quando observamos que a partir do século V a.C., quando a produção grega se tornou majoritariamente baseada em trabalho escravo, artesãos eram nomeados como *kheirotékhnēs* ou palavras semelhantes que descreviam algo do exercício do trabalho e não da função.

classe aristocrática, não pertenciam à nobreza.[38]

Não há qualquer menção a demiurgos na *Ilíada*, o que apesar de curioso pode ser visto como compreensível pela excepcionalidade da situação de guerra. No entanto, na em parte urbana *Odisseia*, encontramos duas menções:

> Ἀντίνο', οὐ μὲν καλὰ καὶ ἐσθλὸς ἐὼν ἀγορεύεις·
> τίς γὰρ δὴ ξεῖνον καλεῖ ἄλλοθεν αὐτὸς ἐπελθὼν
> ἄλλον γ', εἰ μὴ τῶν, οἳ δημιοεργοὶ ἔασι;
> μάντιν ἢ ἰητῆρα κακῶν ἢ τέκτονα δούρων,
> ἢ καὶ θέσπιν ἀοιδόν, ὅ κεν τέρπῃσιν ἀείδων.
> οὗτοι γὰρ κλητοί γε βροτῶν ἐπ' ἀπείρονα γαῖαν·
> πτωχὸν δ' οὐκ ἄν τις καλέοι τρύξοντα ἓ αὐτόν.
> ἀλλ' αἰεὶ χαλεπὸς περὶ πάντων εἰς μνηστήρων
> δμωσὶν Ὀδυσσῆος, περὶ δ' αὖτ' ἐμοί· αὐτὰρ ἐγώ γε
> οὐκ ἀλέγω, εἴός μοι ἐχέφρων Πηνελόπεια
> ζώει ἐνὶ μεγάροις καὶ Τηλέμαχος θεοειδής.[39]
>
> Antínoo, apesar de seres nobre, não são belas as tuas palavras.
> Quem é que vai ele próprio chamar o outro, um estrangeiro,
> de outra terra, a não ser que se trate de um demiurgo:
> um vidente, um médico, um carpinteiro de madeira,
> ou um aedo divino, que com o seu canto nos deleita?
> Estes homens são sempre convidados na terra ilimitada.
> Agora um mendigo ninguém convidaria como despesa
> para si próprio. Mas tu, de todos os pretendentes és sempre
> ríspido com os servos de Ulisses, sobretudo comigo.
> Mas eu não me importo, enquanto no palácio viverem
> a sensata Penélope e o divino Telémaco.

e

> τῶ οὔτε ξείνων ἐμπάζομαι οὔθ' ἱκετάων
> οὔτε τι κηρύκων, οἳ δημιοεργοὶ ἔασιν·[40]
>
> Por isso não ligo a estrangeiros ou suplicantes
> ou arautos: todos esses que são demiurgos.

Com essas passagens, torna-se claro ao menos que o conceito de demiurgo nas sociedades homéricas não se limita aos artesãos, mas abrange ocupações indispensáveis de seu tempo.[41] Outro detalhe marcante nos dois trechos é o caráter de estrangeiro aparentemente comum às profissões.[42] No primeiro trecho, é dito que a presença de um estrangeiro só se

38 FINLEY, 1972, p. 53.
39 HOMERO, *Odisseia* 17. 381-391.
40 HOMERO, *Odisseia* 19. 134-135.
41 MURAKAWA, 1957, p. 387.
42 Em relação aos aedos e músicos, um necessário nomadismo está entre as principais caraterísticas dessas atividades profissionais, sejam em relatos ficcionais e míticos ou em biografias literárias. Cf. HUNTER; RUTHERFORD, 2009.

justificaria entre os convivas ou mesmo entre habitantes de uma cidade diante da sua utilidade. Um mendigo (*ptōkhós*) dificilmente seria bem-vindo porque não traria qualquer benefício para a comunidade, apenas despesas, como fica demonstrado no trato dos convivas nas várias cenas de interação com pedintes na *Odisseia*.

Já as profissões aqui citadas (vidente, médico, carpinteiro, aedo e arauto) passam facilmente por profissões de interesse púbico, funções extras necessárias e que certamente não eram dominadas por quaisquer membros de qualquer comunidade. Parece ser assim explicada a estrangeiridade[43] dessas profissões e estar aí também uma das possibilidades de leitura desse substantivo.[44] Uma exceção sempre demarcada por Murakawa e Finley se dá no caso dos arautos, que certamente detinham uma relação mais orgânica com o seu local de trabalho, dada a importância e a confiança depositada em um mensageiro. Não há, por fim, uma correlação total e demarcada em vocabulário entre trabalhos manuais, artesanias, e o título de demiurgo.[45]

Dentro da própria dificuldade em compreender quais as características comuns, demarcatórias, definitivas da função, deparamo-nos com a dúvida sobre a "Janus-like figure"[46] do demiurgo. A possibilidade de duas funções bastante distintas serem representadas por esse mesmo nome é uma das questões fundamentais para pensarmos esse grupo de trabalhadores. Murakawa nos apresenta, após uma exaustiva lista de entradas literárias e epigráficas do termo, as interpretações apresentadas pela filologia moderna até o final da década de 1950. Curiosamente, há entre os intérpretes diversos aqueles que ignoram sem grandes problemas a dualidade de significados, veem apenas o lado artesão da expressão; dentre os que trabalham com o termo em dois sentidos, encontramos aqueles que, nas palavras de Murakawa, "põem

43 Segundo Murakawa, alguns como Meyer e Wilamowitz supuseram que o *status* dos artesãos nos períodos mais antigos era baixíssimo por serem pessoas de fora da sociedade. O famoso trecho anteriormente citado, a fala de Eumeu sobre mendigos e demiurgos, parece provar justamente o contrário (defendido também por Finley: a importância do demiurgo era ainda mais demarcada pelo fato de ser trazido de fora). Aparentemente, sua função era dificilmente substituível e, portanto, possuía um lugar de relativa importância e destaque entre os *aristoi* que poderiam contar com os seus serviços.

44 MURAKAWA, 1957, p. 387.

45 Encontramos, por exemplo, um ourives (*khrysokhóon*, e no verso 432, *khalkeús*, talvez para demarcar que seu trabalho se dava com outros metais, não apenas o ouro) chamado para dourar os chifres de uma vitela em uma cena de sacrifício no episódio da passagem de Telêmaco por Pilos. Ao contrário do esperado, a partir de uma análise do modo como Nestor direciona sua ordem – uma ordem semelhante à dada pelo senhor ao boieiro –, é possível supor que o ourives ou ferreiro seja um servo (ou mesmo um escravo) e não um "trabalhador independente como os descritos em *Odisseia* 17.383" (HAINSWORTH, 1988, p. 186). O autor enfatiza, em nossa opinião com precisão, que a observação da relação entre Nestor e o ourives não deve servir como base para que estabeleçamos o espaço social dos ourives e ferreiros no tempo do poeta.

46 MURAKAWA, 1957, p. 395.

pouco significado no termo demiurgo e consideram que a palavra poderia ser empregada em relação a vários tipos de ocupação, independentemente da posição social daqueles que eram por ela descritos".[47]

A hipótese mais comumente levantada era a de que originalmente os demiurgos eram mesmo servidores públicos de funções semelhantes às dos artesãos e médicos (e, por extensão, o termo passaria a ser aplicado aos independentes também). A hipótese parece razoável, especialmente se pensarmos no interesse (e prestígio) público de profissões como essas. Um dos pontos de inflexão se dá no desenvolvimento econômico das comunidades até o séc. VI a.C., que teria aumentado o poder desses pequenos comerciantes e prestadores de serviços ao ponto de se elevarem em alguns casos acima da aristocracia e ganharem uma significativa voz política.[48]

De qualquer modo, a parte menos nobre dos assim nomeados, incluindo aqui os aedos, tem todas as características daquele que se mantém em posição de *penía*. Lembremo-nos mais uma vez que se trata de uma sociedade cuja riqueza é ligada à propriedade, e um prestador de serviços, por mais que seus serviços sejam muito bem-vindos e que seja cercado por consideração, permanece em situação de dependência. Os aedos são recebidos com alegria onde quer que chegam, é dito por Eumeu, mas na Ítaca em que essas palavras são ditas é possível encontrar um demiurgo fixo, dotado de apreço, partícipe de um sistema de trocas de dom e contradom, mas, é dito, forçado a cantar os assuntos de interesse da plateia de que depende no momento.

2.3 – O poeta é um artista?

Se hoje chamamos "artista" aqueles que desenvolvem quaisquer trabalhos de criação musical, visual, verbal – e até mesmo experiências não enquadráveis em categorias estanques ou pré-determinadas por gêneros –, há entre os gregos antigos uma clara separação entre as artes verbais e as artes visuais, e essa distinção, que privilegia o poeta, se mantém relativamente inalterada no decorrer da antiguidade.[49] A comparação entre os ofícios naturalmente cria também uma grande diferença de *status* entre as duas categorias. Parece haver um resquício de vidente ou profeta na capacidade variada que o poeta tem de conferir fama,

47 MURAKAWA, 1957, p. 397.
48 MURAKAWA, 1957, p. 398.
49 HAUSER, 1999, p. 54.

prestígio e imortalidade, um poder que se realiza plenamente diante da própria relação com a palavra dessa específica sociedade. Os artistas visuais, por sua vez, aproximam-se dos artesãos genéricos, assalariados, que não têm capacidade de troca suficiente para desenvolver uma relação de *xenía*[50] com aquele que o contrata.[51] Não raro, na verdade, era encontrar escravizados entre os escultores, pintores e pintores de vasos,[52] situação que só encontrará paralelo possível – ainda que impreciso – nos períodos subsequentes, como o Helenístico, em que encontraremos poetas que se apresentam na mais profunda miséria, como Leônidas de Tarento.

As críticas, vindas de figuras tão variáveis no espaço e no tempo como Heródoto[53] e Plutarco,[54] apresentam os artesãos de modo geral, ou mesmo artistas mais canônicos (Fídias, Policleto), como atores de um ofício mecânico, braçal, puramente técnico.[55] Hurwit problematiza um pouco esse fato ao comparar a suposta impessoalidade das artes gregas com tradições de fato anônimas, impessoais, como a egípcia ou a mesopotâmica.[56] Temos na tradição grega, já entre os séculos VII e VI a.C., um exemplo de assinatura completa em uma estátua, o Kouros de Euticártides. Em cem anos, entre 550 e 450 a.C., há mais assinaturas verdadeiras, demonstrando através de verbos como *epoiēsen* ("fez") ou *egrapsen* ("pintou") o gesto de autoria, do que em 3 mil anos de arte egípcia e do Oriente Próximo.[57]

Essa centelha de autoria, no entanto, não se aproxima do intrincado processo de elaboração da autoria poética. É clara a distinção entre vida e produção intelectual *versus* vida e produção manual, há para os gregos mais de *sophía* na criação verbal e mais de *tekhnía* nas artes visuais.[58] Essa diferença está marcada, por exemplo, no processo místico simbolizado na sua relação com as musas.[59] No caso dos artistas visuais, ele não é o criador, mas o instrumento

50 A *xenía* faz parte daquilo que Anne Carson (1999, p. 12) chamou de "*embedded economy*", isto é, uma economia embutida na própria vida daqueles que dela participavam, não exatamente monetizada, mas em torno da qual havia contratos profundos. Sociedades, casamentos, hospitalidade, patrocínio artístico eram formas de aliança baseados em trocas sociais e simbólicas.
51 BANDINELLI, 1980, p. 55.
52 HURWIT, 2015, p. 09.
53 HERÓDOTO, *História* 2.167.
54 PLUTARCO. *Vida de Péricles* 2.1.
55 HURWIT, 2015, p. 09.
56 HURWIT, 2015, p. 11.
57 HURWIT, 2015, p. 18.
58 BANDINELLI, 1980, p. 60.
59 Há algo de transcendente também na *tékhnē*, algo que pode talvez ser vislumbrado em Atena ou em Hefesto. Talvez, como supõe Pucci (2008), em outra era tenha havido uma relação entre essas artes e alguma esfera mágico-religiosa (pensemos em Dêdalo), perdida com uma laicização antiga do ofício (PUCCI, 2008, p. 04). A poesia também passa por uma laicização, mas sua função e abrangência não se encerram, apenas se modificam.

vivo da *tékhnē*; quanto ao poeta, talvez não lhe seja permitido exercitar essa técnica de acordo simplesmente com sua vontade, mas sua contrapartida e a possibilidade de seu produto transcender tempo e espaço garanta um maior valor para a sua prática.[60] Memória era, como ainda o é, poder; a poesia, nesse mundo indiscutivelmente oral, tinha uma capacidade muito significativa de transmissão de saber. No início da *Nemeia V*, Píndaro sintetiza a potência da arte verbal a que se entrega em relação às representações plásticas: "não sou um *andriantopoios*", um escultor. A fama tem uma dimensão sonora e Píndaro se orgulha de assim gerá-la e espalhá-la.[61]

Podemos descrever o início dessa distinção no que Sperduti define (e traça o panorama) de "natureza divina da poesia na antiguidade", presente entre os primeiros gregos que conhecemos tanto na relação direta entre poeta e divindades relacionadas à criação poética (Musas, Apolo) quanto da relação por eles desenvolvidas com outros seres também determinados como *theĩoi* em si mesmos.[62] Um paralelo possível dessa relação é o poder outorgado aos reis por Zeus. Como o ser que organiza, dispõe a ordem, os princípios do universo, os reis obtêm o seu poder natural *ek Diós*; o poeta também recebe, como numa emanação, as habilidades que lhe conferirão o dom da poesia a partir das divindades.

Esse laço é presente mesmo nas narrativas sobre as origens da poesia. Os deuses ofertariam esse poder a alguns humanos justamente por serem os criadores dessa arte. O mito da construção da lira por Hermes,[63] que inclui a participação de Apolo como o que primeiro que se delicia com o agradável som das cordas, ou da flauta feita a partir dos chifres por Atena,[64] e a posterior atribuição de Apolo como deus da poesia e aproximação do arco e da lira como seus objetos são testemunhas da relação inicial dos versos com os deuses.[65] E as musas, figuras desde os poemas mais antigos intimamente ligadas à poesia e às demais artes, suas guardiãs e inspiradoras (mas nunca apresentadas como suas inventoras). Filhas de Zeus e Mnemosyne, a Memória, são apresentadas e nomeadas em sua totalidade apenas em Hesíodo, como parte de um agrupamento um pouco posterior ao panteão das divindades olímpicas, lado a lado com as

60 Assim como há uma hierarquia entre as funções do poeta e do artista plástico, nas artes plásticas há uma diferença de valor entre as diversas modalidades de realização: segundo Bandinelli (1980, p. 66), o arquiteto seria o *tekhnēs* mais valorizado, seguido pelo pintor e, por último, o escultor.
61 PUCCI, 2013, p. 330.
62 SPERDUTI, 1950, p. 209.
63 A versão mais célebre se encontra no *Hino Homérico a Hermes*, versos 24-61.
64 PÍNDARO, *Pítica XII* 6-8.
65 SPERDUTI, 1950, p. 211.

Horas, as Graças, Eunomia, Dike e Eirene etc., seres de um universo pós-titânico,[66] um cosmo ligado à nova ordem, carregado de virtudes cívicas, beleza, harmonia.[67]

Não é por acaso que os primeiros poetas carregam uma missão nobre, mística, e são assim reconhecidos: eles narram as histórias dos deuses e semideuses e por isso são os primeiros professores e teólogos, ou, como Clemente de Alexandria apresenta Orfeu, um dos primeiros poetas míticos da tradição, *ierophántēs kaì poiētēs*, um modo usado pelo autor para descrever também Moisés.[68] Esse poder religioso, epifânico do poeta está ligado ao *enthousiasmós*, à crença de que assim como um profeta, o poeta é tomado como ferramenta dos pensamentos de um deus.[69] A "delirante boca" (*mainoménōi stómati*) da Sibila em Heráclito[70] é apenas um dos sinais dessa leitura persistente dos poderes inspiradores do transe, é o detalhe que distancia o poeta do artista comum e o torna um profissional responsável pela educação, pela religião, pela manutenção do *status quo* e pelo contato com o divino. Parece, portanto, até claro que é um profissional de importância máxima para a coesão social e para a distribuição dos poderes no período arcaico.

2.4 – Aedo/poeta/rapsodo

O termo *poiētēs*, que permanece nas mais variadas línguas modernas como modo por excelência de designação do sujeito desse ofício, não é a primeira forma que conhecemos na língua grega de nomeá-lo. Não nos aparece em texto, na verdade, antes de Heródoto.[71] O profissional[72] da palavra poética é nesse ponto da história o aedo, *aoidós*, termo presente em

66 HESÍODO, *Teogonia* 881-885.

67 É possível tratá-las como uma espécie de "personificação da tradição oral", matéria fundamental para a memória de uma sociedade pouco ou nada ligada à grafia. Roth (1976, p. 338) crê estar aí, inclusive, a possibilidade de as musas serem úteis tanto aos reis quanto aos poetas. Cf. seção 1.5.

68 CLEMENTE de Alexandria, *Exortação aos Gregos* 2.22 e 7.63.

69 SPERDUTI, 1950, p. 214.

70 HERÁCLITO fr. 92 DK.

71 HERÓDOTO 2.53. Ἡσίοδον γὰρ καὶ Ὅμηρον ἡλικίην τετρακοσίοισι ἔτεσι δοκέω μέο πρεσβυτέρους γενέσθαι καὶ οὐ πλέοσι· οὗτοι δέ εἰσι οἱ ποιήσαντες θεογονίην Ἕλλησι καὶ τοῖσι θεοῖσι τὰς ἐπωνυμίας δόντες καὶ τιμάς τε καὶ τέχνας διελόντες καὶ εἴδεα αὐτῶν σημήναντες· οἱ δὲ πρότερον ποιηταὶ λεγόμενοι τούτων τῶν ἀνδρῶν γενέσθαι ὕστερον, ἔμοιγε δοκέειν, ἐγένοντο. Pois Hesíodo e Homero creio serem, quanto a idade, quatrocentos anos mais velhos do que eu, não mais. Eles são os que *criaram* a genealogia dos deuses gregos e a eles deram nome, dividiram-lhes atributos e ofícios e apontaram-lhes a as aparências. E os ditos primeiros *poetas* a mim parecem ter surgido depois desses homens. (grifo nosso)

72 Em Homero, há uma diferenciação entre os aedos e os cantores ocasionais. Nos funerais de Heitor, há os aedos, que cantam um treno, um lamento estilizado; outros cantam um lamento mais simples, *goos* (*Ilíada* 24. 712-723); nos funerais de Aquiles, as nereidas cantam lamentos não descritos e as musas, trenos (*Odisseia* 24.58-

Homero para descrever aquele que canta[73] compondo poemas,[74] como Demódoco ou Fêmio. Como observa Nagy, o termo desde essa sua primeira aparição carrega uma distinção profissional em relação a eventuais personagens que desempenhem essa mesma função, como Aquiles, que canta os *kléa andrôn* na famosa cena da Ilíada.[75]

Segundo Chantraine, é universalmente admitida a relação entre o verbo *aeídō*, do qual deriva o nome do agente, e o termo *audē*, "voz humana".[76] O aedo é, portanto, inseparável da emissão de sua voz. Sua condição determinante é sua capacidade performática, que combina simultaneamente canto e composição, sempre em contato direto com um auditório: não há nesse caso qualquer diferenciação terminológica ou factual entre ser o compositor e o *performer* de um poema.[77] Platão, já no Período Clássico, um período em que a escrita já teria avançado significantemente sobre o processo de composição dos poemas,[78] apresenta a poesia como uma arte ligada aos ouvidos.[79] Ainda que haja alguma relação com a declarada inimizade conceitual entre o filósofo e a escrita, está claro nessa afirmação que a poesia é assim categorizada porque esse é o modo cristalizado de transmissão de versos, mesmo que tenham sido compostos através da escrita: a emissão vocal.[80] A eficiência nesse trabalho estaria ligada principalmente a uma dupla demanda: para compor versos, ainda que escritos, é necessário ter uma *phýsis*, uma habilidade natural, uma voz e um *ouvido* relacionados ao desenvolvimento de uma técnica

59). Cf. NAGY, 1989.

73 Os aedos muito possivelmente de fato cantavam (ou ao menos tinham uma forma bastante estilizada de fala, com ritmo definido e acentuação melódica variável). A recitação acompanhada de instrumento musical (*parakatalogē*) é tida por Plutarco como uma invenção de Arquíloco. cf. WEST, 1981, p. 113.

74 Nesse universo ainda não é presente a figura do intérprete, comumente chamado, especialmente a partir do *Íon* de Platão, de rapsodo. O termo é complexo e imagina-se que a grande diferença entre aedo e rapsodo seja a improvisação modulada do primeiro frente à memorização literal do segundo. Ford (1988) aponta que na verdade a grande diferença se daria no modo de performance: o rapsodo demarcaria um tipo de poesia que poderia ser apresentada sem a presença do canto, uma poesia recitativa.

75 NAGY, 1989, p. 135.

76 CHANTRAINE, 1968, p. 22.

77 SVENBRO, 1976, p. 12.

78 O fim do Período Clássico é comumente tomado como o início de uma era de bibliofilia, com o fim da poesia de performance. Albis (1996, p. 2-3) apresenta algumas evidências da permanência de um modo de composição oral; Cameron (1995, p. 71-103) defende que, se não a poesia, ao menos o epigrama permanece sendo um gênero fundamentalmente ligado ao simpósio, portando de performance oral.

79 PLATÃO, *A República* 10 603b. Πότερον, ἦν δ' ἐγώ, ἡ κατὰ τὴν ὄψιν μόνον, ἢ καὶ κατὰ τὴν ἀκοήν, ἣν δὴ ποίησιν ὀνομάζομεν; "Referes-te apenas à que se dirige aos olhos, ou também à que se dirige aos ouvidos, a que chamamos poesia?"

80 Como observa Gentili (1988, p. 19), a chegada do alfabeto, a popularização do letramento e o estabelecimento de fato de uma cultura letrada são coisas diferentes. A partir do século V, a circulação de livros se torna mais comum, mas a entrada psicológica de uma lógica da escrita teve uma inserção muito mais lenta, sem suplantar imediatamente a mentalidade da composição e da *performance* oral. Isso fica claro, por exemplo, na manutenção de artifícios da composição oral, como o uso de fórmulas.

mnemônica e de composição bastante complexa.[81]

O aedo têm por acompanhamento da performance vocal um instrumento musical de cordas, a lira.[82] Além disso, nos poemas homéricos, cada aedo trabalha em uma só corte, ele é solitário em seu ofício e nenhum deles é apresentado como um cantor ambulante ou participante de competições poéticas[83] ou mesmo um cantor que trave contato e troque experiências com outros.[84]

O material narrativo do seu canto é um repertório sujeito a variações, no entanto *grosso modo* comumente conhecido e reconhecido pela audiência. O aedo canta as histórias de um passado distante, mas familiar o suficiente para ser especial, episódios de ciclos narrativos pertencentes a um período heroico em que humanos e deuses dividiam o espaço de ação, e essa relação têm a potência de produzir feitos dignos de nota e de rememoração pelas gerações posteriores. Essas gerações que relembram esses fatos são responsáveis por atualizá-las, ao modo comum da narrativa oral.

Como dito, seu conhecimento para a composição dos poemas e a verdade revelada em seu canto eram atribuídos às Musas (ou à Musa, nos poemas homéricos). O caráter sobrenatural dessa relação garantiria ao mortal a habilidade prática e o conhecimento para apresentar narrativas daquilo que não presenciou. Não se trata exatamente de "sublime inspiração", como observa Hainsworth, um ponto de vista não anterior ao século V, mas de uma forma privilegiada de conhecimento.[85] São divindades que parecem guardar em si o complexo peso de uma tradição compartilhada de histórias à qual o aedo teria de se conformar em sua performance pública.[86]

A separação entre a *performance* e a composição é encarnada na figura do

81 GENTILI, 1988, p. 05.

82 O que normalmente se traduz por "lira" são dois termos que se referem a um mesmo instrumento, uma lira composta por uma caixa acústica arredondada: *phórminx* e *kítharis*. *Phórminx* é o termo usual e parece o mais antigo, enquanto *kítharis* é assumido como um termo estrangeiro. O termo *lýra* aparece somente no *Hino Homérico a Hermes*. cf. WEST, 1992, p. 50.

83 A única competição poética descrita nos poemas homéricos se dá entre Tamiris, um cantor trácio, e as musas (*Ilíada* 2.594-600). A história, trazida à tona em meio ao catálogo das naus, parece indicar, como observa Ford (1992, p. 97), um exemplo da necessária cautela do aedo diante de sua autoconfiança na vertical disputa mortal/imortal, uma espécie de etiologia da competição poética ou um gesto do ou dos compositores da *Ilíada* para representar seu ofício em tempos anteriores.

84 Há na *Odisseia* (17. 381-86) a sugestão de que o aedo, como um demiurgo, seria itinerante, ainda que não haja qualquer descrição de um *poeta vacanti* em todo o texto.

85 HAINSWORTH, 1988, p. 350.

86 FORD, 1992, p. 90.

rapsodo.[87] Seu aparecimento, ao menos para nós, está demarcado no livro V das *Histórias* de Heródoto: sabemos, através de sua narrativa, que em torno de 600 a.C. Clístenes proibiu os concursos de rapsodos em Sícion porque eles apresentavam cantos homéricos, em que constantemente os nativos de Argos eram louvados.[88] Como bem observa Svenbro, a cena é especialmente importante se pensarmos que essa censura se dá por ocasião da cristalização do texto narrado. Se aquele detentor da palavra heroica não mais a compõe, está sujeito às vicissitudes da recepção sem as mesmas possibilidades de adaptação do texto ao gosto de quem o contrata. Para Sperduti, o surgimento dessa nova figura no universo poético é um dos motivos para que a palavra *poiētēs* tenha se popularizado acima de *aoidós*: a presença do intérprete exige uma distinção mais clara entre o autor real do poema e os seus intérpretes, e uma palavra que trazia essa dupla e inseparável concepção poderia alimentar confusões.[89]

O rapsodo não é *autodídaktos* como Fêmio.[90] Sua peculiaridade parece ter sido ligada não a uma específica capacidade de memorizar, mas a esse modo de *performance* oposto ao do aedo: sua especificidade está ligada a um *corpus* poético que poderia ser apresentado em público sem o canto como elemento de apoio.[91] Seu espaço, portanto, acabou se aproximando ao da *performance* épica, em que o rapsodo, como o Íon de Platão, deleitava o público dos festivais e competições nos quais se engajava com trechos dos poemas homéricos.[92]

2.5. Poder e as relações de *xenía* entre poeta e patrão

Lemos logo após o "Hino às musas", na *Teogonia* os seguintes versos:

---

87 NAGY (1992, p. 42) defende que "a diferença mais significante entre aedo e rapsodo está nas naturezas de suas respectivas audiências". Enquanto o rapsodo recita os poemas homéricos ou hesiódicos para ouvintes de variadas *póleis* que organizavam festivais de espírito Pan-Helênico, os aedos são retratados como cantores conectados a determinada comunidade.

88 HERÓDOTO, *Histórias* V. 67.

89 SPERDUTI, 1950, p. 212. Como a autora observa, essa distinção se torna ainda mais refinada quando pensamos em diferenciações como *tragōidoí* e *tragōdopoioí*.

90 SVENBRO, 1976, p. 44.

91 FORD, 1988, p. 306.

92 PLATÃO, *Íon* 531. É possível perceber no trecho a proeminência de Homero entre os dois outros principais poetas.
{ΣΩ.} Καὶ μὴν ἐγὼ ἔτι ποιήσομαι σχολὴν ἀκροάσασθαί σου, νῦν δέ μοι τοσόνδε ἀπόκριναι· πότερον περὶ Ὁμήρου μόνον δεινὸς εἶ ἢ καὶ περὶ Ἡσιόδου καὶ Ἀρχιλόχου;
{ΙΩΝ.} Οὐδαμῶς, ἀλλὰ περὶ Ὁμήρου μόνον· ἱκανὸν γάρ μοι δοκεῖ εἶναι.
(Socrates) Na realidade eu mesmo ainda farei uma pausa para ouvi-lo. Mas agora me responda apenas o seguinte: você é hábil só em Homero, ou também em Hesíodo e Arquíloco?
(Íon) De jeito nenhum, só em Homero! Pois me parece ser o bastante.

ἡ γὰρ καὶ βασιλεῦσιν ἅμ' αἰδοίοισιν ὀπηδεῖ.
ὅντινα τιμήσουσι Διὸς κοῦραι μεγάλοιο
γεινόμενόν τε ἴδωσι διοτρεφέων βασιλήων,
τῷ μὲν ἐπὶ γλώσσῃ γλυκερὴν χείουσιν ἐέρσην,
τοῦ δ' ἔπε' ἐκ στόματος ῥεῖ μείλιχα· οἱ δέ νυ λαοὶ
πάντες ἐς αὐτὸν ὁρῶσι διακρίνοντα θέμιστας
ἰθείῃσι δίκῃσιν· ὁ δ' ἀσφαλέως ἀγορεύων
αἶψά τι καὶ μέγα νεῖκος ἐπισταμένως κατέπαυσε·
τούνεκα γὰρ βασιλῆες ἐχέφρονες, οὕνεκα λαοῖς
βλαπτομένοις ἀγορῇφι μετάτροπα ἔργα τελεῦσι
ῥηιδίως, μαλακοῖσι παραιφάμενοι ἐπέεσσιν·
ἐρχόμενον δ' ἀν' ἀγῶνα θεὸν ὡς ἱλάσκονται
αἰδοῖ μειλιχίῃ, μετὰ δὲ πρέπει ἀγρομένοισι.[93]

Pois essa também reis respeitados acompanha.
Quem quer que honrem as filhas do grande Zeus
e o veem ao nascer, um dos reis criados por Zeus,
para ele, sobre a língua, vertem doce orvalho,
e da boca dele fluem palavras amáveis. As gentes
todas o miram quando entre sentenças decide
com retos juízos; ele, falando com segurança,
de pronto, até disputa grande, destramente interrompe.
Por isso os reis são prudentes, pois às gentes
prejudicadas na ágora ações reparatórias completam
fácil, com palavras macias persuadindo.
Ao se mover na praça, como um deus o propiciam
com respeito amável, e destaca-se na multidão.

A arte do poeta não é o único dom das musas que atrai e interessa o poder. Essas divindades também têm relação com o bem falar, que garantem aos nobres por elas escolhidos desde a nascença. A habilidade de desenvolver retos juízos e de deter uma boa performance pública sem dúvida é um elemento fundamental para a manutenção da harmonia e da integridade dos governados, mas ainda assim não é possível ao poderoso herdar todo o dom da palavra que lhe conferirá estabilidade, legitimidade e sobrevivência para além de seus feitos.[94]

O trecho citado na *Teogonia* é exemplar para nos mostrar a necessária proximidade entre os dois domínios. Assim como o cetro de louro entregue a Hesíodo no seu encontro com as musas, é também um emblema de prerrogativa real,[95] nobreza e aedo dividem em Hesíodo prerrogativas vocais. As musas dotaram Hesíodo de uma voz divina e de larga capacidade de julgamento, mas o seu papel, como é levantado no trecho, não é o de governar, mas de ter o direito de compor uma poesia dotada de autoridade, capaz de, além de agradar, persuadir ou instruir a audiência.[96]

93 HESÍODO, *Teogonia* 80-92. Tradução de Christian Werner.
94 SPERDUTI, 1950, p. 212.
95 NAGY, 1992, p. 53.
96 STODDARD, 2003, p. 08-09.

Ou seja, aedo e rei compartilham a alta estima das deusas de modo a serem capazes de gerar, respectivamente, *kléos* e *díkē*; um através da eloquência em forma de canto, outro através de retos julgamentos. Nessa aproximação, Hesíodo nos aponta uma primeira defesa da complementariedade dos ofícios, nos apresenta a hipótese de que ambos tenham o poder de desviar (notemos os verbos dos versos acima citados) a mente do ouvinte, ainda que o iludindo ao causar o esquecimento de problemas tanto emocionais quanto litigiosos.[97] Hesíodo sabe que o poder das musas está justamente no balanceamento entre memória e esquecimento.[98]

Relembrar é também presentificar em encenação, trazer à realidade como se os feitos do passado fossem capazes de ocupar os olhos daquele que a acompanha. Esse é o processo (*enárgeia*, de trazer às vistas, fazer aparecer) de que Hesíodo se orgulha e que parece distinguir com muita clareza no trecho em relação aos poderes do *basileús*, habilidades distintas, de mesma origem, mas de ação complementar. O aedo identifica, portanto, um gesto inaugural de reciprocidade na manutenção de poder, elemento fundamental na relação da criação da palavra com o poder que a sustenta.

Além de uma estratificação social baseada em riquezas, ocupação e *status*, o patrocínio oficial precisa da crença de que uma das partes desse consórcio detém algo de que a outra tem necessidade ou que deseja. Os aedos e poetas arcaicos se apresentam e são publicamente reconhecidos como a classe detentora da hegemonia da palavra em sua múltipla capacidade, algo próximo do que é descrito nos versos de Hesíodo. Mesmo um rei ou governante que também seja um abençoado pelas Musas necessita de um poeta que em seus versos seja capaz de equilibrar memória e esquecimento e presentificar o passado ou embrulhar o presente em uma forma que sobreviva à passagem do tempo.

Gold observa que ainda que os artistas façam parte de uma classe improdutiva dentro do sistema agrícola das sociedades antigas, tanto na Grécia quanto em Roma encontramos uma atitude regular, para o nosso tempo talvez um pouco atípica, a ideia de que estes não devem ser vistos como trabalhadores assalariados, mas como indivíduos livres para a execução do seu trabalho sem se preocupar com o mundo material, financeiro.[99] Os artistas visuais, geralmente homens sem grandes meios, possuíam um imperativo óbvio: encontrar um patrão; para os poetas a situação também se tornava complicada se não possuíam independência financeira ou alguma relação de reciprocidade com um dos possíveis patrões disponíveis. Como

97 SOLMSEN, 1954, p. 7-8.
98 STODDARD, 2003, p. 11.
99 GOLD, 1987, p. 01.

veremos, nenhum escritor poderia receber diretamente dinheiro por sua obra sem incorrer em desdém público, descrédito pelos reais interesses materiais que mediariam a produção de sua obra.[100] Por outro lado, aqueles que não teriam sido pobres necessitavam manter o nível de vida com o qual estavam acostumados.

O sistema patrão-poeta era baseado na noção de reciprocidade. O patrão oferece casa, dinheiro, jantares, segurança na corte. A natureza desses presentes varia muito, mas o principal contrapresente de um cliente é um poema em homenagem ao patrão, presença e *performance* na vida social da corte e um ouvido simpático aos interesses e ambições (inclusive poéticas) do patrocinador. A educação estética, filosófica ou política dos sucessores também com frequência cabia ao protegido.[101] Os poemas surgem então como bens que poderiam ser dados ou comercializados, manuseados, admirados ou pagos, gerando uma dívida da parte do homenageado ou motivador.[102] Não foi um passo longo o processo de tratar livros como objetos para poemas como objetos. E o poema é um objeto superior por ser intangível e assim indestrutível.

A troca só se dá pelo fato de os poetas afirmarem sempre o seu poder de trazer e manter fama. Mas a fama nem sempre se dava em citar ou dedicar. Muitas vezes a glória de ser um patrocinador estava no fato de ter financiado uma obra memorável, à qual estaria para sempre ligado o nome do patrão. Dessa maneira, podemos na verdade observar que nenhum relacionamento patrão-poeta se dá apenas de maneira linear, bilateral. Encontramos em vez de um sistema fechado uma relação triangular que inclui a audiência dos produtos literários, sejam eles apresentados em público ou por escrito. Manter um alto número de protegidos, especialmente se protegidos de sucesso, era interessante para o patrão, pois demonstrava em público o alto poder monetário que possuía.[103]

Não havia termo em grego para essa relação estabelecida. O termo *philía* era utilizado para descrever relações de reciprocidade extracomerciais nas mais variadas esferas, não só na literatura. A escolha da palavra é semelhante à palavra presente no contexto romano,

100 GOLD, 1987, p. 01.
101 GOLD, 1987, p. 02.
102 Veja, por exemplo, a *Olímpica 7*, 1-10, em que o poema é comparado a uma taça de ouro (*Phiálan pánkhryson*) ou os versos 27-62 / 149-150 do *Idílio I* de Teócrito, em que encontramos a longa e famosa descrição da poesia como uma copa, algo no estilo do escudo de Aquiles. O próprio Calímaco no fr. 392 Pf. afirma cantar em pagamento (*katabállom' aeidein*) as bodas de Arsínoe.
103 LIU, 2013, p. 5097.

a *amicitia*. *Philía*, traduzida normalmente por amizade em nosso contexto, designa uma série de relações ligadas ao amor, à afeição ou à simpatia e pode ainda ser aplicada desde as relações internas do ambiente familiar a relações desenvolvidas em situações extraordinárias, como na guerra ou em longas viagens.[104]

De toda forma, a amizade parece estar sempre em um lugar de "sentimento de companheirismo", em oposição às obrigações formais.[105] Um amigo é justamente aquele que ajuda em tempo de necessidade, de modo que falhar sem justificativa em um desses momentos denota a ausência de amizade real. Mas, como observa Saller, há um paradoxo nas mais diversas sociedades e épocas no qual a amizade é sempre imaginada como o afeto mútuo sem interesse em vantagens, mas ao mesmo tempo uma parte fundamental da amizade está nos benefícios mútuos advindos da troca de bens e serviços entre amigos.[106]

Aristóteles destaca que um dos elementos fundamentais entre os amigos no estabelecimento de uma relação, seguindo bem a segunda ideia presente no paradoxo citado, é um princípio de igualdade entre cada uma das partes,[107] mas parece não haver necessária conexão entre a promessa de altruísmo recíproco e igualdade social entre as partes. Para Saller, esse é inclusive um dos três elementos constitutivos da relação de patronagem, juntamente com as trocas recíprocas e a existência de uma relação pessoal.[108] A relação poeta-patrão passa justamente por esses três elementos e não à toa recebe também o nome de amizade. A escolha desse termo para descrever as diversas formas de relação entre elementos díspares, em formas de reciprocidade que funcionam como prestações de serviço mas que não gostam de ou não podem assim se mostrar é perfeita justamente por seu caráter ambíguo, por ser capaz de transitar

104 KONSTAN, 1995, p. 331.

105 ARISTÓTELES, *Ética a Nicômaco* 1158b25-26. Wolf (1966, p. 12), em contrapartida, distingue a relação emocional da relação instrumental. Para ele, em sociedades complexas, a amizade instrumental, ao contrário do que o nome parece anunciar, não é aquela que tem por fim apenas interesses em fontes naturais ou sociais, mas a possibilidade de eventualmente acessar essas fontes se torna importante. Em contraste com a amizade emocional, a instrumental não funciona em díades e nem busca o fechamento de círculos sociais, pelo contrário: cada participante necessariamente está conectado a outros membros e consegue contactá-los de acordo com interesses comuns.

106 SALLER, 1982, p. 12.

107 Para Wolf (1966, p. 16), a relação patrão-cliente é uma relação instrumental com o máximo de disparidade entre as partes, a começar pelos produtos que cada um pode ofertar. A descrição dessa disparidade nas estruturas de poder encontradas em Castela por M. Kenny parece se encaixar com perfeição no nosso exemplo: o patrão oferece coisas muito mais imediatamente tangíveis, em geral ajuda econômica e proteção contra ações de autoridade, sejam elas legais ou não. Já o cliente paga por essa oferta de modo algo impalpável, a começar geralmente por demonstrações de estima e na divulgação de um rigoroso senso de lealdade em relação ao seu patrão. Outras formas de contrapartida do cliente: informações sobre terceiros e apoio político.

108 SALLER, 1982, p. 49.

positivamente de alianças políticas a relações de foro íntimo.[109] O poeta é e não é parte da corte e das relações de poder e sua situação ambígua ou intermediária está visível também em uma escorregadia escolha vocabular que demonstra mais necessidade do que intimidade, em última análise.

2.6 As representações das relações sociais dos poetas no período arcaico

Na "cultura da canção" que era a Grécia Arcaica, o discurso poético pertencia à organização da vida social por inteiro, cumprindo um papel estrutural e funcional nas principais áreas da experiência humana: política, guerra, leis, moral, religião, educação, iniciação, individualidade, sexualidade, amor e luto.[110] Mas até o momento em que a poesia (e os poetas) passam a ser assunto de outros gêneros escritos, como a filosofia de Xenófanes ou a historiografia de Heródoto, só conhecemos as impressões que esses textos geraram e a posição relativa dos produtores de discursos poéticos nas sociedades em que estão inseridos a partir do que os próprios poetas descreveram, direta ou indiretamente. Temos, portanto, como início do processo de construção da autoimagem do poeta na Grécia Antiga as representações dos aedos nos poemas homéricos e a autorrepresentação de Hesíodo e de sua condição de primeiro autor que apresenta no texto seu nome, algo do seu trabalho e de sua família.

No caso de Homero, é impossível fazer qualquer tipo de afirmação sobre Demódoco ou Fêmio representarem uma espécie de *alter ego* do poeta, um *cameo* em que o poeta que chamamos por Homero se projeta, apresentando benesses e horrores da vida na corte, em que depende do estado das coisas do local em que performa. Fora isso, temos do poeta apenas o vislumbre ligeiro de um *moi*, entre a primeira palavra, a que definiria o poema, *ándra*, e o imperativo que será endereçado a essa segunda pessoa mágica, a *Moũsa*.[111]

De toda forma, na ausência de maiores informações dadas dentro da própria obra sobre esses primeiros poetas, além dos sinais de dependência de patrões ou concursos e de ambiguidade social que os aedos apresentam nos poemas, não parece difícil entender que aqui está, ao menos para nós, o princípio de uma tópica de representação do poeta como dependente ou socialmente flutuante que de certo modo acompanhará esse personagem, se não como

109 GOLD, 1987, p. 134.
110 POWER, 2015, p. 58.
111 CALAME, 1995, p. 38.

questão-chave ao menos como sinal de autoridade.[112] Encontramos também nessas primeiras representações sinais de que sua função excede o puro deleite artístico. Trata-se de um trabalho de educação, pois transmite em seu canto, através de histórias de tempos heroicos passados, imperativos morais, fontes de conhecimento teológico e do pensamento divino. São os poetas que mantêm viva a prezada poesia do passado, política e ideologicamente potente ainda no seu presente, e não é de se surpreender, portanto, que tiranos estivessem bastante interessados no poder de influência que a épica poderia ter sobre a crença e a identidade coletiva e quisessem controlar a performance rapsódica. Ao patrociná-los, esses tiranos estavam seguindo o precedente homérico: a relação real com bardos, cujo cantar mantém a ordem social estabelecida pelo rei.[113]

2.7 Os aedos homéricos

Se nada sabemos sobre o suposto aedo ou o grupo de aedos que merecerá antes de todos e por excelência o título de *ho poiētēs*, encontramos em seus poemas as primeiras representações dos mestres da palavra dentro de algum contexto social. Homero se debruça com especial atenção ao narrar o cotidiano dos aedos profissionais que fazem parte de seus poemas e, a seu exemplo, construíam narrativas de guerra semelhantes à *Ilíada* ou *nóstoi* como a *Odisseia*. Na *Odisseia*, poema que de fato nos apresenta esse aedo profissional em sua prática e nos leva a perceber detalhes de sua situação social, o conjunto de bardos retratados funciona como uma primeira apresentação da posição social ambígua em que geralmente é retratado. Temos dois exemplos algo opostos, que garantem um exame detalhado dessa situação e mostram o quanto o aedo é sujeito às questões sociais e econômicas do espaço que o acolhe ou que frequenta, e alguns outros casos flagrantes de sua dependência e importância.

São na verdade quatro os aedos retratados na *Odisseia*: o aedo anônimo de Menelau, que cantava durante as comemorações das bodas de seu filho e de sua filha;[114] o também anônimo aedo de Agamêmnon, apresentado por Nestor, em sua retrospectiva dos *nóstoi*, na peculiar função de guardar Clitemnestra durante a viagem do atrida para Troia;[115] Fêmio, o aedo que canta durante os banquetes dos pretendentes no palácio de Odisseu em Ítaca; e Demódoco,

112 REYMOND, 2010, p. 19.
113 POWER, 2015, p. 60.
114 HOMERO, *Odisseia* 4. 17-19.
115 HOMERO, *Odisseia* 3. 265-272.

o aedo do palácio de Alcínoo, na Feácia. Somente o aedo de Agamêmnon não é descrito em sua atividade principal, a do canto. De resto, todos performam em ocasião de banquete, acompanhados por um instrumento musical de corda. Só uma das performances descritas na *Odisseia*, a segunda canção de Demódoco, não trata de assuntos relacionados à guerra de Troia ou aos *nóstoi* dos heróis após a queda da cidade, mas de um evento.

O banquete é a ocasião normal de atuação do aedo no poema. Sua versão homérica, o *daís*, "partilha", é bastante diferente do banquete clássico, o *sýmposion*.[116] Nele não há separação entre o comer e o beber, os convidados estão sempre assentados em poltronas ou banquetas em vez de recostados no triclínio e não está excluída a presença de mulheres entre os convivas.[117] O que há de essencial no *daís*, para além da sociabilidade requerida e exercitada, é a comida e a bebida, consumidas simultaneamente, até que se extingue o desejo de comer e beber. Só quando satisfeitos os convivas, nunca simultaneamente, é que o canto ou eventualmente a dança ganham espaço na festividade, estes são acessórios (*anathémata*) da ocasião.[118]

A sociabilidade básica entre os convivas, como observa Assunção, compartilha com o aedo seu papel na construção do banquete como um espaço ideal de narrativas.[119] Nas conversas desenvolvidas, além da identidade de hóspedes e de sua história de vida, encontramos narrativas também relacionadas aos *nóstoi* dos heróis troianos, assunto do interesse tanto de Telêmaco em suas viagens quanto da família e dos servos de Odisseu em Ítaca ou mesmo dos pretendentes. Essas conversas, um momento específico de ócio, são um momento de integração de uma comunidade de semelhantes ou ao menos dignos de consideração por parte do grupo de oferece o banquete.

O aedo, mesmo à margem dessa ordem social, em algumas ocasiões tem parte na alimentação e na bebida do *daís* e estabelece uma comunicação com os convivas, ainda que não funcione da mesma maneira e com sequer parte da eficiência presente na comunicação entre iguais. O respeito marcado em algumas falas certamente se deve à especificidade da situação do aedo em uma sociedade presa à oralidade. Não há vestígios de escrita na *Odisseia*, de modo que a identidade social dos membros dessa aristocracia é construída a partir do que é ouvido.

---

116 Há outros dois termos para ocasiões de banquete em Homero. *Eilapínē*, uma festa solene, e *éranos*, uma refeição em que cada um traz sua parte. Ambas as modalidades são citadas por Atena/Mentor ao questionar Telêmaco sobre o banquete dos pretendentes (*Odisseia* 1. 225-6).

117 MÜHLL apud ASSUNÇÃO, 2013, p. 100.

118 *Odisseia* 1. 152.

119 ASSUNÇÃO, 2013, p. 103-104.

Os aedos são, portanto, a ferramenta fundamental de disseminação do *kléos*, noção fundamental de sucesso para essa aristocracia guerreira, a fama surgida do dizer, o reconhecimento público em narrativas.[120]

O exemplo ideal da convivência do aedo com a sociedade que o acolhe é o de Demódoco. A Feácia, em enorme contraste com as notícias que a essa altura já tivemos da Ítaca da Telemaquia, é uma espécie de utopia da ordem, um local intocado pela guerra, cercado de concórdia social. Parte desse Estado maravilhoso se encontra representado no banquete de que Odisseu desfruta e, nessa ocasião, a presença do aedo tem sua evidente importância. Demódoco[121] é honrado pelo povo (*laoῖsi tetiménon*) e pela aristocracia que o recebe, como fica claro no trecho:

> κῆρυξ δ' ἐγγύθεν ἦλθεν ἄγων ἐρίηρον ἀοιδόν,
> τὸν περὶ Μοῦσ' ἐφίλησε, δίδου δ' ἀγαθόν τε κακόν τε·
> ὀφθαλμῶν μὲν ἄμερσε, δίδου δ' ἡδεῖαν ἀοιδήν.
> τῷ δ' ἄρα Ποντόνοος θῆκε θρόνον ἀργυρόηλον
> μέσσῳ δαιτυμόνων, πρὸς κίονα μακρὸν ἐρείσας·
> κὰδ δ' ἐκ πασσαλόφι κρέμασεν φόρμιγγα λίγειαν
> αὐτοῦ ὑπὲρ κεφαλῆς καὶ ἐπέφραδε χερσὶν ἑλέσθαι
> κῆρυξ· πὰρ δ' ἐτίθει κάνεον καλήν τε τράπεζαν,
> πὰρ δὲ δέπας οἴνοιο, πιεῖν ὅτε θυμὸς ἀνώγοι.
> οἱ δ' ἐπ' ὀνείαθ' ἑτοῖμα προκείμενα χεῖρας ἴαλλον.
> αὐτὰρ ἐπεὶ πόσιος καὶ ἐδητύος ἐξ ἔρον ἔντο,
> Μοῦσ' ἄρ' ἀοιδὸν ἀνῆκεν ἀειδέμεναι κλέα ἀνδρῶν,
> οἴμης, τῆς τότ' ἄρα κλέος οὐρανὸν εὐρὺν ἵκανε
>
> O arauto veio trazendo pelas mãos o fiel aedo
> a quem muito a Musa amava e deu um bem e um mal
> Privou-o dos olhos, mas deu-lhe um doce canto.
> Para ele então Pontónoo colocou uma poltrona com detalhes de prata
> em meio aos convivas, apoiada num grande pilar,
> e em cima pendurou num prego a lira aguda,
> sobre sua cabeça, e explicou como pegá-la com as mãos
> ao arauto. Ao lado colocou um cesto e uma bela mesa
> ao lado uma taça de vinho, para beber quando o ânimo ordenasse.
> E sobre a comida que estava diante eles lançaram as mãos.
> Mas depois de afastarem o desejo da comida e da bebida,
> então a musa incitou o aedo a cantar a fama dos homens,
> uma canção cuja fama atingiu o amplo céu[122]

O narrador da Odisseia deixa claro na primeira aparição de Demódoco a sua posição de prestígio. A primeira característica citada, e talvez a mais importante para o seu sucesso, é

120 ASSUNÇÃO, 2013, p. 103.

121 O nome de Demódoco parece se adequar bem à sua função e ao modo como é tratado pela aristocracia feácia. Hainsworth afirma ser o *-dokos* ligado ao verbo *dékomai* / *dékhomai*, "receber bem", daí "o bem recebido pelo povo". cf. HAINSWORTH, 1988, p. 348.

122 HOMERO, *Odisseia* 8. 62-74.

sua íntima ligação com a divindade da qual receberia seu valioso dom do canto.[123] Diante do local para ele separado entre os convivas, uma poltrona adornada, estava à sua disposição o vinho, para que fosse consumido quando quisesse.

O discurso de Odisseu, proferido após as duas primeiras canções de Demódoco, ou seja, de um Odisseu já a par das habilidades do aedo, apresenta diversos sinais do prestígio do aedo em meio àquela sociedade. Sobre Fêmio, por sua vez, é dito que canta por *anankē*, compulsoriamente, nos banquetes organizados pelos pretendentes em Ítaca:

> κῆρυξ δ' ἐν χερσὶν κίθαριν περικαλλέα θῆκε
> Φημίῳ, ὅς ῥ' ἤειδε παρὰ μνηστῆρσιν ἀνάγκῃ.
> ἦ τοι ὁ φορμίζων ἀνεβάλλετο καλὸν ἀείδειν,
>
> O escudeiro colocou nas mãos de Fêmio uma lira
> de insigne beleza – Fêmio a quem a necessidade
> obrigava a cantar para os pretendentes.[124]

O poema não explicita o método através do qual os pretendentes conseguem forçar o poeta a cantar ou por qual motivo ele cantaria obrigado, apenas por necessidade. Podemos pensar então em duas leituras. A primeira é a ideia de que o bardo cantaria de bom grado diante de outra plateia e que diante dessa plateia atual de Ítaca, em tudo incorreta, ele só canta porque é obrigado. O principal problema dessa leitura está na crença um pouco ingênua, mesmo para uma representação idealizada, de que o aedo, um profissional, teria necessariamente um ponto de vista moralizante em relação ao seu contratante ou ao seu patrão fixo.

A segunda, mais produtiva, é a ideia de que ele canta sobre um assunto do agrado dos pretendentes, os problemas encontrados pelos aqueus em sua volta para casa, ou seja, as poucas chances de uma volta de Odisseu, fato fundamental para o atual estado das coisas e para uma necessária escolha de um marido por Penélope entre os pretendentes.[125] Em meio ao debate iniciado por Penélope sobre o canto de Fêmio (versos 337 a 344), não é o aedo quem se defende. Telêmaco, mesmo em um reino acéfalo o *princeps* da audiência, evoca a responsabilidade de Zeus na atual configuração das coisas, defende a liberdade do aedo em cantar o que lhe parecer

123 O mal de Demódoco, a cegueira, é um tópos comumente associado ao aedo. É possível que haja uma ligação entre a cegueira e a memorização. O adjetivo *pēron* encontrado na descrição do castigo dado pelas musas a Tamiris por sua audácia é por vezes lido, a partir de fontes posteriores, como a cegueira. O próprio Homero é, como veremos, desde a antiguidade anedoticamente tratado como cego, talvez a partir de uma associação com o personagem de aedo que ele mesmo criou, Demódoco. cf. BOWRA, 1952.

124 HOMERO, *Odisseia* I. 153-155.

125 WERNER, 2005, p. 174.

mais apropriado e lembra que a escolha pelo canto mais novo (os *nóstoi* dos gregos, no caso) não é exatamente uma escolha de Fêmio, mas uma necessidade para que a sua aceitação seja máxima entre os ouvintes.

> μῆτερ ἐμή, τί τ' ἄρα φθονέεις ἐρίηρον ἀοιδὸν
> τέρπειν ὅππῃ οἱ νόος ὄρνυται; οὔ νύ τ' ἀοιδοὶ
> αἴτιοι, ἀλλά ποθι Ζεὺς αἴτιος, ὅς τε δίδωσιν
> ἀνδράσιν ἀλφηστῆσιν ὅπως ἐθέλῃσιν ἑκάστῳ.
> τούτῳ δ' οὐ νέμεσις Δαναῶν κακὸν οἶτον ἀείδειν·
> τὴν γὰρ ἀοιδὴν μᾶλλον ἐπικλείουσ' ἄνθρωποι,
> ἥ τις ἀϊόντεσσι νεωτάτη ἀμφιπέληται.
>
> Minha mãe, por que razão levas a mal que o fiel aedo
> nos deleite de acordo com sua inspiração? Não são
> culpados os aedos, mas Zeus: aos homens que por seu pão
> trabalham estabeleceu o destino que entendeu.
> Não é justo levarmos a mal que ele canta a desgraça dos Dânaos.
> Pois os homens apreciam de preferência o canto
> que lhes pareça soar mais recente aos ouvidos.[126]

A segunda hipótese citada, lida ao lado do trecho, parece exemplificar perfeitamente o que Svenbro, a partir das observações feitas por Radloff, nos diz sobre as especificidades de adequação do canto no uso da técnica de composição oral. É justamente essa simultaneidade entre composição e performance que fornece uma ferramenta fundamental à constrição do poeta. O *akyn*, o aedo tradicional iugoslavo, ao cantar diante de nobres consegue encaixar em sua narrativa as genealogias dessa plateia, conferindo-lhe nobreza, e, sem mudar de eixo, seleciona ainda episódios condizentes com a aprovação da audiência nobre; em um auditório pobre, integra ao seu discurso, usando de expediente semelhante ao anterior, críticas aos ricos do lugar, conseguindo assim simpatia e aceitação de todas as audiências.[127] Esse parece ser um tema então bastante recorrente, como indica o *aièn* na fala de Penélope a Fêmio,[128] e, claro, recente, como podemos supor a partir do discurso que Telêmaco fará à sua mãe ainda no canto I.

Demódoco, o outro aedo, não vive em um reino em crise, mas em seu oposto. No reino dos feácios, um local em tudo extraordinário, o aedo possui um espaço bem definido na sociedade, está entre os convivas de um banquete real e por eles é honrado. Diferentemente da descrição do canto de Fêmio, o seu canto, não constrangido, possui desde o início uma ligação

126 HOMERO, *Odisseia* I. 346-352
127 SVENBRO, 1976, p. 17.
128 HOMERO, *Odisseia* 1. 341.

com os deuses[129] e, é dito, é inspirado pela musa, possui impulso divino.[130]

Vinho e carne são oferecidos a Demódoco antes que comece a cantar.[131] O aedo honrado pelo povo, *laoĩsi tetiménon*, ainda recebe um grande pedaço de carne de Odisseu, que serve não só como agradecimento e louvor pela *performance* testemunhada como uma abertura para um novo pedido, que ele cantasse o episódio do cavalo de madeira. Parece haver uma forma de *xenía* na relação do aedo com a aristocracia, mas uma *xenía* destemperada, diferente da relação estabelecida dentro do próprio grupo, na qual presentes muito valiosos são oferecidos como etiqueta de hospitalidade (o próprio Odisseu nesse mesmo canto do poema recebe esses presentes por transparecer nobreza). O aedo recebe pelo seu canto o básico para sobreviver: alimento, abrigo e proteção, ainda que cante, como é dito por Odisseu, *katá kósmon*, de acordo com a ordem dos fatos.[132]

Observar o modo como a tarefa de cantar é descrita nos poemas homéricos nos parece um sinal interessante dos modos de representação que serão desenvolvidos pelos poetas subsequentes sobre eles mesmos. Pensemos, pois, que há um interesse deliberado na construção da imagem da profissão, seja do ponto de vista de um *Homero concreto*, que a partir de seus interesses moldou e legou às gerações que o seguiram uma primeira ideia de poeta; seja do ponto de vista de *Homero como uma tradição*, cuja representação dos aedos traz em si o ponto de vista social, compartilhado de quais seriam as formas de vida típicas de um cantor/compositor e qual espaço ocupava nessas situações.

As situações de autorrepresentação que se seguem às da *Odisseia* já partirão de algo desse modelo iniciado por esses dois modos de ver o poeta. Ele, ainda que nas próximas versões por vezes se apresente na primeira pessoa e construa nos seus versos não a figura de aedos ficcionais, mas sua própria imagem, sempre deverá a Homero não só vocabulário, modo de narrar, imaginação, tradição mitológica, células datílicas, formas épicas. Os primeiros aedos parecem traçar uma forma de destino para as relações entre os poetas e seus protetores. Ainda que dificilmente encontremos poetas absolutamente sedentários, como Demódoco e Fêmio, cada um parece servir de paradigma para boas e uma más relações com os poderosos que os circundam e fomentam sua poesia. Além do efeito da representação social, encontramos nesses

129 HOMERO, *Odisseia* 8. 44-45.
130 BRANDÃO, 2005, p. 64.
131 HOMERO, *Odisseia* 8. 69-70.
132 HOMERO, *Odisseia* 8. 489.

aedos dados que serão também muito utilizados como *tópoi* nas posteriores construções biográficas que serão desenvolvidas no final do período clássico e durante todos os períodos subsequentes da Antiguidade. A começar por uma confiança (que nos atinge, inclusive) na descrição das vidas e dos feitos dos poetas a partir de dados ditos na primeira pessoa em sua poesia ou mesmo na identificação de personagens tidos como semelhantes ao poeta, tratando-os como *alter egos* daquele que os cria. É o caso da relação de cegueira presente nasbiografias homéricas posteriores, informações que parecem ser uma extrapolação biográfica de um dos personagens desse autor, o divino Demódoco, cego.[133]

2.8. Hesíodo

Hesíodo, ao contrário de Homero, já se apresenta em seus poemas e, ao se nomear e se descrever, gera uma nova forma de construção da *persona* poética. Ainda que sua existência seja também questionável, a presença de um nome próprio no verso 22 da *Teogonia*, único poema em que o famoso termo *Hēsíodos* aparece,[134] inaugura uma apresentação dessa voz poética em torno de uma suposta (e sem chance de confirmação) biografia, mas que pode nos trazer também a visualização de uma tecnologia interna de construção narrativa, a própria ideia de que a primeira pessoa – e suas representações – não tem a obrigação de se ligar a uma pessoa determinada, mas pode ser um signo de uma tradição poética que se identifica por meio de um nome próprio.

A "questão hesiódica", ainda que uma equação sem solução aparente, traz na suposta individualidade de Hesíodo, em contraste com a voz destacável, porém anônima de Homero, a ideia de que há nesse gesto um largo rompimento com a tradição anterior de poesia, incluindo aí a homérica.[135]

---

133 A tradição de considerá-lo cego, em que biógrafos posteriores, dos mais variados, se apoiaram, parece também advir de trecho do *Hino Homérico a Apolo* (v. 172-173): τυφλὸς ἀνήρ, οἰκεῖ δὲ Χίῳ ἔνι παιπαλοέσσῃ, / τοῦ πᾶσαι μετόπισθεν ἀριστεύουσιν ἀοιδαί. "Um homem cego que mora na rochosa Quio / Todos os seus cantos deixados para trás são excelentes" (tradução nossa). A cegueira traz sem dúvida um novo aparato ligado à adivinhação, ao contato com um saber que está além do que os cinco sentidos são capazes de absorver, demonstrando a crença em uma dualidade do conhecimento. Encontramos adivinhos, como Tirésias, cego por Atena ou Hera, mas que, como compensação obteve o dom da vidência. Carp (1983, p. 283) problematiza a ideia de que a aquisição de poderes proféticos por um cego seja apenas uma compensação, trata-se na realidade de um processo de transcendência. Há ainda uma corelação na antiguidade entre cegueira e memória, como se a visão fosse uma forma de distração. cf. CARP, 1983.

134 O termo aparece no acusativo, *Hēsíodon*, como objeto do ensinamento "delas", *aí*, as Musas, em uma enunciação que se torna de primeira pessoa dois versos abaixo, no pronome, também no acusativo, *me*.

135 O já citado contraste, além da própria estrutura de quebra-cabeças, especialmente dos *Erga*, fazem com que grande parte dos *scholars* modernos caia em sua armadilha biográfica. Tanto é que na sua apresentação sobre

Não deixa de ser fundamental se perguntar, ao analisar essa questão de autorrepresentação, quais técnicas de autorreferência utilizadas por Hesíodo (e compartilhadas por outros poetas gregos[136]) não seriam convenções que cercam diferentes estâncias autorais ligadas às formas variadas de poesia na Grécia e, se além disso, se as próprias características pessoais, autobiográficas do poeta não servem a uma função específica e necessária aos contextos em que aparecem e, assim, se deveriam ser vistas como elementos com função estritamente narrativa, jamais confessionais ou autobiográficos.[137]

Se tomarmos esse ponto de vista, podemos notar que a figura do pai de Hesíodo seria citada no poema apenas como exemplo de homem capaz de retirar sua sobrevivência simplesmente com transporte mercante; Perses, por sua vez, não seria o verdadeiro destinatário de *Trabalhos e Dias*, mas "nós", futuros ouvintes/leitores do poema, sendo Perses apenas o interlocutor perfeito para os ensinamentos sobre a moral do trabalho no poema, um "*silent listener*".[138]

Lamberton interpreta esse modo de criação como uma das hipóteses de elaboração dos poemas homéricos, a crença de que os poemas hesiódicos também seriam criação de inúmeros cantores iletrados que, ao improvisar, manipulavam e rearranjavam material tradicional do gênero que estava à disposição dos poetas e era familiar aos ouvidos dos plateias. [139] Posteriormente, esses poemas seriam cristalizados em texto, aprendidos por intérpretes, os rapsodos, e, nesse estágio em que o texto passou a ser apresentado como algo bem definido, surgiria a necessidade da criação desse autor ancestral que, como Homero, seria um artista capaz de encarnar e simbolizar todo um gênero, assim como Homero.

Malta, para falar sobre Homero, nos diz que é a tradição que elabora um Homero, e não Homero que elabora a tradição, ainda que um Homero de carne e osso possa mesmo ter existido e ter sido um rapsodo muito acima da média.[140] É bem provável que o mesmo possa ser dito sobre Hesíodo e seus poemas, que a matéria da qual retira seus expedientes poéticos é anterior, profunda e compartilhada, ainda que talvez seja uma pessoa histórica. É a tradição. Se

---

o poeta em *Poesía y filosofía de la Grecia Arcaica* (1993), Fränkel o descreve como aquele que queria escapar da "estilização épica", de gosto objetivo e de caráter aristocrático (p. 103) para tratar de um homem como ele mesmo, teria, portanto, um "conteúdo altamente individualizado".

136 Lefkowitz (1981) traçou em seus trabalhos inúmeros paralelos entre vidas de poetas a partir de tópicas compartilhadas, como o fracasso inicial, a pobreza, a viagem, a relação de competição e aprendizado com outros poetas.

137 GRIFFITH, 1983, p. 37.

138 KIVILO, 2010, p. 09.

139 LAMBERTON, 1988, p. 04-40.

140 MALTA, 2012, p. 14.

há mesmo autor definido, de carne e osso, com esse nome, muito possivelmente trata-se de um rapsodo, não do aedo representado pela primeira pessoa do poema.

No entanto, não está no caráter da verdade/inverdade o interesse das construções de Hesíodo (e ele mesmo nos ensina). O seu gesto criativo parece ser indissociável para os poetas posteriores da imagem do pastor-poeta, que apesar da sua precariedade recebe sua formação como um dom pessoal feito em presente pelas próprias Musas:

> αἵ νύ ποθ' Ἡσίοδον καλὴν ἐδίδαξαν ἀοιδήν,
> ἄρνας ποιμαίνονθ' Ἑλικῶνος ὕπο ζαθέοιο.
> τόνδε δέ με πρώτιστα θεαὶ πρὸς μῦθον ἔειπον,
> Μοῦσαι Ὀλυμπιάδες, κοῦραι Διὸς αἰγιόχοιο·
> “ποιμένες ἄγραυλοι, κάκ' ἐλέγχεα, γαστέρες οἷον,
> ἴδμεν ψεύδεα πολλὰ λέγειν ἐτύμοισιν ὁμοῖα,
> ἴδμεν δ' εὖτ' ἐθέλωμεν ἀληθέα γηρύσασθαι.”[141]
>
> Sim, então essas a Hesíodo o belo canto ensinaram,
> quando apascentava cordeiros sob o Hélicon numinoso.
> Este discurso, primeiríssimo ato, disseram-me as deusas,
> as Musas do Olimpo, filhas de Zeus porta-égide:
> “Pastores rústicos, infâmias vis, ventres somente,
> sabemos muita coisa enganosa falar semelhante a genuínas,
> e sabemos, quando queremos, verdades proclamar”.

Sua ligação com o divino é, portanto, apresentada e defendida desde o princípio de seu poema, conseguindo não só alinhar seu discurso ao discurso da verdade, algo notadamente importante para um poeta que propõe traçar a criação do universo e dos deuses e a ordem material do ser humano em relação às forças naturais e divinas, mas criar uma cena de iniciação que será retomada e relembrada com frequência na tradição poética posterior.[142]

Além dessa iniciação, encontramos em Hesíodo também uma forma do arquétipo do poeta viajante, uma relação com a experiência que parece ter lugar na construção da autoimagem. Com esse gesto, inaugura-se também, como observado por Hunter e Rutherford, uma “geografia sagrada do passado”, constituída por locais imediatamente reconhecíveis e ligados às grandes figuras da poesia: Quios com Homero, o monte Hélicon com Hesíodo, Lesbos com Safo, Páros com Arquíloco.[143] Viajar para algum lugar pode ter mais a ver com uma associação literária e com a imitação do que com uma realocação física. Calímaco, por exemplo, diz ser criticado por escrever coliambos, apesar de nunca ter ido a Éfeso, terra natal

141 HESÍODO, *Teogonia* 22-28.
142 De Arquíloco a Calímaco encontramos reproduções dessa cena de iniciação, transformada em um signo de prestígio e de poder poético.
143 HUNTER; RUTHERFORD, 2009, p. 05.

de Hipônax. A viagem literária tem mais de uma forma, o que está atestado no verbo *diabázein*, que é tanto ler quanto se movimentar no espaço.[144] Essa *nautilia*, junta da *sphragís* levantada alguns versos acima, para Rosen, seria um sinal de afirmação de uma nova poética, distinta em seus princípios do modelo marcial da épica que o antecede.[145] Com isso consegue se aproximar dos perigos, um tema já presente na poesia mais marcial, mas ao mesmo tempo se mantém perto de casa.[146]

Nos *Erga*, Hesíodo também afirma ter participado de uma competição musical, os jogos fúnebres de Anfidamas de Calquis, em que o poeta teria conquistado por prêmio uma trípode:

> ἔνθα δ' ἐγὼν ἐπ' ἄεθλα δαΐφρονος Ἀμφιδάμαντος
> Χαλκίδα [τ'] εἰσεπέρησα· τὰ δὲ προπεφραδμένα πολλὰ
> ἄεθλ' ἔθεσαν παῖδες μεγαλήτορες· ἔνθα μέ φημι
> ὕμνῳ νικήσαντα φέρειν τρίποδ' ὠτώεντα.[147]
>
> Lá eu, atrás de prêmios pelo aguerrido Anfidamas,
> até Cálquis cruzei – em profusão esses anunciados
> prêmios fixaram os filhos do enérgico –, onde afirmo eu
> com um canto ter vencido e trazido trípode orelhuda.

Essa é a primeira referência a um acontecimento do tipo na poesia. O evento é representado com muita seriedade, como uma atividade capaz de atrair aedos de outras regiões e digno de ser citado orgulhosamente no canto de Hesíodo como um grande feito poético.[148] Rapsodos e citaredos tocavam solo em competições musicais ligadas a vários festivais cívicos, regionais, pan-helênicos que começaram a proliferar em todo o período arcaico, tendo por foco as agendas político-culturais dos tiranos. Embora haja evidências de rapsodos e citaredos amadores, eram majoritariamente profissionais itinerantes que retiravam seus meios da arte, até mesmo uma vida confortável se tivessem sucesso nas competições e aceitassem viajar para longe.[149]

Diferentemente dos aedos homéricos e desses poetas e músicos viajantes, Hesíodo se apresenta como um pastor agricultor, não como um cantor estável em um reino, que não se dedica exclusivamente à poesia e, portanto, não é capaz de com ela manter-se. Ele se torna um

144 HUNTER; RUTHERFORD, 2009, p. 05.
145 ROSEN, 1990, p. 100. Para o autor, os conselhos dados a respeito da navegação simultaneamente servem como um programa poético. Para fortalecer seu argumento, lista inúmeros poetas posteriores que usaram de mesmo ou semelhante expediente. cf. ROSEN, 1990, p. 113 n. 47.
146 STEINER, 2005, p. 349.
147 HESÍODO, *Trabalhos e dias* 654-657. Tradução de Christian Werner.
148 HUNTER; RUTHERFORD, 2009, p. 06.
149 POWER, 2015, p. 61.

dos dois poetas mais respeitados da antiguidade – já que, ao lado de Homero, forma a dupla dos poetas cantados por rapsodos[150] –, mas de um modo geral os comentadores consideram verossímil a sua relação com a agricultura, algo como um pequeno ou médio proprietário de terras.[151]

Com isso, Hesíodo traz também um novo tom à poesia, bem mais ausente do protocolo aristocrático transbordante de Homero e bem mais próximo de questões não do pobre, mas do cidadão médio do período arcaico. Ao levantar, por exemplo, a discussão sobre as duas disputas em *Trabalhos e Dias* (11-26), amplia o campo de ação do poeta, trazendo a vida mais comum e visões de justiça, disputa e trabalho para fora do ambiente tradicional da ética aristocrática dos poemas homéricos. Existe algo ligado a uma tradição de simplicidade e sapiência na postura de Hesíodo, em que uma certa modéstia é comumente encontrada, algo que ecoará, por exemplo, no louvou feito por Plutarco na escolha do poeta por uma vida mais simples, que ecoará na sua proposição de que há algo de uma validade atemporal na sabedoria dos dizeres de Hesíodo.[152] Não seria exagero dizer, a partir dessas considerações, que ele se tornará no Período Helenístico um poeta central na elaboração não só de uma nova estética, ligada muito mais à vida comum, mas também que se apresenta como detentora de um saber específico. Como dito por Koning no título de seu livro, o fato de ser "o outro poeta" ofereceu imaginação e práxis na elaboração de uma "outra poesia" como a almejada e realizada por Calímaco e outros em Alexandria, e sua recepção ajudou a moldar além do estilo mais sofisticado e esguio (*leptós*) de verso que buscavam, uma imagem mais concreta do poeta que conjugasse seu caráter extraordinário ao ser um escolhido pelas musas a uma vida voltada para uma observação aguda também do que há de mais comum.[153]

---

150 KONING, 2010, p. 48.

151 Cf. a discussão levantada por Koning (2010, p. 274) a respeito do caráter poeta-camponês de Hesíodo.

152 PLUTARCO*, Moralia* 158A-B. O trecho é parte de *O Banquete dos Sete Sábios* e é assim traduzido por Delfim Leão: "Por isso fico espantado, Sólon, com o facto de, havendo o teu hóspede estado há pouco entre os Délios a conduzir uma grande purificação, não ter reparado que, entre outras ofertas simples e espontâneas, é usual levar ao santuário, como vestígios e exemplos de uma alimentação primitiva, a malva e o talo do asfódelo, afigurando-se portanto possível que Hesíodo nos esteja a recomendar também a sua enorme simplicidade e temperança. […] Na realidade, Hesíodo deve ter conhecimentos de medicina, como ilustra claramente o facto de ele não mostrar descuido ou falta de experiência na maneira como discorre sobre o regime alimentar, a mistura do vinho, as virtudes da água, o banho das mulheres, bem como sobre a melhor altura para ter relações sexuais ou sobre a forma de acomodar os recém-nascidos. Em todo o caso, parece-me que Esopo poderá com maior propriedade do que Epiménides reclamar para si o título de discípulo de Hesíodo."

153 KONING, 2010, p. 333-337.

2.9 Lírica e laicização: Simônides e Píndaro

O que Homero e Hesíodo dizem de suas vidas é certamente muito limitado pelo gênero escolhido. Há pouca ou nenhuma discussão extraliterária em suas obras, como se o que coubesse ao poeta levantar nesses trabalhos fosse apenas o estatuto de verdade de sua poesia. Quando fala de si, esse enunciador tende a tratar do próprio ofício, a apresentar-se como capaz de assumir o lugar na sociedade que lhe é devido.[154] A poesia elegíaca e lírica, no entanto, traz como novidade a ligação de um "eu" enunciativo a uma enorme variedade de experiências além da própria poesia, através das quais o poeta acaba por construir de fato uma espécie de biografia ou persona literária.[155]

Chamamos de "lírica" a poesia cantada com o acompanhamento da lira ou de algum instrumento similar de cordas (*mágadis*, *kítharis*, *bárbiton*, *phórmix*). Esse entendimento é confirmado no cânone alexandrino, que mantém sob o gênero apenas a lírica monódica e coral e retira elegia e iambo, acompanhados geralmente por instrumentos de sopro.[156] Elegia e iambo, portanto gêneros não líricos, têm uma relação com metros específicos, cristalizados. Elegia vem de *élegos* (lamento funeral), e *elegeîon* diz respeito tanto ao pentâmetro quando ao dístico elegíaco como um todo, assim como uma peça composta por esse tipo de verso. Mas a forma parece não ter sido originalmente trenódica, ligada ao lamento.[157]

A elegia divide com o iambo sua função prática, mas possui, ao contrário, grande elevação e dignidade de tom graças à sua estrutura formal, que preserva o hexâmetro da épica. Não ter a continuidade de versos de tipo único do hexâmetro e do iambo lhe garante a vantagem de construir a mensagem em unidades binárias, os dísticos. O resultado é uma compressão formal bem adequada à autonomia de dois versos, as duas formas têm diante de si basicamente todos os assuntos possíveis à época. De certa maneira, a diferenciação principal entre os dois gêneros está principalmente posta no nível rítmico, em que o modo escolhido teria a ver com a

154 LEFKOWITZ, 1981, p. 25.

155 Os problemas de uma leitura biográfica ou da naturalização da equivalência da primeira pessoa do poema com o autor são amplamente discutidos em Lefkowitz (1981) e Clay (1998), fundamentais para a nossa percepção sobre o assunto nesta tese. Nossa postura em todo este trabalho não é radical na defesa da ficcionalidade dessas construções. Cremos, no entanto, que por ser impossível reconstruir tais biografias em detalhes como os supostamente reproduzidos nos poemas é mais interessante pensar o efeito que esses dados causam dentro da sociedade e da literatura de sua época, em termos de expectativa e rompimento de expectativas. Além disso, buscamos não perder de vista a importância que os *tópoi* possuíam na literatura antiga, como visto em Cairns (1972).

156 GENTILI, 1988, p. 32.

157 GENTILI, 1988, p. 32.

intenção imediata da *performance*.

Os poetas que séculos depois de Homero e Hesíodo se dedicariam a esses gêneros trazem em suas obras a origem daquilo que Detienne chamou de "palavra diálogo".[158] Nos gêneros que se contrapõem à palavra mágico-religiosa das musas, há sempre uma tensão desse novo espaço ocupado pelo poeta, que já não serve aos interesses de uma aristocracia que o acolhe e se vê participante de uma dinâmica nova em que se torna um "poeta de ofício", compõe diretamente por uma quantia de dinheiro.[159]

Essa nova situação, em que poetas se veem mais diretamente à mercê de seu ofício, modificando a relação de *philía* em que pareciam se encontrar em nome de um comércio mais direto, coincide com o desenvolvimento de uma cultura mais monetária no espaço grego[160] e põe em crise o *status* da relação do poeta com o seu patrão ou mesmo com seu próprio ofício: o poeta não é mais um transmissor divino de verdades atemporais, é um *sophós* e tende a ter mais interesse em sua participação ativa no espaço público da pólis.[161] Poucos possuíam na época a liberdade que Sólon, por exemplo, detinha. Por sua evidente liberdade econômica, pôde colocar sua poesia a favor de uma causa específica, foi capaz de agir de forma independente.[162] Um rapsodo itinerante precisava de alguma fonte de renda para viver, sua atividade era como a de qualquer outro profissional e necessitava de sintonia com os ideais de seus financiadores.

Muito da monódia de Anacreonte ou de Íbico foi composto para banquetes de tiranos, uma situação que compartilha bastante com o banquete aristocrático puro. Banquetes na corte Sâmia do tirano Polícrates, onde tanto Anacreonte quanto Íbico trabalharam, provavelmente incluíam, ao lado do poeta e do tirano, aristocratas ligados à nobreza e comerciantes prósperos. Ambos simbolizam um novo tipo de poeta, não mais um participante de festivais como os rapsodos e citaredos, mas similarmente itinerante, uma espécie de *freelancer* que se sustentava da capacidade de espalhar sua reputação pan-helenicamente, compondo e se apresentando para várias casas aristocráticas e tirânicas com as quais tinha ou não laços anteriores de *xenía*.[163] Para os tiranos, por outro lado, o prestígio do poeta que se apresenta em sua corte é uma questão de influência geopolítica, e por isso muito dinheiro era posto em circulação no intuito de fazer de poetas e *performers* estrelas conhecidas por toda a

158 DETIENNE, 1988, p. 45.
159 DETIENNE, 1988, p. 56.
160 GENTILI, 1988, p. 115.
161 HUMPHREYS, 1975, p. 98.
162 GENTILI, 1988, p. 159.
163 POWER, 2015, p. 67.

Grécia e presentes em banquetes das mais variadas cidades.

O *status* social do poeta se modifica com a mudança do poder, ele já não dispõe de um lugar garantido nas práticas de hospitalidade de uma aristocracia e troca o poder de sua palavra com frequência por dinheiro, não só por uma inserção discreta no cotidiano da corte. O servo das musas está cada vez mais perto de se tornar uma espécie de respeitado artesão profissional, em situação semelhante à dos pintores e artistas. Como observa Carson, citando Marx, as relações delicadas e rituais presentes num cenário de trocas mútuas da *xenía* aristocrática foi logo desmembrada pela interferência do dinheiro, uma vez que o dinheiro "é a externalização de todas as capacidades da humanidade".[164]

Parece, no entanto, haver dois paradigmas dessa nova relação do poeta com seu modo de sobrevivência, um contido no discurso e nos dados biográficos levantados a partir da poesia de Simônides de Ceos e outro presente na poesia de Píndaro. Embora Simônides e Píndaro tenham escrito para o mesmo tipo de ocasião e até mesmo para os mesmos patrões, a tradição os trata de maneira bem diferente.[165]

A integração do poeta com a cidade aristocrática foi modificada com o surgimento das tiranias. A vida política e social se dividiu: o poeta tem de escolher entre aceitar a patronagem na corte, se juntar à atividade política como um rebelde ou se retirar da política. Esse é um momento em que surge pela primeira vez a noção da técnica poética por si só e acontece o abandono da mística do poeta. É por essa sua habilidade prática, o poeta recebe pagamentos em dinheiro.[166] Em torno do ano 520, Simônides, tendo muito possivelmente Íbico como antecessor e inspiração, uniu os tradicionais cantos corais ao elogio a dinastias e indivíduos de poder, em particular aqueles que pagassem para ter suas vitórias em jogos pan-helênicos celebradas poeticamente. Píndaro e Baquílides elaborariam essas práticas entre o início e o meio do século V, treinando coros de cidades de toda a Hélade para apresentar odes personalizadas a patrões vitoriosos. Essa privatização do meio coral, antes ligado a cerimônias cívicas, religiosas,[167] representa um momento de mudança – ainda que normalmente o poeta desse gênero narrasse mitos heroicos que louvavam o *kléos* e a vitória não apenas do vitorioso e de sua família, mas mitos relevantes à comunidade cívica de que faz parte.[168]

Os poetas dos epinícios também compunham canções para festivais de culto

164 CARSON, 1999, p. 15.
165 LEFKOWITZ, 1981, p. 50.
166 HUMPHREYS, 1975, p. 99.
167 Para uma leitura plural do gênero, cf. CALAME, 2001.
168 POWER, 2015, p. 70.

(ditirambos, peãs e odes, por exemplo), e esses trabalhos eram contratados para *performance* coral em cidades e santuários através da Grécia. Foi com Simônides, Píndaro e Baquílides que a habilidade poética, essa *sophia*, se tornou mercadoria em escala internacional, e a poesia lírica se tornou definitivamente profissional, capitalizando em torno da crescente monetização da economia arcaica.[169] Píndaro registra essas mudanças em sua *Ístimica II*, citando a atividade amadora de poetas que em outros tempos supostamente compunham livremente canções de louvor aos rapazes que admiravam, em contraposição à calculada, profissional musa de seu tempo, que ama o lucro e trabalha por contrato:

Οἱ μὲν πάλαι, ὦ Θρασύβουλε,
φῶτες, οἳ χρυσαμπύκων
ἐς δίφρον Μοισᾶν ἔβαι-
νον κλυτᾷ φόρμιγγι συναντόμενοι,
ῥίμφα παιδείους ἐτόξευον μελιγάρυας ὕμνους,
ὅστις ἐὼν καλὸς εἶχεν Ἀφ᾽ροδίτας
εὐθρόνου μνάστειραν ἀδίσταν ὀπώραν.
ἁ Μοῖσα γὰρ οὐ φιλοκερδής
πω τότ' ἦν οὐδ' ἐργάτις·
οὐδ' ἐπέρναντο γ᾽λυκεῖ-
αι μελιφθόγγου ποτὶ Τερψιχόρας
ἀργυρωθεῖσαι πρόσωπα μαλθακόφωνοι ἀοιδαί.
νῦν δ' ἐφίητι <τὸ> τὠργείου φυλάξαι
ῥῆμ' ἀλαθείας <□–> ἄγχιστα βαῖνον,
᾽χρήματα χρήματ' ἀνήρ᾽
ὃς φᾶ κτεάνων θ' ἅμα λειφθεὶς καὶ φίλων.[170]

No passado, ó Trasibulo,
os homens, que à carruagem das Musas
auricoroadas subiam
por ínclita forminge acompanhados,
rápido flechilançavam jovens melivóceos hinos,
quando alguém era belo e tinha de Afrodite
belitrônea a excitante dulcíssima madurez.
Pois a Musa não era amalucro
naquele tempo nem assalariada,
nem se vendiam por parte
da melissonora Terpsícore, argênteas
nas faces, as doces suavevóceas canções.
Mas agora ela ordena do argivo observar
o dito que da verdade pertíssimo caminha,
"dinheiro, dinheiro o homem",
ele disse, tanto de bens privado quanto de amigos.

169 GENTILLI, 1988, p. 155-176.
170 PÍNDARO, Ístmica 2, 1-16. Todas as traduções de Píndaro, exceto se sinalizado, são de autoria de Roosevelt Rocha.

Píndaro disputa essa ideia a partir de um passado utópico, alargando seu horizonte. Essa é uma distinção, no entanto, muito conveniente. Anacreonte e Íbico, os poetas antigos que Píndaro parece ter em mente,[171] não eram desinteressados em remuneração, da mesma forma que quase todos os poetas que os antecederam. Além disso, a ideia romântica apresentada por Píndaro nesses primeiros versos – uma cultura poética pré-comercial em que havia liberdade irrestrita e interesses unicamente afetivos ou eróticos da parte do poeta ao compor – faz parte de uma compreensiva estratégia retórica em que ele ao mesmo tempo elogia e obscurece o próprio *status*, o de profissional pago exatamente por fazer o mesmo que critica em outros poetas, em uma invectiva um pouco vaga.[172] Um profissionalismo poético poderia ser ideologicamente complicado para os clientes aristocratas de Píndaro, pois a relação estabelecida entre cada parte conta que Píndaro se apresentará nos poemas como um amigo ou hóspede honrado, e não como uma mero poeta contratado.[173] Se assim não fosse, os versos de Píndaro se desvalorizariam no mercado poético, pois seriam bem menos raros: bastaria pagá-lo para consegui-los.[174]

Ao contrário de Píndaro, cujas declarações gnômicas eram abstratas e por vezes obscuras, as ideias creditadas a Simônides são plenas de clareza e pragmatismo. Uma anedota famosa citada por Gentili é a de que quando perguntado se preferia a sabedoria ou a riqueza, Simônides teria dito que não sabia, mas vê que os *sophoi* estão esperando geralmente à porta dos ricos.[175]

O processo de radical secularização de sua poesia pode ser visto, por exemplo, na constante lembrança de sua figura muito mais como um mestre da mnemotécnica do que na posição de um inspirado pelas musas.[176] Por isso, muito sobreviveu de uma imagem de

171 POWER, 2015, p. 70.

172 KURKE, 2013, p. 240-56.

173 *Nemeia* 7, 61-63: "Sou teu hóspede. Sombria censura afastando, / como torrentes de água ao homem querido levando / sua glória genuína louvarei: / essa é a adequada paga dos nobres". A palavra traduzida por Roosevelt Rocha como "hóspede" é justamente *xeînos*. Note-se ainda a apologia das práticas e relações aristocráticas no restante dos versos.

174 Alguns estudiosos (cf. PELLICCIA, 2009, p. 246), no entanto, passaram a questionar o consenso sobre a composição do epinício, colocando em dúvida se tal processo era de fato uma empreitada comercial, argumentando que os poetas do epinício ofereciam canções de vitória como presentes, expressões grátis de *xenía*, especialmente aqueles que tinham uma origem aristocrática. Ainda que a oferta fosse gratuita, certamente haveria, e o autor reconhece, outros interesses em jogo, como um trânsito mais livre ou outras formas de retribuição ainda menos materiais do que poderia ser um presente ou o sustento, formas de *xenía* aristocrática, não monetizada.

175 GENTILLI, 1988, p. 161.

176 São excelentes as relações estabelecidas por Anne Carson (1999, p. 38-44) entre o dom da memória atribuído a Simônides e o ofício e a função de poeta na sociedade, ligando a memória à ordenação e à reconstrução.

Simônides como um amante do dinheiro e, de acordo com a tradição, foi o primeiro poeta a compor em troca de pagamento.[177] As acusações de *philokérdeia,* um grande gosto pelo ganho, ou de seguidor de uma "Musa assalariada" feitas por Píndaro parecem retratar o enorme mal estar entre os poetas diante dessa nova postura. Ainda que participante dessa mesma rede de relação pautada em dinheiro, o poeta é um dos grandes críticos dos novos tempos:

> Οἱ μὲν πάλαι, ὦ Θρασύβουλε,
> φῶτες, οἳ χρυσαμπύκων
> ἐς δίφρον Μοισᾶν ἔβαι-
> νον κλυτᾷ φόρμιγγι συναντόμενοι,
> ῥίμφα παιδείους ἐτόξευον μελιγάρυας ὕμνους,
> ὅστις ἐὼν καλὸς εἶχεν Ἀφροδίτας
> εὐθρόνου μνάστειραν ἀδίσταν ὀπώραν.
> ἀ Μοῖσα γὰρ οὐ φιλοκερδής
> πω τότ' ἦν οὐδ' ἐργάτις·[178]
>
> Os antigos, ó Trasíbulo,
> homens, os que ao carro
> das auricoroadas Musas sub-
> iam acompanhados da famosa lira,
> logo atiravam aos jovens melíssonos hinos
> quando um era belo e tinha de Afrodite
> belo trono o aviso da agradável primavera.
> Pois a Musa não era então amante do lucro
> nem trabalhadora assalariada.

De todo modo, sua postura encarna uma nostalgia de uma ética aristocrática na relação poeta/patrão, ainda que se adéque em parte ao sistema atual. Ele, por exemplo, busca se diferenciar de Simônides na exigência de uma real nobreza de seus clientes.[179]

Sendo uma longa e variada tradição, modos de transação das artes poéticas com seus financiadores, seja na forma de uma desregulada relação de *xenía* ou através da monetização de fato, mostram-se como uma constante na tradição literária grega, que tem por efeito mais direto tanto o reconhecimento público e a valoração do poeta enquanto membro de uma sociedade altamente interessada quanto nos modos de os próprios poetas construírem suas imagens em suas obras. Seguimos as leituras que creem que existe um interesse na invenção e na manutenção de uma tópica de representação do poeta, em que sua relação de *xenía* se mantém

177 No fragmento 21 W, retirado dos escólios de *Paz* de Aristófanes (697b), encontramos o seguinte texto: ὁ Σιμωνίδης δοκεῖ πρῶτος σμικρολογίαν εἰσενεγκεῖν εἰς τὰ ᾄσματα καὶ γράψαι ᾄσμα μισθοῦ […], "Parece que Simónides foi o primeiro a introduzir a mesquinhez na poesia lírica e a escrever um canto por dinheiro" (Trad. FERREIRA, 2013.).

178 PÍNDARO, *Ístmica* II. 1-6.

179 WOODBURY, 1968.

em função do seu amplo poder de criação e transmissão de fama, ainda que a lógica aristocrática da qual essa ideia advém já tenha sido ultrapassada por uma ordem monetizada, como no caso de Píndaro e Simônides.

Perceberemos que essa mesma postura histórica em relação aos poetas se manterá nos séculos seguintes, apoiada também no interesse do poder nos discursos tradicionais gregos. Nos reinos helenísticos encontraremos a literatura e a ciência como elementos de coesão política e social em torno de uma ideia de Grécia, e ainda que o poeta não tenha mais o mesmo poder de mobilizar a sociedade, seu papel histórico, quase mítico, se manterá aos olhos do poder. Essas relações, apoiadas nos tropos e *tópoi* criados e modificados pelos poetas anteriores, reverberarão e se amplificarão na poesia de Calímaco, em que o conhecimento profundo dessas formas e a adoção de modos de fazer se tornarão parte do efeito por ele gerado, mas também ferramenta de comunicação estética e política.

3. CULTURA LETRADA E NOVOS PONTOS DE VISTA SOBRE OS POETAS E A POESIA

Para pensarmos nas novidades surgidas no fim do Período Clássico em relação tanto às discussões literárias quanto ao imaginário criado em torno dos autores contemporâneos e do passado é preciso retornar alguns séculos para observarmos o surgimento de um discurso organizado sobre a poesia e os aedos, mas construído fora dos discursos produzidos por esses profissionais.

Na segunda metade do século VI a.C., encontramos os primeiros exemplos por nós conhecidos de uma contraposição sistemática aos valores religiosos simbolizados pelos poemas homéricos. O modo através do qual Homero e Hesíodo descreviam os deuses foi duramente criticado por Xenófanes e Heráclito, tidos por muitos como os inauguradores da antiga querela entre poetas e filósofos.[180] Nesse tempo, os textos homéricos certamente circulavam já cristalizados em versões escritas a mando, é comumente afirmado, de Pisístrato.[181]

Os rapsodos, dentre os quais, segundo alguns, o próprio Xenófanes,[182] tinham como novidade em relação à composição criativa dos aedos, como é dito por Íon no diálogo platônico de mesmo nome,[183] compreender, interpretar os poemas. Para tanto, faziam muito possivelmente uso de léxicos compostos por vocabulário épico raro ou obsoleto, as *glōssai*.[184] Esses documentos, transmitidos entre as gerações para que se mantivesse a precisão das leituras dos poemas performados, parecem deixar claro que o nascimento da filologia[185] entre os gregos está radicalmente ligado a dois pontos principais: os poemas homéricos, apresentados em festivais e em situações religiosas e por isso centrais para a cultura e para a formação cidadã, e a emergência de uma cultura letrada, capaz de pela primeira vez reorganizar as informações e as obras poéticas de uma maneira mais sistemática.[186]

Diferentemente de outras culturas letradas anteriores, como a egípcia e a fenícia, o

180 FORD, 2009, p. 46.

181 Uma leitura contra-hegemônica sobre o estabelecimento dos poemas em texto pode ser encontrada em Davison (1955), que defende a versão de que o texto padrão homérico apresentado nas Panateneias (*circa* 530-520 a.C.) já existia antes de chegar a Atenas.

182 PFEIFFER, 1968, p. 08.

183 PLATÃO, *Íon* 530a.

184 PFEIFFER, 1968, p. 12.

185 No seu longo percurso pela nossa cultura, a ideia de *philologia*, central para os nossos estudos sobre o desenvolvimento da crítica literária na antiguidade (e na modernidade, por que não dizer) sempre esteve atrelada a discussões teóricas (cf. sua primeira aparição, no *Teeteto* (146a) de Platão, em que surge com um sentido de "gosto por discussões" de Sócrates).

186 NOVOKHATKO, 2015, p. 05-15.

ler e escrever não tinha qualquer relação com o sagrado no Período Arcaico, não havendo portanto classe específica de escribas que nos pudesse garantir uma cifra ao menos relativa da quantidade de leitores e escritores existentes então.[187] É certo que ter sido alfabetizado era um privilégio alcançado por pouquíssimos indivíduos,[188] mas é possível encontrar já na última metade do século VIII a presença da escrita em inscrições em vasos, madeira, conchas, metal e cera.[189]

Na segunda metade do século VI, a onipresença da poesia como matéria do uso da escrita é inicialmente atacada pelo surgimento de uma nova mídia, os primeiros textos científicos em prosa. A filosofia jônia e o *corpus* atribuído a Hipócrates e seus seguidores em Cós e Cnidos são formas de conhecimento que se diferem não apenas em metodologia da hegemonia poética anterior, mas em forma.[190] Com esse novo meio de transmissão, a alfabetização passa a ser um novo e importante instrumento de aprendizado, uma vez que essa nova plataforma de circulação de ideias, os manuais e tratados, cobriam um amplo campo de assuntos novos e mesmo contra-hegemônicos.

Esses textos surgem não apenas como veículos de transmissão de informações. Com frequência passaram a determinar, por sua abrangência, os padrões apropriados em cada tarefa.[191] De maneira semelhante, os primeiros textos não literários que se dedicam a pensar a literatura performam-se como balizas, como espaços limitadores que buscavam apresentar certas defesas ou o a canonização de alguns gêneros ou obras. A figura do poeta, sua imagem e compreensão dentro desse *continuum tópico* da cultura grega, também se transforma com o surgimento dessa novíssima forma de comunicação e com essas novas ideias, uma vez que essas novas disciplina, a filologia e a crítica, usarão preferencialmente, na esteira de outros áreas de conhecimento, dessa nova tecnologia como forma de apresentação.

Com a separação de criação e *performance*, isto é, o advento de uma nova figura que apesar de não encarnar a figura tradicional do aedo certamente reivindica a ascendência

187 NOVOKHATKO, 2015, p. 05.
188 HARRIS, 1991, p. 65-93.
189 NOVOKHATKO, 2015, p. 06.
190 Alguns dos Pré-socráticos, como o próprio Xenófanes, escolheram os versos como meio de transmissão de suas ideias. Ford comenta que no caso de Xenófanes, em que encontramos "uma crítica aos cantores em forma de canto" (2009, p. 48), não seria o suficiente afirmar que Xenófanes é vítima de um hábito ou que sua crítica fora elaborada muito mais em relação ao conteúdo do que à forma poética. Para Ford, trata-se muito mais de uma escolha consciente por um modo privilegiado de fazer circular suas ideias (lembremo-nos também de Platão) e de ele mesmo circular em boa companhia nos salões nobres, tema de algumas de suas elegias.
191 NOVOKHATKO, 2015, p. 12.

dessas figuras inspiradas,[192] o rapsodo, inauguram-se outras relações entre público e poesia. Como foi dito, diante da fixação do texto, ou seja, sem a existência daquele espaço de manobra sugerido por Svenbro como estratégia básica de ação do aedo homérico na comunidade em que se apresenta,[193] tornou-se necessário que aquele que apresenta o texto tenha uma postura crítica em torno do material levantado, é preciso que saiba opinar sobre os trechos mais confusos e optar entre as variações possíveis do texto. Parecem, portanto, advir dessa nova postura os primeiros exercícios sistemáticos de exegese dos poemas homéricos.

Teágenes de Régio é tido pela tradição como o primeiro a compor um trabalho nesse novo meio de comunicação, o texto em prosa, sobre Homero.[194] Seu trabalho teria se desenvolvido justamente no último quarto do século VI, no sul da Itália. Não temos uma linha sequer desse trabalho, mas parece haver um consenso entre os que nos oferecem informações indiretas de que o autor teria sido Teágenes um dos pioneiros de uma forma nova de ler Homero, a leitura alegórica.[195] Essa nova leitura inovaria em encarar as poderosas descrições das batalhas entre os deuses na *Ilíada* como uma descrição codificada dos confrontos naturais entre os elementos que compõem o mundo.[196] Suas respostas parecem ter como alvo justamente as críticas feitas aos mitos e ao tratamento dos deuses feitos pelos poetas épicos, como as apresentadas por Xenófanes.[197]

Seu trabalho, no entanto, não se resume a essa nova proposta de leitura. Na tentativa

---

192 *Vide* o caso dos homéridas, em Quios, que se viam como herdeiros diretos, "filhos de Homero" (cf. FORD, 2009, p. 67)

193 SVENBRO, 1976, p. 38-45. A ideia é que, se o poeta ainda compõe durante o processo, o seu patrão pode fazer com que ele crie/modifique seus poemas de acordo com a vontade ou o gosto oficial.

194 FORD, 2009, p. 68.

195 FORD, 1999, p. 34. O termo "alegoria" (*allēgoria*), no entanto, é provavelmente uma criação do Período Helenístico (PFEIFFER, 1968, p. 10). Uma outra palavra rica a esse contexto é *hypónoia*, um *under-sense* ou sentido oculto, enviesado na mensagem principal.

196 A principal fonte, de onde inclusive parecem derivar os testemunhos sobre vida e obra de Teágenes, é encontrado entre os escólios da *Ilíada*, nos comentários feitos sobre o canto 20, versos 67 e em diante, em que são descritos os preparativos dos deuses para a grande batalha que travariam entre si após serem autorizados por Zeus para tomarem definitivamente parte na guerra.
μάχας δὲ διατίθεσθαι αὐτόν, διονομάζοντα τὸ μὲν πῦρ Ἀπόλλωνα καὶ Ἥλιον καὶ Ἥφαιστον, τὸ δὲ ὕδωρ Ποσειδῶνα καὶ Σκάμανδρον, τὴν δ' αὖ σελήνην Ἄρτεμιν, τὸν ἀέρα δὲ Ἥραν καὶ τὰ λοιπά. [...] οὗτος μὲν οὖν <ὁ> τρόπος ἀπολογίας ἀρχαῖος ὢν πάνυ καὶ ἀπὸ Θεαγένους τοῦ Ῥηγίνου, ὃς πρῶτος ἔγραψε περὶ Ὁμήρου, τοιοῦτός ἐστιν ἀπὸ τῆς λέξεως. Ele descreve as batalhas chamando o fogo de "Apolo", "Hélio" e "Hefesto", a água de Poseidon e Escamandro, a Lua de Ártemis, o ar de Hera e assim por diante. […] Esse é então um modo de defesa muito antigo, que se dá a partir da *léxis*, desde Teágenes de Régio, que primeiro escreveu sobre Homero. (Tradução nossa)

197 NOVOKHATKO, 2015, p. 31.
Uma perspectiva interessante sobre o tema pode ser conferida no capítulo dedicado por Svenbro (1976, 108-138) ao surgimento de Teágenes e à emergência da leitura alegórica (e de outras práticas próximas do que chamamos hoje de filologia). Para Svenbro, há um desenraizamento [*déracinement*] geral na pólis ao final do século VI, que libera os bens em circulação de uma genealogia, tornando-os cada vez mais abstratos.

de elucidar os mistérios que circundam um texto transmitido através da escrita, se dedica também à biografia do aedo, o seu *génos* e o seu *khrónos* de *akmē*, como observa Svenbro,[198] assim como um interesse que não erraríamos em identificar com o que viria a ser chamado de "filológico". Seu gesto unifica desde já certas tarefas: reflexão sobre a língua homérica, busca de variantes mais razoáveis métrica e gramaticalmente, tudo isso em cruzamento com uma possível explicação biográfica para as escolhas por vezes incompreensíveis do poeta.[199] Não sem motivo é descrito pelos antigos como o iniciador da *grammatikē tekhnē*, a que para eles quer dizer o conhecimento do *eũ gráphein*, o bem escrever, e do *hellēnismos*,[200] o fazer bom uso do grego.

Veremos, a partir do gesto de Teágenes, os estudos em torno da literatura e de seus autores se multiplicarem nos anos e séculos seguintes. Não só o estabelecimento de uma teoria literária mais categorizada, que culminará na sistematização de gêneros e das partes constituintes dos gêneros em Aristóteles: a tradição de interpretar filologicamente *e* biograficamente um texto formatará o modo como a literatura irá ser lida e produzida nos séculos seguintes, culminando no cruzamento intenso entre poesia e erudição livresca que formará a poesia alexandrina e em especial a poesia de Calímaco.

3.1. A emergência da filologia e a ideia de poeta

A travessia da canção para a poesia, do aedo para o rapsodo, teve a capacidade de gerar outras descendências nem tão óbvias. O sofista, para Pfeiffer, é o herdeiro direto do rapsodo, pois funcionava da mesma maneira demiúrgica que o rapsodo, tal qual Íon,[201] parecia funcionar: vinha de toda parte do mundo helenizado e vagava por todas as terras em que havia falantes do grego.[202] Sua primeira aparição se dava em torno de explanar a poesia épica e arcaica, combinando suas interpretações, definições e classificações.

Mas seu intuito não era a própria explicação, a busca de regras gramaticais ou a observação minuciosa das estruturas da linguagem – não era apenas teórico. Sua finalidade era

198 SVENBRO, 1976, p. 109.
199 SVENBRO, 1976, p. 111.
200 Sobre o termo, cf. PAGANI, 2015.
201 Não é de se admirar que Íon é considerado por alguns, inclusive, uma espécie de disfarce, capa para uma crítica aos sofistas, que certamente também se interessavam em interpretar poesia. Cf. RICHARDSON, 1975.
202 PFEIFFER, 1968, p. 16.

educar as pessoas para a vida política.[203] Assim, tinham por finalidade ao ler e discutir os poetas a correção da dicção e a escolha de palavras precisas na expressão.

A profissão passa a existir no século V, segundo Aristóteles, diante da expulsão dos tiranos da Sicília, quando se tornou uma necessidade social saber reclamar dos próprios direitos em processos legais. Ao mesmo tempo, as necessidades políticas e as mudanças sociais desse século criaram a certeza de que o "falar bem" era um *tékhnē*, não um dom divino, e por isso seria uma habilidade passível de ser aprendida e exercitada.[204]

Ainda que essas atividades sejam ligadas à educação, não há qualquer valor para a sofística em práticas desinteressadas como a filosofia. A retórica surge enquanto disciplina não através de uma caçada humanista do funcionamento das máquinas persuasivas do discurso. Como observa com precisão Pfeiffer, por mais que nos pareçam "humanistas" em seu interesse, não há nada na sofística que não seja pragmático, especificamente pragmático para a vida política.[205] Diante desse interesse da transformação do discurso em técnica, parece razoável que escolhessem os discursos artísticos como exemplos, ainda que seu objetivo seja retórico, ligado à análise da linguagem, nunca literário.[206]

Por algum impulso moralizante, talvez advindo da emergência do cristianismo, por muito tempo foi assumido que o interesse politicamente prático e financeiramente centrado dos sofistas fosse inferior ao desinteresse e ao impulso teórico da tradição filosófica, especialmente a socrática. Não há, no entanto, qualquer dúvida de que em relação à reflexão sobre a retórica e aos domínios que em Alexandria (e além) serão chamados de erudição ou vida intelectual a ação da sofística teve central importância e ofereceu um salto qualitativo enorme que inaugura uma nova etapa de reflexão sobre a linguagem.[207] A visão negativa de uma monetização da prática educativa é, aliás, muito semelhante à que ocorre em relação à poesia. Ainda que seja necessário ao professor e ao poeta um modo de manutenção das necessidades básicas, sua tarefa se torna em parte inválida se deixa explícita a relação que tem ou teve com o dinheiro, como se a verdade do ofício não pudesse se curvar às facilidades do dinheiro – quem paga recebe, em

---

203 PFEIFFER, 1968, p. 16. A fala de Pfeiffer alude à definição apresentada por Protágoras (317b) no diálogo platônico homônimo: ἐγὼ οὖν τούτων τὴν ἐναντίαν ἅπασαν ὁδὸν ἐλήλυθα, καὶ ὁμολογῶ τε σοφιστὴς εἶναι καὶ παιδεύειν ἀνθρώπους [...]· "Eu, na verdade, fui por um caminho totalmente diverso desses, e concordo que sou um sofista e ensino as pessoas [...]" (Tradução nossa). É importante, ainda, dizer que a palavra *sophistēs* aqui não é usada no sentido anterior, o de homem sábio, mas no sentido encarnado pelo próprio Protágoras, de membro do grupo de professores profissionais que à época eram assim chamados.

204 FORD, 2009, p. 161.

205 PFEIFFER, 1968, p. 17.

206 FORD, 2009, p. 162.; PFEIFFER, 1968, p. 37.

207 PFEIFFER, 1968, p. 17.

uma generalização de qualquer avaliação de mérito. Daí as biografias dos filósofos também por vezes passarem pelo tópos da ausência de meios materiais confortáveis ou pelo oferecimento materialmente desinteressado de sua arte ou de seu ofício.[208]

Tudo isso também atinge as figuras intelectuais, como o filósofo e o poeta. Zanker, ao descrever como a imagem do intelectual é construída através de retratos elaborados por gerações futuras,[209] nos mostra que mesmo as primeiras representações de Homero carregam, a partir de uma fisiognomia, a gravidade que o poeta detinha no imaginário do seu público. No Período Helenístico, por exemplo, encontramos representações de poetas com as características físicas dos trabalhadores manuais, como pescadores ou campônios, reproduzindo um *páthos* particular que certamente remete à linhagem hesiódica de poeta-camponês. Para Zanker, essa representação não é apenas um retrato, mas uma afirmativa polêmica de independência do talento intelectual das convenções sociais e mesmo da nobreza de nascença.[210] Verdadeira ou não, essa elaboração paralela idealizada é importantíssima para a nossa discussão, pois é uma realização das gerações anteriores e uma reelaboração dos tempos de Calímaco sobre qual é a relação possível de um poeta ou de um intelectual com a riqueza e o poder.

Encontramos em Alcidamas mais um exemplo da força de intervenção da sofística nos estudos literários de então e mais um exemplo da plasticidade da figura do poeta. Em uma coleção chamada *Mouseîon*,[211] compilou uma coleção de histórias tradicionais de poetas e filósofos, de Arquíloco e Safo a Pitágoras e Anaxágoras, e apresentou em um tratado a defesa de que Homero era um improvisador, enquanto Hesíodo trabalhava a composição de seus versos de um modo próximo do método de elaboração de discursos de Isócrates.[212]

Parece claro que esse livro era um apanhado variado de material culto. Ao fazer tal coleta, Alcidamas parece se integrar ao grupo de sofistas ligado à coleção e descrição de antiguidades do seu tempo. *Arkhaiología*, o termo grego que descreve melhor esse impulso de

---

208 Para uma discussão mais aprofundada sobre as relações socioeconômicas nas quais o professor como trabalhador intelectual e técnico está envolvido, especialmente no contexto do Egito ptolemaico, confira a seção 3.3.2.

209 É ainda importante lembrar que praticamente todos os retratos (esculturas e pinturas) que temos de escritores e filósofos na antiguidade são cópias romanas, que muitas vezes modificavam a apresentação do retratado, exibindo apenas o busto, não o corpo todo, ou seja, que há nessas versões uma ênfase inexistente entre os gregos de apresentação da região do busto apenas como centro das boas faculdades dos representados. cf. ZANKER, 1995, p. 10-14.

210 ZANKER, 1995, p. 151.

211 Para West (1967, p. 438, n.4), a escolha do nome viria do fato de o livro ser um livro. *Mouseîon* significaria, dentre outras coisas, um lugar em que livros são ajuntados. Seria algo próximo do que posteriormente Diodoro e Pseudo-Apolodoro fariam ao chamar seus livros de *Bibliothēkē* pelo fato de seus livros serem formados a partir de material recolhido em outros livros.

212 NOVOKHATKO, 2015, p. 42.

antiquário, só foi usado antes do Período Helenístico justamente por um sofista, Hípias, no *Hípias Maior* de Platão, em um trecho que parece ser retirado justamente do programa etiológico e arqueológico de um poeta culto alexandrino, como Calímaco nos seus *Aetia*:

> {ΙΠ.} Περὶ τῶν γενῶν, ὦ Σώκρατες, τῶν τε ἡρώων καὶ τῶν ἀνθρώπων, καὶ τῶν κατοικίσεων, ὡς τὸ ἀρχαῖον ἐκτίσθησαν αἱ πόλεις, καὶ συλλήβδην πάσης τῆς ἀρχαιολογίας ἥδιστα ἀκροῶνται, ὥστ' ἔγωγε δι' αὐτοὺς ἠνάγκασμαι ἐκμεμαθηκέναι τε καὶ ἐκμεμελετηκέναι πάντα τὰ τοιαῦτα.[213]
>
> (Hípias) Sobre a genealogia, ó Sócrates, dos heróis e dos humanos, e das fundações, como antigamente foram erguidas as cidades, em suma, todos os relatos sobre coisas antigas escutam com gosto, ao ponto de que eu mesmo preciso estudar e praticar a fundo todos essas coisas.

É famoso também o trecho de Dio Crisóstomo, em seu *Perí Homērou*, em que afirma ser Aristóteles o criador da *kritikē* e da *grammatikē*.[214] Podemos imaginar que essa visão do filósofo estivesse presente desde a antiguidade justamente porque, como observa Halliwell, Aristóteles parece ter por objetivo na *Poética*, e no que é visível indiretamente em seus outros trabalhos, reconhecer o *status* qualificado da poesia como uma arte independente, com seu potencial próprio, a ser avaliada com axiomas críticos apropriados.[215] Ao apresentar na *Poética* o famoso axioma de que "Não é igual o critério de correção na poética na política, e, semelhantemente, o de qualquer outra arte, em confronto com a poesia",[216] Aristóteles se posiciona positivamente em relação aos problemas factuais, técnicos, históricos e morais do discurso poético, estabelecendo uma primazia de outras questões já visíveis na relação do público e sua mentalidade em relação à arte.[217]

Encontramos entre os trabalhos citados e perdidos de Aristóteles hipóteses de que tenha se dedicado, especialmente em *Aporēmatōn Homērikōn*, a analisar problemas pontuais de interpretação do texto homérico e tenha proposto diante deles soluções que teriam sido coletadas.[218] Esse trabalho teria tido por resultado uma edição aristotélica da *Ilíada*,[219]

---

213 PLATÃO*, Hípias Maior* 285d. Tradução nossa.

214 DIO CRISÓSTOMO 53.1.8-11. καὶ δὴ καὶ αὐτὸς Ἀριστοτέλης, ἀφ' οὗ φασι τὴν κριτικήν τε καὶ γραμματικὴν ἀρχὴν λαβεῖν, ἐν πολλοῖς διαλόγοις περὶ τοῦ ποιητοῦ διέξεισι, θαυμάζων αὐτὸν ὡς τὸ πολὺ καὶ τιμῶν, ἔτι δὲ Ἡρακλείδης ὁ Ποντικός. "Na verdade, também o próprio Aristóteles, com o qual, dizem, a crítica e a gramática teriam tido um começo, trata do poeta em muitos diálogos, admirando-o como regra e honrando-o, além de Heráclides Pôntico." (Tradução nossa)

215 HALLIWELL, 1989, p. 151.

216 ARISTÓTELES, *Poética* 1460b.13-15: πρὸς δὲ τούτοις οὐχ ἡ αὐτὴ ὀρθότης ἐστὶν τῆς πολιτικῆς καὶ τῆς ποιητικῆς οὐδὲ ἄλλης τέχνης καὶ ποιητικῆς.

217 HALLIWELL, 1989, p. 151.

218 PFEIFER, 1968, p. 69.

219 A ausência de menções a essa edição por parte dos *scholars* de Alexandria, o fato de não aparecer entre suas

destacada nas *vitae* neoplatônicas de Aristóteles.[220]

É preciso, ainda, reconhecer que o impulso arqueologista já presente em figuras anteriores como o já citado Hípias alcança um patamar inédito em Aristóteles, especialmente por nunca ter sido tão universal: Aristóteles era capaz de pôr em ordem uma vasta gama de material, de acordo com princípios caros à sua filosofia. A cronologia passa a ser um elemento-chave para que, em meio a um *corpus* de volume inédito, um investigador possa reconhecer desenvolvimentos e padrões; Aristóteles, de acordo com os títulos de trabalhos elencados por Diógenes Laércio,[221] produziu ainda listas de vencedores dos grandes jogos Olímpicos e Píticos,[222] e, mais ao fim de sua vida, de *performances* de peças e ditirambos.[223] Essa organização seria a *Pínax* de Aristóteles, nomeada da mesma maneira que os antiquários sofísticos anteriores e de nome (e função) muito semelhante a o que virá a ser o catálogo da Biblioteca de Alexandria desenvolvido por Calímaco, os *Pínakes*.[224]

3.2. Vidas literárias e amplificação retórica

Sócrates e seus discípulos também foram decisivos no surgimento de um outro fenômeno fundamental para as discussões literárias posteriores: o desenvolvimento da biografia como gênero e a adoção da análise da vida e dos feitos como parte integrante do universo intelectual de contemporâneos e de indivíduos do passado, fundindo vida e obra em um processo de produção e reprodução contínuo.

---

obras nenhum título que sugira ser uma nova *ekdosis* do poema, aliados ao fato de a tradição normalmente apresentar Antímaco (ou, como uma hipótese bastante complexa, Eurípides) como o único editor pré-helenístico de Homero parecem impedir uma crença completa nesse dado biográfico. De qualquer maneira, não deixa de parecer significativo, ainda como dado anedótico (ou até mesmo alegórico), que Aristóteles tenha sido descrito como um editor de Homero e que esse texto tenha sido dado de presente a Alexandre por ele.

220 ARISTÓTELES, fr. 427.5 Rose / *Vita Aristotelis Marciana* (cod. 257) f. 276a.: "καὶ ἡ τῆς Ἰλιάδος ἔκδοσις ἣν δέδωκε τῷ Ἀλεξάνδρῳ καὶ ὁ περὶ ποιητῶν διάλογος καὶ τὸ περὶ ποιητικῆς σύγγραμμα καὶ αἱ ῥητορικαὶ τέχναι" E a edição que deu a Alexandre e o diálogo *Sobre os Poetas* e o escrito sobre a poética e as artes retóricas".

221 DIÓGENES LAÉRCIO, *Vitae Philosophorum* 5.22-5.27.

222 ARISTÓTELES, fr. 615-617 Rose.

223 PFEIFFER, 1968, p. 81.

224 Não é demais também citar a enorme importância de Aristóteles (e seu impulso antiquarista) na transmissão das doutrinas dos filósofos que o precederam. A *Metaphysika*, por exemplo, tem início com uma ampla revisão do trabalho de filósofos anteriores e do desenvolvimento das ideias até Aristóteles. Um dos seus principais seguidores, Teofrasto, teria, segundo Pfeiffer (1968, p. 84), escrito um livro em que teria recolhido trechos dos hoje chamados pré-socráticos, o *Physikōn doxai*. Esses trabalhos são a origem do que chamamos hoje doxografia.

Sábios, poetas e filósofos, sofistas e oradores, por ocuparem uma posição especial nas sociedades antigas, são os primeiros personagens a serem formalmente biografados, isto é, terem uma narrativa aos moldes de um texto ficcional capaz de enquadrar os pontos principais de sua vida e de seus feitos a partir de encadeamentos causais. O termo *biographía* é bem mais tardio do que o surgimento do gênero, aparece pela primeira vez apenas no fim do século V d.C., na *Vida de Isidoro* escrita pelo filósofo neoplatônico Damáscio, transmitida em fragmentos pela *Biblioteca* de Fócio.[225] Mas isso não significa que esse tipo de texto não tivesse, já a partir do século V, traçado um largo e complexo arco de valoração e de usos do espaço, especialmente entre escolas filosóficas e seus principais representantes. Os *bíoi*, como eram chamadas as narrativas biográficas, surgiram ao fim do Período Arcaico. O termo escolhido pode ser traduzido como "vida", não exatamente a vida no sentido das funções vitais de um ser, a *zoē*, mas sim uma vida qualificada. *Bíos* é um termo ligado à maneira própria de viver de um coletivo ou de um indivíduo e isso, o contato via texto com um ou vários modos de vida que justifiquem ao menos em parte a obra do indivíduo retratado, é o objeto final desse gênero.[226]

Ainda que em etapas de seu desenvolvimento e mesmo nos dias atuais a biografia tenha sido com frequência observada e categorizada como se tratasse de um subgênero da história, entre os antigos a distinção se fazia bastante clara, mesmo que o surgimento das duas fosse próximo.[227] O *bíos*, para Momigliano, estava no campo da erudição desde o princípio (da *arkhēología* e da *philología*), local de que a história não fazia parte.[228] Gallo, no entanto, relembra, a partir de Políbio, que a grande diferença entre os dois gêneros se encontrava nos interesses especiais da biografia: seu intuito era privilegiar a formação (*agōgē*) e o caráter (*phýsis*) de um personagem, sem grandes preocupações com a verdade, diferentemente da história, que tinha como horizonte e método se ater aos fatos, sem alterá-los ou amplificá-los.[229] Encontramos ainda em Plutarco, o nosso biógrafo antigo mais importante, mas ainda assim um escritor um pouco tardio em relação à gênese do gênero, uma outra definição. Na *Vida de Alexandre*, apresentada em paralelo com a *Vida de César*, o autor dá início ao texto apresentando talvez aquela que viria a ser a distinção mais famosa entre os dois gêneros:

225 GALLO, 2005, p. 09.
226 GALLO, 2005, p. 11.
227 MOMIGLIANO, 1993, p. 12.
228 MOMIGLIANO, 1993, p. 13.
229 GALLO, 2005, p. 11. A passagem citada por Italo Gallo (*Histórias* X. 21) é a que Políbio discute um possível conflito de interesse existente entre seu trabalho como historiador e o de biógrafo. Por ter escrito um encômio a Filopemen, justifica que nesse trecho dessa obra a operação será feita de modo muito diferente, sem tratamentos reduzidos ou hiperbólicos dos seus atos.

> ἄλλο προεροῦμεν ἢ παραιτησόμεθα τοὺς ἀναγινώσκοντας, ἐὰν μὴ πάντα μηδὲ καθ' ἕκαστον ἐξειργασμένως τι τῶν περιβοήτων ἀπαγγέλλωμεν, ἀλλ' ἐπιτέμνοντες τὰ πλεῖστα, μὴ συκοφαντεῖν. οὔτε γὰρ ἱστορίας γράφομεν, ἀλλὰ βίους, οὔτε ταῖς ἐπιφανεστάταις πράξεσι πάντως ἔνεστι δήλωσις ἀρετῆς ἢ κακίας, ἀλλὰ πρᾶγμα βραχὺ πολλάκις καὶ ῥῆμα καὶ παιδιά τις ἔμφασιν ἤθους ἐποίησε μᾶλλον ἢ μάχαι μυριόνεκροι καὶ παρατάξεις αἱ μέγισται καὶ πολιορκίαι πόλεων.
>
> Outra coisa alertamos ou pedimos aos leitores: se não nos debruçamos sobre tudo nem reportamos cada coisa das mais famosas, mas na verdade resumimos a maioria delas, não reclamem. Foi porque não escrevemos história, mas vidas, e não é nas ações completamente notáveis que estão à mostra vício ou virtude, mas muitas vezes atos breves, palavras, brincadeiras fazem aparecer um caráter mais do que batalhas de milhares de mortes, as maiores batalhas ou cercos de cidades.[230]

O objetivo da biografia, portanto, é ilustrar, com o uso de estratégias ficcionais, o que ou como seria uma vida digna de observação. Mas essa busca não se dava a partir da singularidade absoluta de uma vida ou de grandes individualidades, como são as biografias modernas. A busca do texto se dá, como observa Momigliano, por tipos.[231] Essa diferença será fundamental justamente na recorrente elaboração ficcional das biografias, não sendo raro, por exemplo, encontrar diversas repetições de situações ou de características físicas ou psicológicas entre membros de uma mesma classe ou praticantes de um mesmo ofício. As biografias, assim, podem ser pensadas como espaços não só de elaboração, mas também de fixação de lugares-comuns sobre personagens, inclusive poetas. Nessa elaboração, além de uma tipologia do poeta, as informações presentes nos textos também terão bastante espaço.

O adentrar da biografia na Grécia se deu principalmente através da Jônia e da Ásia Menor, fato que para Momigliano está certamente ligado à recuperação de tradições orientais, em que narrativas moralistas, fabulares e religiosas eram fortemente ligadas a biografias de determinados personagens.[232] Atenas, por sua vez, não parece ter se interessado pelo gênero à primeira vista. Momigliano afirma que a história, enquanto gênero, atraía muito mais a atenção do senso de comunidade ateniense, dando a perceber os rumos da pólis ligados a construções coletivas estabelecidas em assembleias e conselhos, não a vontades individuais.[233]

Todo esse cenário, no entanto, parece se transformar no século IV, quando mesmo

230 PLUTARCO. *Vida de Alexandre*, 1.1-1.2. Tradução nossa.
231 MOMIGLIANO, 1993, p. 03.
232 MOMIGLIANO, 1993, p. 35. O autor cita dois textos biográficos muito tradicionais da época, a *Vida de Esopo* e a *História dos sete sábios*, ambos com forte teor oriental, tendo a segunda muitos traços que parecem ter se derivado das narrativas sobre Gilgamesh.
233 MOMIGLIANO, 1993, p. 39.

Atenas e Esparta voltaram parte importante de sua atenção política a líderes com alto poder de convencimento, cuja vida se destacava na multidão política, não mais aos movimentos da coletividade apenas.[234] Para Momigliano, a mudança da dinâmica do poder traz um novo olhar, consciente de que a narrativa biográfica se move muito mais ao redor dos conceitos de verdade e ficção do que se imaginava.[235] E Sócrates, novamente, é uma figura definitiva para essa mudança, pois em seu caso (ou no caso daqueles que o biografaram) pela primeira vez essa escolha pela ambiguidade é totalmente consciente, já que as potencialidades de sua complexa figura parecem interessar aos biógrafos do filósofo mais do que a realidade da vida do indivíduo retratado.[236]

O primeiro poeta biografado nessa grande linha de vidas literárias teria sido justamente aquele sobre o qual menos se sabe, Homero. Gallo defende a hipótese razoável de que esse impulso biográfico teria origem no próprio ofício dos rapsodos, que faziam interpretações e explicações em público dos poemas homéricos, e que interpretá-los pode ter tido uma forte relação em algum momento – a partir da própria experiência com outros poetas – com o saber alguma coisa da origem do poeta e, esperava-se assim, dos poemas.[237] De todo modo, por não termos mais que um *moi* na *Ilíada* e na *Odisseia*, sua imagem é construída a partir de suposições criadas a partir da leitura ou audição dos textos: Homero teria, por exemplo, viajado durante a vida para que pudesse deter o conhecimento geográfico ou marítimo necessário para escrever um poema de viagens como a Odisseia,[238] ou mesmo, em uma leitura mais moderna apresentada por Ezra Pound, o poeta teria de ser um médico do exército, pois era capaz de descrever com precisão assombrosa certos golpes e o seu efeito nos corpos dos guerreiros na *Ilíada*.[239] Por ser o poeta a que todos de uma forma ou outra remetem nessa tradição, é em suas primeiras biografias que são traçadas formalmente e transmitidas noções que já estavam no ar da cultura grega de "o que é o poeta", muito próximas, como vimos, da

234 MOMIGLIANO, 1993, p. 45: "Estados conservadores, como Esparta e Atenas, tiveram de se adaptar à nova situação. Daí o novo poder de comandantes militares profissionais; daí, em última análise, a emergência de políticos profissionais tais como Demóstenes, que não pôde contar com o apoio constante de sua cidade, como Péricles pôde, mas teve que estabelecer e reestabelecer sua autoridade em sua própria cidade em uma sucessão de crises. No século IV, Lisandro, Conon, Agesilau, Dioniso o Velho, Epaminondas e Alexandre o Grande têm uma linha política pessoal. Eles representam, como indivíduos, uma fonte de esperança e medo muito maior que os políticos atenienses ou espartanos no século V."
235 MOMIGLIANO, 1993, p. 46.
236 GALLO, 2005, p. 23.
237 GALLO, 2005, p. 20.
238 FAIRWEATHER, 1974, p. 235.
239 POUND, 2006, p. 46.

imagem de figuras-chave de saberes extraordinários próximos, como o adivinho ou o profeta, e da recepção que a poesia épica passa a ter nos séculos seguintes. Lembremo-nos de que toda a tradição biográfica (ao menos a que conhecemos) é muito posterior ao início da audição ou mesmo da leitura dos poemas.

O mesmo vale para a construção da suposta aparência do poeta, de sua imagem física. O retrato mais antigo de Homero, uma estátua produzida *circa* 460 a.C., já traz aquelas que seriam as formas básicas de sua imagem. O escultor do século V já imaginara Homero como um velho cego, um pouco virado para o lado, como se ouvindo a mensagem transmitida por sua voz interior ou por alguma divindade. Mas, ao mesmo tempo, sua velhice e cegueira eram capazes de lhe transmitir alguma dignidade, não fraqueza ou senso de piedade. A cegueira, que poderia ser apenas um detalhe biográfico, não é assim representada pois não parecem existir detalhes apenas biográficos nesse tipo de construção. Detalhes desse patamar são, antes, pré-requisitos, correlatos objetivos para a memória e sabedoria extraordinárias do poeta, das quais conhecemos os valiosos frutos, os seus tão reconhecidos poemas.[240]

A entrada definitiva da primeira pessoa nos poemas traz uma nova perspectiva de leitura biográfica dos seus autores.[241] Está claro que os antigos desde o início, ainda que pensassem por vezes os gêneros de modo bastante mimético, encaravam a poesia como autobiográfica e confessional.[242] Isso especialmente para a lírica e para a elegia, gêneros em que os artistas pareciam falar de si mesmos e para si mesmos, com frequência na primeira pessoa, fazendo com que autor e enunciador passassem a se confundir.[243] Para Clay, o impulso de ler a poesia como algo confessional está ligado a um comportamento muito *anthropológico*, no sentido antigo, sentido que Aristóteles usou ao dizer que não era nada *anthropológos*, não era um fofoqueiro: os leitores antigos, assim como nós, tinham interesse no homem ou na mulher que estava de fato por trás do poema, especialmente quando esse sujeito se descreve, se confessa ao ouvinte/leitor. Por isso, criavam um caminho direto entre esses dois polos, o autoral e o biográfico. Os poetas passam então a ter algo como duas vidas, sendo uma a criação ficcional

240 ZANKER, 1995, p. 17.
241 Calame (1995) defende que a aparição do *eu* na poesia não tem necessariamente a ver com a entrada da escrita, mas da elaboração de um *enunciatário*, já existente na composição oral, mas que se torna uma questão interpretativa apenas na poesia escrita, em que o humano que enuncia está ausente (1995, p. 31).
242 CLAY, 1998, p. 10.
243 CALAME, 1995, p. 35.

de sua biografia a partir de sua obra.[244]

Pouco, porém, foi feito para documentar e avaliar a consciência teórica antiga do que agora parece uma distinção comum, a distinção que existe entre poeta e leitor fora do poema e de poeta e leitor (ou audiência) dentro do poema. O protesto mais significativo contra essa confusão que em tempos atuais é vista como ingenuidade literária aparece já em Alexandria, no século II a.C. Aristarco de Samotrácia critica a condenação de Homero por algumas falas pois essas afirmações aparecem na voz de personagens (*en ēthei*), desassociando Homero de seus personagens.[245] Se hoje são regra ideias como as de Lefkowitz, que se apresentam como um olhar mais maduro (pois menos crédulo) diante das criações do passado e de suas possíveis ideias fixas, leituras estritamente biográficas da poesia lírica conviveram com sua transmissão por séculos, moldando biografias de autores e a recepção (ou mesmo a censura) de diversos poemas e poetas.

Na esteira das construções biográficas sobre Homero, há outros famosos textos do gênero, compostos a partir do século V, século em que, ao ampliar seu raio de interesses, teria se voltado especialmente a figuras políticas singulares desse tempo, como Heraclides, tirano de Milassa,[246] mas certamente também a personalidades de ofícios mais próximos do de Homero, como outros poetas épicos e líricos de então ou filósofos. Elucubrações sobre a vida de Arquíloco a partir de sua fama ou de ideias geradas em seus versos começam a circular anedoticamente. Versões anteriores do *Banquete dos Sete Sábios* e vidas de Esopo devem ter tido sua primeira gestação justamente nesse período.[247]

Com objetos geralmente distantes no tempo, é muito provável que os biógrafos nunca se debruçassem sobre fontes primárias. O trabalho de coleta de dados, para além da misteriosa primeira pessoa dos autores – filósofos, políticos e poetas –, possivelmente se dava a partir de trabalhos de historiadores e de outros biógrafos, além de elementos reais ou fictícios da autoria do próprio biografado, como inscrições ou mesmo cartas.[248] É bastante provável que boa parte do material-fonte circulasse entre os autores dos textos que conhecemos antes mesmo do surgimento da prosa como veículo de narrativas desses gêneros, em verso. Um anedotário

244 CLAY, 1998, p. 10.
245 A citação vem de Ateneu (*Deipnosofistas* 5. 178D): οὐ γὰρ εἴ τι λέγεται παρ' Ὁμήρῳ, τοῦθ' Ὅμηρος λέγει. "Sem dúvida se algo foi dito em Homero não é o próprio Homero quem diz"
246 MOMIGLIANO, 1993, p. 36.
247 GALLO, 2005, p. 20.
248 FAIRWEATHER, 1974, p. 243.

oral, através do trabalho dos rapsodos, também pode ter servido como fonte para a elaboração dessas personalidades.[249] Além do nome e da obra, o público sentia-se atraído pela ideia de conhecer um pouco desses homens que tanta influência detinham. Dados biográficos passaram então a fazer um caminho de fluxo e refluxo em relação à obra, dela se alimentando, mas também sugerindo interpretações.

Toda a relação desse fazer biográfico se transforma e refina na obra de Aristóteles, em que encontramos uma pesquisa efetiva do desenvolvimento histórico dos gêneros poéticos (algo que pode ser facilmente percebido, por exemplo, a partir do passo 1460 da *Poética)* e da música, em busca da construção de, se não uma história da literatura até então, da tradição literária e poética em que a literatura de então se apoiava, percebendo que em meio a rupturas há sempre um *continuum*.[250] Esse projeto foi levado a frente pelos seus principais seguidores (Teofrasto, Heráclides Pôntico, Aristóxeno, Praxífanes), que passaram a reconstruir, em paralelo ao texto, os fatos biográficos dos autores de que tratavam.[251] Para Momigliano, Aristóteles não era um grande apreciador da historiografia desenvolvida em Atenas, e isso podemos perceber nas comparações feitas na *Poética* entre a história e a poesia.[252] Seu interesse, que será herdado e nutrido pela escola que funda, advém muito mais de um interesse por vidas individuais, que perfazem em forma de narrativa um caminho único, diferentemente da narrativa histórica, as quais, em sua própria opinião, "têm de expor não em uma ação única, mas um tempo único, com todos os eventos que sucederam nesses períodos a uma ou várias personagens, eventos cada um dos quais está para os outros em relação meramente casual".[253]

O direcionamento peripatético encorajou um interesse sem precedentes em biografias.[254] Nem Aristóteles nem seus sucessores mais ligados à teorização da literatura escreveram biografias daqueles que consideravam precursores interessantes nas áreas de estudo a que se dedicaram, mas é evidente que participaram da atividade de elevação da doxografia e da anedota a um valor intelectual inteiramente novo e essa transformação é importantíssima para a solidificação das *vitae*.[255] A partir de seus trabalhos, textos poéticos e filosóficos

249 FAIRWEATHER, 1974, p. 249.
250 NOVOKHATKO, 2015, p. 55.
251 KENNEDY, 1989a, p. 205.
252 O trecho mais famoso é a sequência presente em 1451a-b, em que Aristóteles afirma não ser ofício do poeta "narrar o que aconteceu", mas o que poderia acontecer, o que é possível segundo a verossimilhança. E por isso, por tratar de universais, a poesia seria mais filosófica do que a história.
253 ARISTÓTELES, *Poética* 1459a.
254 KENNEDY, 1989a, p. 205.
255 MOMIGLIANO, 1993, p. 67.

passaram a ser oficialmente lidos como fontes de informação sobre vidas,[256] personalidades e interesses dos autores, no movimento retroativo entre vida e obra que acompanhamos por séculos na leitura da literatura antiga: ainda que a biografia dos autores tenha nascido dos parcos dados em primeira pessoa presentes no texto somados ao imaginário médio (e quase sempre ficcional) do que seria uma "vida de poeta" ou "vida de filósofo", comentadores tardios passam a usar essas interpretações como chaves de leitura desses mesmos textos, o que Kennedy chamou de "amplificação retórica", cujo fim é ligado não só à interpretação mas ao entretenimento que pode ser oferecido ao leitor e cujo produto principal aqui é a biografia.[257]

Todo esse movimento sem dúvida muda profundamente o modo como se ouve ou se lê poesia, ao menos entre os grupos mais intelectualizados. Logo o apego à biografia extrapolaria os limites do perípato e atingiria todo o campo da então emergente filologia, disciplina que apesar dos novos rigores não negou que a literatura poderia ser o reflexo imediato de um "eu" coincidente com a própria pessoa do autor. No período intermediário entre o fim do Período Clássico e o estabelecimento dos reinos helenísticos, questões de autenticidade e interpretação passaram cada vez mais a se ligar às biografias dos autores, extrapolando a filologia do campo literário para o filosófico, o que fez da biografia também uma arma de disputa entre escolas rivais.[258] Por outro lado, biografias se tornaram uma preciosa forma de entretenimento para a diminuta parcela população que cultivava hábitos de leitura, já que também se interessava em descobrir detalhes das vidas de poetas, filósofos e políticos famosos. Ela assim passa a figurar como um espaço de descoberta de ambiguidades, da variedade humana através do prazer na observação do detalhe, de anedotas pitorescas e da riqueza do estranhamento, mas também do reconhecimento de padrões, na crença em percursos comuns entre profissionais pertencentes às mesmas áreas.[259]

É nesse ambiente, em que a vida de poeta já teria sido tratada e retratada por diversas narrativas cruzadas, do encontro com as musas de Hesíodo à máxima ganância traidora de Simônides, da mentira inspirada de alguns poetas aos abusos da retórica, que se desenvolve a figura do poeta helenístico. Diante do estabelecimento de novas forças intelectuais e estéticas, ele não pode negar sua participação no debate sobre os detalhes textuais e extratextuais de uma

256 A compilação de descobertas, de estranhos eventos, de mortes de homens ilustres, um tipo de material exótico tão caro à erudição alexandrina, também parece ter se desenvolvido em meios peripatéticos. Cf. MOMIGLIANO, 1993, p. 72.
257 KENNEDY, 1989a, p. 205.
258 MOMIGLIANO, 1993, p. 84.
259 MOMIGLIANO, 1993, p. 84.

obra de influência. Com a afirmação decisiva da literatura como texto e os desdobramentos dessa nova relação, não pôde ignorar a presença da filologia como nova forma de interesse e abordagem; e, por fim, com o estabelecimento da tópica biográfica do poeta, estabeleceu-se também uma forma de apresentar e ser apresentado e de retratar as novas dinâmicas de relação poeta *x* patrão a partir de paradigmas preestabelecidos. O poeta, assim, se mantém em contato com uma imagem arquetípica, iniciada nas representações homéricas e transmitida geração a geração, com variações específicas para cada gênero, e acumula distinção duplamente: por ser identificado com as características comuns de poeta e, ao mesmo tempo, por conseguir demonstrar a posse de um conhecimento sólido da tradição literária e biográfica em que pretende se inserir, por ser em tudo semelhante a um dos poetas dessa outra ideia que está a surgir e que passa, ela mesma, a ser uma ferramenta de ação política, a Grécia.

3.3. Poetas em Alexandria

O exército multicultural que marchou por todo o Mediterrâneo e além sob o comando de Alexandre falava diversos dialetos gregos, mas a língua oficial falada pelos líderes era uma espécie de versão local do grego ático. Evidências de uma língua macedônica própria e independente são obscuras, mas sugerem que a língua falada antes de o grego assumir uma posição de prestígio poderia ser uma variação idiossincrática do próprio grego ou uma língua do grupo indo-europeu bem próxima do grego antigo.[260]

Antes do Período Helenístico, os dialetos, apesar da influência política e cultural de algumas *póleis*, eram um fenômeno algo estanque. A diversidade e o contato, mesmo com não falantes, foram os elementos fundamentais para o surgimento da *koiné*, a língua franca de comunicação do Mediterrâneo de então, capaz de regular diferenças e servir, com perdas e ganhos, como língua unificadora de um local e de uma nova cultura.[261] Algo de ameaçador parece se dirigir nesse contexto contra as tradições linguísticas nativas daqueles que se dirigiam às novas capitais cosmopolitas de então. Nessa situação de aparente deformação, uma tarefa surgiu como necessária e capaz de fazer vibrar o fervor dos intelectuais helenísticos: o impulso de tomar para si a tarefa de registrar, ordenar e preservar a herança linguística grega do passado, ser capaz de proteger de um mundo um pouco mais bárbaro o legado dessa Grécia grandiosa

260 KREVANS; SENS, 2007, p. 186.

261 Para uma discussão mais aprofundada sobre o surgimento da *koiné*, sua história e suas peculiaridades linguísticas, cf. BRIXHE (2010, p. 228-251) e COLVIN (2007, p. 63-69).

que lhes habitava o imaginário. Todo tipo de construção poética e intelectual que veremos nos séculos seguintes será de algum modo um esboço ou uma proposta de resposta à diáspora grega presenciada nos anos anteriores. No caso da literatura, essa diáspora pode ser reencontrada também na transformação total de contato com as produções artísticas arcaicas e clássicas pela perda dos contextos originais de performance e pela emergência de uma cultura do livro.[262]

Com o fim da cidade-estado, tem início um processo que também modifica drasticamente a função e o papel do poeta e sua já ambígua relação com a riqueza e a sociedade. Os ricos reinos helenísticos têm de um modo geral um profundo interesse em atrair e manter poetas e intelectuais sob sua tutela. O movimento cultural dos Ptolomeus pode parecer completamente inovador à primeira vista por seu caráter duplo, com o apego à produção dos antigos ligada ao interesse no fomento ao trabalho dos mais jovens, mas o gesto específico de patrocinar artistas não é uma novidade no mundo macedônico. Ainda no século V, Arquelau trouxe para sua corte em Pela, a fim de fazer-se "mais grego", uma série de poetas, dentre os quais Eurípides.[263] A diferença é que nesse segundo momento macedônico, já em Alexandria, não havia apenas poetas sob patrocínio. Além das artes, os governos financiam modos variados de produção intelectual, dentre elas a filologia, uma forma de conhecimento que, veremos, tornou-se irmã e cocriadora da poesia de então.

Para entender qual é o grande motivo dessas mudanças, é preciso compreender as principais necessidades políticas desses novos reinos e as variadas disputas travadas entre as principais cidades e seus monarcas. Após a morte de Alexandre, Ptolomeu chegou ao poder no Egito, tornando-se formalmente rei em 305. A história do grande imperador, que com sua morte deu início ao que chamamos Período Helenístico, não se encerra em 324 a.C., e o seus generais, desejosos de se tornarem sucessores, viram-se desprovidos de qualquer base para além da força militar que eram capazes de mobilizar e procuraram se ligar a Alexandre. Para Ptolomeu a tarefa não foi necessariamente inglória, já que a capital dos seus domínios carregava no nome a origem nobre e real com que gostaria de se conectar. O então sátrapa do Egito chegou mesmo a raptar o corpo do imperador e levá-lo para seus domínios logo no começo do seu governo.[264] O mausoléu em homenagem a Alexandre estava localizado no palácio ptolemaico, e essa dinastia não media esforços para transformar o legado do império completo em substância de seu

262 MORI, 2015, p. 93.
263 KREVANS; SENS, 2007, p. 188.
264 HOWE, 2014, p. 74.

próprio poder, com tentativas de ligar Ptolomeu mesmo genealogicamente ao discípulo de Aristóteles e colocá-lo como um dos responsáveis pelo fenômeno militar que tinha sido sua campanha na Europa, na África e na Ásia. Algumas histórias os apresentam como irmãos de pai, como se ambos tivessem como pai Filipe II.[265]

A ligação entre as duas figuras políticas nunca na verdade se fez clara, mas a era iniciada por Ptolomeu tem diversos pontos de contato com uma figura que foi da maior importância para Alexandre, Aristóteles. O filósofo em pessoa esteve na corte de Filipe II, quando tornou-se o tutor de seu então ainda mais jovem filho, Alexandre. Como observa Onions, é possível perceber a influência do pensamento aristotélico tanto no espírito relativamente cosmopolita em relação às outras culturas macedônicas quanto – e isso para nós é o mais importante – nas novas formas de construção do conhecimento e nas novas relações desenvolvidas com as artes no Período Helenístico. Um estudo mais causal das artes, como o desenvolvido por Aristóteles na sua *Poética*, gerou também sua autonomia, sua separação dos princípios morais que antes a acompanhavam. Podemos afirmar algo semelhante sobre as novas formas de conhecimento, muito mais próximas também de um método aristotélico, atravessadas por um caráter mais impessoal de abordagem. Para Gutzwiller, se o poder do arcaico e do clássico está na profundidade e na grandeza, a poesia helenística convence por se aproximar de uma modalidade que, anacronicamente, poderíamos chamar de realismo, um realismo que se diferencia da arte anterior em seu modo intrincado de composição e, formalmente, por se tratar de uma poesia escrita não só com o livro operando como ferramenta auxiliar de *reperformance*, mas como meio formador, um momento de forte adequação da poesia ao seu novo modo de transmissão, o livro de poemas.[266]

Alexandria era o maior centro helenizado no Egito e lá havia gregos de todas as localidades. Nesse espaço inventado, a cultura grega seria uma importante chave de ligação entre indivíduos e certos espaços da vida intelectual da cidade. A continuidade entre o mundo helênico anterior e o helenístico se dava especialmente através da língua e da cultura letrada: Homero, as tragédias, os filósofos e prosadores eram figuras que alcançavam cada vez mais prestígio entre as populações ilustradas, especialmente nessa comunidade estabelecida de certo modo fora do seu próprio tempo cronológico. Ainda que não universalmente frequentadas, era

265 ERSKINE, 1995, p. 41.
266 GUTZWILLER, 2008, p. 28.

isso que as instituições deveriam significar nos locais em que eram estabelecidas e era isso que poetas como Calímaco deveriam significar para a sociedade em que estavam inseridos. Ambos os reinos Helenísticos localizados fora da Europa, o dos Ptolomeus e o Selêucida, tiveram como difícil tarefa coordenar os afetos tanto da população nativa, egípcia, diante dos modos de exercer o poder quanto da população grega que era atraída ou ali já estava. O desafio era oscilar entre a manutenção e a novidade, como se comportar como herdeiros da *paideia* grega, mas ao mesmo tempo sinalizar para os povos recém-dominados que suas tradições políticas e culturais seriam assimiladas em parte pelos novos governantes, que se negaram a simplesmente mesclar as culturas da colonização com as culturas locais.[267]

É importante lembrar que a realeza formada no período de desmembramento do reino de Alexandre não tem qualquer relação especial com linhagem. De um modo geral, são homens da corte ou, e principalmente, senhores da guerra, homens influentes capazes de comandar não só a força como a lealdade de um exército. Talvez por isso também a posição institucional desses monarcas helenísticos seja tão difícil de definir e ao mesmo tempo tenham todos certa fragilidade que lhes demanda manobras em relação ao passado grego. As cortes são formadas por círculos informais de amigos desses poderosos, os *philoi*; a burocracia é sem dúvida bastante rudimentar.[268] O governante estava integrado a essas estruturas interativas de suas cortes, podia consultá-las em busca de opiniões. Membros dessa sociedade, majoritariamente gregos e macedônios no séc. III, estavam próximos do núcleo central da família do governante, de seus amigos e de vários oficiais, assim como homens de letras de diferentes gêneros. E uma vez que a sociedade de corte tinha então um caráter informal, relações de competição entre os membros, *rankings* de proximidade com o governante e sucesso no cumprimento de tarefas assinaladas tinham importante papel. Apenas no século II as cortes foram formalizadas, entre outra coisas com o surgimento de títulos indicando proximidade e promoção em relação ao rei.[269] Esses reis, portanto, não tinham por si mesmos nenhum atributo que justificasse ou tornasse natural a sua assunção ao poder, era preciso construir essa relação para além de seu papel militar ou de sua presença na corte de Alexandre. Era preciso inseri-los na tradição que parecia incitar e justificar os movimentos de expansão daquele povo nas décadas anteriores.

---

267 BLUM, 1991, p. 96.
268 THONEMANN, 2018, p. 52. Para uma definição voltada especificamente para o Egito ptolemaico, cf. seção 3.2.
269 WEBER, 1998, p. 153.

A vontade dos reis helenísticos de fazerem parte do *continuum* grego tem uma analogia perfeita com os escritores da época, especialmente os poetas. Por mais que tenham sido inovadores, mesmo em seus períodos mais ousados esses poetas se representam como sucessores de uma tradição literária anterior ou muito anterior. Esse gesto, no entanto, não é nostálgico, mas seletivo e autoconsciente da distância entre passado e presente. Toda essa apropriação é também um ato interpretativo, criador, dinâmico. Afastados de algo essencial para essa poesia anterior, a *performance*, os literatos da época reconstruíram gêneros arcaicos e clássicos a partir das especificidades de seus próprios interesses.[270] E se a vontade era retomar o espírito dos chamados tiranos dos períodos Arcaico e Clássico, parte desse movimento se dará na recuperação transformada de práticas políticas, poéticas e de patrocínio desses períodos, como se buscassem reproduzir em solo novo as cortes do passado grego.[271]

Nenhuma dessas novidades seria possível, no entanto, sem que houvesse nessa época a conjugação de duas forças fundamentais para o fomento da ciência e da literatura. A primeira, advinda da balança bem organizada de distribuição do poder, é a relativa paz em que o reino do Egito se encontrou. Por seu afastamento, o reino dos Ptolomeus era o local mais seguro do Império deixado por Alexandre, e Ptolomeu Sóter percebeu que com a morte do imperador o seu bastão de marechal, que carregava apoiado sempre em sucessos militares e políticos, se tornaria facilmente um cetro.[272] Seu sucessor, Ptolomeu Filadelfo, tinha um projeto muito mais ligado aos negócios do que à guerra propriamente dita, sendo por isso um monarca muito mais dedicado às questões de poder internas do que à expansão ou os conflitos com os demais reinos.[273]

A segunda, resultado das riquezas naturais do Egito, é o fato de ser então o reino mais economicamente estável e poderoso do seu tempo. Não houve levantes internos contra os Ptolomeus até o fim do século III, e o Egito é um local relativamente difícil de ser invadido. Além disso, havia uma coesão de grupos sociais muito maior do que em outras regiões, o que se traduziu também em um bom efeito na estabilidade econômica do país. Nos primeiros anos, o Egito Ptolemaico era, comparativamente, muito mais fácil de manejar política, econômica e socialmente do que as populações diversas do império Selêucida, cujas bordas se encontravam em locais tão distintos como a Síria ou a Índia.[274] Seu crescimento populacional e econômico

270 KREVANS; SENS, 2007, p. 190.
271 HUNTER, 2003, p. 25.
272 CARY, 1977, p. 12.
273 ERSKINE, 1995, p. 44.
274 MORI, 2015, p. 94.

nas primeiras décadas do novo governo também tinha sido acima da média das cidades importantes de períodos anteriores, mesmo as maiores e mais famosas, como Atenas ou Corinto, tornando-se rapidamente a maior metrópole do mundo.[275]

A posição estratégica de Alexandria no mapa e o seu enorme porto também foram capazes de atrair aglomerações de tipos diversos à cidade, não só entre os trabalhadores, mas especialmente entre as classes mais intelectualizadas.[276] Diante de uma diversidade de trânsitos e do enorme potencial fértil da região, os Ptolomeus introduziram uma economia monetária no Egito, comum em outros locais helenizados, mas incomum na região.[277] O controle da moeda, aliado ao crescimento econômico e ao controle do Mediterrâneo, trouxe um grande impacto e um sucesso talvez imprevisto e inédito para esse reino e explica em parte ter se tornado o principal centro intelectual do mundo helenizado.

Para além das especificidades econômicas, é necessário destacar que não é desprezível a influência de tradições pré-alexandrinas do Egito na relação de seus futuros colonizadores com a escrita, localizada com uma maior naturalidade em trabalhos mais recentes sobre a cultura livresca. A literatura alexandrina se construiu como uma série de trabalhos e práticas engajadas no mundo cultural grego e em suas tradições, mas que, assim como a política de então, é possível, como observa Mori (2015) notar infiltrações de um clima cultural egípcio, elemento que povoa o imaginário grego desde antes daquele que seria o seu primeiro "etnógrafo", Heródoto. A influência egípcia não está apenas na associação entre divindade e o colossal e monumental, mas também na veneração da palavra escrita. Essa coleção sistemática de escritos nas "bibliotecas" dos templos, ao lado de um princípio bibliográfico presente fortemente entre os gregos a partir das ideias de Aristóteles, foi provavelmente o principal ímpeto para a criação da biblioteca em Alexandria. Portanto, a cultura literária de Alexandria, tal qual as diversas de outros centros helenísticos, emerge da confluência da riqueza, da estabilidade política e de tradições regionais em que a escrita há muito desempenha um papel

275 CLÍMACO, 2013, p. 19.

276 Para Fraser (1972, p. 306), o fato de a população de Alexandria, não só os que frequentavam a Biblioteca e o Museu, ter sido composta por populações bastante diversas tem justamente relação com o declínio do interesse na participação pública das populações gregas, devido ao surgimento e à consolidação das monarquias helenísticas. A emigração, portanto, parece óbvia: se não há relação de pertencimento, o melhor é ir aonde as oportunidades parecem as melhores.

O próprio Fraser (1972, p. 307) destaca o fato que a imigração intelectual, de poetas e cientistas, se localiza em torno de três cidades, principalmente: Cirene, Cos e Samos, cidades que à época viviam sob a influência ou o domínio dos Ptolomeus, mas que possuíam uma tradição literária e uma cultura própria bastante significativas.

277 CLÍMACO, 2013, p. 41.

mais central do que o que tinha na Grécia.

3.4. A Biblioteca e o Museu de Alexandria como forma de patrocínio da ciência e das artes

O discurso poético em Alexandria se aproxima, assim, de temas antes não pertencentes a esse universo: encontramos na poesia desenvolvida na cidade no século III um intenso caráter metapoético, obras que por meio da intertextualidade e de relações de referência encontram uma plataforma de desenvolvimento de um profícuo debate poético e de demonstração de uma sólida relação da poesia do passado, afirmando-se com frequência herdeiros diretos das grandes obras e dos grandes poetas.

O Museu e sua Biblioteca anexa em Alexandria são decisivos para essa nova época porque são a marca maior do interesse dos monarcas helenísticos em patrocinar a produção artística e intelectual. Neles, estão localizados não só filósofos, filólogos e cientistas, mas também poetas. Os Ptolomeus perceberam que parte do que estava em disputa entre os Diádocos era a continuidade de uma Grécia imaginada,[278] e a poesia e a crítica literária, como observa Klooster,[279] não são objetos meramente estéticos, mas defendem valores sociais que interessam à comunidade em que florescem. Era vantajoso para a reputação do rei se bibliotecas e instituições de pesquisa, assim como autoridades eminentes nos campos de pesquisa, poesia e artes visuais, fizessem parte de sua corte. Essas presenças, assim como no passado, garantiam prestígio àqueles que a fomentassem.[280] É essa ligação que também gerou o Museu e a Biblioteca, certamente ecos de uma tradição educacional que parece ter sua origem primeira na relação de Alexandre com Aristóteles e seus seguidores.[281] Não foi, no entanto, Alexandre o criador desse centro de estudos, mas os seus sucessores no local. É sabido, no entanto, que Ptolomeu Sóter e seu filho, Ptolomeu Filadelfo, também tinham relações próximas com os filósofos e as ideias peripatéticas.[282]

Esses estabelecimentos, além de transmitirem a ideia de uma posse desse material anterior compartilhado, ainda ofereciam aos gregos que habitavam o Egito uma ligação com

278 Asper descreve essas relações através do termo "geopoética", que se relaciona à recriação poética das dimensões espaciais e temporais da geopolítica ptolemaica em poesia, à capacidade de criação de uma "Grécia imaginária" que refletia as ambições espaciais em relação ao restante do mundo helenizado do império centrado em Alexandria. cf. ASPER, 2011.
279 KLOOSTER, 2011, p. 115.
280 WEBER, 1998, p. 148.
281 ERSKINE, 1995, p. 40.
282 FRASER, 1972, p. 306.

seu próprio passado, uma continuidade que se dava através de Homero, das tragédias. Seu público não era universal, mas essa era a sensação que pareciam buscar.[283] Os estudiosos e poetas, patrocinados pela nobreza, engajaram-se numa forte relação com a literatura grega do passado. Klooster, ao falar desse interesse, defende que essa necessidade de retomar o passado venha do próprio espírito do que seria Alexandria: uma cidade nova, nascida e nomeada a partir do lendário Alexandre (que tinha como plano helenizar o mundo conhecido), um porto aberto para o mundo grego sem ter sido colônia de uma metrópole específica, filha portanto de toda a Grécia cultural.[284]

Uma comunidade de *scholars* se estabeleceu no próprio palácio em Alexandria, no espaço que ficou conhecido como o Museu, ligado à grande Biblioteca. Essas duas construções são celebradas na história da intelectualidade, mas não são lembradas como um produto do período, tendo um papel na competição entre os que tinha como reais pretensões se tornarem os legítimos sucessores de Alexandre. Apesar do intenso trabalho intelectual desenvolvido em Alexandria, há muito pouco sobre o Museu e a Biblioteca. Não se sabe nem mesmo se foram fundados por Ptolomeu I ou II, ainda que seja mais provável que tenham sido criados pelo primeiro e desenvolvidos pelo segundo.[285]

O Museu (*Mouseĩon*), misto de santuário e espaço intelectual, dedicado ao cultivo e ao culto das musas, não é uma invenção original de Alexandria. Os templos do tipo eram, no entanto, normalmente compostos apenas por um pórtico e um altar, não pela estrutura de pesquisa de que dispunha o alexandrino.[286] Por outro lado, é possível destacar que mesmo antes de Alexandria o *mouseĩon* era um local de formação de "sociedades literárias", com festas e competições, por exemplo. O que há de inovador na criação ptolemaica é justamente a ampliação da função desse templo, transformado em um local que extrapola os domínios patrocinados pelas filhas de Zeus e Mnemosíne. A filosofia também passou a habitar esse templo, especialmente após o tratamento especial às Musas dispensado por dois filósofos fundamentais do Período Clássico, que se tornarão verdadeiros faróis para a ciência da cidade, Platão e Aristóteles.[287] É certo, assim, que esse local de ampla convivência se inspirou nas

283 ERSKINE, 1995, p. 42.
284 KLOOSTER, 2011, p. 19.
285 ERSKINE, 1995, p. 38.
286 FRASER, 1972, p. 312.
287 FRASER, 1972, p. 314.

escolas filosóficas atenienses, mais especialmente no Liceu.[288]

Ainda que seja sempre lembrado como um dos marcos funcionais e arquitetônicos de Alexandria, o Museu não tem descrição razoável sobrevivente dos seus séculos iniciais, os séculos III e II a.C. A primeira descrição que parece precisa é a presente em Estrabão:

> τῶν δὲ βασιλείων μέρος ἐστὶ καὶ τὸ Μουσεῖον, ἔχον περίπατον καὶ ἐξέδραν καὶ οἶκον μέγαν ἐν ᾧ τὸ συσσίτιον τῶν μετεχόντων τοῦ Μουσείου φιλολόγων ἀνδρῶν. ἔστι δὲ τῇ συνόδῳ ταύτῃ καὶ χρήματα κοινὰ καὶ ἱερεὺς ὁ ἐπὶ τῷ Μουσείῳ τεταγμένος τότε μὲν ὑπὸ τῶν βασιλέων νῦν δ' ὑπὸ Καίσαρος.
>
> Uma parte do palácio é também o Museu, composto por peripato, êxedra e de uma grande sala em que os filólogos do Museu partilhavam uma refeição comum. Nessa coletividade o dinheiro também é comum e há um sacerdote que foi ordenado para o Museu, antes sob [os comandos] do rei e agora sob César.[289]

Ainda que tenhamos a descrição (romana, mas aparentemente condizente com os períodos ptolemaicos), nada sabemos sobre o modo como os membros desse *synodos*, à moda peripatética, eram selecionados. Sabemos apenas que o conjunto era, como é dito, presidido por um sacerdote escolhido pelo rei. Sabemos ainda que, além da refeição comum, os membros do Museu, por serem considerados professores, recebiam isenção do imposto do sal ptolemaico.[290]

No fim do Período Clássico já havia surgido o tipo intelectual que Humphreys chamou de o "intelectual totalmente institucionalizado": organizado em escolas, em pequenas comunidades, ele tem mais facilmente acesso ao reconhecimento público, às fontes de financiamento e a um espaço em que possa defender o seu interesse de classe.[291] O reflexo máximo desse personagem (e o seu auge enquanto sujeito político) se dá na Alexandria dos Ptolomeus. Ali, não encontramos uma escola filosófica como as atenienses, mas um local uno em que as diversas formas de conhecimento se reuniam.

É evidente, no entanto, a inspiração desse novo local nas escolas atenienses, nomeadamente na Academia platônica, inspiração flagrada na conjunção entre espaço de conhecimento e de culto que ambos os ambientes possuíam: de um ponto de vista jurídico, a Academia era um *thiasos*, uma associação de culto a serviço de uma divindade, as Musas.[292] Sabemos também a partir de testemunhos tardios de que os membros da Academia

---

288 FRASER, 1972, p. 314.
289 ESTRABÃO, *Geográfica* 17.1.8. Tradução nossa. Há, segundo Estrabão, um outro recinto de nome *soma*, local em que Ptolomeu teria depositado o corpo de Alexandre.
290 FRASER, 1972, p. 317.
291 HUMPHREYS, 1975, p. 108.
292 CANFORA, 1996, p. 11.

compartilhavam as refeições (*syssition*) em um banquete comum altamente significativo para a coesão do grupo.[293] Também o Perípato, a escola desenvolvida por Aristóteles, era uma forma de *Mouseĩon*, ao modo da Academia. No testamento de Teofrasto transmitido por Diógenes Laércio ouvimos falar explicitamente do Museu, de um templo para as Musas, existente no interior da escola.[294] Testemunhos posteriores afirmam que a escola era estruturada também em torno do trabalho e vida comuns, a *koinonia*.[295]

Uma das marcas da direção intelectual a que o monarca irá submeter o Egito está no fato de escolher como tutor para o seu filho um poeta que também atuava no campo da reflexão sobre a literatura, um poeta-gramático, Filitas de Cós.[296] Foi também sob sua responsabilidade que Zenódoto de Éfeso foi deixado e teria sido ele o primeiro bibliotecário nomeado por Ptolomeu para essa que viria a ser a maior biblioteca da antiguidade.[297] Demétrio de Faleiro, um dos alunos do peripatético Teofrasto, também pode ter sido o responsável pela transferência desse modo de vida das escolas filosóficas de Atenas para Alexandria ao se exilar na cidade em decorrência de sua ruína política.[298] Ele teria, portanto, transmitido a experiência de pesquisa e bibliofilia para a corte alexandrina ao se tornar conselheiro do primeiro Ptolomeu (*circa* 306 a.C.).[299] Estrabão, já no período Augustano, nos informa que foi Aristóteles "o primeiro a ajuntar livros" e que teria sido ele quem ensinou ao rei do Egito como ordenar uma biblioteca.[300] No anedotário de seu tempo enquanto discípulo de Platão, é sempre descrito como

293 CANFORA, 1996, p. 12. Encontramos em Plutarco, por exemplo, uma referência a essa prática convival na escola platônica. Cf. PLUTARCO, *Quaestiones convivales* 686A.

294 DIÓGENES LAÉRCIO*, Vitae Philosophorum* 5.51.

295 CANFORA, 1996, p. 14.

296 Na Suda (*Phi*, 332), encontramos a seguinte biografia de Filitas: Φιλήτας, Κῷος, υἱὸς Τηλέφου, ὢν ἐπί τε Φιλίππου καὶ Ἀλεξάνδρου, γραμματικὸς κριτικός: [...] ἐγένετο δὲ καὶ διδάσκαλος τοῦ δευτέρου Πτολεμαίου. ἔγραψεν ἐπιγράμματα, καὶ ἐλεγείας καὶ ἄλλα. "Filetas de Cóos, filho de Teléfos, vivendo sob Filipo e Alexandre, foi gramático e crítico. […] Foi também professor do segundo Ptolomeu. Escreveu epigramas, elegias e outras coisas. (Tradução nossa).

297 MONTANA, 2015, p. 71,

298 Demétrio de Falero, que foi tirano em Atenas, e era também um filósofo peripatético, exilou-se com em Alexandria em 297, sendo recebido com toda a pompa de um grande filósofo e adicionado imediatamente ao círculo mais restrito de amigos do rei. É ele que é pensado como um elo decisivo entre Aristóteles e toda a estrutura do Museu. Sua influência, no entanto, não se mostrou assim tão duradoura, pois, além de ter sido atribuído a Zenódoto de Éfeso, um literato e o professor do príncipe, o cargo de bibliotecário-chefe do novo estabelecimento, assim que Ptolomeu II assume completamente o poder (283, aproximadamente), Demétrio é banido da cidade, para uma região longínqua do Egito.

299 CANFORA, 1996, p. 14.

300 ESTRABÃO, *Geográfica* 13.1.54. Ἐκ δὲ τῆς Σκήψεως οἵ τε Σωκρατικοὶ γεγόνασιν Ἔραστος καὶ Κορίσκος καὶ ὁ τοῦ Κορίσκου υἱὸς Νηλεύς, ἀνὴρ καὶ Ἀριστοτέλους ἠκροαμένος καὶ Θεοφράστου, διαδεδεγμένος δὲ τὴν βιβλιοθήκην τοῦ Θεοφράστου, ἐν ᾗ ἦν καὶ ἡ τοῦ Ἀριστοτέλους· ὁ γοῦν Ἀριστοτέλης τὴν ἑαυτοῦ Θεοφράστῳ παρέδωκεν, ᾧπερ καὶ τὴν σχολὴν ἀπέλιπε, πρῶτος ὧν ἴσμεν συναγαγὼν βιβλία καὶ διδάξας τοὺς ἐν Αἰγύπτῳ βασιλέας βιβλιοθήκης σύνταξιν. De Cépsis vieram os socráticos Érastos e Coríscos e o filho de Corísco, Neleu, um homem que não apenas seguia Aristóteles e

um aluno heterodoxo da Academia, que preferia o isolamento e a leitura ao ambiente de discussão pública geralmente instaurado, um sinal da importância desse objeto para seu pensamento.[301]

Mais do que um espaço de consulta, como são hoje as bibliotecas, ou uma coleção de livros, como o nome pode vir a indicar, a Biblioteca de Alexandria, observa Fraser, é uma instituição.[302] Isso porque seria a mais antiga biblioteca não privada de nosso conhecimento, plenamente sustentada, como no caso do Museu, pelo impulso colecionador e livresco de Aristóteles e dos demais peripatéticos. A partir de uma suposta sugestão aristotélica, os Ptolomeus criaram uma biblioteca real, ato que levaria a facilitar bilateralmente o movimento mais poderoso na criação e reprodução de bibliotecas na antiguidade, a cópia.[303] E desejaram não apenas ter um exemplar de cada livro nessa coleção, tarefa por si só complicadíssima em um mundo no qual a produção e o comércio de livros eram incomparavelmente mais reduzidos que os do nosso tempo: um dos movimentos mais importantes produzidos dentro das paredes da Biblioteca foi a de produzir traduções de textos importantes de povos vizinhos ou dotados de alguma influência na região.[304]

A verdade é que não conhecemos uma narrativa antiga da fundação da Biblioteca, e todas as hipóteses de sua gênese trazem em si incoerências difíceis de se resolver.[305] Conhecemos, aliás, muito pouco do funcionamento do patrocínio real a artistas e cientistas no Período Helenístico como um todo, especialmente se comparamos essa ausência de informações com o que conhecemos da relação de mecenato em Roma.[306] De fato, o próprio termo "patronato", como observa Hunter, parece cobrir uma gama de possibilidades da relação poeta/patrão por si só insustentável.[307] O que mais nos interessa é o desenrolar da Biblioteca como instituição a partir do século III, e como essa história se confunde e é resumida pela história dos sujeitos que se sucederam no cargo de bibliotecário-chefe. Tzetzes apresenta uma

---

Teofrasto como herdara a biblioteca de Teofrasto, na qual estava também a de Aristóteles: Aristóteles transmitiu a sua a Teofrasto, para quem também a escola deixou, tendo sido o primeiro que sabemos a ajuntar livros e a ensinar os reis no Egito a organizar uma biblioteca. (Tradução nossa).

301 NATALI, 2013, p. 96. Aulo Gélio (3.17) descreve Aristóteles como não só um comprador de livros, mas da biblioteca inteira de um filósofo falecido.

302 FRASER, 1972, p. 320.

303 FRASER, 1972, p. 320.

304 CANFORA, 1990, p. 24.

305 Para uma discussão sobre as diversas versões da história, cf. BAGNALL, 2002, p. 348-350.

306 Para Hunter (2003, p. 38) é seguro tomar que os padrões mais bem definidos de patronagem presentes em Roma se basearam ou ao menos evocam uma construção advinda da relação dessas monarquias helenísticas, especialmente a egípcia, com seus poetas.

307 HUNTER, 2006a, p. 77.

lista não exatamente confiável dos que ocuparam a *prostasía tēs bibliothēkēs*. O posto, como todo o mais, é uma indicação real e trazia consigo a responsabilidade de ser, além da mente por trás da organização do maior centro de pesquisa e coleção do mundo antigo, o tutor daquele que virá a ser o rei.[308]

O interesse em um acervo completo para a Biblioteca poderia ser visto tanto na coleção de textos antigos, com diversas cópias dos textos mais importantes, além de traduções encomendadas dos principais textos de outros povos, quanto no seu debruçar sobre os poetas do próprio tempo. A poesia escrita naquela corte, pelos poetas que justamente circundavam o Museu, também fazia parte do material coletado. Desde a antiguidade se afirma que a versão final das *Argonáuticas* de Apolônio de Rodes, apesar das controvérsias antigas, muito se aproxima de uma estética alexandrina, calimaquiana.[309] Calímaco, aliás, ainda que não tenha sido o bibliotecário-chefe, permite reconhecer em sua obra supérstite o cerne da estética da época, sendo ainda o responsável por uma tarefa que parece inimaginável, dadas as condições materiais e a diversidade inédita de informações existente, que foi a de organizar de forma acessível todos esses conteúdos variados. Para que o acesso fosse simplificado, elaborou as *Pínakes*, uma compilação ou catálogo das obras presentes na Biblioteca, feita a pedido do rei.

Tzetzes afirma, em suas notas sobre os princípios da Biblioteca de Alexandria, que esse trabalho teria sido iniciado na juventude de Calímaco, assim que chegara à corte de Ptolomeu II. Sua chegada, muito possivelmente um efeito da admiração de Ptolomeu por sua poesia, inaugura uma relação que se manterá em toda a sua carreira em Alexandria, uma relação com a Biblioteca e, logo em seguida, com o Museu como um todo.[310]

Esses dois ambientes são formas assumidas pelos Ptolomeus de manter essa antiga instituição, a patronagem, viva e atuante sob os seus domínios. O fato de ser uma arte menos pública do que as representações financiadas pelas cidades-estado no Período Clássico não faz da poesia de então menos interessante como contraparte para o monarca. Toda essa relação se cristaliza em uma arte que exalta a tradição de que o discurso do poder pretende se aproximar, mas também se apresenta não tão raramente como pode-se supor como, nas precisas palavras de Bing, "voz irmã" do discurso político, vozes que se conectam subterraneamente em uma luta comum do maior interesse do poder.[311]

---

308 Sobre as relações de Calímaco com o cargo e também com a função de tutor real, cf. Seção 3.3.2.
309 BLUM, 1991, p. 101.
310 BLUM, 1991, p. 126. Para mais informações sobre esse possível estágio da biografia e da carreira de Calímaco, cf. capítulo 3.3.1.
311 BING, 1988, p. 141.

Todo esse novo impulso livresco transmitido à corte ptolemaica terá um efeito imediato e deixará grandes marcas na arte que passará a ser ali produzida e nos artistas. Sua relação com a poesia e com o tempo de então é total; formata, no início do século III, uma geração que percebe que a poesia anterior pertence a uma era que definitivamente já não existia.[312] No século anterior, as formas mais valorizadas já demonstravam uma forte exaustão, que só voltaria a se demonstrar através de uma nova postura em torno dos conceitos vitais de *tékhnē* e *sofíē*, que dessa vez passaria a ser intimamente ligada ao ambiente intelectual em que se localizava. Dominá-las significava ter uma relação íntima, criativa e intelectualmente, com o trabalho dos grandes mestres do passado, como influência e como pesquisa. Não como imitação, como investigação para o inovar.[313] Fantuzzi e Hunter resumem bem essa situação:

> Quando o domínio do escrito e as exigências da Biblioteca levaram poetas e críticos como Filetas, Zenódoto e Calímaco a refletir a respeito do sistema literário herdado do passado, não há dúvida de que o caráter "ocasional" ligado ao contexto de grande parte dos autores canônicos foi sentido com muita clareza. Daí uma das mais notáveis imitações dos modelos arcaico, a imitação de Calímaco dos iambos de Hipônax, só foi realizada à custa de uma "modernização" em larga escala, que cortou o vínculo entre ter sido esse tipo de poesia e alguns de seus contextos mais importantes.[314]

Uma das características sempre lembradas dessa poesia é a sua autoconsciência e é possível reconhecer que essa característica tem por princípio essa forte relação com a tradição. O poeta helenístico faz grande uso da metalinguagem, dá profundo significado a citações presentes na sua poesia ou se apropria de *topoi* variados (e por vezes mesmo incompatíveis) justamente porque conhece a tradição em que se insere,[315] ou mais do que isso, porque pôde ter contato, graças à erudição de sua época, com todos esses poemas na forma de acervo, de textos.[316] Em vez de apontarem para as musas ao buscarem a distinção necessária para o ofício, afirmam que sua habilidade poética vem do aprendizado a partir da poesia de bons antepassados. Apesar das mudanças, o passado ainda tem autoridade poética e cria legitimidade. E é dessa relação de mudança e manutenção que nascem as tensões poéticas da época.[317]

O contato com o modo como os poetas criavam sua autorrepresentação e, posteriormente, com o modo como as biografias passaram a representar o poeta, sempre entre

312 PFEIFFER, 1968, p. 87.
313 PFEIFFER, 1968, p. 88.
314 FANTUZZI; HUNTER, 2005, p. 25. Tradução livre.
315 KENNEDY, 1989, p. 202.
316 MONTANA, 2015, p. 61.
317 KLOOSTER, 2011, p. 43.

o que é dito pela primeira pessoa no texto e aquilo que se espera como uma "vida de poeta",[318] potencializou o já existente jogo de personagens disfarçado de autorretrato na poesia. A *persona* literária na antiguidade emerge ao máximo na diferença entre a pessoa histórica e o personagem poético. Nesse meio, a representação de sua situação social intermediária também se torna um elemento de afirmação, culminando, no período, naquela que talvez seja a sua aparição mais radical, a fantasia da poesia bucólica. Calímaco certamente desenvolveu em sua poesia mecanismos semelhantes ao se posicionar em relação a seu tempo e ao passado. Ao viver em meio à corte de Ptolomeu II, trabalhar como organizador da biblioteca, ao compor tratados sobre os mais variados e ousados temas, Calímaco montou diante de cada necessidade o seu retrato, feito da colagem de tempos variados, de poetas e poesias variadas. Iremos nos debruçar, nos capítulos seguintes, nas formas de apresentação e representação por ele desenvolvidas dentro de sua poesia e no modo como passou a ser visto por outros em anedotas e trechos biográficos pertencentes a outros contextos, um caso exemplar de amplificação retórica de uma obra.

318 Sobre os padrões ficcionais nas biografias antigas, cf. LEFKOWITZ, 1983.

4. NOVAS PRÁTICAS, VELHOS CONCEITOS

Como visto nos capítulos anteriores, a relação entre poeta e patrão, ainda que se modificasse através dos tempos, parece ter sido sempre baseada em alguns princípios preestabelecidos e permanentes de interação, ancorados até então principalmente em um código de conduta aristocrático que garantia, ao menos em tese, um contrato tácito de retribuições a partir de interesses específicos. Dois princípios já existentes entre membros da aristocracia ditavam o funcionamento dessa relação, a *philía* e a *xenía*, práticas normalmente adotadas entre indivíduos tidos como iguais, pois demandavam que ambas as partes tivessem capacidades semelhantes de estabelecer trocas de objetos ou privilégios de pesos semelhantes.[319]

Conceitos sociais não existem no vácuo, são signos da cultura em que estão localizados e é ela quem define suas dimensões e propriedades específicas. Dentre as peculiaridades desse tipo de relação,[320] se fizermos uma generalização e chamarmos o seu resultado de "cultura grega", encontramos no uso grego peculiaridades já presentes nos principais termos que nomeiam essas relações. As duas principais palavras desse campo, como observa Konstan, carregam problemas práticos para nós porque elas mesmas são atravessadas por diversos sentidos. Temos, portanto, em primeiro lugar um problema de linguagem.[321] Mary Blundell define o uso do conceito de *philía* na sociedade grega como circunscrito a três situações: a família, a vida em comunidade de espaço e interesses, algo como a cidadania, e uma situação mais próxima da nossa definição de amizade.[322] Essa percepção certamente vem de esse termo e de termos correlatos ou de mesma raiz terem a capacidade de cobrir e definir um amplo arco de sentimentos ou formas de relações humanas, desde o afeto ou a solidariedade existentes entre pessoas da mesma família ou de membros de uma mesma fraternidade ou cidade.[323]

O terceiro caso citado acima é sem dúvida o que mais se aproxima do tipo de relação

---

319 HUNTER, 2006a, p. 105.

320 Nem tão peculiares assim, pois os gestos de hospitalidade são centrais em diversas outras culturas. Um caso famoso não ligado à cultura helênica, mas que discute de maneira semelhante a falta de hospitalidade é o muito discutido episódio de Sodoma e Gomorra narrado no livro de *Gênesis*, capítulo 19, que, ao ser lido sob a chave da hospitalidade se assemelha bastante ao episódio do Ciclope na *Odisseia*. Sobre essa leitura da hospitalidade cf. MORSCHAUSER, 2003.

321 KONSTAN, 1997, p. 08.

322 BLUNDELL, 1991, p. 43-45.

323 KONSTAN, 1997, p. 09.
Scott (1982, p. 05) nos lembra ainda que esse conceito se relaciona não apenas com o querer bem, como o termo pode nos levar a crer a partir da sua correspondência com o verbo *philein*. Para ela, o uso apresentado, por exemplo, na *Odisseia* 1.307 amplifica as possibilidades do termo e diz respeito ao que é favorável.

que buscamos, assim como também das definições modernas de amizade. Para Blundell, os *philoi* são pessoas ligadas por favores recíprocos e, com frequência, mas não necessariamente, por uma relação de estima e de afeto. O primeiro passo, portanto, para essa relação se dá na oferta de um favor ou de um presente por uma das partes. Esses favores não devem, no entanto, ser trocados indiscriminadamente, mas sempre oferecidos a pessoas que pareçam capazes de devolvê-los, se não da mesma maneira ao menos com alguma promessa de gratidão representada por auxílio e lealdade. O nome dado a esse dom é *kháris*, "graça", um termo que também faz parte do vocabulário de dom e contradom desenvolvido entre patrões e poetas na história grega.[324]

A amplitude possível dentro do conceito de *philía* se complica ainda mais quando notamos que outro termo de significado igualmente amplo por vezes adentra a discussão. Como muitos dos poetas se tornavam membros do séquito real inicialmente como hóspedes temporários ou, mais genericamente, estrangeiros que adentram as relações da corte, as práticas tradicionais de hospitalidade, *xenía*, também funcionavam como um parâmetro de trato entre as partes. Uma das formas da *philía* aristocrática, a *xenía* se pautava também pelas ideias de reciprocidade: aquele que recebe as benesses da hospitalidade se torna imediatamente obrigado a retribuí-las na situação adequada, quando o anfitrião surgir em posição de hóspede.[325] A hospitalidade de um modo geral, não só em suas características aristocráticas, era uma obrigação moral tão séria que alguns dos epítetos mais recorrentes de Zeus se referiam a essa proteção em especial: Zeus Xênio, "πρὸς γὰρ Διός εἰσιν ἅπαντες ξεῖνοί τε πτωχοί τε".[326]

O conceito de *xenía* poderia ser definido como algo como a *philía* do anfitrião e era uma prática essencial para a manutenção de um nobre, pois era condição básica de sua existência a manutenção de um círculo de não competitividade ao seu redor.[327] Quanto mais amplo fosse o seu círculo, maior a segurança social do seu poder. São, afinal, redes de cooperação.[328] A fiança dessa cooperação estava no necessário pagamento, sob a observância de Têmis,[329] dos favores recebidos, ainda que não diretamente àquele que teria prestado os serviços. Por vezes a dívida era paga dentro dessa cadeia de participantes, de modo que, se

---

324 BLUNDELL, 1991, p. 44.
325 BLUNDELL, 1991, p. 49.
326 HOMERO, *Odisseia* 6. 207-208.
327 SCOTT, 1982, p. 06.
328 Scott nos lembra (1982, p. 09) que os não *agathoi* também poderiam usar os benefícios da *philía*, como no caso de Eumeu com o mendigo (*Odisseia* 14.338).
329 HOMERO, *Odisseia* 24. 286.

tivesse participado de um rito de acolhimento do hóspede, jamais poderia negar a retribuição a um eventual desconhecido, estrangeiro, que em suas terras surgisse.[330] Junto com o círculo de hóspedes, de amigos em trânsito, o anfitrião aumentava a sua *timē* a partir do testemunho, da parte dos que o visitaram, de sua riqueza, de seu conhecimento e respeito diante dos códigos oficiais.

Essa mesma nomenclatura é adotada nas cortes helenísticas, com interesses também muito semelhantes. Mas desde o princípio dessa nova era é possível notar diferenças bastante significativas nas relações estabelecidas sob esses signos. Os *phíloi toũ basileōs*, amigos do rei, eram os mais importantes dentre aqueles que pertenciam ao universo da corte, travavam relações com a família real, mas não possuíam qualquer relação de parentesco com o *kýrios*.[331] Essa estrutura de influência sobre o núcleo duro da família real foi a princípio estruturado e hierarquizado a partir das relações imediatas e só com o passar do tempo foi gradualmente se tornando um sistema de título honoríficos comumente reconhecidos.

Tal mudança se dá por um motivo óbvio. Diferentemente da distribuição arcaica de poder, em que as *póleis* possuíam um governo próprio e eventualmente se organizavam em ligas centralizadas nas mais poderosas, quem governava as monarquias helenísticas detinha uma quantidade de poder que não deixava margem para nenhuma simetria entre os *phíloi* ou demais aristocratas que frequentavam sua corte: só os inimigos, aqueles que também detinham pretensões imperialistas e portanto se colocavam diante do projeto desses reis, estavam em patamar semelhante. No entanto, nenhum rei, nem mesmo os monarcas helenísticos, é capaz de governar de maneira absolutamente solitária, ainda que tivesse essa pretensão. Ele, que já detinha a riqueza, conseguia de fato poder ao assumir a tarefa de distribui-lo da maneira mais conveniente.[332] Os seus amigos poderiam, assim, assumir as mais variadas funções no governo, desde cargos de conselho até posições militares ou diplomáticas.

Um ponto importante desse espaço ocupado é que os *phíloi* não poderiam ser categorizados como funcionários do rei, uma vez que não recebiam nenhuma forma de salário regular. Geralmente, por serem com muita frequência membros da elite, sua retribuição se dava de maneira mais sutil, com terras, isenções ou participação em negócios.[333] Numa sociedade de corte ou num contato mais íntimo com um governante, essa proximidade traz inúmeras

330 SCOTT, 1982, p. 07.
331 STROOTMAN, 2007, p. 92.
332 STROOTMAN, 2007, p. 119.
333 STROOTMAN, 2007, p. 120.

oportunidades de promoção. Por outro lado, era também necessário estar consciente dos riscos, como entrar em conflito com o rei, mesmo que acidentalmente, ou se tornar um joguete de grupos diferentes. Em uma época de informalidade de organização das cortes, a disputa pela atenção ou pela boa vontade real era certamente altíssima e, ao lado do favor real, também havia o seu arbítrio.[334] Dessa maneira, ainda que fizessem parte da corte e tivessem poder parcial sobre algumas decisões reais, qualquer *phílos* estava também, além de coagido a agir de acordo com a vontade real, constantemente abaixo do direito ilimitado de decisão sobre vida e morte que o rei detinha em seu território.[335]

Aristóteles compara a relação do rei com seus súditos à de um pai com seus filhos, e estes, como ele observa, não são chamados ou considerados "amigos".[336] É ele também quem faz preciosas observações a respeito das amizades entre desiguais, na própria *Ética a Nicômaco*, que nos parecem acertadas para pensar as nossas específicas desigualdades:

> οἱ δ' ἐν ταῖς ἐξουσίαις διῃρημένοις φαίνονται χρῆσθαι τοῖς φίλοις· ἄλλοι γὰρ αὐτοῖς εἰσὶ χρήσιμοι καὶ ἕτεροι ἡδεῖς, ἅμφω δ' οἱ αὐτοὶ οὐ πάνυ
>
> Os homens que ocupam posição de autoridade parecem ter amigos de diferentes classes. Alguns lhes são úteis e outros são agradáveis, mas raramente os mesmos indivíduos reúnem em si as duas qualidades;[337]
>
> e
>
> ἐξ ἐναντίων δὲ μάλιστα μὲν δοκεῖ ἡ διὰ τὸ χρήσιμον γίνεσθαι φιλία, οἷον πένης πλουσίῳ, ἀμαθὴς εἰδότι· οὗ γὰρ τυγχάνει τις ἐνδεὴς ὤν, τούτου ἐφιέμενος ἀντιδωρεῖται ἄλλο
>
> A amizade com vistas na utilidade parece ser a que mais facilmente se forma entre contrários, como, por exemplo, entre pobre e rico, entre ignorante e letrado; porque um homem ambiciona aquilo que lhe falta e dá algo em troca.[338]

Assim parece ser construída essa relação, a partir da desigualdade (ou de uma igualdade fictícia[339]). Se em outros momentos essa desigualdade se faz pela discrepância entre

---

334 WEBER, 1998, p. 172.

335 WEBER, 1998, p. 148.
Se a franqueza é um valor entre amigos (*Ética a Nicômaco* 1127b), não parece ter sido essa a prática mais comum entre poetas e patrões em todos os períodos. Sobre perseguições a poetas no Período Helenístico por sua *parrēsía*, cf. WEBER, 1998.

336 ARISTÓTELES, *Ética a Nicômaco* 1160b24-25.

337 ARISTÓTELES, *Ética a Nicômaco* 1158a27-30. As traduções dessa obra são sempre a de Leonel Vallandro, presente no volume 2 dedicado ao autor pela série Os Pensadores (1973).

338 ARISTÓTELES, *Ética a Nicômaco* 1159b12-15.

339 O termo é de Strootman (2007, p. 138), cunhado, segundo o autor, a partir do contato com a definição de apadrinhamento proposta por Peter Burke (2002, p. 104): "O apadrinhamento pode ser definido como um sistema político fundamentado em relacionamentos pessoais entre indivíduos desiguais, entre líderes (ou padrinhos) e seus seguidores (ou afilhados). Cada parte tem algo a oferecer à outra. Os afilhados proporcionam

os dons que poderiam ser oferecidos pelas partes – pois, ainda que em diversos momentos a poesia tenha tido um papel de destaque na sociedade, ao poeta era ofertado uma forma de sobrevivência –, com o tempo, ao perder a poesia sua centralidade cultural, essa relação foi se tornando cada vez mais desigual.

4.1. *Xenía e Philía* nas cortes helenísticas

Como observa Strootman, a monarquia helenística é uma forma pessoal e carismática de governo. Não havia diferenciação clara entre o rei enquanto pessoa privada e o *basileûs*, assim como não havia diferença entre Estado e dinastia: a monarquia é essencialmente uma questão familiar.[340] Dessa maneira, não há razões de Estado, mas interesses familiares, que muitas vezes se dividiam apenas entre defender a honra da dinastia e obter novas glórias. As relações com as figuras orbitais da monarquia com frequência também se davam a partir desses princípios, daí a construção da corte passar com frequência por personagens que a princípio poderiam parecer mais um dispêndio do que uma vantagem aos nobres, como os poetas.

A criação de um espaço para a recepção e sustento de poetas, artistas e acadêmicos é um bom exemplo dessa promiscuidade entre Estado e vida pessoal, pois também essa relação é formada não a partir de uma relação assumidamente de trabalho, em que uma parte oferece dinheiro ou algum bem material em troca de serviço, de um bem. O poeta também está submetido às relações de *philía* e *xenía* que o rei desenvolve com os demais membros da corte.[341] Essa relação se dá a partir de sutilezas, de trocas muitas vezes simbólicas, não monetizadas, e é essa aversão a um exercício de comércio que garante a essa relação perenidade e longevidade.

A inspiração helênica para essa forma de relacionamento certamente não é a esfera de influência cultural da Atenas democrática, já que a democracia não foi o melhor hábitat do privilégio: "Parece mesmo plausível a hipótese de que a ideologia democrática, com sua ênfase na igualdade política, tenha sido hostil à ideia de patronagem pessoal".[342] As monarquias aristocráticas e as tiranias das *póleis* da Grécia, assim como toda a dinastia macedônica anterior,

---

apoio político aos padrinhos, bem como deferência, expressa em várias formas simbólicas (gestos de submissão, linguagem respeitosa, presentes, entre outras manifestações. Já os padrinhos oferecem hospitalidade, empregos e proteção aos afilhados. É assim que conseguem transformar riqueza em poder."

340 STROOTMAN, 2007, p. 101.

341 STROOTMAN, 2007, p. 193.

342 KONSTAN, 1997, p. 97.

foram pontos de partida para o estabelecimento dessas relações de corte.[343] Há, no entanto, distinções bastante significativas entre as monarquias helenísticas e as monarquias anteriores da Grécia ou da Ásia Menor. A principal é a ausência de qualquer culto ao líder, inclusive nos casos mais autocráticos. Mesmo as fontes mais críticas à tirania não chegam a destacar qualquer sinal de culto *per se* a ele direcionado ou a quaisquer membros de destaque de grupos políticos.[344] Isso pode ser visto também na poesia de Píndaro, um poeta-chave para pensarmos essas relações no Período Arcaico: como observado por Murray, ele não apresenta qualquer construção especial ao elogiar tiranos. Pelo contrário: são descritos exatamente da mesma maneira que os demais aristocratas:

> No entanto, essas odes raramente saem do quadro estabelecido do louvor devido a aristocratas contemporâneos, cuja posição era, em muitos aspectos, comparável à dos tiranos; as virtudes do governo atribuídas por Píndaro aos seus patronos ou a eles desejadas não são tão diferentes daquelas atribuídas à Corinto de Xenofonte ou à Egina de Aristômenes. Há uma certa ênfase maior na proteção dos deuses e no poder e na riqueza dos reis, além de algumas ideias terem sido emprestadas de Homero, como o cetro de justiça homérico. O mais impressionante é a insistência na transitoriedade da prosperidade e nos perigos da arrogância, ambos motivos comuns em Píndaro, mas, como Píndaro percebe, essas questões têm um peso maior quando aplicadas aos monarcas.[345]

Apenas com o desenvolvimento de uma forma de governo que ao mesmo tempo carregava algo de externo em relação às instituições das cidades e era ainda assim parcialmente grega que encontramos algo próximo do que poderíamos chamar de culto ao líder. Lisandro, o general Espartano, teria recebido uma forma de culto no século V, assim como Díon de Siracusa,[346] no entanto é apenas com Alexandre que essa prática se torna explicitamente parte da construção da imagem de grande líder. Curiosamente, não se tratava de uma prática corrente na Macedônia, de modo que não temos testemunhos ou evidências de algo do tipo ter acontecido nesse território nem antes nem depois de Alexandre.[347] A transformação de mentalidade parece ter vindo do contato com as formas monárquicas de outros povos com os quais gregos e macedônios tiveram contato com os avanços de Alexandre. O Egito, apesar de ser um velho conhecido do mundo grego e um local para o qual os gregos direcionavam extrema admiração,

343 Murray (1971) traça as tradições monárquicas gregas a partir mesmo dos *basilēes* homéricos. É curioso notar, inclusive, que mesmo as representações de famílias reais nas tragédias são citadas como fonte para o imaginário monárquico helenístico.
344 PRICE, 1986, p. 25.
345 MURRAY, 1971, p. 9-10. Tradução nossa.
346 PRICE, 1986, p. 26.
347 PRICE, 1986, p. 26.

foi do ponto de vista político muito pouco influente.[348] A relação com os persas, quando das Guerras Médicas, parece ter sido essencial para o momento em que diversas tiranias pró-persas se estabeleceram nas cidades-estado gregas. É preciso notar, ainda, que há uma grande diferença no modo como eram louvados os monarcas posteriormente, tanto no Período Helenístico quanto depois, em Roma: o culto aos reis foi cunhado a partir das práticas presentes no culto aos próprios deuses, não a partir da forma como a arte descrevia ou elogiava os heróis mais conhecidos.[349]

Para Price, o estabelecimento de culto a monarcas vem da exoticidade do encontro entre as duas culturas: os reis helenísticos eram reis, uma categoria que recebeu geralmente pouco afeto na cultura grega, e culturalmente gregos.[350] Não havia solução dada para esse desafio e, ao mesmo tempo, as cidades precisavam de um modo de representar essa nova forma de poder. Adaptações semelhantes, encontros de culturas e reelaborações ou atualizações de práticas tradicionais parecem ter sido regra no período, um momento político inédito que cobrava ações também extraordinárias. Essas práticas, no entanto, como projeto de continuidade, elaboram-se a partir das experiências anteriores, repetindo-as em parte, como em novas versões. Daí o culto se confundir tantas vezes com o religioso, forma plenamente conhecida pelos gregos. As relações entre poeta e patrão parecem seguir essa mesma tendência e, justamente por o patrão ter adquirido essa nova enorme face, com frequência até mesmo divina, é que o poeta também volta a ter uma importância relativa maior em sua relação com os reis.

Enquanto em Atenas a patronagem se transformava em uma ação do corpo dos cidadãos, uma forma de o *dēmos* fomentar uma arte que buscava uma participação maior do debate público justamente por não ser financiada por patrocinadores privados, a Macedônia monárquica manteve firmemente as tradições de patronagem em sua corte, como no Período Arcaico. No final do século V, Arquelau, um rei conhecido por ser filelênico entre os povos gregos, recebeu famosos em sua corte, incluindo Eurípides e o pintor Zêuxis.[351] É famosa também a relação de Filipe II com artistas e com Aristóteles, que viria a ser tutor de seu filho Alexandre. Também a corte de Alexandre teve uma forte relação com a arte, sendo com

348 Murray (1971, p. 15) nos lembra, no entanto, da possibilidade de algumas utopias antidemocráticas do Período Clássico, a platônica inclusa, parecem terem tido um Oriente idealizado como fonte de inspiração na criação de uma outra aristocracia à frente do Estado. O rei filósofo seria algo próximo do rei sacerdote.
349 PRICE, 1986, p. 32-40.
350 PRICE, 1986, p. 29.
351 STROOTMAN, 2007, p. 196.

frequência lembrado o anedótico comportamento bovarista do imperador em relação a personagens das epopeias homérica, assim como sua proximidade com as obras de Píndaro e Eurípides.[352]

É no século III que encontramos a idade de ouro do patrocínio real de artes e ciências, um mesmo momento em que os monarcas buscavam acumular prestígio a partir dos avanços acadêmicos e do desenvolvimento de uma poesia condizente com esse novo espaço. Certamente não havia nas cortes o monopólio da criação artística ou da inventividade científica, especialmente na Grécia continental. No entanto, essa literatura criada fora dos novos grandes centros foi aparentemente bastante secundária em sua recepção imediata e hoje é tida como inteiramente ou quase completamente perdida.[353] O poder magnético das cortes, cristalizado em suas possibilidades de criação[354] e modo de financiamento, conseguiu atrair no século III a.C., para o universo ao redor dos reis, a maior parte dos artistas e intelectuais famosos ou mais importantes desse tempo.[355]

Essa força de atratividade era bastante proporcional à força de influência que os monarcas poderiam ter sobre os poetas. Como dito, tratava-se de uma relação antes de tudo com disparidade de influência, em que um código aristocrático recuperado ditava como poderiam fluir as trocas. A separação total entre uma arte em tudo autônoma (ou dependente apenas dos desejos ou da capacidade de invenção de um artista) e uma arte que contenha também uma dimensão, diríamos hoje, propagandística, de fins políticos, é uma convenção moderna.[356] Da mesma maneira que patrocinar artes parece fazer parte do conjunto de atividades daquele que governa, produzi-la a partir da influência de um poderoso pareceu fazer parte dos ofícios do artista por muito tempo. Já foram discutidos por nós os mecanismos de aproximação promovidos pelos Ptolomeus e sua corte, um alvo preferencial para os poetas. Havia também os contradons possíveis oferecidos pelos poetas, a partir dos interesses já explicitados, pela vontade de poder e perpetuação de seu patrão.

---

352 Alguns sinais desse culto do leitor podem ser acompanhados nas narrativas biográficas de Plutarco ou de Arriano, como nas visitas ao túmulo de Aquiles e nas lamentações de não ter um perpetuador da qualidade de Homero para que a fama de seus feitos permanecesse como a dos heróis. Mossman (1988) demonstra o quanto a *vita* de Plutarco busca construir essa biografia político-militar de Alexandre com sabores épicos.

353 cf. HUNTER, 2003.

354 Parte da crítica do século XX, por exemplo, acreditava que a criação literária alexandrina se tratava apenas de um subproduto do trabalho acadêmico, esse sim central, e, portanto, facilmente dedicada aos reis, como um pedágio. cf. STROOTMAN, 2007, p. 194.

355 STROOTMAN, 2007, p. 198.

356 STROOTMAN, 2007, p. 203.

O trabalho artístico, de um modo geral, era útil ao poder, projetando os locais de vida e de convívio da corte, sua decoração, suas estátuas; representando em moedas (que, afinal, é preciso lembrar, são gravuras) rei e rainha; escrevendo a poesia e a música que serão apresentadas em festivais e celebrações à cidade e ao rei; ou mesmo servindo como base do entretenimento privado da família real e dos cortesãos em seus banquetes. Tudo isso é função social das artes e, em alguns casos listados, do poeta e da poesia,[357] e todas essas funções, ainda que não apresentem explicitamente, no nível da palavra, a propaganda real, oferecem de maneiras diversas o encômio ao poder real.

Como observa Daniel Selden, a própria diversidade atraída para Alexandria pelo projeto real é um elemento central desse projeto.[358] Ter uma inteligência formada em cada canto do mundo helenizado parece ser um elemento primordial do interesse dos primeiros Ptolomeus, que desejavam para si o controle de todo o Mediterrâneo Oriental, como nos fazem crer os versos plenos da vontade real escritos por Teócrito.[359]

τρεῖς μέν οἱ πολίων ἑκατοντάδες ἐνδέδμηνται,
τρεῖς δ' ἄρα χιλιάδες τρισσαῖς ἐπὶ μυριάδεσσι,
δοιαὶ δὲ τριάδες, μετὰ δέ σφισιν ἐννεάδες τρεῖς·
τῶν πάντων Πτολεμαῖος ἀγήνωρ ἐμβασιλεύει.
καὶ μὴν Φοινίκας ἀποτέμνεται Ἀρραβίας τε
καὶ Συρίας Λιβύας τε κελαινῶν τ' Αἰθιοπήων·
Παμφύλοισί τε πᾶσι καὶ αἰχμηταῖς Κιλίκεσσι
σαμαίνει, Λυκίοις τε φιλοπτολέμοισί τε Καρσί
καὶ νάσοις Κυκλάδεσσιν, ἐπεί οἱ νᾶες ἄρισται
πόντον ἐπιπλώοντι, θάλασσα δὲ πᾶσα καὶ αἶα
καὶ ποταμοὶ κελάδοντες ἀνάσσονται Πτολεμαίῳ,

Três centenas ali de cidades estão levantadas
e três milhares, então, somados a três miríades
e tríade dupla mais, finalmente, enéade tripla:
em todas elas, contudo, o viril Ptolomeu é quem reina.
E já da Fenícia, decerto, anexa uma parte – e da Arábia,
da Síria, da Líbia e, por fim, outro tanto dos negros etíopes;
e sobre os panfílios todos, e sobre os lanceiros cilícios,
impera – e o lícios e, amantes da guerra, os cários também;
e as Cicladas ilhas, porquanto são suas as naves melhores
que o pego navegam; e todos os mares e a terra com eles
e rios, outrossim, sonorosos é dele que são, Ptolomeu.[360]

Também não deixa de ser visível a correlação entre o mapa traçado na *oikouménē* pela nau Argos, em Apolônio de Rodes, e os interesses ptolomaicos na região. Se a épica, mais

357 STROOTMAN, 2007, p. 204.
358 SELDEN, 1998, p. 290-300.
359 Teócrito inclui em seus versos alguns territórios que permaneciam em constante litígio do rei lagida com os seus vizinhos rivais.
360 TEÓCRITO*, Idílio* 17. 82-92. As traduções são sempre de Érico Nogueira (2012).

do que os demais gêneros, encarna e transmite os valores tradicionais da sociedade que a produz, a alexandrina, calimaquiana epopeia de Apolônio tem por finalidade recriar as histórias e narrativas da profunda relação dos gregos com seus vizinhos do Mediterrâneo à luz da nova situação política que se forma com a ascensão das monarquias helenísticas.[361]

Mesmo que os poetas brindem com frequência a graça e importância de seu patrão com sutileza e discrição, mantém-se entre as suas funções a de guardião da ideologia do seu tempo. Aqueles que financiam essa poesia conservam o interesse em ser retratados em suas qualidades épicas de senhores da guerra, ainda que a poesia de então assuma formas nem sempre explícitas dessa caracterização. Mas essa não é a única imagem do passado recuperada pelos poetas, à sua maneira. Ao retomar e atualizar as práticas dos patrões dos primeiros poetas líricos, eles sugerem ou demandam novamente uma contrapartida também estilizada e consciente das formas adotadas em outros períodos. Portanto, ao retomar práticas da ética arcaica nos seus usos do poder do presente, o patrão demanda que os poetas recuperem parte da coreografia de patrão e poeta recebida enquanto tradição literária, atualizando-a sempre que as necessidades de então se mostrem mais urgentes do que a mera manutenção.

Encontramos ecos dessa demanda nas construções biográficas internas ao texto desses autores, uma elaboração literária do *bíos*, nos dois sentidos: primeiramente, no sentido do autor se fazer poeta não só pela capacidade criadora que lhe atribuiu esse título, mas pela ficcionalização de sua vida e de seu ofício; em segundo lugar, uma aproximação entre autores e um conjunto de elaborações da figura do poeta a partir da construção histórica desses *bíoi*, sempre sujeita às noções gerais transmitidas do que é uma vida de poeta, mas também às contingências que se impuseram aos criadores da palavra em cada época, especialmente no que se refere à sua relação com aqueles que financiavam sua arte.

Não foi diferente com Calímaco: encontramos na obra do nosso autor ecos de diversos *tópoi* de vidas literárias que parecem enquadrá-lo na tradição enquanto um criador à altura de seus antecessores, por produzir uma arte legítima em critérios que se mostraram de grande importância entre as gerações anteriores: inspiração, motivações válidas de criação, diálogo com a tradição, inovação estética, dedicação ao ofício. Explicitar em sua poesia tais posições lhe garantiu uma elaboração biográfica póstuma à altura do conjunto de biografias literárias da antiguidade (e intelectuais do seu período) e certamente lhe serviu como elemento de barganha na complexa relação de interesses da *philía* desenvolvida na corte.

361 BARBANTANI, 2019, p. 233.

Se a missão emulatória aparece com sucesso em diversos trechos da sua poesia, podemos também encontrá-la na construção biográfica que se dá em seu tempo e na posteridade, de onde vêm nossas principais informações. Nessas fontes, encontramos parte fundamental dos *tópoi* de representação de dependência do poeta em relação aos seus patrões, além da sugestão de que teria tido dificuldades materiais em uma fase anterior ao encontro com a corte ptolomaica, sede do seu sucesso enquanto poeta e intelectual de corte. Analisaremos, pois, na seção seguinte algumas dessas fontes e buscaremos entender como essa construção biográfica se relaciona com a tradição de "vidas de poetas" e, especialmente, com a própria obra de Calímaco. É preciso sempre ter em mente que Calímaco, autor do primeiro catálogo bibliográfico ao menos nominalmente registrado da tradição ocidental, incluiu entre os elementos básicos da categorização dos autores detalhes de suas biografias então conhecidas, deduzidas ou elaboradas, algo que certamente atendia à conveniência de bibliotecários e bibliófilos diante de homônimos, mas que também aponta para a importância dessa construção extraliterária no reconhecimento das obras registradas.[362] Ou seja, além de um organizador de livros de poesia, de paradoxos, de nomes de rios ou de pássaros, Calímaco também foi um catalogador de formas de vida literárias.[363]

4.2. As vidas de Calímaco

Não deixa de ser irônico que um poeta que tenha se dedicado a biografias em sua obra possua tão pouco material biográfico a seu respeito. Se compararmos o material biográfico ou a quantidade de escólios sobre Calímaco com o que encontramos sobre Apolônio de Rodes, um autor próximo no tempo e dono de uma obra cuja influência parece ter sido menos intensa na poesia posterior, nos surpreenderemos com a ausência de material sobre o autor da *Hécale*.[364] O principal motivo pode ter relação com o desaparecimento relativamente precoce da parte mais influente de sua obra poética, o que afetou sua transmissão e, com ela, a de material biográfico de referência. Até as descobertas do final do século XIX, tínhamos contato

362 WITTY, 1958, p. 136.

363 A sua entrada na *Suda* apresenta uma outra marca do interesse biográfico de Calímaco. Ele teria escrito, em 120 livros, um "*Catálogo daqueles que se Distinguiram em Cada Campo do Saber e suas obras* (em 120 livros); *Catálogo e Descrição dos Professores em Ordem Cronológica desde o princípio*", listagens que certamente se basearam também nas biografias que circulavam na época ou em constatações do poeta ou de senso comum sobre essas personalidades a partir de leituras de suas obras ou de anedotas.

364 DICKEY, 2007, p. 63.

com apenas seis hinos e cerca de sessenta e poucos epigramas, de fato apenas um vislumbre do seu complexo e multifacetado projeto poético que parece ter alcançado o auge de impacto e de influência nos *Aetia* e nos iambos.[365]

A principal, mas pouco confiável fonte biográfica que possuímos de Calímaco é a enciclopédia medieval *Suda*, composta doze séculos após a morte do poeta, possivelmente a partir de fontes diversas até ali existentes que poderiam ser mais próximas de sua era. Boa parte do material transcrito e identificado se apresenta da mesma maneira que em outras fontes, o que é um bom sinal.[366] A origem principal de seu material é um *Lexicon* de Fócio, mas também encontramos em seu texto materiais possivelmente advindos de léxicos e outras compilações do período romano e da antiguidade tardia, trabalhos que certamente podem ser remetidos, com maiores e menores distorções, às próprias pesquisas e sistematizações desenvolvidas em Alexandria.[367] Especificamente em relação a biografias ou bibliografias, a principal fonte de *Suda* parece ter sido um dicionário de biografias literárias composto por Hesíquio de Mileto no século VI d.C., o *Perí tōn en paideíai lampsántōn sophōn*.[368]

Como dito, a ausência de uma biografia de Calímaco à maneira das de Arato ou de Apolônio de Rodes tem uma forte relação com a ausência de seus textos mais famosos dentre o material transmitido diretamente da antiguidade. As *vitae* não eram compostas necessariamente para acompanhar as obras organizadas, mas esse foi com frequência seu método de transmissão na tradição manuscrita.[369] Por isso também não encontramos na biografia da *Suda* elementos biográficos que constituem o elemento literário, saboroso das *vitae*: a anotação da enciclopédia é um material seco,[370] sem anedotário ou detalhes e episódios da vida pessoal do poeta, exceto por um comentário sobre sua suposta querela com Apolônio de Rodes, que tem todas as características de uma interpolação explicativa. Nesse material temos apenas registrados como dados relativamente pessoais o nome do professor e,

365 É certa, basta ver nos *testimonia*, a importância de Calímaco para a poesia latina, mas não deixa de ser significativo que mesmo a transmissão de seus textos completos, os hinos e epigramas, tenha se dado apenas graças às antologias de epigramas e pelo fato de os hinos serem transmitidos na companhia dos hinos órficos e de Proclo. Sobre a história da transmissão desses textos, cf. PFEIFFER, 1953, p. liii-lvi.

366 DICKEY, 2007, p. 90.

367 DICKEY, 2007, p. 90.

368 Para uma história da compilação desse texto e, especialmente, da *História Romana e Geral* de Hesíquio, cf. KALDELLIS, 2005.

369 CAMERON, 1995, p. 219.

370 Cameron (1995, p. 221) chega mesmo a comparar, com alguma ironia, que a economia de informações do léxico deveria ser semelhante ao do material biográfico presente nas *Pínakes* de Calímaco: o essencial biográfico, para facilitar a localização e a distinção entre homônimos, acompanhada de uma listagem do material bibliográfico. Aqui, adicionamos, parece que a vida literária não é parte do conjunto de informações, e o cruzamento principal parece se dar entre a obra literária e a obra crítica, não entre vida e obra literária.

surpreendentemente, os nomes de vários de seus parentes.

Confiar na veracidade da construção biográfica apresentada na *Suda* é, portanto, uma posição bastante temerária. Ela, no entanto, mantém-se interessante se concordarmos que sinaliza uma construção *a posteriori* da figura poética de Calímaco, composta por camadas cuja origem não nos é a mais clara, mas que apontam no limite para os próprios poemas – e eventuais leituras autobiográficas dessa primeira pessoa literária – e para o enorme constructo de *tópoi* de biografias antigas e especialmente de biografias literárias. Vejamos, pois, como é o poeta apresentado nessa entrada que é o testemunho biográfico principal:

> <Καλλίμαχος,> υἱὸς Βάττου καὶ Μεσάτμας, Κυρηναῖος, γραμματικός, μαθητὴς Ἑρμοκράτους τοῦ Ἰασέως, γραμματικοῦ· γαμετὴν ἐσχηκὼς τὴν Εὐφράτου τοῦ Συρακουσίου θυγατέρα. ἀδελφῆς δὲ αὐτοῦ παῖς ἦν ὁ νέος Καλλίμαχος, ὁ γράψας περὶ νήσων δι' ἐπῶν. Οὕτω δὲ γέγονεν ἐπιμελέστατος, ὡς γράψαι μὲν ποιήματα εἰς πᾶν μέτρον, συντάξαι δὲ καὶ καταλογάδην πλεῖστα. καί ἐστιν αὐτῷ τὰ γεγραμμένα βιβλία ὑπὲρ τὰ ὀκτακοσία· ἐπὶ δὲ τῶν χρόνων ἦν Πτολεμαίου τοῦ Φιλαδέλφου. πρὶν δὲ συσταθῇ τῷ βασιλεῖ, γράμματα ἐδίδασκεν ἐν Ἐλευσῖνι, κωμυδρίῳ τῆς Ἀλεξανδρείας. καὶ παρέτεινε μέχρι τοῦ Εὐεργέτου κληθέντος Πτολεμαίου, ὀλυμπιάδος δὲ ρκζ΄, ἧς κατὰ τὸ δεύτερον ἔτος ὁ Εὐεργέτης Πτολεμαῖος ἤρξατο τῆς βασιλείας. τῶν δὲ αὐτοῦ βιβλίων ἐστὶ καὶ ταῦτα· Ἰοῦς ἄφιξις, Σεμέλη, Ἄργους οἰκισμός, Ἀρκαδία, Γλαῦκος, Ἐλπίδες, σατυρικὰ δράματα, τραγῳδίαι, κωμῳδίαι, μέλη, Ἶβος (ἔστι δὲ ποίημα ἐπιτετηδευμένον εἰς ἀσάφειαν καὶ λοιδορίαν, εἴς τινα Ἶβον, γενόμενον ἐχθρὸν τοῦ Καλλιμάχου· ἦν δὲ οὗτος Ἀπολλώνιος, ὁ γράψας τὰ Ἀργοναυτικά)· Μουσεῖον, Πίνακες τῶν ἐν πάσῃ παιδείᾳ διαλαμψάντων, καὶ ὧν συνέγραψαν, ἐν βιβλίοις κ΄ καὶ ρ΄, Πίναξ καὶ ἀναγραφὴ τῶν κατὰ χρόνους καὶ ἀπ' ἀρχῆς γενομένων διδασκάλων, Πίναξ τῶν Δημοκράτους γλωσσῶν καὶ συνταγμάτων, Μηνῶν προσηγορίαι κατὰ ἔθνος καὶ πόλεις, Κτίσεις νήσων καὶ πόλεων καὶ μετονομασίαι, Περὶ τῶν ἐν Εὐρώπῃ ποταμῶν, Περὶ τῶν ἐν Πελοποννήσῳ καὶ Ἰταλίᾳ θαυμασίων καὶ παραδόξων, Περὶ μετονομασίας ἰχθύων, Περὶ ἀνέμων, Περὶ ὀρνέων, Περὶ τῶν ἐν τῇ οἰκουμένῃ ποταμῶν, Θαυμάτων τῶν εἰς ἅπασαν τὴν γῆν κατὰ τόπους ὄντων συναγωγή.[371]

> <Calímaco>, filho de Batto e Mesátma, cirenaico, gramático, aluno do gramático Hermócrates de Iaso. Casou-se com a filha de Eufrates de Siracusa. O filho de sua irmã foi [também um] Calímaco, o qual escreveu sobre ilhas em versos épicos. Foi tão dedicado que escreveu poemas em todas os metros e compilou um grande número de obras em prosa. Tinha, de fato, mais de oitocentos livros escritos. Viveu no tempo de Ptolomeu Filadelfo e, antes de aproximar-se do rei, ensinou gramática em Elêusis, uma pequena vila em Alexandria. Sobreviveu até o Ptolomeu chamado Evérgeta, até a 127ª Olimpíada, após o segundo ano de reinado de Ptolomeu Evérgeta ter se iniciado. Entre seus livros estão estes: *A Chegada de Io*; *Sêmele*; *A Fundação de Argos*; *Arcádia*; *Glauco*; *Esperanças*; dramas satíricos, tragédias, comédias, poemas líricos, *Ibos* (é um poema propositadamente obscuro e injurioso, para um certo Ibos que se tornou inimigo de Calímaco. Era ele Apolônio, o que escreveu as *Argonáuticas*.); *Museu*; *Catálogo daqueles que se Distinguiram em Cada Campo do Saber e suas obras* (em 120 livros); *Catálogo e Descrição dos Professores em Ordem Cronológica desde o princípio*; *Catálogo das palavras raras e períodos de Demócrates*; *Nomes de Montes por povos e Cidades*; *Fundações de Ilhas e Cidades e as mudanças de seus nomes*;

371 *Suda* κ 227. Tradução nossa.

> *Sobre os Rios da Europa*; *Sobre Maravilhas e Paradoxos no Peloponeso e na Itália*; *Sobre as Mudanças dos Nomes dos Peixes*; *Sobre os Ventos*; *Sobre os Pássaros*; *Sobre os Rios do Mundo Habitado*; *Maravilhas de todo o mundo, organizadas por locais*.

Em outras entradas da *Suda* ou a partir de trechos retirados de *vitae* de outros poetas do seu tempo, como Arato, Teócrito e Apolônio de Rodes, além de eventuais escólios e trechos de gramáticos e de outros poetas,[372] encontramos apenas ligeiras confirmações ou adendos aos principais dados aqui levantados: o parentesco com Bato, a origem cirenaica (com ligeiras variações em relação ao Egito ou, mais genericamente, a toda a Líbia[373]), a carreira de poeta e erudito por meio da qual alcançou fama, o período anterior à corte de Ptolomeu como professor em Elêusis, subúrbio de Alexandria, a relação complexa com Apolônio de Rodes, que teria sido, além de seu contemporâneo, uma espécie de discípulo e posteriormente rival,[374] e sua participação no Museu e na Biblioteca de Alexandria, em posição nem sempre bem definida em relação a ter ou não ocupado o cargo principal de *praefectorus bibliothecae Alexandrinae*, como definido nos *testimonia*. O restante do material biográfico coletado até então por Pfeiffer diz respeito a comentários feitos por gramáticos e outros escritores, especialmente latinos, sobre a poesia ou a poética de Calímaco, além de fragmentos de comentários mais técnicos sobre seus poemas.

Não parece haver dúvidas sobre o período de vida e atuação de Calímaco ter se iniciado em meados do reinado do segundo Ptolomeu (Filadelfo, que governou entre 283 e 246 a.C.) e terminado já durante o governo do seu sucessor, Ptolomeu Evérgeta (246-221). A localização cronológica também se dá a partir dos textos que citam acontecimentos históricos cronologicamente determinados: o *Hino a Delos*, por exemplo, cita (versos 171-187) a derrota impetrada pelos Ptolomeus aos mercenários gauleses em 275 e o casamento de Ptolomeu com sua irmã Arsínoe II, que ocorreu em algum momento entre os anos 278 e 274.

A busca por alguma precisão a respeito do seu nascimento ou de sua morte é ainda mais complicada. O trecho localizado ao final do livro IV dos *Aetia*, "*Coma Berenices*" (fr. 110

372 Tratam-se dos *testimonia* 1-22. PFEIFFER, 1953, p. xciii-xcviii.

373 O *testimonia* 7 Pf. apresenta o texto: Καλλίμαχος ὁ ἐκ τῆς Αἰγύπτον, com variação de manuscrito apresentando a nacionalidade como ὁ Λίβυς. Parece compreensível que o poeta tenha sido associado ao Egito, terra em que alcançou a fama que o acompanharia.

374 A rivalidade em relação a um contemporâneo ou o discurso de que um outro poeta deixa de ser um seguidor e passa a ser um opositor é um tópos bastante comum na construção de *bíoi* de poetas e filósofos na antiguidade. Como em toda construção baseada em *tópoi*, há inúmeras inconsistências na narrativa de que teriam sido rivais, especialmente estéticas, já que Apolônio tem uma poética bastante próxima da de Calímaco. cf. LEFKOWITZ, 1980.

Pf.),[375] foi composto nas comemorações do casamento de Ptolomeu III, Evérgeta, em 246, e seria o limite textual conhecido da vida de Calímaco, mas não o limite de sua vida biológica: Ateneu nos diz que Calímaco apresenta Lisímaco como um dos seguidores de Teodoro de Cirene.[376] Esse registro só seria possível se Calímaco estivesse escrevendo suas *Pínakes* ou outro livro de registros biográficos e intelectuais por volta de 240, pois é apenas nesse período que Átalo chega ao poder, o que não significa que não teria vivido alguns anos além do último sinal presente na própria obra.[377]

Ou seja, a tradição não transmitiu muito além dos já citados dados pouco confiáveis com que nos deparamos nessa sua *vita* tardia presente na *Suda*. Como vimos, diferentemente de diversos escritores e outras personalidades das letras, não há hesitações ou disputas sobre seu local de nascimento. Talvez essa fixidez, ainda que tenha feito fama em Alexandria, seja resultado do fato de o poeta ter escritos sobre suas origens em seus versos.[378] Além da citação nominal, é possível traçar diversas referências cirenaicas, pinceladas com mais ou menos sutileza em diversos trechos de sua obra.[379]

A escolha por tratar de sua cidade inscreve nosso autor na tradição antes localizada plenamente sob responsabilidade dos poetas de transmitir informações, geralmente a partir de genealogias e agrupamentos de dados que relacionam grupos sociais do seu presente a tradições míticas. Calímaco escreve e inscreve sua pátria sob essa linhagem, apresentando listas de nomes de lugares ou de personagens que podem nos soar como não familiares, mas que certamente pertenciam ao imaginário e à topografia simbólica dos que viviam ou migraram para as regiões da Líbia ou do Egito.[380]

O próprio fato de que o poeta seja de Cirene é um elemento importante para a

375 Os *Aetia* são tidos como um poema composto no decorrer de sua vida, cuja finalização teria se dado curiosamente no prólogo, em que o poeta apresenta uma *recusatio* que perfaz o papel de balanço poético de sua carreira em contraposição à crítica de detratores desconhecidos.

376 *Deipnosofistas* 6.60.21*:* Ἀττάλου δὲ τοῦ βασιλέως ἐγένετο κόλαξ καὶ διδάσκαλος Λυσίμαχος, ὃν Καλλίμαχος μὲν (fr. 100 12 Schn) Θεοδώρειον ἀναγράφει, Ἕρμιππος δ' ἐν τοῖς Θεοφράστου μαθηταῖς καταλέγει. Do rei Átalo, por sua vez, Lisímaco se tornou bajulador e professor, o qual Calímaco registra como discípulo de Teodoro, enquanto Hermipo o coloca entre os alunos de Teofrasto. (Tradução nossa).

377 STEPHENS, 2011, p. 10. Lehnus (1995) avança sobre a pouco segura informação de Ateneu, relacionando-a com, dentre outros sinais, o próprio epigrama 2 Pf. e a existência de Heráclito de Halicarnasso para supor que Calímaco teria vivido até *circa* 235.

378 MEILLIER, 1979, p. 09. Para Meillier, ao utilizar o nome de sua cidade em sua poesia, Calímaco conserva em plena época helenística um ideal aristocrático, pindárico e agonístico, que quer que o valor da cidade seja inseparável do seu próprio destino.

379 cf. CAPOVILLA, 1963.

380 ACOSTA-HUGHES; STEPHENS, 2012, p. 149.

narrativa construída sobre sua instalação na corte de Ptolomeu II. As relações entre as cidades não foram de início as mais pacíficas. Em 322, após uma tentativa fracassada de levante, Ptolomeu tomou o controle de Cirene e de toda a região, a partir do vice-reinado de Magas.[381] A cidade, mesmo sob a autoridade de Ptolomeu Sóter, conservou relativa independência.[382]

A principal preocupação de Ptolomeu Filadelfo era a definição de suas fronteiras na Síria, disputadas com os Selêucidas. O objeto básico de disputa era a costa fenícia, por uma questão de proeminência de navegação. Aproveitando a questão gálata,[383] Ptolomeu II deflagra a Primeira Guerra Síria. Magas, vice-rei de Cirenaica e enteado de Ptolomeu Sóter, trai Ptolomeu Filadelfo na primeira hora do conflito, unindo-se a Antíoco e atacando, em 274, o Egito. A situação só se torna mais pacífica quando, em 250, Magas se reaproxima do Egito e sela definitivamente a união entre os dois Estados ao oferecer a mão de sua filha, Berenice, ao futuro rei, Ptolomeu III Evérgeta.[384]

Essa ambígua relação parece estar no cerne da identidade de Calímaco. Cirene é um local helenizado antes mesmo das campanhas de Alexandre e teve uma complexa relação com o novo polo emergente desde os seus princípios. Como tal, é um espaço fundamental para a construção de um espaço ptolomaico, para o qual a recuperação de fatos e a utilização em narrativas ou retomadas míticas na poesia é fundamental.[385] É por meio desse expediente que com frequência os poetas são capazes de criar uma "pré-história distorcida da política contemporânea"[386] e um pan-helenismo centralizado na figura dos ptolomeus como guardiães dessa tradição.

---

381 É interessante observar que Cirene não tinha um rei desde o fim da dinastia batíada, sob o reinado de Arcesilau IV, por volta de 440 a.C. (CLAYMAN, 2014, p. 31). Calímaco, é dito em seus poemas e nos *bíoi* que nos chegaram, foi talvez o mais ilustre descendente dessa dinastia e sua proximidade com Alexandria, que reinaugura a monarquia local, traz uma intensa carga histórica para as relações entre as cidades. É possível, como Barbantani afirma (2011, p. 192), também compreender que Calímaco se apresenta como Batíada em função de sua "lealdade e afeto em relação à sua terra natal".

382 MEILLIER, 1979, p. 22.

383 Uma série de invasões gaulesas aos territórios helenizados localizados nos Balcãs ocorreu no século III, desestabilizando ainda mais as disputas dos sucessores de Alexandre pelos territórios ocupados pelo Império. Após esses acontecimentos, aliado à estabilização do reino com o casamento de Ptolomeu II e Arsínoe II, o reino do Egito iniciou a sua campanha de expansão territorial.

384 MEILLIER, 1979, p. 129.

385 É exemplar para essa discussão o modo como Richard Hunter (1993, p. 152-162) apresenta a *Argonáutica* de Apolônio de Rodes como um poema ptolomaico, capaz de se adequar à política externa do seu patrão ao trazer à tona espaços, mitos, origens de locais pertencentes ao interesse imperialista do reino do Egito. Certamente essa geopoética não se tratava apenas de um gesto para agradar o rei, mas de um movimento mais profundo em que também poderiam ser encontrados uma vontade de identificação com os anseios do público ilustrado e um interesse de construção de uma mentalidade ptolomaica dentro da poesia.

386 ASPER, 2011, p. 160.

Há outros dados na biografia apresentada pela *Suda* que despertam interesse e são dignos de notas ou comentários. O primeiro e mais relevante é a filiação intelectual apresentada entre os mínimos dados biográficos essenciais. É dito que nosso poeta foi discípulo do gramático Hermócrates de Iaso. Para Cameron, o que se destaca é que foi possivelmente na corte de Cirene que Calímaco adquiriu sua formação, ainda que nada sugerisse que fosse possível uma formação de tal envergadura nesse lugar.[387] O fato de Hermócrates ser seu conterrâneo é reforçado pelo encaixe possível entre os anos de formação de Calímaco e uma possível cronologia (também defendida por Cameron) dos primeiros anos do poeta, sobre a qual discutiremos a seguir.[388]

Ainda que essas informações sejam consideradas marginais e apenas superficialmente retratadas no texto, Romano defende que, para um debate a respeito do projeto crítico-estético de Calímaco, devemos buscar pistas nos seus antepassados, não apenas em poetas ou críticos contemporâneos. Além de Teofrasto, que pode ter sido conhecido por Calímaco direta ou indiretamente, Romano sugere que o trabalho de Hermócrates versava sobre um assunto que se tornaria fecundo na crítica posterior, os acentos da língua grega, ainda que de natureza bastante obscura para os leitores de outros tempos.[389] Fica clara então, se não apenas uma explicação para a formação inicial do poeta, a filiação a uma tradição que, apesar que pouco conhecida, já que local, teria contato com parte importante do debate crítico de então e com o posterior. Debruçar-se sobre essa tradição biográfica é, por fim, também um modo de buscar ecos da recepção perdida de Calímaco.

4.3. *Neanískos tēs aulēs*

Dentre os *testimonia* elencados por Pfeiffer, um em específico tem interesse especial para as especulações sobre a transição do Calímaco de Cirene para o de Alexandria. Trata-se do início do Proêmio II, dedicado à comédia de Aristófanes, do gramático bizantino Tzetzes:

> Ἀλέξανδρος ὁ Αἰτωλὸς καὶ Λυκόφρων ὁ Χαλκιδεύς, ἀλλὰ καὶ Ζηνόδοτος ὁ Ἐφέσιος τῷ Φιλαδέλφῳ Πτολεμαίῳ συνωθηθέντες βασιλικῶς ὁ μὲν τὰς τῆς τραγῳδίας, Λυκόφρων δὲ τὰς τῆς κωμῳδίας βίβλους διώρθωσαν, Ζηνόδοτος

387 CAMERON, 1995, p. 09.

388 CAMERON, 1995, p. 220. No capítulo 1 de *Callimachus and his critics*, Cameron se debruça sobre as informações apresentadas na *Suda*, mas especialmente sobre a ordem dos acontecimentos levantada por Tzetzes, com Calímaco sendo inicialmente um garoto da corte de Cirene. cf. CAMERON, 1995, p. 3-23.

389 ROMANO, 2011, p. 311.n.7.

> δὲ τὰς ὁμηρείους καὶ τῶν λοιπῶν ποιητῶν. ὁ γὰρ ῥηθεὶς βασιλεὺς Πτολεμαῖος ἐκεῖνος, ἡ φιλοσοφωτάτη τῷ ὄντι καὶ θεία ψυχη, καλοῦ παντὸς καὶ θεάματος καὶ ἔργου καὶ λόγου τελῶν ἐπιθυμητής, ἐπεὶ διὰ Δημητρίου τοῦ Φαληρέως καὶ γερουσίων ἑτέρων ἀνδρῶν δαπάναις βασιλικαῖς ἀπανταχόθεν τὰς βίβλους εἰς Ἀλεξάνδρειαν ἤθροισε, δυσὶ βιβλιοθήκαις ταύτας ἀπέθετο, ὧν τῆς ἐκτὸς μὲν ἦν ἀριθμὸς τετρακισμύριαι δισχίλιαι ὀκτακόσιαι, τῆς δ' ἔσω τῶν ἀνακτόρων καὶ βασιλείου βίβλων μὲν συμμιγῶν ἀριθμὸς τεσσαράκοντα μυριάδες, ἁπλῶν δὲ καὶ ἀμιγῶν βίβλων μυριάδες ἐννέα, ὡς ὁ Καλλίμαχος νεανίσκος ὢν τῆς αὐλῆς ὑστέρως μετὰ τὴν ἀνόρθωσιν τοὺς πίνακας αὐτῶν ἀπεγράψατο.[390]
>
> Alexandre da Etólia, Licofronte da Cálquida e também Zenódoto de Éfeso, sob auxílio real de Ptolomeu Filadelfo, organizaram livros: aquele, os da tragédia; Licofronte, os da comédia; Zenódoto, os de Homero e dos demais poetas. Pois o rei Ptolomeu de que falo era de fato a alma mais filosófica e divina, completamente atraído por todos os belos espetáculos, feitos e discursos, e, por isso, por meio de Demétrio de Falero e outros conselheiros, ajuntou às custas da realeza livros de toda parte em Alexandria e os colocou em duas bibliotecas: na externa havia um número de 42800, enquanto na interna, da corte e do palácio, havia um número de 400 mil não organizados e 90 mil livros organizados, que Calímaco, um jovem da corte, depois de organizar, registrou nos seus catálogos.

Todo esse trecho de Tzetzes, um relato importante sobre o estabelecimento e os primeiros anos da Biblioteca sob o governo de Ptolomeu Filadelfo, tem chances consideráveis de derivar de uma fonte do período ptolomaico detentora de certa autoridade para narrá-la, já que os elementos que acompanham esses detalhes foram confirmados por outros textos que trazem informações sobre a Biblioteca, exceto a parte que trata especificamente da chegada de Calímaco.[391] Cameron observa, ainda muito argutamente, que Tzetzes faz referência a um elemento do universo das cortes helenísticas que não encontra paralelo no universo bizantino, ou seja, que não poderia ser uma projeção feita pelo gramático de características ou funções de seu próprio tempo sobre o universo ptolomaico ou calimaquiano.[392]

Hernández define essa categoria etária a partir de sua própria indefinição. Os testemunhos literários que encontramos, pertencentes a períodos bastante variados, nos levam a concluir que o *neanískos* pode ser tanto o jovem em idade inferior à do efebo, isto é, com menos de dezoito anos, quanto aquele de mesma idade ou até mais velho.[393] Alguma constância, no entanto, pode ser encontrada na observação de inscrições do período que mais nos interessa, o Egito Ptolomaico. Em sua maioria, esses textos se referem a essa classe ou categoria como

---

390 TZETZES, *Prolegomena de comoedia Aristophanis* 2.2.1. Tradução nossa.
Sobre as fontes do texto, bem como da narrativa a respeito dos primórdios da Biblioteca em Alexandria, cf. PIETRUCZUK, 2018. Há no artigo uma discussão da hipótese de Calímaco ser a principal fonte de informações para Tzetzes do início da Biblioteca, mais especificamente do número de livros em cada seção.

391 cf. PIETRUCZUK, 2018. Em sua conclusão, o autor crê mesmo que boa parte das informações foi retirada de um texto do próprio Calímaco, a introdução para as *Pínakes* intitulada *Mouseîon*.

392 CAMERON, 1995, p. 04.

393 HERNÁNDEZ, 2003, p. 303. nota 2.

jovens que frequentam os ginásios e têm amplo treinamento militar, preparando-se assim para assumir cargos de destaque na administração de grandes cidades ou demais núcleos urbanos.[394]

Parece então fácil enquadrar, a partir da descrição feita no parágrafo anterior, esse jovem no universo cortesão ptolomaico, especialmente porque os *neanískoi* são um fenômeno moldado em uma instituição relativamente bem documentada das cortes macedônicas, os *paîdes basilikoí*, algo que poderíamos traduzir como "pajens reais". São os filhos de nobres próximos ao rei que são obrigados a se dedicar a tarefas domésticas ou tidas como pouco nobres entre os mais velhos, em nome da aprendizagem para a sua fatal carreira futura: servir ao rei.[395]

Se analisarmos esses requisitos, é possível enxergar em Calímaco essa função em uma versão ptolomaica, voltada para o universo da manutenção e da organização da Biblioteca. Apesar de sua importância em um acervo de tamanha grandeza e abrangência – um acervo que possuía funções notadamente políticas na atuação imperial dos Ptolomeus –, essa sem dúvida não é uma tarefa da magnitude pressuposta em cargos como o do bibliotecário-chefe. Carrega um elemento de subordinação, de trabalho serviçal, ainda que aliado ao esforço intelectual presente não apenas na organização, mas sobretudo no estabelecimento anterior de quais critérios seguir e na erudição demandada na elaboração, por exemplo, da divisão de cânones ou na elaboração das biografias literárias.

Encontramos Calímaco, portanto, novamente na posição intermediária, no local ambíguo localizado entre ser participante e funcionário da realeza, situação bastante semelhante à ocupada também enquanto poeta. Não deixa de ser significativo ainda que, nesse momento que pode ser considerado uma espécie de inauguração da biografia transmitida de Calímaco, ele seja apresentado desde sua entrada na corte ptolomaica como um organizador dos livros presentes na Biblioteca real. Está sugerida nessa elaboração que o poeta chegara a Alexandria ainda bastante jovem, de modo que uma carreira poética ou intelectual em Cirene, sua juvenília, fosse irrelevante ou inexistente, mas também que o intelectual já tinha se formado e era capaz de realizar uma tarefa algo subalterna porém de grande exigência.

Em uma das versões do texto de Tzetzes, Calímaco e Eratóstenes são apresentados como pajens reais: νεανίαι ἦσαν Καλλίμαχος καὶ Ἐρατοσθένης. Como bem observa Cameron, não parece ser mera coincidência o fato de serem esses justamente os poetas apresentados por Estrabão como aqueles que teriam sido "honrados pelos reis dos egípcios":

394 HERNÁNDEZ, 2003, p. 303.
395 CAMERON, 1995, p. 04.

> Κυρηναῖος δ' ἐστὶ καὶ Καλλίμαχος καὶ Ἐρατοσθένης, ἀμφότεροι τετιμημένοι παρὰ τοῖς Αἰγυπτίων βασιλεῦσιν, ὁ μὲν ποιητὴς ἅμα καὶ περὶ γραμματικὴν ἐσπουδακώς, ὁ δὲ καὶ ταῦτα καὶ περὶ φιλοσοφίαν καὶ τὰ μαθήματα εἴ τις ἄλλος διαφέρων.
>
> De Cirene eram também Calímaco e Eratóstenes, ambos honrados pelos reis egípcios: aquele, poeta e ao mesmo tempo dedicado à gramática; o outro, também tudo isso, mas diferia dos outros quanto à filosofia e à matemática.[396]

A fórmula aqui utilizada por Estrabão é bastante significativa, uma nomenclatura dada aos amigos do rei.[397]

É bastante verossímil crer, especialmente se analisarmos os rumos que as carreiras poética e intelectual de Calímaco tomaram, que o poeta fazia parte de uma elite de Cirene que tinha ligações com a corte ptolomaica, mesmo nos períodos anteriores à capitulação da cidade. Além disso, é de se imaginar que o trânsito de Calímaco pela corte tenha se iniciado cedo, como se apresenta nesse depoimento, e que, como observa Cameron, seu pai tenha sido um dos aristocratas que se exilaram em Alexandria antes de 322, os quais vieram a ser uma das forças importantes para a própria intervenção do Egito em Cirene neste ano.[398]

Ser uma figura de corte, com um possível trânsito na corte de Magas antes da ida para Alexandria[399] ou com uma presença anterior nessa cidade, explicaria muito da precoce formação e ascensão de Calímaco. Ao tratar dessa formação, a narrativa biográfica da *Suda* o apresenta como um discípulo de Hermócrates de Iaso, ou seja, como aluno de um intelectual nascido ou residente também sob os domínios dos Ptolomeus. Tudo nos leva a inferir que também sua formação intelectual se relaciona com esse universo cortesão, como se houvesse um direcionamento, um plano ou que fosse no período quase uma fatalidade que alguém com aspirações estéticas e intelectuais como Calímaco se relacionasse com algo do universo intelectual que era gestado em Alexandria, mesmo que estivesse sob o poder de Magas. O posterior encaixe de Calímaco nesse universo, anunciado pela narrativa de Tzetzes como precoce, parece ser mesmo uma profecia autorrealizada, como se posteriormente todos os caminhos levassem o poeta a ocupar exatamente esse lugar na corte e a produzir exatamente esse tipo de verso.

---

396 ESTRABÃO. *Geográfica* 17.3.22. Tradução nossa.
397 CAMERON, 1995, p. 05.
398 CAMERON, 1995, p. 05.
399 Encontramos, por exemplo, no *Hino a Apolo* possíveis referências à dinastia Batíada e mesmo, de acordo com a leitura de Cameron (1995, p. 408), a Magas, vice-rei de Cirene, apesar da vontade de unificar o espaço de Ptolomeu. Essas sugestões parecem apontar para um início de carreira como poeta de corte em Cirene, não em Alexandria.

Curiosamente, nessa escalada em direção ao papel de figura central da poesia alexandrina, sua própria microbiografia da *Suda* aponta que teria tido uma etapa intermediária, ainda longe do palco principal da vida intelectual e mesmo da vida urbana e cortesã que parecia esperada em Alexandria. A primeira informação apresentada para além daquilo que comumente é tido como básico (família, locais de nascimento e de radicação, a obra em geral) é que Calímaco "Viveu no tempo de Ptolomeu Filadelfo e, antes de aproximar-se do rei, ensinou gramática em Elêusis, uma pequena vila em Alexandria".

4.4. Calímaco *didáskalos*

Parece estranho imaginar um período intermediário entre a suposta saída de Calímaco de Cirene e o seu estabelecimento na corte de Ptolomeu, tanto como poeta do *entourage* real quanto como intelectual do complexo Museu-Biblioteca. Como vimos na seção anterior, algumas narrativas o apresentam como membro do universo das cortes, cirenaica ou alexandrina, desde muito novo e sempre como um personagem bastante engajado nos processos intelectuais e artísticos desses locais.

Ao contrário da narrativa de Tzetzes, que o integra de imediato ao universo cortesão e aos trabalhos intelectuais desenvolvidos sob o poderio ptolemaico, a entrada presente na *Suda* apresenta um período intermediário na sua biografia, no qual Calímaco, ao sair de Cirene, teria se tornado professor, ensinando gramática (*grámmata edídasken*) em uma região próxima a Alexandria, de nome Elêusis. O termo usado pela *Suda* para descrever essa relação é *kōmýdríon*, um diminutivo do termo *kōmē*, utilizado a princípio para descrever um conjunto de casas que formam uma comunidade que não fora cercada pelos muros da cidade, frequentemente fora das áreas urbanas, tal qual o termo latino *vicus*. Sua primeira estadia seria, portanto, suburbana,[400] ainda que certamente pertencesse à elite cultural, social e política de Cirene.

Esse percurso, tanto de profissão quanto de localização, condiz suficientemente com algumas afirmações de caráter supostamente autobiográfico presentes na obra de Calímaco,

400 A palavra "subúrbio" (presente em outras traduções de *kōmýdríon* em suas determinadas línguas: *faubourg*, *suburbio*, *Vorstadt*, *suburb*) já é o signo do caráter pré-alexandrino, sub-urbano, dessa narrativa, na qual seria necessária uma obscura etapa anterior em que o poeta se dedicaria a atividades próximas das quais se consagraria, mas de mais baixo *status* social, como veremos.
Outro ponto interessante é que a única entrada para o termo conhecida está na obra poética de Gregório de Nazianza (*De vita sua* 442), um autor que certamente, como aponto trabalhos recentes, conhecia e dialogava com a obra de Calímaco (cf. POULOS, 2019). Não seria possível que o termo fosse retirado de algum texto ou de algo do universo calimaquiano?

como o epigrama 32 Pf.,[401] e especialmente com as expectativas sociais compartilhadas nessa cultura de uma carreira de poeta e de seus percalços, de modo que podem ter sido capazes de, como resultado, terem demandado que sua biografia razoável ou que o anedotário que o acompanhasse contassem com um período de dificuldades financeiras.[402]

Não há qualquer dúvida de que tenha havido realmente nos arredores de Alexandria uma cidade ou vila com esse nome. A sua existência é fartamente documentada por fontes literárias do período ptolomaico e sua posição geográfica bem localizada nas descrições feitas por Estrabão e Tito Lívio[403]: ao sul de Hadra, na antiga rota do canal para Canopo.[404] Sátiro nos informa que a vila foi nomeada a partir da Elêusis ateniense, cidade também localizada nas redondezas da pólis e que se tornou célebre desde a antiguidade por ser o local em que se desenvolveram os mistérios, ritos de iniciação aos cultos de divindades ligadas à agricultura e à fertilidade, como Deméter e Perséfone. A ligação, segundo o autor, se daria além do nome e da localização: ali aconteceriam disputas teatrais e musicais todo ano, como em uma homenagem ou sob a influência da Elêusis da Ática.[405] Não deixa também de representar mais um sinal das tentativas de aproximação entre Alexandria e Atenas, tanto do ponto de vista topográfico, com a construção de um subúrbio intencionalmente de mesmo nome, quanto cultural, ao adotar práticas religiosas e culturais semelhantes às de Atenas.

Quando nos deparamos na *Suda* com a informação ou sugestão de que Calímaco ensinou *grámmata* nos subúrbios de Elêusis, sabemos que se trata de um curso fundamental pela nomenclatura adotada pela enciclopédia. Dentro e fora do Egito helenizado, e possivelmente como referência para a *Suda*, encontramos termos como *grammatistēs*, *grammatodidáskalos* e *didaskalós* como referentes ao processo de alfabetização e mínimo

---

401 Οἶδ' ὅτι μευ πλούτου κενεαὶ χέρες· ἀλλά, Μένιππε,
μὴ λέγε πρὸς Χαρίτων τοὐμὸν ὄνειρον ἐμοί.
ἀλγέω τὴν διὰ παντὸς ἔπος τόδε πικρὸν ἀκούων·
ναὶ φίλε, τῶν παρὰ σεῦ τοῦτ' ἀνεραστότατον.

Sei que minhas mãos estão vazias de riqueza, mas, Menipo,
não venha me contar, pelas Graças, meu próprio sonho.
Sofro por escutar o tempo todo essa conversa amarga.
Sim, meu bem, de tudo que de ti recebi esse é o maior desamor. (Tradução nossa)

402 REYMOND, 2010, p. 108.

403 ESTRABÃO XVII.1.16.5: Ἐν δεξιᾷ δὲ τῆς Κανωβικῆς πύλης ἐξιόντι ἡ διῶρυξ ἔστιν ἡ ἐπὶ Κάνωβον συνάπτουσα τῇ λίμνῃ· ταύτῃ δὲ καὶ ἐπὶ Σχεδίαν ὁ πλοῦς ἐπὶ τὸν μέγαν ποταμὸν καὶ ἐπὶ τὸν Κάνωβον, πρῶτον δὲ ἐπὶ τὴν Ἐλευσῖνα· ἔστι δ' αὕτη κατοικία πλησίον τῆς τε Ἀλεξανδρείας καὶ τῆς Νικοπόλεως ἐπ' αὐτῇ τῇ Κανωβικῇ διώρυγι κειμένη. Ao passar à direita do portão de Canopo há o canal que vai até Canopo, próximo do lago. Por ele navega até Esquédia o barco, até o grande rio e até Canopo, mas antes chega a Elêusis. Há ali uma vila, próxima de Alexandria e de Nicopólis, situada no próprio canal de Canopo. (Tradução nossa)

404 FRASER, 1972, p. 200.

405 FRASER, 1972, p. 200.

letramento de crianças e jovens.[406] O primeiro termo, segundo Cribiore, nunca é usado no Egito helenizado e o último é um termo bastante genérico, vago, usado para designar qualquer processo de aprendizagem. O *grammatodidáskalos* é, assim, o termo mais comum utilizado para designar a função de "professor elementar de letras", ou, em bom português, de professor dos anos iniciais, alfabetizador.[407]

A representação desse que será o principal poeta de sua geração como professor de ensino primário, acima de verdades ou imprecisões, nos fornece material para termos alguma ideia da narrativa biográfica vigente na época e posteriormente sobre um poeta. Nessa escalada profissional é possível afirmar que, mesmo se tornando no decorrer da carreira um poeta alexandrino, Calímaco teria começado seus trabalhos fora de Cirene, exercendo aquela que seria umas das profissões localizadas na parte mais baixa da escala social do trabalho intelectual, uma profissão desvalorizada, pouco ou nada compensatória, precária. E esse *status*, ainda em comparação com os nossos tempos, existia mesmo sendo a educação formal e as escolas exceções nas vidas de crianças em todo o mundo. Não há nada parecido ainda com uma escolarização em massa ou com a escola pública, invenções dos séculos XIX e XX.[408]

Antes mesmo que escolas ou algum currículo padrão ligado ao letramento fossem criados, instituições familiares ou militares, escolas de ofícios e instituições religiosas desempenharam esse papel na formação de jovens, a partir de interesses públicos ou privados, mas assumindo sempre o papel de formadores complementares dentro dessa cultura.[409] Desde o Período Clássico, no entanto, há diversos relatos que demonstram a existência de uma rede de escolas primárias cuja função se voltava para o letramento de crianças e jovens, ainda que funcionassem sempre de maneira estritamente privada, a partir dos interesses e desejos dos pais dessas crianças.[410] E ainda que nem sempre citadas, a falta de destaque ou surpresa por parte

406 CRIBIORE, 2005, p. 50-51.

407 CRIBIORE, 2005, p. 51. A alfabetização básica incluía ainda alguma base aritmética. (cf. CRIBIORE, 1996, p. 15.). Nas fases posteriores, ainda que o aluno continuasse a estudar a língua e a literatura, o nome dado ao profissional que o guiava poderia variar: *kathēgētēs* (quando se tratava de um professor privado e quase sempre itinerante) e *grammatikós* estão entre os nomes dados a professores "secundaristas".

408 É claro que isso não necessariamente significava que a parcela letrada da população era apenas aquela que frequentava uma escola. O letramento poderia acontecer de maneiras variadas, como nos lembra Cribiore (2015, p. 149).

409 GRIFFITH, 2001, p. 60.

410 PRITCHARD, 2015, p. 113. Algumas leis surgiram para regular a carga horária, a quantidade de alunos por turma e a idade mínima dos estudantes. Mas o Estado não licenciava professores ou determinava o currículo dos cursos e não oferecia bolsas ou subsídios para estudantes. Era tarefa paterna determinar o que, com quem e até quando os jovens estudariam.

dos autores em relação à existência desses locais formais de ensino denotam sua normalidade.[411] Aparentemente eram locais tão comuns que Heródoto, por exemplo, uma das fontes mais antigas, narra a morte de 119 crianças (*paĩs*) em Quios, após a queda do teto (*stégē*) de um local destinado à educação;[412] Tucídides, ao descrever um massacre promovido pelos trácios, narra a existência de uma grande escola em uma cidade de pequeno porte como Micálesso, sem qualquer surpresa ou destaque relacionado à suposta peculiaridade de sua existência.[413]

Como era de se esperar, encontramos em Atenas registros ainda mais sólidos e plurais de ambientes escolares de variados tamanhos no século V e mesmo anteriormente. Na cerâmica, encontramos cenas que representam esse local com distinção clara entre estudantes e professores e a presença de materiais de uso cotidiano no processo de aprendizagem das letras, como os rolos e tabuinhas usadas nas leituras e nos treinos de escrita. Trata-se de um universo diversificado a ponto de ser possível distinguir nessas representações a presença de alunas, ainda que boa parte da educação feminina acontecesse em ambiente doméstico, e salas de aula em funcionamento ao ar livre.[414]

Foi na Ática que a prática escolar não militar se afastou com mais clareza de ambientes exclusivamente aristocráticos e floresceu de maneira mais contundente até então, como se estivesse ali já claro que uma comunidade em que há repartição de poder também devesse contar com uma expansão do letramento e da formação escolar.[415] É interessante notar que a educação formal, antes mais um elemento de distinção e poder pertencente aos meios aristocráticos, tornou-se aos olhos da emergente democracia ateniense um poderoso

411 CRIBIORE, 2015, p. 150.

412 HERÓDOTO *História* 6.27.2. Na tradução de Brito Broca: "Quase na mesma ocasião, pouco antes do combate naval, o teto de uma escola ruiu sobre as crianças que ali estudavam, e de cento e vinte que eram, somente uma escapou." A presença dessa grande quantidade de estudantes, aliada a uma localização pouco ortodoxa esperada, a citação do mesmo evento por parte de Pausânias (6.9) e a ausência de comentários sobre ser uma instituição nova ou uma exceção na vida cultural desse local nos sugerem que essa forma de ensino se tratava de uma situação comum.

413 TUCÍDIDES *História da Guerra do Peloponeso* 7.29. Na tradução de Gama Kury: "E foi assim naquela ocasião: na confusão generalizada ocorrerem todas as formas de extermínio, especialmente o ataque a uma escola de meninos [διδασκαλείῳ παίδων] – a maior da cidade – cujos alunos acabaram de entrar, durante o qual todos foram mortos."
Curiosamente também se trata de uma citação a respeito de tragédias humanas envolvendo escolas. O destaque em ambas as cenas para esse tipo de instituição em relação a tragédias ou em cenas de violência deliberada durante guerras demonstra a existência de uma noção de ambiente civil e mesmo de uma certa pureza desde já ligadas ao ambiente escolar. É claro que qualquer tentativa de unificação das nossas noções de infância e juventude são completamente anacrônicas, mas parece claro que há ao menos uma clara separação, sentida no tom desses textos, do ambiente escolar em relação ao mundo militar e mesmo ao restante do mundo civil, algo que nos parece digno de nota.

414 CRIBIORE, 2015, p. 150.

415 MARROU, 1982, p. 68.

contraponto para valores de reciprocidade e competitividade – vistos nas relações estabelecidas pelos poetas entre si e com os patrões – que formavam a aristocracia, a fim de criar algo realmente público. Havia a clara ciência de que seria preciso desenvolver uma educação cívica que pudesse fomentar e refinar a "voz pública" dos cidadãos, elemento-chave para o regime.[416]

Assim, ainda que as famílias atenienses mais pobres não tivessem a capacidade de enviar seus filhos para as aulas de um professor de atividades físicas ou de música, cursos destinados majoritariamente à elite ociosa ateniense, era comum que esses jovens fossem enviados para o *grammatistēs*, uma vez que essa disciplina se mostrava muito mais útil para os pobres em sua inserção na vida política e nos negócios.[417] Não que fosse necessário para a participação democrática ser letrado, a maior parte dos cargos não tinha como pressuposto a leitura e muitas atividades aconteciam por meio de debates ou anúncios públicos orais, mas é evidente que o destaque dentro da vida política era ligado a esse conhecimento.

A arqueologia, por fim, confirma que a alfabetização não estava limitada aos ricos em Atenas. Achados na ágora, nos centros comerciais e na ilustração de vasos em pontos variados da cidade sugerem que a maior parte dos residentes era razoavelmente letrada, ainda que o "conhecer as letras" não significasse exatamente ter boa prática de leitura e escrita. Também é possível compreender, a partir do material encontrado, que esse conhecimento não era incomum entre trabalhadores manuais e artesãos, como se pode suspeitar. É de se esperar, portanto, que, se havia um tal espalhamento dessa forma de conhecimento pelas classes mais baixas, também deveria existir uma rede de ensino que as incluía, especialmente de ensino de leitura e escrita.[418]

A alfabetização não poderia ser cara nem ocupar boa parte do tempo de jovens que teriam de se dividir entre essa forma de escolarização e as atividades de suas famílias. Sendo assim, certamente o poder econômico e o *status* social que acompanhavam os professores escolares dos graus mais elementares eram também bastante reduzidos. Sua renda, de acordo com inscrições do século III a.C. encontradas em Mileto e Teos, era muito semelhante à de qualquer trabalhador com alguma qualificação: entre uma e duas dracmas por dia.[419] Assim como na modernidade, o *status* socioeconômico do professor é, em toda a antiguidade, ou ao menos a partir do momento em que se estabeleceu um currículo mínimo, diretamente

416 OBER, 2001, p. 178-179.
417 PRITCHARD, 2015, p. 117.
418 PRITCHARD, 2015, p. 118-121.
419 PRITCHARD, 2015, p. 121.

relacionado à posição por ele ocupada na pirâmide educacional: mais baixo o grau, menor o salário. Há um grande anedotário relativo à riqueza ou à pobreza de professores que acompanha essas narrativas, inclusive esse detalhe biográfico de Calímaco,[420] e é evidente que havia professores localizados em diversos espectros da sociedade. No entanto, professores localizados em espaços inferiores da hierarquia certamente detinham muito menos poder econômico e capacidade de influência e trânsito social do que os professores superiores, como hoje.

Em um período como o Helenístico, era de se imaginar que a situação desse profissional se tornasse menos ambígua. Mas o professor dos *grámmata*, especialmente o localizado em cidades e vilas de pequeno ou nenhum destaque, não é um dos grandes personagens dessa civilização. E, no caso de Calímaco, Cameron aponta um detalhe importante em relação a essa determinação de atividade: nem sequer havia no Egito de Calímaco a função de professor secundarista de literatura, o *grammatikós*, que passaria a se estabelecer quase dois séculos depois, por volta de 100 a.C., e por isso é certo que nessa descrição da *Suda* Calímaco encarna o baixo *status* pressuposto pela nomenclatura.[421]

A situação parece ser a de certa continuidade em relação aos períodos anteriores, ainda que sua profissão tenha ganhado importância no período Helenístico.[422] É possível encontrar, por exemplo, fragmentos de comédia que comparam a tarefa de alfabetizar à morte.[423] Booth, em busca de uma análise geral sobre a imagem do professor na antiguidade, divide as formas de representação dessa profissão nas fontes antigas em três tipos gerais: a visão satírica, a de professor exemplar de ensino básico e a do professor acadêmico. Para ele, mesmo nas mais elogiosas podemos encontrar parte do preconceito popular com os professores, como em questões de elitismo, conhecimento meramente teórico do mundo, desconexão em relação às necessidades comuns ou mesmo violência ou abusos morais e sexuais em relação aos seus alunos.[424] Sua análise transversal encontra até mesmo no período Imperial a figura do professor de nível fundamental ocupando o espaço máximo do "topos vituperativo" direcionado à classe:

420 KASTER, 1997, p. 99.
421 CAMERON, 1996, p 05.
422 CRIBIORE, 2005, p. 45.
423 CAMERON, 1996, o. 05. n. 17.
O fragmento da comédia antiga citado por Cameron, catalogado entre os *Adespota* (401 K) é literal na afirmação: ἤτοι τέθνηκεν ἢ διδάσκει γράμματα.
424 BOOTH, 1976, p. 01.

tornar-se ou ter sido um *grammatodidáskalos* ou um *grammatistēs* é uma acusação biográfica entre intelectuais que rivalizam, como nos casos citados por biógrafos posteriores de Epicuro e Dioniso de Siracusa.[425] O Menipo de Luciano, em sua passagem pelo Hades, testemunha que os outrora reis e sátrapas "andam a mendigar ou, forçados pela indigência, a vender peixe salgado, ou, como professores de primeiras letras, insultados por toda a gente e apanhando bofetões como se fossem os mais ignóbeis dos escravos".[426]

Certamente há uma forte ligação entre esse preconceito transversal e a constante preocupação financeira por que passavam os professores básicos de então em uma sociedade na qual tais preocupações eram de fato capazes de estigmatizar qualquer cidadão.[427] Forma-se também, especialmente aos olhos do restante da população, um ambiente de disputa interna por meios de sobrevivência e financiamento que sugere que professores que competiam por espaços de ensino, boas remunerações e posição social pareceriam egoístas, voltados apenas para seu desenvolvimento material, incapazes de, por exemplo, dedicarem-se a ensinar os mais pobres, e ainda dispostos a levar adiante falsas reclamações a respeito de supostos calotes ou relacionadas ao seu empobrecimento de modo geral, o que apenas reforçava a imagem de pobres gananciosos que carregavam.[428] Todo esse conjunto parece formatar o imaginário que explicaria a suposição de que Calímaco teria dedicado parte de sua formação a esse ofício, ofício que, além da proximidade com sua futura profissão, carrega também semelhante ambiguidade social, dependência econômica em relação às classes com que dialoga (às quais é capaz de transferir capital cultural).

No período em que Calímaco teria iniciado sua carreira em Alexandria, a primeira metade do século III, encontramos um momento justamente de expansão da educação elementar nas regiões menos urbanizadas: se antes eram parte do cenário das cidades gregas, passaram então a ser parte do cenário de qualquer local do Egito em que o Helenismo cria a mínima raiz, ao lado de outras edificações mais comuns, como palestras e ginásios, mesmo em localidades

425 A relação da aproximação de Epicuro com a educação, de acordo com Diógenes Laércio, se dá via anedotas dos dois ângulos: por um lado teria se aproximado da filosofia ao não obter uma resposta satisfatória dos professores a uma pergunta feita por eles sobre o caos em Hesíodo; por outro, para Hermipo, o peripatético, teria sido professor (cf. DIÓGENES Laércio 10.2). Não deixa de ser um dado digno de nota que o próprio Hermipo é tido pela tradição como discípulo de Calímaco, tendo por epíteto, além de *ho smyrnaíos*, *ho kallimákheios*. Também parece não ser coincidência ser apresentado nos *vitae* como discípulo do nosso poeta quando se dedicou ostensivamente à escrita de *bíoi*.

426 LUCIANO. *Menipo ou descida aos infernos*. 17.17-21. Tradução de Custódio Magueijo.

427 BOOTH, 1976, p. 05.

428 BOOTH, 1976, p. 06.

obscuras, como em Faium.[429] Em regiões completamente helenizadas, parece ter sido algo normal que crianças de homens livres tenham frequentado a escola ou pelo menos, como foi dito sobre os atenienses, as aulas de gramática.

Como essa expansão, no entanto, não se desenvolveu o apreço e a valorização da carreira do professor. De acordo com Forbes, em algumas localidades, nessa mesma época, por a educação fundamental ter se tornado um ofício público, a situação do professor parece ter ficado ligeiramente mais cômoda, pelo menos no que diz respeito à frequência de remuneração.[430] Algumas dessas cidades são destacadas por Marrou, como Mileto e Teos, em que os pagamentos eram responsabilidade da cidade, e o próprio cargo de mestre-escola era preenchido por eleição.[431]

O professor nessa época, na saborosa caracterização de Marrou, parece gozar de uma situação parecida com a das governantas vitorianas: é alguém que necessariamente vem de boa família e que decaiu em seu *status* social e econômico, muitas vezes devido a um exílio ou qualquer outra forma de privação das riquezas imediatas da sua família. Carrega em si de alguma forma essa marca de fracasso ao não conseguir com seu ofício reproduzir à altura o capital envolvido na sua formação ou na tradição familiar que o antecedeu.[432] Em resumo, como é dito por Ateneu, o professor é alguém cuja pobreza, aqui compreensível também como "necessidade", conduziu ao magistério.[433] Em um momento no qual ainda não havia a necessidade de comprovação de formação anterior ou de qualificações especiais, lecionar era de fato uma atividade prática, técnica. A habilidade de lidar bem com as crianças e dominar os conhecimentos simples, porém valiosos que a profissão exigia – ler e escrever bem – já era o suficiente para ocupá-la.

Não era incomum que um professor ou professora se dedicasse a atividades paralelas que complementassem sua renda, como serem escribas e notários. Como observa

429 MARROU, 1982, p. 202.

430 FORBES, 1942, p. 34.

431 MARROU, 1982, p. 204. Ainda que estivessem nessa situação aparentemente ideal, os professores permaneciam alheios ao conforto que a profissão poderia sugerir. Marrou apresenta o salário dos "professores funcionários públicos" como ligeiramente superiores aos de quaisquer profissionais de nível técnico: enquanto estes costumavam receber uma dracma por dia, os professores recebiam 40 por mês.

432 MARROU, 1982, p. 204.

433 ATENEU. *Deipnosofistas* 4.83.10-20. "Houve então uma nova renovação em toda a educação durante o sétimo Ptolomeu que governou o Egito, o senhor chamado pelos alexandrinos de Malfeitor. É que ele muitos dos alexandrinos degolou e não foram poucos os que também baniu dentre os que com seu irmão fizeram o serviço militar: gramáticos, filósofos, geômetras, músicos, pintores, treinadores, médicos e muitos outros ofícios. Eles, por serem pobres, ensinavam as coisas que sabiam e formaram muitos homens de grande reputação. [οἳ διὰ τὸ πένεσθαι διδάσκοντες ἃ ἠπίσταντο πολλοὺς κατεσκεύασαν ἄνδρας ἐλλογίμους.]" (Tradução e destaque nossos).

Cribiore, parecia fazer parte da atividade docente uma relação do tipo com os iletrados, tanto que há a grande possibilidade de essas atividades serem cumpridas fora das regras monetárias: de graça ou em troca de presentes.[434]

Como vimos, assim como o poeta, o professor também desenvolve uma relação ambígua com os seus patrões, tanto por ser possuidor de um conhecimento em determinada área superior ao daqueles que o contratam, e por isso gozar de certo privilégio intelectual, quanto por fazê-lo por dinheiro, como se também quebrasse um pacto aristocrático que parece acompanhar ao menos como sugestão essa profissão. Ela faz parte de um conjunto de tarefas intelectuais que, como descritas por Zanker, carregam uma imagem específica que, dentre outros predicados, traz uma noção de que o seu trabalho não é feito apenas com interesses monetários.[435] São, como os poetas, fundamentais para a expansão e difusão da cultura, têm certamente uma origem mais nobre do que a maior parte da população, transitam muitas vezes em meio a uma população de elevado poder econômico e social, mas permanecem reconhecidos como parte da classe que necessita do trabalho para sobreviver e o disponibiliza, seja como funcionários públicos, como profissionais itinerantes ou como membros de uma escola. E, assim como os poetas, parecem ter a seriedade e a profundidade do ofício colocadas à prova quando vistos como personagens interessados apenas em dinheiro, ou melhor, como aqueles que vendem seu conhecimento ou habilidade extraordinários por dinheiro, incapazes de reivindicar, assim, o possível *status* que sua profissão poderia adquirir ao elevar sua importância dentro da sociedade.[436]

Apresentar o poeta na figura de um professor de ensino fundamental em algum momento da sua carreira parece fazer parte de um conjunto de clichês biográficos que encontramos no universo das figuras intelectuais da antiguidade. Certamente essa relação não é gratuita: é claro que diversos artífices da palavra, especialmente de uma poesia já calcada no universo da escrita, poderiam desempenhar essa função simplesmente por apresentarem desde o princípio esse conhecimento. É notável ainda a relação social entre as duas classes, como tanto o poeta quanto o professor, se se encontram em situação de *penía*, certamente são oriundos de uma situação social muito mais confortável que sua profissão parece indicar, situação que lhes teria garantido uma educação formal suficiente para se destacarem no conhecimento ou na

434 CRIBIORE, 2005, p. 60.
435 ZANKER, 1995, p. 10.
436 CRIBIORE, 2005, p. 59.

prática de certas atividades.

O modo como o profissional da educação é cobrado também carrega uma herança aristocrática que reproduz em parte uma relação não monetizada também presente no universo da criação poética. Se pensarmos, por exemplo, na crítica que acompanha a dicotomia filósofo *x* sofista, perceberemos que algumas cobranças feitas pelos poetas em relação aos seus pares, especialmente nas relações delicadas do seu ofício com o dinheiro, tentam se pautar por uma outra ética, voltada aos fins dos processos (poesia, educação, conhecimento, verdade) e, por isso, bastante desconfiada de como podem ter se dado os meios. Como nos casos de outros ofícios e trabalhos intelectuais, é comum encontrar na biografia de diversos poetas o trânsito entre os dois locais possíveis da educação, a posição de aluno de um poeta ou intelectual de destaque, mas também a posição de mestre.[437] De fato, na *vita* homérica de pseudo-Heródoto encontramos a narrativa de que o próprio Homero teria sido enteado e aluno de Fêmio, um professor de gramática e de poesia que se relacionara com sua mãe e notara desde o princípio o talento de Homero, até então conhecido como Melesígene.[438] Após o seu destaque na formação, ele também teria se tornado um professor e, com o seu talento inconfundível com a linguagem, um professor de grande sucesso.[439] Outros poetas posteriores terão também sido discípulos e professores: Safo, Eurípides, Calímaco. Em comum, contrastando com uma infinidade de poetas mais marginalizados ou mais bem localizados socialmente, carregam uma inadequação às normas poéticas e uma origem menor, de nascença ou de necessidade.[440]

No universo alexandrino, outros espaços ligados à poesia e à carreira docente podem ser recordados ao pensarmos nas relações e questões compartilhadas pelas duas profissões. O primeiro se localiza na estrutura educacional ali construída pelos Ptolomeus.

---

437 LEFKOWITZ, 1981, p. 102.

438 HOMERO. *Vita Herodotea* 35. Fêmio é apresentado no trecho como *paĩdas grámmata kaì tēn állēn mousikēn didáskōn pãsan*, "o que ensinava os meninos as letras e todas as coisas das musas".

439 HOMERO. *Vita Herodotea* 48-57. Ὁ παῖς δὲ ἦν τε φύσιν ἔχων ἀγαθήν, ἐπιμελίης τε καὶ παιδεύσιος προσγενομένης αὐτίκα πολλὸν τῶν πάντων ὑπερεῖχε. χρόνου δὲ ἐπιγενομένου ἀνδρούμενος οὐδὲν τοῦ Φημίου ὑποδεέστερος ἦν ἐν τῇ διδασκαλίᾳ. καὶ οὕτως ὁ μὲν Φήμιος ἐτελεύτησε τὸν βίον, καταλιπὼν πάντα τῷ παιδί, οὐ πολλῷ δὲ ὕστερον καὶ ἡ Κρηθηΐς ἐτελεύτησεν. ὁ δὲ Μελησιγένης ἐπὶ τῇ διδασκαλίᾳ καθειστήκει· καθ' ἑωυτὸν δὲ γενόμενος μᾶλλον ὑπὸ τῶν ἀνθρώπων ἐωρᾶτο. καὶ αὐτοῦ θωυμασταὶ καθειστήκεισαν οἵ τε ἐγχώριοι καὶ τῶν ξένων οἱ ἐσαπικνεόμενοι.
"O rapaz era naturalmente bom e assim que sua educação e formação iniciaram superou em muito todos. Depois de um tempo, tendo tornado-se um homem, não era nada inferior a Fêmio na docência. E assim que Fêmio chegou ao fim de sua vida deu tudo ao rapaz, e não muito depois também Cretes morreu. E Melesígene se estabeleceu na docência: por estar sozinho foi mais notado pelas pessoas. E dele se tornaram admiradores tanto os que estavam estabelecidos no lugar quanto os estrangeiros que chegavam." (Tradução nossa)

440 LEFKOWITZ, 1981, p. 102.

Além de por si só o Museu e a Biblioteca atraírem fama e prestígio para a cidade e assim para o seu governo, uma das tarefas da diretoria burocrática desse complexo intelectual era se dedicar à educação dos sucessores do rei. Cabia quase sempre ao bibliotecário-chefe ser tutor dos príncipes.[441] A prática é certamente uma continuidade da já existente na realeza macedônica, que não poupou esforços algumas gerações antes para que Aristóteles, um genuíno representante da intelectualidade ateniense, se integrasse à formação daquele que seria o criador dessa nova era cosmopolita, Alexandre.[442] Entre os Ptolomeus, o primeiro da dinastia a convidar tutores para membros da família real foi Ptolomeu Sóter e essa prática permaneceu entre eles por diversas gerações. Os príncipes eram educados pelas figuras intelectuais de destaque da época, o que com frequência coincidia com o cargo de bibliotecário-chefe do complexo Museu/Biblioteca. O primeiro professor convidado foi Filitas de Cós, que teria sido tutor do segundo Ptolomeu, Filadelfo, antes mesmo do estabelecimento dos espaços oficiais de pesquisa, mais à maneira da relação estabelecida entre Filipe e Aristóteles na educação de Alexandre.[443] A *Suda* aponta que teria sido professor do segundo Ptolomeu e após esse período teria retornado a Cós, onde se tornou uma figura central dos círculos literários dali.[444]

Sendo, como vimos, criada justamente na transição dos reinados de Sóter e Filadelfo, a existência da Biblioteca parece ter sistematizado mais diretamente a tutoria real e ligado essa tarefa ao cargo de bibliotecário-chefe. A história que conhecemos da Biblioteca como instituição no século III está plenamente centrada nos personagens que se sucedem nessa função e, mesmo que nossas fontes (Tzetzes, *Suda* e papiros de Oxirrinco) basicamente se voltem para listar aqueles que preencheram essa função, para nós ainda se apresenta como uma missão obscura.[445] A partir do que conseguimos saber sobre as tarefas de Zenódoto de Éfeso, seu primeiro chefe, podemos supor que passassem pela edição dos principais textos e por pensar nos modos de organização do material disponível em categorias de simples acesso.[446] O *prostasías tēs bibliothēkes*, como nos aponta a *Suda*, não é apenas um mantenedor dos arquivos,

441 GREEN, 1985, p. 157.

442 Green (1985, p. 157) nota ainda que a própria existência das dinâmicas de patronagem intelectual voltadas a assuntos variados, científicos e estéticos, é parte da formação aristotélica dessa nobreza.

443 FRASER, 1972, p. 308-309.
Filadelfo, nascido em 309, teria o início de sua vida intelectual justamente na época em que Filitas teria se tornado bem conhecido e chamado a atenção de Ptolomeu Sóter. Filitas foi o primeiro poeta conhecido a também se dedicar oficialmente à tarefa de crítico.

444 FRASER, 1972, p. 309, 322. Nesse primeiro caso, Estratão de Lâmpsaco, um filósofo naturalista que chegou a assumir a direção do Liceu. Os trabalhos na educação de Ptolomeu Filadelfo parecem ter sido complementares.

445 FRASER, 1972, p. 322.

446 OLESEN-BAGNEUX, 2014, p. 05.

mas aquele capaz de manter as letras ali localizadas como letra viva, móvel. A partir dessa noção, podemos pensar que sua função também é a de mantenedor e agitador dessa cultura enquanto tutor dos sucessores. Aqui, o apoio real também se garante a partir de uma formação que compartilha dessa ética letrada e que consegue transformar os princípios do projeto de absorver a cultura anterior e formatá-la para que se torne uma cultura não do passado, mas viva e comum.

Calímaco, apesar do destaque, não teria se tornado bibliotecário-chefe e assim não teve em suas mãos a responsabilidade tão direta, a inserção no âmbito da família real ptolemaica. Mas é muito claro que desde a sua chegada na cidade também faz parte dessa construção, através de seu papel na elaboração e na organização das *Pínakes*, mais do que um catálogo, a elaboração de um modo de pensar a organização e assim de elaborar qual era afinal o gesto de abrigar as grandes obras do passado. E, por ter se tornado um dos grandes arquitetos da estética poética que florescerá e centralizará a poesia produzida dentro do universo da corte, também organizador de uma estética que certamente dialoga com os *tópoi* lá listados, especialmente o da localização intermediária que as figuras do poeta e do professor carregam nessas narrativas posteriores e supostamente autobiográficas.

Ainda que não tenha sido o bibliotecário, as ideias calimaquianas certamente floresceram naquele que teria sido o segundo bibliotecário-chefe, Apolônio de Rodes. Se por séculos encontramos dificuldades em crer que o nome que teria sucedido Zenódoto necessariamente deveria ser o do poeta-crítico, que, observado do presente, definiu a estética do seu século, hoje parece claro, a partir de confirmações mais sólidas, que ele não teria ocupado o lugar mais alto na hierarquia.[447] Ainda que o nome do autor da *Argonáutica* seja o primeiro dessa lista, o que pode sugerir que Calímaco tenha ocupado justamente a vaga anterior,

447 Nem a *Suda* nem os papiros de Oxirrinco (no *POxy*1241 encontramos uma listagem ordenada dos bibliotecários-chefes) apresentam Calímaco como um dos que ocuparam o cargo. Há em uma tradução latina de Tzetzes a possibilidade através da expressão *aulicus regius bibliothecarius*, hoje normalmente assumida como uma tradução (incorreta, é preciso notar) do *nenískos ōn tēs aulēs*. A possibilidade de Calímaco não ter sido bibliotecário-chefe não era sequer apresentada antes que evidências materiais surgissem. Os principais argumentos na manutenção do debate, apesar das listagens manuscritas, podem ser localizados em dois polos. De um lado, o argumento de Beloch, que defende que Calímaco não pode ter escrito as *Pínakes* sem ter sido o bibliotecário; por outro lado, a partir de Wilamowitz, a defesa de que não ter sido, já na segunda geração, tutor do herdeiro real é um sinal de que não teria ocupado esse cargo. É preciso lembrar ainda, nessa confusa cronologia, que Tzetzes lista Aristarco como "quinto ou quarto" bibliotecário após Zenódoto (ε΄ δὲ ἢ δ΄ μετ' αὐτόν), o que levou muitos a acreditar que Calímaco estaria para alguns localizado nesse meio tempo. É mais provável, no entanto, que a confusão tenha se dado em torno da presença de um ou dois Apolônios. Cf. FRASER, 1972, p. 488 n.192 e n.193.

localizada entre a saída de Zenódoto e a entrada de Apolônio (o que parece mesmo natural, já que a tradição biográfica o coloca como professor de Apolônio), a datação estabelecida por Fraser parece tornar completamente verossímil que, após Zenódoto, que teria deixado os trabalhos por volta de 270, Apolônio os teria imediatamente assumido, permanecendo até aproximadamente 245, momento em que Eratóstenes teria vindo de Atenas para Alexandria a pedido de Ptolomeu Evérgeta.[448]

Durante muitos séculos, Apolônio e Calímaco foram vistos e apresentados como rivais do campo literário alexandrino, ainda que as biografias de Apolônio que acompanharam a transmissão da *Argonáutica* tenham apresentado ambos como fruto de uma relação professor *x* discípulo. Boa parte desse impulso polarizador certamente vem do fato de que Calímaco se constrói em sua poesia a partir de uma persona em constante conflito, em busca de uma precisa diferenciação, localização literária em relação a seus opositores, rivais estéticos.[449] A poética, em sua prática, funciona como um jogo de sombras no qual as preferências são destacadas através da crítica à poesia alheia e as autoafirmações se apresentam não como livres afirmações, mas reações a críticas que teriam sido levantadas em relação ao seu trabalho. Assim, Calímaco, ao defender-se de acusações de ser incapaz de escrever um poema longo, por exemplo, consegue com naturalidade e mais potência apresentar as razões da escolha pelo curto, pelo diminuto.

Apolônio parece ser, então, o seu inimigo mais óbvio, diante da nossa total escassez material: é contemporâneo, participa do mesmo campo cultural ptolomaico e tem como obra principal uma epopeia, tal qual os autores acusados por Calímaco a todo o tempo.[450] A partir dessas questões concretas, recuperáveis, desenvolveu-se desde a antiguidade a cisão entre os dois personagens. Apesar da ausência de nomes na obra de Calímaco, trechos foram encarados como possíveis referências a Apolônio;[451] um epigrama da *Antologia Palatina* que critica

448 FRASER, 1972, p. 332.

449 KLOOSTER, 2011, p. 129.

450 É evidente que nós e os críticos da antiguidade que trabalharam com o desafio de tentar desvendar a quem se endereçavam as críticas de Calímaco em sua poesia trabalharam sobre o mais completo silêncio da parte do poeta. É certo, veja essa nota escrita 23 séculos depois, que deixar lacunas em relação a querelas é um tempero fundamental para que funcionem.

451 O trecho sem dúvida mais significativo dessa posição é a diegese do *Iambo 5* (fr. 1.195 Pf.), em que encontramos um resumo/interpretação desse poema do qual temos apenas fragmentos: Γραμματο [δ]ιδάσκαλ[ο]ν, ὄνομα Ἀπολλώνιον, οἱ δὲ Κλέωνά τινα, ἰαμβίζει ὡς τοὺς ἰδίους μαθητὰς καταισχύνοντα, ἐν ἤθει εὐνοίας ἀπαγ[ο]ρεύων τούτῳ δρᾶν, μή ἁλῷ. "Faz iambos de um professor escolar de nome Apolônio, para alguns Cleon, que desonrou os próprios alunos, dissuadindo-o com boa vontade de fazê-lo, para que não seja pego" (Tradução nossa).
Diante do estado fragmentário do iambo e mesmo da diegese, muito se especulou sobre o *Grammato didáskalon* e sobre os nomes citados, *Apollōnion* e *Kléōná*. Alguns, como Lelli (*apud* KLOOSTER, 2011, p.

Calímaco e sua poesia é apresentado como obra de "Apolônio Gramático" (*Apollōniou Grammatikou*), um autor, pela existência da querela, automaticamente identificado com Apolônio de Rodes, perfazendo assim o seu lado na polêmica literária de Alexandria.[452] Por fim, nessa construção, encontramos a entrada de Calímaco da *Suda*, que apresenta Apolônio como o endereçado do hoje perdido e muito especulado poema *Íbis*, que seria dirigido a um de seus rivais.[453]

Todos os termos envolvidos na elaboração dessa disputa, portanto, são construídos a partir de polêmicas literárias apresentadas em lacunas das obras desses poetas. A partir de processos anteriormente descritos, encontramos, por exemplo, nas *vitae* de Apolônio e na *Suda* a informação de que esse poeta teria sido discípulo do próprio Calímaco, de quem posteriormente se tornaria um rival: nas vidas α e β que acompanham o texto da *Argonáutica*, Calímaco é descrito como seu professor.[454] Fraser vê na relação de discípulo e mestre a chave para o desentendimento, como se ali necessariamente surgisse uma disputa intelectual que

---

123), creem mesmo que o uso do termo aqui serve apenas para desqualificar um adversário em uma querela literária; outros, com razão, parecem perceber que a apresentação de dois nomes já mostra a quão especulativa é a diegese e o quanto deve ser baseada nas próprias elucubrações posteriores desenvolvidas sobre a querela a partir das obras dos poetas.

452 AP. 11.275:

Καλλίμαχος τὸ κάθαρμα, τὸ παίγνιον, ὁ ξύλινος νοῦς·
αἴτιος ὁ γράψας Αἴτια Καλλίμαχος.

Calímaco o restolho, o brincadeirinha, o cabeça de toco:
o causador, o que escreveu as Causas, Calímaco.

453 Ἴβος (ἔστι δὲ ποίημα ἐπιτετηδευμένον εἰς ἀσάφειαν καὶ λοιδορίαν, εἴς τινα Ἶβον, γενόμενον ἐχθρὸν τοῦ Καλλιμάχου· ἦν δὲ οὗτος Ἀπολλώνιος, ὁ γράψας τὰ Ἀργοναυτικά). "*Íbos* (é um poema propositadamente obscuro e injurioso, para um certo Íbos que se tornou inimigo de Calímaco. Era ele Apolônio, o que escreveu as *Argonáuticas*.)". O trecho, como dito anteriormente, é uma clara interpolação explicativa, outro fio desenrolado do conjunto de especulações biográficas desenvolvidas a partir da necessidade de relacionar as querelas de Calímaco com algum autor contemporâneo.
É possível reconhecer a partir do poema homônimo de Ovídio, explicitamente inspirado no original calimaquiano, a existência de uma provocação literária, construída aqui em um estilo obscuro e que aparentemente teria feito sucesso na antiguidade:

Por ora, qual Batíades maldisse um inimigo,
amaldiçoo a ti, junto aos teus, como Íbis.
Ao modo dele envolvo um canto oculto nas histórias
(se bem que eu não costume utilizar tal gênero).
Dirão que imitei daquele aqui as ambiguidades,
corrompendo o meu gosto assim como o juízo.
Enquanto a quem pergunte quem tu sejas não revelo,
receba este nome –Íbis – por agora (Tradução de João Victor Leite Melo – MELO, 2019)

454 Na vida α encontramos a fórmula ἐγένετο δὲ ἐπὶ τοῦ <τρίτου> Πτολεμαίου, Καλλιμάχου μαθητής ("e tornou-se no tempo do terceiro Ptolomeu discípulo de Calímaco"), enquanto na β também já nas primeiras linhas encontramos: οὗτος ἐμαθήτευσε Καλλιμάχῳ ἐν Ἀλεξανδρείᾳ ὄντι γραμματικῷ. Este foi aluno de Calímaco, o gramático, em Alexandria.

culminaria na necessidade de ambos os lados dela se afastarem.[455] Não há dúvidas, porém, como observa Fairweather, que a relação professor-aluno, quando presente na tradição biográfica de poetas, parece representar muito mais as influências poéticas, de influxo de estilo e compartilhamento de ideais estéticos, do que de uma relação factual de ensino.[456] Se observarmos atentamente as narrativas biográficas sobre os poetas, notaremos que relações desse tipo eram comumente apresentadas, assim como outros traços da biografia de Apolônio: tutoria, ausência inicial de popularidade, exílio voluntário e reconhecimento final.[457] Na elaboração, portanto, dessa jornada biográfica de um literato, Apolônio teria encontrado em Calímaco inspiração literária e não literalmente um professor. Esse ponto de vista é o principal de hoje.

O débito literário de Apolônio hoje é bastante reconhecido, havendo de fato um grande espírito calimaquiano na sua epopeia, como se ele tivesse por objetivo assumir a ousadia de seu antecessor, realizar aquilo que para ele parecia a princípio impensável, uma epopeia que defendesse sua estética.[458]

4.5. *Toῖs mikkoῖs mikkᾶ*

Podemos pensar que há nessa relação professor-aluno, presente com tanta frequência nas biografias de artistas e intelectuais a ponto de ser facilmente reconhecível como um *tópos*,[459] algo que vai além da simples sugestão de influência. O universo comum entre criação e educação sugere exatamente essa interlocução entre universos opostos: o monetário e o simbólico, o da nobreza ociosa e o do trabalho necessário. O poeta, especialmente o poeta pós-laicização, necessita de um professor que lhe transmita a *sophía* do ofício e que seja também capaz de lhe apresentar esse local intermediário, ao exercer essa dupla tarefa de criar e de ensinar as bases do conhecimento da linguagem necessária à criação.

No caso de Calímaco, essa sugestão também parece possível quando notamos que há uma aproximação ainda maior entre a estética defendida em sua obra e os pressupostos dessa

455 FRASER, 1972, p. 749.
456 FAIRWEATHER, 1974, p. 263.
457 LEFKOWITZ, 1980, p. 12.
458 DEFOREST, 1994.
459 Platt (2006, p. 286) demonstra que mesmo fora do âmbito intelectual essa prática é reproduzida. Aqui, ela trata de artistas visuais e mostra como também nessa área há a construção de uma transmissão ou ao menos de uma influência entre as gerações.

intermediariedade. A ética da estética calimaquiana, por assim dizer, parece se basear no impulso quase heroico do poeta em seu afastamento do senso comum quando adota o "eu" em sua poesia. Lefkowitz descreve esse impulso na poesia de Píndaro, que, nos trechos nos quais assume a primeira pessoa do singular, também professa um modelo de comportamento: moderado em ambições e na participação política, grato aos deuses, consciente dos limites de sua mortalidade, interessado em uma fama que permaneça.[460] Para ele, ao fazer esse caminho para fora do senso comum, radicalmente a favor da medida, o poeta extrapola o papel tradicional de professor, de guia e transmissor de princípios, e passa a encarnar, por seu radicalismo e isolamento, o de uma espécie de herói.

O padrão que gerará as biografias de poetas, dentre as quais a própria e falha tradição anedótico-biográfica de Calímaco, que culimará na sua *vita* da *Suda*, nasce a partir dessa tradição existente nas *personae* dos poetas já no século V.[461] As repetições de padrões e as possíveis imprecisões históricas não afetam o efeito que esses textos podem ter no leitor: parece claro, como vimos, que as biografias não têm qualquer necessidade de representação fidedigna de vidas, mas de ideias. Se Píndaro passou a ser representado na tradição como o principal inimigo da *philokhérdia*, não se trata de um dado biográfico, especialmente se pensarmos que as práticas de composição por encomenda eram por ele reproduzidas: trata-se de um dado poético. Suas declarações sobre o assunto presentes na poesia são acima de tudo declarações de uma poética, rejeições que carregam na sua radicalidade uma grande força estética moldada em um princípio geral grande e visível em seus versos.[462]

O universo da dependência e as ambíguas relações entre poetas, Estado, patrões e a tradição também são atravessadas por princípios que interligam as ideias de uma vida de poeta a princípios estéticos, formas de vida e formas de representação. Calímaco estava ciente da simbiose entre formas de vida e formas de poesia ao elaborar sua *persona* poética e apresentá-la na arena do campo literário em que se inseriu – lembremo-nos do seu gesto inaugural de pensar a importância da biografia na classificação dos poetas nas *Pínakes*. Como observa Graziosi, seu catálogo da biblioteca era "biográfico em orientação" e certamente capaz de inspirar diversos outros trabalhos na relação entre literatura e biografia.[463] Por que não pensarmos então que essa pesquisa não seria capaz de inspirar-se em seu trabalho e na sua

460 LEFKOWITZ, 1978, p. 461.
461 LEFKOWITZ, 1978, p. 469.
462 LEFKOWITZ, 1978.
463 GRAZIOSI, 2016, p. 56.

própria biografia poética?

Cientes do *lugar comum* que uma biografia de poeta ocupa e sem se esquecerem do *lugar real* em que estão localizados, Calímaco e outros poetas desse período encontram nas imagens quantificadoras presentes na metapoética de Píndaro e Aristófanes, por exemplo, a base vocabular para exprimir suas novidades estéticas:[464] não são mais grandiloquentes como as gerações anteriores quase sempre buscavam ser. Desejavam se tornar breves, desbastados, para alcançarem a perfeição; desejavam ainda novas formas poéticas que se encaixassem com perfeição nesse novo modelo e desbravaram gêneros que traduzissem formalmente os anseios de brevidade: o epigrama, o epílio, o mimo.

Ao trabalhar com elementos opostos, Calímaco termina por descrever sua poética a partir de termos sempre pertencentes ao campo semântico do menor. O termo chave comumente apontado para ela, *leptótes*, que poderia ser traduzido como "sutil", "fino" ou "magro", tinha também uma relação mais ampla com um universo do qual poderíamos apreender até mesma a ideia de pobreza. Asper, em um trabalho bastante minucioso, investiga a visão positiva que o termo poderia ter para os padrões de beleza e para a medicina da época, em busca de explicações para a valoração positiva de uma *moũsa leptaléē*. Ainda que para nós, seres de um mundo pós-industrial em que a magreza em geral é sinônimo de beleza e de saúde, as descrições soem como compreensíveis, não fazia parte do universo tradicional uma visão positiva da magreza, mas uma visão crítica à gordura, sempre ligada ao excesso.[465] A metáfora visual trazida por esses poetas é fruto do mundo retórico, mas consegue se cristalizar no próprio universo dos poemas. Como podemos acompanhar nos antepassados desse tipo de contraste estético, a dicotomia que parece estar em jogo diz respeito justamente a um estilo antigo e o estilo moderno, representado por Eurípides e certamente muito mais ao gosto de Calímaco.[466]

E esse estilo novo não se completava apenas no universo da escolha vocabular: Eurípides era aquele que tinha incluído em seu estilo magro, retirado do universo da comédia, as mulheres lascívias, as adúlteras, os cafetões.[467] A poesia alexandrina é aquela, portanto, capaz de absorver a dupla lição do filho da verdureira: estilo novo também é assunto novo. Desse modo, foi capaz de trazer à baila da literatura séria personagens nada elevados, como velhos, crianças, mulheres, animais, trabalhadores. A vida em um grande centro urbano como

464 ASPER, 1997, p. 135-136.
465 ASPER, 1997, p. 161.
466 CAMERON, 1996, p. 330.
467 ARISTÓFANES. *Rãs.*1043, 1079-1081.

Alexandria sem dúvida é uma das fontes desse interesse, por se tratar sempre de uma experiência de aproximação de contrastes. Essa poesia citadina, palaciana soube observar com especial atenção o que poderia ser recolhido de tipos antes ignorados pelo universo literário e soube observar e conjugar preferências estéticas e tipos representados.[468] E parece morar justamente nessa aproximação do sutil com o popular, do refinado com o pouco elevado parte da novidade. Da mesma maneira que podemos reconhecer em trechos variados e por vezes insuspeitos de sua poesia traços metalinguísticos, isto é, afirmações de uma nova positividade através de metáforas poetológicas,[469] essa estética do menor permeia também a biografia mediada tanto pela tópica já relacionada ao universo do poeta quanto pela simpatia em relação a essas figuras e a correlação que esse universo pode ter com o tipo de verso que veio a desenvolver.

Além disso, ser representado posteriormente como figura empobrecida ou como dependente da boa vontade real para ascender ao lugar merecido no universo literário alexandrino torna-se um elemento também poético. Vida e literatura, como observa Piacenza, mesclam-se em torno dessa estética em figuras como Leônidas de Tarento, talvez o poeta da época que tenha assumido de maneira mais explícita essa relação.[470] Todo o universo do *olígos* calimaquiano, presente certamente na *oligostikhía*, em Leônidas se converte na humildade que atravessa os personagens por ele retratados e mais: sua própria apresentação como homem pobre. O poeta defensor da *oligostikhía* em suas epigramas é antes de tudo um poeta *oligēsípyos*, "de pouco pão".[471]

---

468 DURBEC, 2011.
469 AMBÜHL, 2004, p. 40.
470 PIACENZA, 2010, p. 79.
471 AP. 6. 300:

Λαθρίη, ἐκ πλάνιος ταύτην χάριν ἔκ τε πενέστεω
κὴξ ὀλιγησιπύου δέξο Λεωνίδεω,
ψαιστά τε πιήεντα καὶ εὐθήσαυρον ἐλαίην
καὶ τοῦτο χλωρὸν σῦκον ἀποκράδιον
κεὐοίνου σταφυλῆς ἔχ' ἀποσπάδα πεντάρρωγον,
πότνια, καὶ σπονδὴν τήνδ' ὑποπυθμίδιον.
ἣν δέ μ' ἔθ', ὡς ἐκ νούσου ἀνειρύσω, ὧδε καὶ ἐχθρῆς
ἐκ πενίης ῥύση, δέξο χιμαιροθύτην.

Latría[Afrodite], esta graça do errante, do pobre,
do de pouco pão, do Leônidas aceita,
bolos gordos e azeite precioso
e este verde figo tirado do galho
e aceita este cacho de cinco uvas cheias de vinho,
senhora, e esta oferenda que estava no fundo da taça.
E como da praga me salvaste, assim também da odiosa
pobreza me guarde, me faça um sacrificador de cabras.

Em Calímaco, o estilo *leptós* é apresentado como uma ordem divina, e é como uma missão que segui-lo e assim fazer poesia precisamente a ele cabe. Podemos nos adiantar em observar sua obra e notar que no fragmento 253 Pf. há pistas dessa relação. Conhecido por nós através do Artemidoro, o trecho dos *Aetia* é justamente um provérbio da adequação da poesia ao contexto em que o poeta se encontra:

> καὶ οἱ ἀγαθοὶ καὶ οἱ κακοὶ ὄνειροι τοῖς μὲν μεγάλοις ἀνδράσι καὶ γυναιξὶ μεγάλα καὶ τὰ ἀγαθὰ καὶ τὰ κακὰ ποιοῦσι, τοῖς δὲ μετρίοις μέτρια, τοῖς δὲ ταπεινοῖς μικρὰ παντελῶς, καὶ μάλιστά γε οἱ ἀγαθοί· καὶ γὰρ εἰκός, ἐπειδὴ οὗτοι καὶ τὸ τυχὸν λαβόντες ἀγαπῶσι καὶ ὑπερχαίρουσιν. ὀρθῶς γοῦν καὶ τὸ Καλλιμάχειον ἔχει ‘αἰεὶ τοῖς μικκοῖς μικκὰ διδοῦσι θεοί.’
>
> E os sonhos bons e maus aos grandes homens e mulheres também grandes coisas boas e ruins trazem; aos medianos, coisas medianas; e aos pequenos coisas totalmente pequenas, e principalmente os bons: pois assim parece, já que estes que pegam por acaso amam e se rejubilam. Correto então está Calímaco: “aos pequenos os deuses sempre dão coisas pequenas”.[472]

Como observa Cameron, parece claro que a dádiva, no caso de Calímaco, é a dádiva poética, um dom divino que a ele se adéqua e sobre os quais os deuses voltam a alertar. Seu impulso de fazer uma poesia pequena é, portanto, uma marca de adequação às suas características (e daí talvez a fonte de seu sucesso, não buscar ser aquilo que já foi feito à exaustão e aquilo que não é capaz de ser bem, como um novo Homero) e à tradição poética que resolveu encarnar. O trecho, uma referência à cena de iniciação no início dos *Aetia*, apresenta Calímaco como um “outro Hesíodo”, o qual, dessa vez, se encontra com as Musas em sonho, mas não deixa também de ser um pastor, um menino pastor aberto em totalidade aos aprendizados que com elas virão.[473]

Por outro lado, adotar uma postura afastada do universo monetário é também apresentar-se à retomada aristocrática de relações com o poeta que vinha se desenrolando no universo ptolomaico. O poeta multitalentoso mas de poucas posses torna-se o *xénos* perfeito para aquele que pretende financiá-lo. Em Píndaro já é possível traçar essa relação,[474] mas o seu auge certamente se encontra no *Idílio 16* de Teócrito, o poema dessa geração que mais radicalmente representa as relações entre poeta e patrão e os modos assumidos pelos poetas de atualizar, sempre a partir de balizas anteriores de sucesso, as próprias justificativas para a

472 ARTEMIDORO, *Onirocriticon* 4.83.58-64. Tradução e grifo nossos.
473 CAMERON, 1996, p. 139.
474 Reymond (2010, p. 74) traz uma boa observação ao nos lembrar que o *Peã 4* (52d) Píndaro afirma que o chão árido de Céos a transformou num celeiro de bons poetas.

escrita.[475] Enquanto Píndaro lamenta o apego existente na nova poesia em relação ao gosto pelo lucro, Teócrito assume sem qualquer embaraço que sua nostalgia se dá em relação a um mundo em que as graças compostas por um poeta não ficavam à míngua.[476]

Calímaco é um habitante desse universo. Não lhe parece despercebido, ao lermos sua obra, que esses personagens novos e mesmo a sua própria figura, representada como um ser entre mundos urbanos, o palácio e a rua, também fazem parte de seu novo fazer poético. A minúcia e o refinamento, fundamentos da nova poética, são intimamente conectados à noção de pequenez, em sua equação devem com frequência buscar se encontrar na realidade, de modo que ser o *neanískos* da corte, bibliotecário-chefe ou o professor do ensino fundamental recém-chegado da nobreza de Cirene mas enfrentando dificuldades no subúrbio possa coexistir em tradições biográficas construídas também a partir de sua obra.

É conhecida a importância que o elemento de uma poética do menor assumiu na recepção de Calímaco em Roma. A polarização que sua proposta desenvolvia entre antigos e modernos, identificando os antigos com a poesia épica, militar, foi reproduzida nas querelas romanas, e a primeira pessoa dos poemas, que encarnava a figura do poeta que também se posicionava sobre as questões candentes do tempo, certamente remete ao poeta alexandrino.[477] Certamente sem a reverberação entre os romanos o nosso conhecimento sobre a obra de Calímaco seria ainda mais diminuto, sendo eles, do nosso ponto de vista, os maiores entusiastas antigos de sua poesia.

Para nossa discussão, no entanto, um epigrama de um outro alexandrino, Paladas, parece mais esclarecedor em relação à imagem e às expectativas biográficas criadas ao redor da obra de Calímaco. Mesmo escrito cerca de cinco séculos após a sua vida, permite ainda acompanhar parte da visada direcionada ao nosso poeta e as possíveis leituras posteriores de sua obra, que culminariam na tradição biográfica que foi conservada nos textos de Tzetzes e na *Suda*.[478] O epigrama, transmitido entre os mais de 150 que aparecem sob sua assinatura, trata exatamente de alguns dos temas caros à nossa discussão: dependência, poesia, pobreza, docência. E ainda aproxima Calímaco de um poeta que é tanto fundamental para o

475 AUSTIN, 1967, p. 21.
476 TEÓCRITO. *Idílio XVI* 13-15.
477 Barchiesi (2011) faz um belo resumo dos pontos em que a influência se torna mais concreta na poesia latina.
478 Wilkinson (2009, p. 36-40) faz um excelente apanhado sobre as hipóteses de datação de Paladas nos últimos tempos. Desde o fim dos anos 50, a partir da leitura de dados que indicariam cronologia em um de seus epigramas, é tido que ele teria nascido por volta de 319 d.C. e vivido até as décadas finais desse século.

estabelecimento dessa poética quanto um dos mais potentes questionadores da relação direta entre poesia e dinheiro, Píndaro.[479] Vejamos, então, o epigrama:

> Καλλίμαχον πωλῶ καὶ Πίνδαρον ἠδὲ καὶ αὐτὰς
> πτώσεις γραμματικῆς πτῶσιν ἔχων πενίης.
> Δωρόθεος γὰρ ἐμὴν τροφίμην σύνταξιν ἔλυσε
> πρεσβείην κατ' ἐμοῦ τὴν ἀσεβῆ τελέσας.
> ἀλλὰ σύ μου πρόστηθι, Θέων φίλε, μηδέ μ' ἐάσῃς
> συνδέσμῳ πενίης τὸν βίον ἐξανύσαι.
>
> Calímaco e Píndaro ponho à venda, assim como as próprias
> declinações da gramática, por estar em um caso de pobreza.
> É que Doroteu afrouxou minha renda de vida
> ao ter realizado ímpia embaixada contra mim.
> Mas sê tu meu protetor, amigo dos Deuses, e não permitas que eu
> acabe a vida em conjunção com a pobreza.[480]

Não parece ser por acaso que o poeta que, ao lado de Leônidas, mais explicitamente construiu sua imagem de pobreza, escolha e venda (*pōlō*) em seus versos Píndaro e Calímaco. Além do prestígio de que gozavam, da relação reconhecida de ambos com experimentos de sintaxe, uma palavra chave do poema, e da certa presença desses personagens no cotidiano daquele que seria o seu trabalho, o de servidor da *tékhnē grammatikē*, de professor das letras, os dois nomes de poeta parecem ter por função representar de um modo mais amplo o conflito central que o texto traz, a complexa e amarga relação do poeta com sua sobrevivência.

A pobreza de Paladas é sempre ligada, em seus epigramas, à sua profissão, à construção da *persona* de um professor frustrado, como se tivesse sido de algum modo iludido no percurso de formação. É como se, apesar de um certo orgulho do conhecimento e do mínimo prestígio que carrega, ser professor o tivesse levado na verdade a um penoso destino de muito trabalho e pouca remuneração, o que lhe geraria problemas variados, até mesmo no campo amoroso.[481] Com frequência ele cita trechos de Homero[482] ou termos gramaticais, criando jogos entre o imaginado conteúdo de suas aulas[483] e parte desse seu cotidiano difícil, voltando-se, ao

---

479 Essa não é a única vez que um terceiro poeta os aproxima, mas a relação estabelecida por Tertuliano e, mais modernamente, Milton não passa pela discussão monetária, mas pelas Odes e Hinos que ambos os poetas produziram. Cf. NEWMAN, 1985, p. 170 n. 05.

480 PALADAS de Alexandria, AP. IX.175. Tradução nossa.

481 Em especial AP. IX.168. Sobre as relações entre o universo erótico e a pobreza, cf. Cap. 4. Curiosamente nesse caso a figura que encarna essa incapacidade é a esposa (*gametē*) não um ou uma amante eventual.

482 Segundo Guichard (2017, p. 157), dos 168 epigramas sob seu nome de *Palatina*, pelo menos 17 têm na figura e nos texto de Homero um papel importante para sua compreensão. Há, claro, uma enorme modulação no modo como poeta cita Homero em cada um desses poemas.

483 Há diversas evidências que apresentam Homero como um pilar da educação grega, que mostram que os seus versos eram usados desde a aprendizagem do alfabeto até os níveis superiores de leitura e interpretação, do

fim, sempre para o amargor da pobreza gerada pela profissão que escolheu ou que lhe coube enquanto poeta. Como nos lembra Guichard, ao construir paródias e paráfrases engenhosas do material escolar com que trabalha, Paladas nos sugere que há sempre uma parte visível e outra invisível na sua relação com o texto literário. A invisível é a de poeta, que toma liberdades que vão além das possíveis enquanto professor, sua faceta possivelmente mais pública e reconhecida.[484]

O poeta também está presente, é claro. A escolha pelo epigrama, gênero-chave para a estética calimaquiana, está acompanhada por um refinado senso de variação vocabular e habilidade métrica, um conhecimento que se ilustra através de jogos de palavras e paródias de textos comuns da vida escolar do período, além de um uso bastante consciente da própria estrutura promovida pelo epigrama enquanto um gênero.[485] Localiza-se dentro desse reconhecimento, por exemplo, a adoção definitiva de uma cultura livresca, fundamental para a sua formação enquanto poeta e professor, presente em epigramas nos quais pela pobreza Paladas decide por à venda os *órgana Mousáōn*,[486] uma expressão que aqui não se refere mais aos instrumentos musicais, como a flauta e a lira, elementos anteriormente participantes do universo, mas aos *polýstona biblía*, livros de tantos gemidos. O assunto é certamente também esse no poema de que tratamos. Paladas está em mais um epigrama colocando à venda parte de seus livros, nesse poema metonimicamente representados pelos nomes de seus escritores.

A imagem de dependência e posição ambígua continua a atravessar o imaginário de uma vida poética. Na execução desse epigrama, Paladas resolve trazer à tona esses dois nomes, com Calímaco em posição de destaque no primeiro verso. Paladas, ao vendê-los em busca de comida,[487] parece em resumo remonetizá-los, retirá-los do espaço quase sagrado e afastado do material que a poesia deve ocupar, especialmente na vida de um *grammatikós*, e nos relembra que obras poéticas também podem ser mercadoria. Mesmo que a organização seja mais precisa e contundente, sua autobiografia de poeta, de alguém que encontra dificuldades para se manter e por isso se dedica também à docência, parece ser quase um desdobramento mais melancólico das histórias de Calímaco em seus princípios nos subúrbios de Alexandria.

Os versos 3 e 4 trazem ainda uma renovada reflexão sobre esses termos. Poeta de

---

grammatistēs ao *rhetōr*. Para uma análise refinada do contexto do Egito greco-romano, cf. CRIBIORE, 1996.

484 GUICHARD, 2017, p. 170.

485 HENDERSON, 2009, p. 225.

486 PALADAS de Alexandria. AP IX 171.

487 O que em outro epigrama (AP IX.171) faz também com seus livros, uma outra maneira talvez de reforçar a recorrência da ausência de meios materiais na vida de quem se dedica ao trabalho intelectual.

dois mundos, como dito no célebre artigo de Baldwin,[488] o confronto crescente entre o mundo pagão que agonizava e o nascente cristão transparece nas já complexas relações que professores e poetas estabelecem com o *status quo* que habitam. Doroteu, personagem que detém um nome cristão, teria, o que é curioso pelo termo usado por Paladas, impiamente informado às autoridades suas práticas não cristãs como professor e por isso posto fim ou um hiato em sua carreira de *grammatikós*.[489] O que era uma situação de *penía* se transforma em miséria, a qual terá de ser superada parcialmente ou temporariamente com a venda dos volumes, talvez na Alexandria de Paladas disputadíssimos, de Píndaro e Calímaco.

A escolha de poetas tão ligados justamente às relações complexas existentes entre esse tipo de intelectual ou artista público[490] não parece ter sido gratuita. Além de serem figuras que encarnam e resumem os seus gêneros, tiveram em seus poemas e biografias posteriores extensa relação com o dinheiro e com o poder. Acompanhamos na amarga derrocada de Paladas mais um capítulo dessa relação entre criação artística e intelectual e as intempéries de cada tempo. Aqui, um confronto com o novo mundo cristão que surgia; lá, as adequações do poeta em um mundo já não tão arcaico e aristocrático, transformado com a presença de relações monetizadas; ou, no caso do nosso poeta, a relação entre poder e arte em um mundo com olhos voltados para o passado e para o futuro simultaneamente.

488 BALDWIN, 1985.
489 HENDERSON, 2009, p. 227.
490 BOUGIOUKLI (2019, p. 30-49) analisa como em seus epigramas Paladas se posiciona ainda nessa outra posição, além da de poeta e de professor. Suas intervenções na arena pública são importantes em volume e em profundidade nos seus epigramas.

5. EPINÍCIO COMO SUBSTÂNCIA

Um dos modos de pensar a poesia produzida a partir do século III em Alexandria, em relação ao que foi produzido no passado europeu grego, e que convenientemente com frequência transformamos em unidade, é a partir das diferenças. A primeira, e talvez mais repetidamente retomada, é a das interferências causadas pela tecnologia poética da escrita, que por seu novo modo de organizar mundo e ideias teria também sido capaz de transformar a própria arte poética.

No fim do século V já havia sinais da dissolução lenta da cultura grega de então, que passaria a ser substituída gradativamente pela cultura do livro e, ao mesmo tempo, pelo fenômeno dos *virtuosi* musicais, os inventores de uma música grega separada da produção de poesia.[491] Encontramos ainda outras diferenças, especialmente em relação a um passado mais próximo: a retomada de uma patronagem aristocrática, o relativo afastamento em diversas áreas helenizadas da forma poética preferencial da Atenas democrática, o teatro,[492] e até uma descentralização relativa daquele que seria o local preferencial de *performance* e *reperformance* poética nos períodos anteriores, o banquete.[493] Em Alexandria, um universo em que a criação literária orbita mais evidentemente em torno do farol ptolomaico e das benesses ali oferecidas, o banquete principal frequentado pela maior parte dos nossos poetas é o do rei, assim como possíveis reuniões privadas dos próprios poetas e intelectuais, espaços para apresentações e para discussões literárias, como podemos ver em alguns fragmentos de Calímaco.[494] Por outro lado, parece claro que os gêneros tradicionais da poesia simpótica e mesmo reuniões de formato semelhante às do Período Clássico permaneceram existentes no universo da população geral, do gosto popular de poesia exterior ao círculo de iniciados da Alexandria de então.[495]

Há sim algo de novo, porém, no universo dessa poesia encomiástica. Os novos

491 HUNTER, 2003b, p. 486.

492 Para um panorama sobre a diversidade de usos e relações do drama no mundo helenístico para além da Comédia Nova, cf. MILES, 2016.

493 O banquete na corte se mantém como local de *performance* e faz parte do discurso poético, por exemplo dos epigramas, a manutenção do cenário e das temáticas de banquete. Cameron (1995) é um forte defensor da proeminência dessa forma também nesse período e sobre as dificuldades de compreensão dessa poesia sem levarmos em consideração esse local de apresentação. Para uma leitura geral sobre essas transformações da poesia lírica, cf. BARBANTANI, 2017.

494 O fragmento 178 Pf. dos *Aetia*, episódio conhecido como Icus, é um bom exemplo de discussão literária (ou arqueológica) dentro de um contexto do banquete. O fragmento, um pouco sem lugar dentro do restante da narrativa do poema, parece pertencer ao início do livro 2, e traz um elemento metapoético ao discutir novamente a questão do vinho e da água como imagens para a poesia. Para uma leitura do fragmento em seu contexto e dentro da poesia de Calímaco, cf. FANTUZZI; HUNTER, 2005.

495 BARBANTANI, 2017, p. 340.

contextos socioeconômicos do universo helenístico, relações antes inexistentes entre poetas e um patrão onipotente, por exemplo, foram capazes de sintetizar a partir de elementos da poesia hexamétrica anterior, como os Hinos Homéricos ou os encômios elegíacos de Simônides, um novo tipo de poesia encomiástica, como o *Idílio* 17 de Teócrito ou os Hinos de Calímaco, poemas que aproximam o modo como deuses e governantes podem ser celebrados.[496]

A novidade não está, porém, apenas na capacidade de extrair do contexto religioso as bases dos encômios. Em um período no qual os jogos e naturalmente os vencedores a serem louvados se espalharam em número e diversidade para além das fronteiras tradicionais da Grécia, seria de se imaginar que encontraríamos o apogeu da poesia encomiástica para atletas. Deparamo-nos, no entanto, com a situação oposta: como visto no capítulo anterior, encravados em redes baseadas nas cortes, os principais poetas perderam em larga escala sua itinerância, tornaram-se muito mais intimamente ligados aos reis que serviam ou desejavam servir.[497] No desejo de reproduzir o *glamour* aristocrático dos tiranos que os antecederam, as novas dinastias helenísticas e seu séquito adotaram o universo dos jogos também como propaganda e, assim, celebrar vitórias reais se tornou parte do maquinário de desenvolvimento da imagem real, ao menos entre os Ptolomeus e os Atálidas.[498] Como observa Barbantani, fez-se então a gênese de uma ideia de "nova sociedade de vitoriosos", uma nobreza que se destacava nos jogos e na guerra e possuía uma forma específica e exclusiva de reafirmar essa capacidade de vitória: para celebrá-la, uma nova poesia encomiástica também passaria a ser gerada.

O universo encomiástico então, em vez de desaparecer, transformou-se em forma e em conteúdo nesse novo campo poético. Não se trata de uma manobra absolutamente inédita a adequação da poesia anterior a ideias mais interessantes para o ouvinte, o leitor do presente ou mesmo o financiador daquela forma de arte,[499] mas o movimento desses poetas se diferencia do anterior por transportar para uma diversidade de outros gêneros e espaços o conteúdo, os temas, os *tópoi* e a linguagem de gêneros já obsoletos para uma nova forma poética, mais curta

496 BARBANTANI, 2017, p. 342. Como a autora observa, essa não é a primeira ocasião em que poetas profissionais celebram governantes abertamente (mas muitas vezes anonimamente) em seus poemas. É possível traçar mesmo no Período Clássico e fora do encômio atlético uma história dessa relação de citações diretas e mesmo imaginar que nas entrelinhas sempre houve uma relação íntima entre a produção artística e o universo do poder.

497 VAN BREMEN, 2007, p. 347.

498 VAN BREMEN, 2007, p. 348.

499 Barbatani (2017, p. 346) nos lembra, por exemplo, do modo como a lírica de Safo e Alceu também foi habilidosa ao adaptar temas e motivos do hexâmetro, tanto o dos épicos quanto dos hinos, em um "modo lírico".

e menos grave que os hexâmetros anteriores, e, especialmente para o verso elegíaco.[500]

Há, portanto, um "substrato de epinício" nos diversos gêneros adotados por Calímaco. E sua existência se dá tanto porque há interesse estético compartilhado entre o poeta e aqueles que o antecederam e adotaram esse tipo de composição como forma de expressão (e de sobrevivência, diga-se), especialmente Píndaro e Baquílides, mas também porque tornam-se parte do processo poético a interação e a disputa pela atenção dos patrões nos próprios versos. Calímaco era especialmente consciente a respeito da longa tradição poética que o antecedia e conseguia assim imprimir nos variados gêneros e finalidades traços que o conduziam ao universo do epinício, além de conseguir grande variação nos modos de trazer elogios aos patrões em seus versos.

A adoção desse expediente é, à maneira das demais interações com o passado e com outros poetas contemporâneos, uma forma de posicionamento e construção da autoimagem dentro do campo literário.[501] O ambiente em que houve o desenvolvimento desses artifícios poéticos, é preciso sempre lembrar, foi descrito por Tímon de Fliunte como *Mouséōn talaros*, como a "gaiola das Musas",[502] um espaço domesticado, de conforto, mas de liberdade restrita; de convívio, mas de confronto constante por espaço, por território individual e pelo direito de usufruir de todos os dons que eram ofertadas pelos patrões para o séquito.

É possível, assim, ler a produção metapoética de Calímaco e de contemporâneos que se entregaram a atividades semelhantes não somente como espaços de construção de vocabulário crítico, de estabelecimento de parâmetros de julgamento e de localização dentro do cânone através do estabelecimento de seus predecessores. É evidente que todos esses movimentos que garantiram que Calímaco carregasse por milênios o papel de ser uma das mentes que moldou um princípio estético transformador e duradouro, de ser um dos criadores da poética alexandrina, construiu-se também a partir de um impulso menos grandioso, ainda que um impulso que buscasse a realização desses objetivos dentro da maior corte da época em

500 BARBANTANI, 2017, p. 347.
501 KLOOSTER, 2011, p. 02.
502 *Supplementum Hellenisticum* 786. O epigrama trata justamente das complicadas relações desenvolvidas sob o patrocínio real. Tradução nossa:

> πολλοὶ μὲν βόσκονται ἐν Αἰγύπτῳ πολυφύλῳ
> βιβλιακοὶ χαρακῖται ἀπείριτα δηριόωντες
> Μουσέων ἐν ταλάρῳ
> Muitos livrescos são alimentados no Egito de muitas tribos,
> enclausurados, em contendas sem fim
> na gaiola das Musas.

relação a patrocínio artístico: são princípios que lhe garantiriam distinção em um espaço altamente competitivo, no qual teria de sobressair se quisesse retirar sua forma de existência e subsistência da própria poesia e das demais relações construídas com a literatura. Como observa Stephens, toda a poesia é em alguma medida sobre poesia e sem dúvida é um erro imaginar que seria possível encerrar nossa reflexão estabelecendo que o interesse maior dos seus movimentos programáticos estaria apenas em apresentar sua poética.[503] Ao fazê-lo, Calímaco posiciona sua obra como elemento à disposição de um projeto de "poesia imperial".[504]

Analisar o texto de Calímaco em busca de seus elementos metapoéticos também é, dessa maneira, uma forma de observar o jogo de posições propostos pelo poeta dentro de seu campo de produção cultural.[505] E, em conjunção com essa localização, é possível traçar trechos de sua poesia em que elabora essa movimentação de maneira mais explícita, em que faz sinais literais, estéticos, históricos, mitológicos, geopolíticos aos patrocinadores, em busca da equalização de sua estética aos princípios gerais da política, da diplomacia, das ambições e da localização geral dos Ptolomeus dentro do universo da ampla Hélade criada por Alexandre em suas campanhas.

Assim, parte de sua identidade intrapoética se constrói na emulação de *tópoi* da relação preexistente entre patrocinador *x* poeta, herdada das gerações anteriores que também tematizaram essa relação em seus versos. Há uma importante diferença, no entanto, na tematização dessa relação nesse período: elementos como a pequenez ou a variação, presentes ou sugeridos no interior desse discurso metapoético, reconhecíveis tanto nas ilustrações desse *eu* que se apresenta nos textos quanto na escolha dos personagens que o comporão e do universo que servirá de cenário para esses versos, também se tornam elementos de suporte para a apresentação de Calímaco como contraparte interessada no patrocínio real, como parceiro na produção de ideias necessárias à hegemonia cultural desse novo espaço cultural híbrido que é a Alexandria no século III a.C. Veremos neste capítulo trechos variados da poesia calimaquiana em que essa poética do menor busca se conjugar aos propósitos dos Ptolomeus ou a uma configuração social esperada na relação entre poeta e patrão, perfazendo uma dupla função na cena literária alexandrina.

503 STEPHENS, 2003, p. 74.
504 STEPEHS, 2003, p. 75.
505 KLOOSTER, 2011, p. 121.

5.1. Hinos

Parece estranho para a fama algo hermética ou mesmo experimental da poesia de Calímaco, para os seus caminhos inéditos, que a sobrevivência de poemas inteiros, além dos epigramas, tenha se dado a partir da transmissão de hinos. Gênero poético primordial, em língua grega ou além, o hino é mais um dos espaços de aproximação entre a voz poética e a voz religiosa, momento em que o poeta assume um lugar da palavra mágico-religiosa e de mestre de cerimônias da experiência divina. Sua elaboração como gênero pode ser vista em paralelo à do encômio, já que sua distinção principal se dá na escolha dos seus destinatários: este por ser um elogio destinado exclusivamente a um mortal, aquele por ser um elogio a um deus.[506]

O período em que Calímaco produz os seus hinos é muito próximo do período no qual as características do gênero se cristalizaram de maneira mais decisiva. Até esse momento, hinos assumiam formas diversas em versificação e em meio de transmissão. Em comum, o fato de se apresentar como um texto endereçado a um deus ou a um grupo de deuses em nome de uma comunidade.[507] Ao se dirigir a esse ou esses deuses, o texto poderia interpelá-lo na segunda ou na terceira pessoa do discurso, usando para isso a primeira pessoa do singular ou do plural. Esse segundo fato característico do gênero foi capaz de suscitar complexas discussões a respeito do momento de *performance* dessas peças poéticas. Tradicionalmente, os hinos são divididos de acordo com o contexto esperado: podem ser cultuais, rapsódicos e literários. Os primeiros, como próprio nome indica, seriam reproduções em forma de texto de cantos e danças apresentados em contextos de culto;[508] a outra categoria diz respeito aos hinos que não foram compostos para uma ocasião ritual em específico, mas para situações de competição rapsódica que poderiam ocorrer por toda a Hélade, privada ou publicamente.[509] Por fim, temos os hinos literários, dentre os quais nos últimos anos os investigadores tendem a incluir essa parte da obra sobrevivente de Calímaco. Essa denominação se dá pois não se trata mais nem de um contexto de culto nem de *performance* pública de rapsodo, mas de uma criação que mimetiza poética e

506 WERNER, 2012, p. 144. Werner nos lembra ainda que o próprio substantivo *hýmnos* pode ter sido em seus princípios usado para designar cantos de celebração de um modo geral e que passou a se referir exclusivamente aos louvores dedicados a um deus (2012, p. 221). Encontramos ainda em Aristóteles (*Retórica* 1366a) a aproximação das diversas formas de louvor, a sério ou por brincadeira, de deuses, homens, demais animais ou até objetos inanimados sob o termo guarda-chuva *epainéō*.

507 STEPHENS, 2015a, p. 09.

508 Isso não quer dizer que esses hinos não pudessem também ser compostos por poetas. Stephens retoma, por exemplo, a dúvida existente sobre a relação com a *performance* na lírica monódica que se assemelha a hinos (2015 p. 09).

509 CLAY, 2011, p. 233.

metapoeticamente a situação tradicional de escuta ou mesmo a sequência cerimonial em que o hino estaria inscrito, esses últimos os chamados hinos miméticos.[510]

Podemos dizer que o título de literário dado aos hinos de Calímaco não se encerra na ausência de culto ou de outra ocasião de *performance*. Ao escolher hinos aos moldes do que a tradição transmitiu como *Hinos Homéricos*, foi capaz de acertar os modelos adequados ao seu projeto poético. Com os seus seis hinos, Calímaco parece ter sido o primeiro poeta helenístico a reviver esse gênero e essa escolha é perfeitamente compreensível quando notamos que emular os hinos homéricos à sua maneira é um modo perspicaz de ser homérico sem ser bombástico como boa parte dos imitadores de Homero: os hinos são muito mais curtos, permitem o uso de uma primeira pessoa interessantíssima para os propósitos literários de então e ainda mantêm espaço para a adoção do verso[511] e do vocabulário homéricos.[512]

É literária ainda se pensarmos na escolha do gênero em relação aos interesses de patrocínio que poderiam estar envolvidos na sua realização. Para serem de fato os monarcas de dois povos tão diferentes quanto os macedônio e egípcios, os Ptolomeus tiveram de se aproximar de elementos fundamentais da cultura que buscavam absorver, dentre eles os do universo religioso, como engajar-se em rituais promovidos por religiosos nativos e que eram essenciais para as crenças egípcias. Ser o sucessor de um Faraó requeria adotar para si também uma dimensão divina, ocupar o espaço de ligação entre as esferas humana e divina e garantir a ordem cósmica e social através dessa ligação.[513]

Colocar-se como egípcio e assumir-se como o mantenedor da cultura grega encontra, portanto, um equilíbrio muito interessante na existência desses novos hinos. Através deles seria possível a Calímaco construir um panteão olímpico para Alexandria não apenas com divindades centrais para o então universo da cidade, mas, estrategicamente, com divindades pan-helênicas que poderiam ser relevantes aos interesses dinásticos, imperiais e comerciais dos Ptolomeus.[514] E, por fim, ao ser capaz de aproximar a história do poder e da genealogia da dinastia da narrativa dos poemas, Calímaco consegue oferecer a dimensão divina ou semidivina da qual a ideologia real que o circundava e sustentava estava em busca.[515]

É possível que a coleção de poemas que hoje conhecemos como os hinos de

510 STEPHENS, 2015a, p. 12.
511 O *Banho de Palas* é o único hino escrito em outro padrão métrico, o dístico elegíaco.
512 BING, 2009, p. 34.
513 STEPHENS, 2015a, p. 14.
514 STEPHENS, 2015b, p. 51.
515 STEPHENS, 2015a, p. 14.

Calímaco tenha sido organizada tanto pelo próprio autor quanto que tenha sido ajuntada em sua transmissão apenas. De qualquer modo, é muito provável que não tenham sido escritos em uma mesma época, o que lhes confere diferentes pontos de vista e objetivos geopoéticos ou políticos. De fato, as referências reconhecíveis a questões contemporâneas, especialmente a detalhes da gestão de monarcas, são elementos fundamentais de datação e ajudam a compreender um pouco melhor o sinal que o poeta fazia em seus textos às instâncias de poder.

Os três hinos que são endereçados a deuses, o *Hino a Zeus*, o *Hino a Apolo* e o *Hino a Delos*, são justamente os que mencionam reis contemporâneos, o que parece fortalecer a ideia de que havia na composição desses poemas um princípio de aproximação divino *x* nobre.[516] Há, no entanto, outros elementos que estão além da datação e que podem nos chamar a atenção na própria relação do poeta com o seu ambiente político e social e da maneira como com sua poesia é capaz de se movimentar.

O princípio arqueológico e etiológico que Calímaco haveria de adotar em sua poesia, não apenas nos hinos, é outro elemento fortemente favorável ao cumprimento desse propósito. Ao fazer essas escolhas, é capaz de construir narrativas fechadas de ligação entre o passado e o presente, entre as divindades e os governantes, entre locais simbólicos para a religião, a cultura e a política do seu presente e, sem dúvida alguma, entre os poetas do passado que mais lhe interessavam e a poesia que desenvolveu na corte dos Ptolomeus. Sua poesia "foi um *locus* de interação de noções de realeza, tanto as herdadas com as ainda em fase de experiência, e de suas mitologias".[517]

5.1.1 *Hino a Zeus*: deuses, reis e poetas

Se levarmos em consideração as hipóteses de que a organização dos hinos foi feita pelo próprio poeta ou que a tradição os transmitiu em sua sequência cronológica, esse também seria o primeiro hino composto por Calímaco.[518] O *Hino a Zeus* é caracterizado dentro de sua obra como um hino rapsódico, pois está, ao lado dos hinos a Ártemis e a Delos, entre os que não mimetizam a sequência de acontecimentos relacionados ao ritual em honra do deus em torno do qual é construído o poema.

Ao contrário do que poderíamos imaginar, não há uma forte tradição hínica em

516 STEPHENS, 2015a, p. 17.
517 STEPHENS, 2003, p. 75.
518 Sobre a datação dos hinos, cf STEPHENS, 2015, p. 12-14.

louvor a Zeus.[519] Entre as possibilidades tão esparsas que o antecederam e poderiam ser possíveis referências para Calímaco, não é um dos hinos homéricos ou outras produções explicitamente dedicadas ao deus que lhe servem como ponto de partida. Diferentemente de narrativas sobre as relações sexuais e sobre os frutos dessas relações, tema frequente dos poemas que se voltam para o universo de mitos relativos a Zeus, os temas fundamentais tratados por Calímaco em seu hino são o nascimento do deus (ou as discussões sobre o seu nascimento) e as honrarias que distinguem o poder de Zeus dos demais deuses.[520]

Ao abordar por meio desse gênero histórias que circundam nascimento e estabelecimento do deus, Calímaco faz uso de modalidades expressivas da tradição anterior e a conexão preexistente entre público e repertório mitológico e narratológico compartilhado, especialmente o público da corte ou do espaço de trânsito intelectual alexandrino, leitores ou ouvintes ideais de seus poemas. Com a escolha desses modelos, estabelece um pacto entre o narrador, o público e o conteúdo narrado. Sua eficiência enquanto poesia ilustrada e peça encomiástica acontece justamente por ser um hino carregado de caminhos intertextuais que conectam a composição a uma reconhecível tradição literária anterior que apresenta seus elementos de construção de sentido – sua ficção, sua mitologia –, mas tudo isso sempre em constante contato com a Alexandria na qual Calímaco atua como poeta e intelectual e, não menos importante, também como *phílos* do rei.[521]

A referência antiga que se mostra com frequência a mais produtiva ao se aproximar dos anseios de Calímaco descritos no parágrafo anterior é a *Teogonia*. Ainda que o poema não seja categorizado a princípio como um hino e sim uma obra que busca representar ou cristalizar uma sistematização cósmica a partir do estabelecimentos da linhagens divinas, encontramos no poema elementos hínicos, como as invocações ou súplicas que dirige ao deus e às Musas.[522] Ou, se tomarmos essa organização que se apresenta no poema como um dos atributos do deus que encabeça o panteão e considerarmos que sua chegada ao poder simboliza o encerramento da desordem, é possível incluir a *Teogonia* como um poema dedicado e em louvor à obra de Zeus, um hino de fundo que se mostra desde os seus primeiros versos, o chamado Hino às

519 WERNER, 2012, p. 273. Segundo a autora, além do hino de Calímaco, encontramos uma composição de quatro versos entre os hinos homéricos, três hinos órficos, o *Hino a Zeus* de Cleantes, fragmentos de um hino a Zeus de Píndaro, fragmentos de Calino, de Terpandro e um hino a Zeus atribuído a Simônides mencionado na obra de Himério, o Sofista.
520 WERNER, 2012, p. 278.
521 CANEVA, 2010, p. 296.
522 WERNER, 2012, p. 275.

Musas, como uma peça de reverência, explícita ou implicitamente, a Zeus e sua linhagem.

Assim como a escolha do hino enquanto gênero para a elaboração do louvor a uma certa poesia e, ao mesmo tempo, ao poder estabelecido no Egito, a aproximação de sua obra do *corpus* hesiódico é um movimento presente em diversos trechos da sua obra, sendo o episódio dos *Aetia* comumente conhecido como "In Somnium" (fr. 2 Pf.) a passagem mais explícita: ali, o narrador, que se apresenta como um jovem poeta, é transfigurado em um sonho da Líbia, sua terra natal, para a Beócia na companhia das Musas Heliconides.[523] Ao desenvolver variações sobre um tema hesiódico em uma das passagens mais programáticas de toda sua obra, Calímaco consegue sinalizar seu interesse em conectar as preferências estéticas que o aproximavam de Hesíodo (e que eram compartilhadas com poetas com cujos interesses coincidia, como Arato ou Leônidas de Tarento) a outros elementos que pudessem parecer interessantes à sua autoconstrução para além do verbal.[524]

É visível, portanto, que em seu programa poético podemos encontrar não apenas o antigo clichê do poeta que faz "arte pela arte", na torre de marfim, como, em outro extremo, o do poeta que se dedica única e exclusivamente a adular as vontades de um rei artisticamente onipresente naquele Mediterrâneo, como garantidor da base material para desenvolver o melhor da pesquisa e da criação artística em seu tempo. Como os poetas que o precederam, Calímaco se vê em um local intermediário, de liberdade e dependência, e sua poesia se apresenta como um reflexo dessa ambiguidade: se dedica à investigação de novas formas, mas também à manutenção do *status quo*. Como observa Ivana Petrovic, sua musa não é apenas culta, mas fervorosamente política.[525]

O *Hino a Zeus* pode ser dividido em três partes: a invocação (versos 1-3), a narrativa sobre o nascimento de Zeus (4-54), a enumeração de suas *aretaí* (55-90) e uma prece em forma

---

523 ποιμένι μῆλα νέμοντι παρ' ἴχνιον ὀξέος ἵππου
Ἡσιόδῳ Μουσέων ἐσμὸς ὅτ' ἠντίασεν
μ]ὲν οἱ Χάεος γενεσ[
]ἐπὶ πτέρνης ὑδα[

O pastor que as ovelhas pastoreava junto da trilha do cavalo veloz,
Hesíodo, quando o enxame de Musas o encontrou
o surgimento do Caos
água pelas pernas (Tradução nossa)

524 O epigrama 27 Pf. de Calímaco aproxima os dois poetas a partir da semanticamente aberta chave do *leptótes*. Há outros elementos que podem aproximar Arato de Hesíodo e, de certa forma, Calímaco dos dois, como, cada época a seu modo, a elaboração de uma poesia algo enciclopédica, que hoje por alguns é chamada de didática.

525 PETROVIC, 2016, p. 179.

de conclusão (91-96). A invocação que abre o poema, preenchida por atributos conhecidos do deus, é seguida por uma dúvida que se anuncia como o tema da primeira metade do poema: em que local Zeus teria de fato nascido? Qual era sua terra natal?

> Ζηνὸς ἔοι τί κεν ἄλλο παρὰ σπονδῇσιν ἀείδειν
> λώϊον ἢ θεὸν αὐτόν, ἀεὶ μέγαν, αἰὲν ἄνακτα,
> Πηλαγόνων ἐλατῆρα, δικασπόλον Οὐρανίδῃσι;
> πῶς καί νιν, Δικταῖον ἀείσομεν ἠὲ Λυκαῖον;
> ἐν δοιῇ μάλα θυμός, ἐπεὶ γένος ἀμφήριστον.
> Ζεῦ, σὲ μὲν Ἰδαίοισιν ἐν οὔρεσί φασι γενέσθαι,
> Ζεῦ, σὲ δ' ἐν Ἀρκαδίῃ· πότεροι, πάτερ, ἐψεύσαντο;
> Ἴ Κρῆτες ἀεὶ ψεῦσται·̓ καὶ γὰρ τάφον, ὦ ἄνα, σεῖο
> Κρῆτες ἐτεκτήναντο· σὺ δ' οὐ θάνες, ἐσσὶ γὰρ αἰεί.
>
> Alguma outra coisa seria mais desejável cantar durante as libações
> de Zeus do que o próprio deus, sempre grande, sempre soberano,
> condutor dos Pelógones, juiz dos Urânidas?
> E como o cantaremos, Dicteu ou Liceu?
> Muito em dúvida está o ânimo, já que o nascimento é disputado.
> Zeus, dizem que tu nasceste nos montes Ideus,
> Zeus, dizem que, na Arcádia; quais deles, pai, mentem?
> ‘Os Cretenses são sempre mentirosos’, pois um túmulo, ó senhor,
> os cretenses construíram para ti; tu não morreste, pois sempre existirás.[526]

Dividir-se entre o local de nascimento do deus nesse hino é um movimento importante para iniciá-lo. É preciso, como observa Caneva, preparar-se desde o nascimento do deus para pintar as características essenciais desse ser supremo, refazer o percurso que o levou a ser modelo e fonte de autoridade para enfim entronar o rei humano perfeito. Esse movimento é o recurso de que o autor dispõe para definir em bases mitológicas os fundamentos do poder real,[527] mas é também um espaço de destaque ideal, a abertura do seu primeiro hino, para demonstrar a enorme capacidade alusiva de sua poesia, em que em tão poucos versos é capaz de retomar visivelmente Hesíodo, mas ao mesmo tempo Epimênides, tradições órficas sobre o nascimento de divindades variadas, racionalistas.[528]

Há, ainda, a oportuna relação entre narrar o local, as circunstâncias do nascimento do deus, algo esperado para um hino em seu louvor, e o interesse de Calímaco pela imagem da criança como elemento de caracterização de um princípio poético, um *tópos*.[529] Não se trata de uma exceção dentro da sua obra o emprego do motivo da infância e dele podemos apreender

526 CALÍMACO, *Hino a Zeus*, 1-9. As traduções dos hinos neste capítulo serão todas de Erika Werner.
527 CANEVA, 2010, p. 204.
528 Para uma descrição da arte alusiva e na discussão teológica ou enciclopédica desenvolvida por Calímaco no princípio desse hino, cf. STEPHENS, 2003, p. 79-91.
529 WERNER, 2012, p. 288.

algumas relações importantes.[530] Pode-se ler no atributo "infância" um sinônimo possível de "origem", daí uma relação com pontos recorrentes do vocabulário crítico do universo calimaquiano: ineditismo, pureza, delgadeza. Isto é, é possível prever alguma romantização desse tipo de personagem, em contraste com a impureza do universo poético maduro, épico que o cerca, como dito por Ambühl.[531]

Para a autora, no entanto, não se trata disso. Como em boa parte de seus posicionamentos, ao adotar o universo infantil como imagem, Calímaco também opta por, simultaneamente, manter e mudar: ao reconstruir a infância desses personagens, é capaz de recriar suas identidades, transformá-las para o novo contexto em que ele, o poeta, se encerra. A infância presente nos hinos a Zeus e a Ártemis ou descrita como idade de iniciação do poeta nos *Aetia* é sempre um ambiente algo tutelado, em que esse ser de princípio, força criativa inaugural é guiado por algum personagem completamente formado. Em vez de produzirem contraste, essas forças de novidade e tradição se interconectam nos versos da mesma maneira que representam elementos complementares na poesia de Calímaco.[532]

A tendência à harmonia persiste ainda em outros trechos do hino: diante da aporia do local de nascimento e da defesa de que os cretenses sempre mentem, presente no verso 8, o poema conduz o leitor entre duas genealogias para o deus, a de Arcádia e a cretense (v. 10-45). Enquanto prossegue pela narrativa, o leitor ou ouvinte se convence de que o poeta adota uma das respostas, a versão arcadiana, até que se depara com o nome de Tenas, usado para dois locais diferentes, um na Arcádia e outro em Creta.[533] Aqui também, sutilmente, Calímaco sabe que essa narrativa é mais um signo dessa dupla possibilidade.[534]

Essa posição de trânsito, que aproxima infância e poder, narrativas concorrentes, humano e divino é relacionável ainda às escolhas literárias já descritas de conciliação entre tradição do gênero e novidades helenísticas e, ainda, conciliações entre o universo egípcio no qual passa a se inserir essa literatura e o poder macedônico que a fomenta. Não seria impreciso

---

530 Há outras situações em que a precocidade dos deuses aparece nos hinos calimaquianos, por exemplo na morte infligida por Apolo à serpente Píton (*Hino a Apolo*, 35), na força incomum de Ártemis (*Hino a Ártemis*, 72-79) ou nas profecias direcionadas a Apolo quando ainda nem tinha nascido (*Hino a Delos*, 109-120). Sobre a infância nos *Aetia*, cf. seção 4.3.2.

531 AMBÜHL, 2007, p. 383.

532 AMBÜHL, 2007, p. 383.

533 STEPHENS (2003, p. 94) observa bem que o argumento da imprecisão em relação a essas variações seria inadequado não só porque desconstruiria um dos movimentos mais argutos do poema, mas também porque, como é observado pelas obras listadas pela *Suda*, Calímaco era de fato bem íntimo da geografia das regiões em questão.

534 STEPHENS, 2015a, p. 47.

dizer que essas aproximações também conduzem, a partir da referência hesiódica que se segue, os reis que ocupam esse novo espaço para mais perto do campo das divindades, como convinha a um rei no Egito. O decorrer do texto, versos 46 a 67, trata justamente do período em que em Creta, oculto de seu pai, o deus se estabelece e se torna o rei dos deuses. É ao assumir o seu lugar como centro do poder cósmico que Zeus passa a também estabelecer a ordem de dispersão do poder humano:

> ’ἐκ δὲ Διὸς βασιλῆες’, ἐπεὶ Διὸς οὐδὲν ἀνάκτων
> θειότερον· τῷ καί σφε τεὴν ἐκρίναο λάξιν.
> δῶκας δὲ πτολίεθρα φυλασσέμεν, ἵζεο δ' αὐτός
> ἄκρῃσ' ἐν πολίεσσιν, ἐπόψιος οἵ τε δίκῃσι
> λαὸν ὑπὸ σκολιῇσ' οἵ τ' ἔμπαλιν ἰθύνουσιν·
> ἐν δὲ ῥυηφενίην ἔβαλές σφισιν, ἐν δ' ἄλις ὄλβον·
> πᾶσι μέν, οὐ μάλα δ' ἴσον. ἔοικε δὲ τεκμήρασθαι
> ἡμετέρῳ μεδέοντι· περιπρὸ γὰρ εὐρὺ βέβηκεν.
> ἐσπέριος κεῖνός γε τελεῖ τά κεν ἦρι νοήσῃ·
> ἐσπέριος τὰ μέγιστα, τὰ μείονα δ', εὖτε νοήσῃ.
> οἱ δὲ τὰ μὲν πλειῶνι, τὰ δ' οὐχ ἑνί, τῶν δ' ἀπὸ πάμπαν
> αὐτὸς ἄνην ἐκόλουσας, ἐνέκλασσας δὲ μενοινήν.
>
> ‘os reis vêm de Zeus’ , já que nada é mais divino que os soberanos
> de Zeus. Por isso mesmo os escolheste como teu quinhão.
> Deste cidades para guardarem, e tu próprio te assentaste
> nas acrópoles, vigiando os que governam
> o povo sob uma tortuosa justiça e os que governam de modo contrário;
> neles colocaste afluência, neles, fortuna, plenamente,
> em todos, mas não de modo muito igual. É possível comprovar isso
> por meio de nosso líder, pois ele, de longe, muito se destaca.
> Ao anoitecer ele perfaz o que pensa pela manhã,
> ao anoitecer as coisas maiores, e as menores assim que nelas pensa.
> Uns as realizam em um ano, outros nem em um, e de outras podaste,
> tu próprio, totalmente a execução, e frustraste o anseio.[535]

A partir da citação de parte de um hexâmetro da *Teogonia* no verso 79, Calímaco se aproxima mais uma vez da versão hesiódica, que exclui a hipótese levantada na *Ilíada* de que o universo teria sido dividido entre os deuses, como define o verbo *élakhon* no verso 190.[536] Em sua versão, Zeus escolheu (*ekrínao*) a parte que lhe caberia, não havendo concorrência possível ou acaso que determinasse com qual domínio cada um dos Cronidas restaria. Essa decisão é fundamental para a relação do mito, do material poético que sustentará o hino, com a realidade imediata em que o poema é composto. Há, é preciso lembrar, em sua história recente, a partilha do poder do primeiro Ptolomeu por seus sucessores.

A tese geralmente admitida é a que faz de Ptolomeu Filadelfo o rei a que Calímaco

535 CALÍMACO, *Hino a Zeus* 79-90.
536 HOMERO, *Ilíada* 15. 187-193.

presta essa homenagem. Ele sucede, como sabemos, Ptolomeu Sóter, mas sérias dificuldades se colocaram nesse processo, pois era um filho temporão do monarca com Berenice, a segunda rainha. Ela também teve um primeiro casamento com um nobre macedônico, Filipe, com o qual gerou Magas, portanto irmão materno de Filadelfo, e, posteriormente, vice-rei de Cirenaica.

Havia, assim, na linha sucessória em Alexandria e em Cirene, meios-irmãos de Filadelfo que poderiam tornar-se oponentes em seu estabelecimento no poder. Seu irmão mais velho, fruto do primeiro casamento real de Ptolomeu Sóter, Ptolomeu Cerauno, deixou o Egito assim que soube que o herdeiro seria o filho do segundo casamento do pai; Magas, irmão por parte de mãe, porém, rebela-se contra o que havia sido preestabelecido e, a partir da morte do primeiro Ptolomeu, em 283, busca a independência de Cirenaica do restante do império, o que conseguiu em 276, quando se coroou rei.[537] Filadelfo, que já tinha se associado ao poder em Alexandria antes mesmo da morte de Ptolomeu Sóter, pôde se colocar como herdeiro legítimo da monarquia, mas privado de domínios pertencentes a seu pai, a partir do movimento iniciado por Magas, ao tomar-lhe Cirenaica e suas colônias.[538]

Tratar da sucessão, portanto, e do estabelecimento do poder nessa época era um assunto delicado, e a escolha de Calímaco em seu hino, pela forma como se dá a chegada do Cronida ao poder sobre todos os demais deuses – detendo assim o centro do poder cósmico não por acaso, mas por mérito[539] – perfaz um longo acenar para o poder estabelecido por Ptolomeu Filadelfo. O mito da partilha de terras faz ainda mais sentido se tomarmos o hino como uma obra de juventude, em que o poeta inclui entre os seus versos um discreto pedido, um acenar em buscar de auxílio tão sutil que poderia ser facilmente confundido com um engajamento em uma tradição poética.[540]

Se Homero e Hesíodo, como defende Hunter, não criaram apenas a genealogia dos deuses, mas um modo de tratar a ação divina e a interação entre essa esfera e a humana,[541] Calímaco foi capaz de, em um só gesto, a partir dessas referências cultuais, relacionar o mito

537 MEILLER, 1979, p. 64.
538 CARY, 1977, p. 55-85.
539 Essa ideia é literalmente apresentada no verso 66 do hino: οὔ σε θεῶν ἐσσῆνα πάλοι θέσαν, ἔργα δὲ χειρῶν, ou, na tradução de Erika Werner, “A sorte não te colocou como rei dos deuses, mas os esforços de tuas mãos”.
540 MEILLER, 1979, p. 64.
Como observa Stephens (2015a, p. 66), a construção em paralelo do estabelecimento do poder divino e do humano pode ser ainda observada nas semelhanças linguísticas presentes no poema, em cada um dos segmentos: ὀξὺ δ' ἀνήβησας e περιπρὸ γὰρ εὐρὺ βέβηκεν; ἀλλ' ἔτι παιδνὸς ἐὼν ἐφράσσαο πάντα τέλεια e ἐσπέριος κεῖνός γε τελεῖ τά κεν ἦρι νοήσῃ.
541 HUNTER, 2011, p. 263.

de sucessão olímpico ao contexto sucessório da casa dos Ptolomeus, atribuindo ainda o caráter divino ao rei que vinha sendo elaborado desde a chegada dos macedônicos ao Egito, a fim de aproximá-los da cor local. Para isso, se apropria das narrativas desenvolvidas por um poeta arcaico que também se aproxima do ideal estético que então divulga, já citado, por exemplo, em um epigrama em louvor a um contemporâneo, Arato,[542] e na paródia reverente de seu processo de iniciação nos *Aetia*.[543]

Esse aceno se torna definitivo quando o poeta, versos abaixo, relaciona a divisão e organização perfeitas do poder na cidade ao poder de Zeus e apresenta como confirmação dessa harmonia o governar do rei:

> δῶκας δὲ πτολίεθρα φυλασσέμεν, ἵζεο δ' αὐτός
> ἄκρῃσ' ἐν πολίεσσιν, ἐπόψιος οἵ τε δίκῃσι
> λαὸν ὑπὸ σκολιῇσ' οἵ τ' ἔμπαλιν ἰθύνουσιν·
> ἐν δὲ ῥυηφενίην ἔβαλές σφισιν, ἐν δ' ἄλις ὄλβον·
> πᾶσι μέν, οὐ μάλα δ' ἶσον. ἔοικε δὲ τεκμήρασθαι
> ἡμετέρῳ μεδέοντι· περιπρὸ γὰρ εὐρὺ βέβηκεν.
> ἐσπέριος κεῖνός γε τελεῖ τά κεν ἦρι νοήσῃ·
> ἐσπέριος τὰ μέγιστα, τὰ μείονα δ', εὖτε νοήσῃ.
> οἱ δὲ τὰ μὲν πλειῶνι, τὰ δ' οὐχ ἑνί, τῶν δ' ἀπὸ πάμπαν
> αὐτὸς ἄνην ἐκόλουσας, ἐνέκλασσας δὲ μενοινήν.
>
> Deste cidades para guardarem, e tu próprio te assentaste
> nas acrópoles, vigiando os que governam
> o povo sob uma tortuosa justiça e os que governam de modo contrário;
> neles colocaste afluência, neles, fortuna, plenamente,
> em todos, mas não de modo muito igual. É possível comprovar isso
> por meio de nosso líder, pois ele, de longe, muito se destaca.
> Ao anoitecer ele perfaz o que pensa pela manhã,
> ao anoitecer as coisas maiores, e as menores assim que nelas pensa.
> Uns as realizam em um ano, outros nem em um, e de outras podaste,
> tu próprio, totalmente a execução, e frustraste o anseio.[544]

A palavra escolhida pelo poeta para nomear, pela primeira vez diretamente, o poder humano sob e sobre o qual o poema é composto é *medéōn*, "guardião", um termo presente, por

542 CALÍMACO, Epigrama 27 Pf. Tradução nossa.

> Ἠσιόδου τό τ' ἄεισμα καὶ ὁ τρόπος· οὐ τὸν ἀοιδῶν
> ἔσχατον, ἀλλ' ὀκνέω μὴ τὸ μελιχρότατον
> τῶν ἐπέων ὁ Σολεὺς ἀπεμάξατο· χαίρετε λεπταί
> ῥήσιες, Ἀρήτου σύμβολον ἀγρυπνίης.
>
> De Hesíodo, o canto e o modo: não foi pelo aedo
> por inteiro, mas – eu não hesitaria – pelo que há de mais
> doce em seus versos que se moldou o poeta de Solos. Salve, falas
> sutis, signo da insônia de Arato.

543 CALÍMACO, *Aetia* fr. 2 Pf.
544 CALÍMACO, *Hino a Zeus* 81-90.

exemplo, em Homero, sempre em referência ao próprio Zeus, comumente em conexão com lugares: Zeus guardião de um lugar.[545] Em Calímaco, o objeto de guarda ou liderança não há, apenas um pronome possessivo, *hēméteros*, "nosso", que qualifica o termo e o traz dos céus à terra, enquanto também diviniza o rei.

Calímaco assim se afasta relativamente da tradição hínica grega, pois acena em seu hino a um específico rei, Ptolomeu Filadelfo, cuja chegada ao poder também leva, concreta e simbolicamente, Zeus e sua ordem ao Egito.[546] Esse movimento de afastamento é acompanhado de um movimento de proximidade em relação à outra faceta dessa cidade híbrida, o universo egípcio. Nos versos seguintes (87-90) Calímaco retoma a ideia egípcia de que a garantia de prosperidade do reino está no modo de agir do rei, e é esse comportamento e o seu sucesso que justamente o validam como um substituto de Hórus, do poder divino.[547]

Encontramos no hino outro elemento da relação do poeta com o universo de poder que o cerca. Além da já estabelecida relação, retomada a partir de Hesíodo, entre poetas e reis, presente na dupla atribuição da palavra e da memória às Musas, Calímaco apresenta-se, poeta, entre outros profissionais, de maneira significativa:

> εἵλεο δ' αἰζηῶν ὅ τι φέρτατον· οὐ σύ γε νηῶν
> ἐμπεράμους, οὐκ ἄνδρα σακέσπαλον, οὐ μὲν ἀοιδόν·
> ἀλλὰ τὰ μὲν μακάρεσσιν ὀλίζοσιν αὖθι παρῆκας
> ἄλλα μέλειν ἑτέροισι, σὺ δ' ἐξέλεο πτολιάρχους
> αὐτούς, ὧν ὑπὸ χεῖρα γεωμόρος, ὧν ἴδρις αἰχμῆς,
> ὧν ἐρέτης, ὧν πάντα· τί δ' οὐ κρατέοντος ὑπ' ἰσχύν;
> αὐτίκα χαλκῆας μὲν ὑδείομεν Ἡφαίστοιο,
> τευχηστὰς δ' Ἄρηος, ἐπακτῆρας δὲ Χιτώνης
> Ἀρτέμιδος, Φοίβου δὲ λύρης εὖ εἰδότας οἴμους·
> 'ἐκ δὲ Διὸς βασιλῆες', ἐπεὶ Διὸς οὐδὲν ἀνάκτων
> θειότερον· τῷ καί σφε τεὴν ἐκρίναο λάξιν.
>
> Escolheste dos varões o melhor, não os experientes
> nas naus, não o homem que brande um escudo, não um cantor;
> mas essas coisas relegaste imediatamente aos deuses menos importantes,
> que outros dessas cuidassem, e tu escolheste os próprios regentes das cidades,
> sob a mão dos quais está o agricultor, está o hábil lanceiro,
> está o remador, está tudo; o que não está sob o poder de quem rege?
> Por exemplo, em canções dizemos os ferreiros (serem) de Hefesto,
> os guerreiros, de Ares, os caçadores, de Ártemis
> Quitônea, de Febo, os que conhecem bem os caminhos da lira;
> 'os reis vêm de Zeus', já que nada é mais divino que os soberanos
> de Zeus. Por isso mesmo os escolheste como teu quinhão.[548]

545 Um exemplo é o verso 276 do Canto 3: Ζεῦ πάτερ Ἴδηθεν μεδέων κύδιστε μέγιστε. "Zeus pai guardião do Ida, honradíssimo, máximo".
546 STEPHENS, 2015a, p. 69.
547 STEPHENS, 2003, p. 112.
548 CALÍMACO, *Hino a Zeus*, 70-80.

No trecho, Calímaco relaciona profissões e os respectivos deuses que as apadrinham. Zeus não seria aquele que zela pelo marinheiro, pelo soldado ou pelo aedo, profissões que couberam a deuses menores. O olhar de Zeus se volta para os *ptolíarkhos*, os regentes de cidades, justamente aqueles que detêm o poder. É estabelecido novamente um paralelo entre o seu poder divino em relação aos demais Cronidas e o poder do rei em relação aos demais. Ao estabelecer essa relação, no entanto, Calímaco não deixa de se incluir, poeta, nesse microuniverso de poder. O aedo, lembrado nos versos 71 e 78 como um profissional apadrinhado por Apolo, é apresentado ao lado de agricultores, soldados, marinheiros, uma porção significativa dos trabalhadores e imigrantes que habitavam e produziam na comunidade egípcia desse período. Calímaco, assim, se coloca como parte dos trabalhadores fundamentais do império.[549]

Ao mesmo tempo, não deixa de nos parecer significativo que o aedo seja colocado na proximidade desses trabalhadores apresentados no hino como menores, mas certamente importantes naquele cotidiano por simplesmente terem sido citados. Essa passagem estabelece um forte diálogo com os versos 381 a 385 do canto 17 da *Odisseia*, momento em que o aedo é incluído, nas palavras do porqueiro Eumeu, no rol de profissionais de serviço público, práticos, por assim dizer, como o vidente, o médico e o carpinteiro. O aedo é um demiurgo.[550]

Na construção, portanto, desse cenário de novas relações de poder existente no *Hino a Zeus*, Calímaco se apresenta, portanto, como mais um funcionário à disposição dos desígnios divinos do rei, colocando o seu ofício dentre as funções que não possuem na prática qualquer *status* especial ou grande capital simbólico. Mas esse mesmo poema reconhece o poder e o impacto cosmológicos (e, em um mundo já um pouco menos encantado, políticos) da função poética. A disposição política presente no Olimpo e na relação entre deuses e ofícios chega até Calímaco através de um poema que serve de referência a todo o tempo para o seu hino. Como observa Caneva, há no hino a consciência de que as mentiras dos antigos cantores, repudiadas no verso 60,[551] que atestariam contra o absoluto da hegemonia de Zeus e assim de Ptolomeu, são parte de uma disputa narrativa baseada não apenas na dicotomia verdade ou mentira como positivo e negativo, respectivamente. Calímaco pretende ser também um bom mentiroso, mas

549 STEPHENS, 2015a, p. 68.
550 Sobre o conceito de demiurgo, cf. Seção 1.2.
551 Calímaco, *Hino a Zeus* 60: δηναιοὶ δ' οὐ πάμπαν ἀληθέες ἦσαν ἀοιδοί· "Os antigos cantores não eram, de modo algum, verdadeiros;

um mentiroso convincente.[552] Ele sabe que o poder de sua arte, que o localiza em uma posição por vezes semelhante à dos demais trabalhadores, mas com distinções consideráveis, é sua capacidade de selecionar ou rejeitar traços específicos da tradição literária anterior e que isso foi feito por todos os poetas e artistas que se dedicaram a uma arte celebratória. A regulação do material poético em função do cliente ou do destinatário é pragmática, desde os aedos homéricos e passando por Píndaro, e o poeta é desde esses princípios um artista que sabe acessar esse patrimônio ficcional maleável, seja em nome de sua relação com os financiadores de sua arte ou para que sua poética seja inserida dentro da história literária que a formatou.[553]

Através desse procedimento, Calímaco experimenta partir da paisagem primordial da Arcádia e, através de narrativas teogônicas tradicionais, consegue chegar à corte de um rei humano que busca ser visto, em um contexto egípcio, como também divino. Mas faz à sua maneira, numa trajetória não linear, atravessada por uma diversidade de versões, lugares, referências que têm por objetivo final tornar Zeus mais humano e, assim, mais identificável, ao fim do poema, com o seu patrão, Ptolomeu Filadelfo.[554] Nesse caso, então, ambas as dimensões, a laudatória e a poética, são cumpridas em um só movimento, especialmente porque parecem aqui ser uma mesma ideia de construção de uma nova poesia para uma nova situação política, social, mundial: o louvor extremo ao rei só funciona nessa cultura helenizada mas desejosa de também ser algo egípcia, sob a inteligência e a sutileza de um poeta que em versos consegue unificar esses dois mundos; o gosto pelo diminuto e pelo intrincado, o trânsito pela nobreza e os paralelos com os demais trabalhadores são signos da intermediariedade desse ofício que precisa, para manter o seu poder, desde o princípio ser feito por aquele que é e não é semelhante aos nobres.

5.1.2 *Hino a Apolo*: geopoética

Diferentemente do hino anterior, o *Hino a Apolo* é um dos hinos calimaquianos categorizados como miméticos, assim chamados por apresentarem uma estrutura textual que se aproxima do mimo, gênero dramático também surgido no Período Helenístico, e por terem traços da lírica coral.[555] Sua diferença fundamental em relação aos hinos rapsódicos está

552 CANEVA, 2010, p. 306.
553 CANEVA, 2010, p. 306.
554 STEPHENS, 2003, p. 113.
555 WERNER, 2012, p. 357.

localizada na dramatização de uma situação ritual que acaba por ser um dos próprios objetos do poema, uma de suas razões de ser, e a inserção da *persona* poética, que fala em primeira pessoa nesse próprio ritual, entre os celebrantes, trazendo grande vivacidade para a cena.[556]

Se em seu primeiro hino Calímaco escolhe Zeus como personagem e com isso consegue, com elegância, atribuir caráter divino aos governantes sob os quais sua poesia é ou deseja ser produzida, a escolha do personagem central desse segundo hino, cronologicamente ou não, tem por foco principal outro desejo. Aqui, em meio à descrição do ritual a Apolo, Calímaco busca discutir com mais clareza elementos de sua poesia, culminando com uma das passagens mais programáticas de seus versos, ao final do poema.

Apolo é – e o próprio Calímaco assim o apresenta com frequência – o deus olímpico que mais intimamente se relaciona com a poesia. É ainda o patrono de Cirene, cidade natal do poeta, e de sua linhagem, os Batíadas.[557] É possível então perceber alguma correspondência em relação ao primeiro hino, quando o poeta utiliza esse mesmo gênero para, se não uma divinização, ao menos uma canonização de si no contexto de relações com os deuses, já que se apresenta como um dos eleitos para cumprir os desígnios do deus em relação à sua arte.

Ao contrário do que Williams sugere, no entanto, é difícil afirmar que o objetivo único do poema seja esse estabelecimento literário, a busca por localização dentro do campo literário de então, e que não existam possibilidades políticas entre as principais preocupações de seu autor. Como pudemos ver no *Hino a Zeus*, o estabelecimento de Calímaco e a defesa de sua estética é um projeto que caminha em união com a nova organização política; a estética professada, por exemplo, nos trechos desse hino corresponde, se nem sempre ao universo visível do poder ptolomaico, ao menos ao caráter arrojado de sua empreitada e ao projeto de ser a poesia dessa nova organização social.

Não deixa de ser impressionante ver logo no início do hino o anúncio da epifania divina em meio à procissão, em um modo de narrar radicalmente diferente do encontrado no hino anterior:

> Οἷον ὁ τὠπόλλωνος ἐσείσατο δάφνινος ὄρπηξ,
> οἷα δ' ὅλον τὸ μέλαθρον· ἐκὰς ἐκὰς ὅστις ἀλιτρός.
> καὶ δή που τὰ θύρετρα καλῷ ποδὶ Φοῖβος ἀράσσει·
> οὐχ ὁράᾳς; ἐπένευσεν ὁ Δήλιος ἠδύ τι φοῖνιξ
> ἐξαπίνης, ὁ δὲ κύκνος ἐν ἠέρι καλὸν ἀείδει. 5
> αὐτοὶ νῦν κατοχῆες ἀνακλίνασθε πυλάων,

556 WERNER, 2012, p. 358.
557 WILLIAMS, 1978, p. 03.

αὐταὶ δὲ κληῖδες· ὀ γὰρ θεὸς οὐκέτι μακρήν·
οἱ δὲ νέοι μολπήν τε καὶ ἐς χορὸν ἐντύνασθε.
ὠπόλλων οὐ παντὶ φαείνεται, ἀλλ' ὅτις ἐσθλός·
ὅς μιν ἴδῃ, μέγας οὗτος, ὃς οὐκ ἴδε, λιτὸς ἐκεῖνος.[558]

Como se agita o broto do loureiro de Apolo,
como, todo seu templo! Para longe, longe, quem é sacrílego.
Já agora Febo deve estar a golpear as portas com seu belo pé;
não vês? Acena a palmeira délia agradavelmente,
de súbito, e, no ar, o cisne canta belamente.
Vós, barras dos portões, descerrai-vos agora,
e vós, chaves, pois o deus não mais está distante.
Jovens, aprestai-vos para o canto e para o coro.
Apolo não brilha para todos, mas para quem é nobre;
quem o vir, este é grande, quem não o viu, é comum.

Como no *Hino a Zeus*, as primeiras caracterizações do poema nos sugerem, em vez de uma definição clara do local em que as celebrações ocorrem, uma abertura textual a partir de descrições relativas a Delfos ("o broto do loureiro", no primeiro verso) e Delos ("palmeira délia", no verso 4), locais clássicos de culto ao deus.[559] Além disso, encontramos a já citada relação do deus com o canto e com o coro de jovens presente em seu rito, seguida de uma narrativa de forte distinção. Os sacrílegos (*alitrós*) são marcados no texto no grupo dos que não são bem vindos no rito e, ao final, é reforçado o fato de que sua aparição não é dada a todos, mas apenas para os nobres (*esthlós*). O raro vocábulo homérico aqui traduzido por "sacrílego", um termo de fortes conotações religiosas, é posteriormente relacionado, em uma possível citação ao próprio hino de Calímaco, a um certo pedantismo dos futuros imitadores do poeta.[560]

O discurso da pureza, por sua vez, parece aqui também ter relações com a distinção literária pretendida pelo poeta e que virá à tona definitivamente nos versos finais do texto. Como observa Werner, esse discurso possui certa identidade com o discurso presente por exemplo no epigrama 28 Pf.,[561] denotando a necessidade de Calímaco em reforçar sua separação em relação ao contexto geral poético escolhendo caminhos estéticos inusitados, referências refinadas e formas peculiares de trato com os temas míticos ou mesmo com os gêneros já consagrados, como se a partir dessa diferença ele estivesse sempre em busca dessa distinção.[562]

558 CALÍMACO, *Hino a Apolo* 1-10.
559 WERNER, 2012, p. 359.
560 WILLIAMS, 1978, p. 17.
561 WERNER, 2012, p. 361.
562 Essa distinção, como refinadamente observa Petrovic (2016, p. 177), também pode ser reconhecível na comparação entre o deus e o rei, presente no trecho dos versos 25-27: "Gritai 'hie hie'! É vil rivalizar com os bem-aventurados. / Quem combate com os bem-aventurados, com meu rei combata; / esse que, com meu rei, com Apolo também combata." Podemos pensar que a cena de epifania divina funciona como uma referência

A homenagem ao deus, que, em função do gênero, é necessariamente construída a partir de narrativas míticas, difere nesse poema em relação aos demais hinos miméticos. No hino, geralmente apresentado como um texto tripartido,[563] não é possível determinar com facilidade uma narrativa principal, que funcione como um eixo mítico e sintetize o caráter e as peculiaridades do estabelecimento desse deus no seu âmbito de poder. Encontramos essa construção do elogio em narrativas mais curtas, que acabam por formar um pequeno *corpus* de material laudatório. É inegável, no entanto, que dentre essas narrativas uma se destaca no mínimo pela dimensão que ocupa dentro do poema, a da relação do deus com a fundação de Cirene.[564]

Há questões espaciais relevantes em todos os hinos calimaquianos e não seria diferente nesse. Calímaco aqui dirige o seu foco para três localidades de culto: Delos, Delfos e Cirene. As duas primeiras cidades são espaços reconhecidos por sua ligação com o deus, por serem local de nascimento ou simbolizar seus grandes feitos, como a derrota da ctônica Píton, guardiã original do oráculo. Cirene se relaciona com Apolo por outro motivo explorado por Calímaco, menos conhecido ou difundido do que o domínio do arco, a música, a adivinhação e a medicina, o seu atributo de fundar cidades, direta ou indiretamente, como podemos ver nesta específica seção do encômio:

Φοίβῳ δ' ἑσπόμενοι πόλιας διεμετρήσαντο
ἄνθρωποι· Φοῖβος γὰρ ἀεὶ πολίεσσι φιληδεῖ
κτιζομένῃσ', αὐτὸς δὲ θεμείλια Φοῖβος ὑφαίνει.
τετραέτης τὰ πρῶτα θεμείλια Φοῖβος ἔπηξε
καλῇ ἐν Ὀρτυγίῃ περιηγέος ἐγγύθι λίμνης.
Ἄρτεμις ἀγρώσσουσα καρήατα συνεχὲς αἰγῶν
Κυνθιάδων φορέεσκεν, ὁ δ' ἔπλεκε βωμὸν Ἀπόλλων,
δείματο μὲν κεράεσσιν ἐδέθλια, πῆξε δὲ βωμόν
ἐκ κεράων, κεραοὺς δὲ πέριξ ὑπεβάλλετο τοίχους.
ὣδ' ἔμαθεν τὰ πρῶτα θεμείλια Φοῖβος ἐγείρειν.

Homens, seguindo Febo, demarcaram
cidades, pois Febo sempre se deleita com a criação
de cidades, e o próprio Febo tece as fundações.
Com quatro anos Febo fixou, pela primeira vez, fundações
na bela Ortígia, perto de um lago circular.
Ártemis, caçadora, trazia, continuamente, cabeças
de cabras Cintíades, e Apolo trançava um altar,

ao rei, que, como o deus, permanece inacessível aos que não são bons o suficiente e mantém a escassez de suas exibições públicas para que venham a ter um maior valor, um maior impacto.

563 As partes estas: uma seção introdutória (versos 1-31), que emula a epifania do deus; o encômio propriamente dito ao deus (versos 32-104), ele mesmo dividido em várias narrativas curtas; e, por fim, a polêmica literária nos versos finais, parte geralmente mais visitada do hino. Sobre visões positivas e negativas dessa tripartição, cf. NICOLAI, 1992, p. 155.

564 WERNER, 2012, p. 359.

> com chifres ele arquitetou as bases e fixou um altar
> de chifres, e, em torno, colocava paredes de chifres.
> Assim Febo aprendeu a erigir, pela primeira vez, fundações.[565]

A relação entre o deus e a cidade não é uma inovação para Calímaco. Nas três odes em que trata de vencedores cirenaicos, as Píticas IV, V, e IX, Píndaro também destaca o papel de Apolo na fundação de Cirene, conferindo-lhe mesmo o epíteto de *arkhagétas*, "fundador" no verso 60 da *Pítica* V.[566] Parece não ser acaso que Calímaco tenha um interesse especial em sua poesia e na sua obra não literária listada pelos biógrafos e bibliógrafos posteriores também pela fundação de cidades. A *Suda* apresenta dois livros dedicados às *ktíseis*, às narrativas etiológicas de fundações de cidades, nomeadamente *O estabelecimento de Argos* [567] e *Fundações de Ilhas e Cidades e as mudanças de seus nomes*.[568]

De alguma maneira, como foi observado por Stephens, a ideia de fundar cidades se conjuga no imaginário calimaquiano com a criação literária.[569] O fato de ser um gesto criativo de um deus previamente relacionado à poesia já traz fôlego para a hipótese, mas, quando nos debruçamos sobre o vocabulário utilizado na descrição, algo mais se faz ver. Os verbos *hyphaínō*, "tecer", utilizado por Calímaco no verso 57 para descrever o papel que o deus tem na fundação de cidade, e *plékō*, "trançar", mas também "amarrar", presente no verso 61, são com frequência usados metaforicamente com o sentido de "planejar", "tramar", mas também com o sentido literário de compor.[570] Na obra de Calímaco, essa preocupação etiológica é fundamental na escolha por variáveis raras, na *poikilía*, também um termo do universo do tramar utilizado como imagem para a construção poética refinada. No hino, portanto, é assim que o poeta elabora mais uma vez a sua aproximação da divindade, o que culminará na iniciação citada nos versos finais do poema, nos quais estabelece, em diálogo com o deus, sua autoridade poética.

A fundação de Cirene aparece nesse hino como o ápice da caracterização do deus sob esse atributo, ainda que o papel de Apolo nessa narrativa tenha sido indireto, como se vê no trecho abaixo:

---

565 CALÍMACO, *Hino a Apolo* 55-64.
566 WERNER, 2012, p. 367.
567 Nesse caso, o termo utilizado no título é *oikismós*, um substantivo abstrato ligado à ideia do assentamento de uma vizinhança.
568 *Suda* κ 227.
569 STEPHENS, 2015a, p. 91.
570 Trechos relembrados por Stephens: Píndaro, *Pítica* IV.275 e *Nemeia* IV.44; e o famoso μυθόπλοκος do fr. 188 V de Safo.

Φοῖβος καὶ βαθύγειον ἐμὴν πόλιν ἔφρασε Βάττῳ
καὶ Λιβύην ἐσιόντι κόραξ ἡγήσατο λαῷ,
δεξιὸς οἰκιστῆρι, καὶ ὤμοσε τείχεα δώσειν
ἡμετέροις βασιλεῦσιν· ἀεὶ δ' εὔορκος Ἀπόλλων.
ὤπολλον, πολλοί σε Βοηδρόμιον καλέουσι,
πολλοὶ δὲ Κλάριον, πάντη δέ τοι οὔνομα πουλύ·
αὐτὰρ ἐγὼ Καρνεῖον· ἐμοὶ πατρώιον οὕτω.
Σπάρτη τοι, Καρνεῖε, τόδε πρώτιστον ἔδεθλον,
δεύτερον αὖ Θήρη, τρίτατόν γε μὲν ἄστυ Κυρήνης.

Febo não só indicou minha cidade de solo profundo a Batos,
mas como um corvo, à destra do fundador, também a apontou ao povo
que chegava na Líbia, e prometeu conceder muralhas
a nossos reis; Apolo é sempre fiel a juramentos.
Ó Apolo, muitos te chamam Boedrômio,
muitos Clário, e em toda parte teu nome é vário;
mas eu, Carneio, assim como meus ancestrais.
Esparta, Carneio, essa foi tua primeira sede,
a segunda então Tera, a terceira a cidade de Cirene.[571]

Batos, o fundador mítico de Cirene, é um seguidor dos preceitos de Apolo. Essa narrativa amplamente conhecida e utilizada aqui se entrelaça a outro mito relativo ao deus e à fundação da cidade, o também conhecido rapto da ninfa oceanida de mesmo nome na Tessália, terra de seu pai Hipseu, e de seu posterior transporte para a Líbia, para o exato local onde viria a ser fundada a cidade de Cirene. No hino, porém, pouco encontramos sobre a ninfa, o foco é dado à chegada de Batos, não por acaso citado por Calímaco como um predecessor relevante em outros trechos de sua poesia.[572] Como dirá sobre si ao final desse mesmo poema, Calímaco, assim como Bato, segue os preceitos claros de Apolo:

τοὺς μὲν ἄναξ ἴδεν αὐτός, ἐῇ δ' ἐπεδείξατο νύμφῃ
στὰς ἐπὶ Μυρτούσσης κερατώδεος, ἦχι λέοντα
Ὑψηὶς κατέπεφνε βοῶν σίνιν Εὐρυπύλοιο.
οὐ κείνου χορὸν εἶδε θεώτερον ἄλλον Ἀπόλλων,
οὐδὲ πόλει τόσ' ἔνειμεν ὀφέλσιμα, τόσσα Κυρήνῃ,
μνωόμενος προτέρης ἁρπακτύος. οὐδὲ μὲν αὐτοί
Βαττιάδαι Φοίβοιο πλέον θεὸν ἄλλον ἔτισαν.

O próprio senhor os viu e os indicou à sua ninfa,
postando-se sobre o córneo Mirtussa, onde
a Hipseide matou o leão, predador dos bois de Eurípilo.
Apolo não viu um outro coro mais divino que aquele,
nem a uma cidade arquitetou tamanho auxílio como a Cirene,
lembrando-se do rapto anterior. Nem os próprios
Batíades veneraram outro deus mais do que Febo.[573]

571 CALÍMACO, *Hino a Apolo* 65-73.
572 Nesse tópico se destacam os epigramas 21 e 35 Pf.
573 CALÍMACO, *Hino a Apolo* 90-96.

Para Werner, a escolha por focar em uma das narrativas se dá em função de o intuito principal do poeta ser manter-se mais próximo de um relato com traços de historicidade, ainda que seja igualmente uma narrativa de origem mítica.[574] De toda forma, a presença da ninfa Cirene tem no poema uma função etimológica, de explicação para o nome dado à região – contrastada ainda com a hipótese de o nome ter vindo da promessa que a cidade seria fundada junto a uma fonte de Apolo em *Kýrē* –[575], o que não é pouco dentro do universo calimaquiano.

Tratar de sua cidade em um hino a esse deus específico é um ensejo inestimável para Calímaco em seu projeto de estabelecimento de relações com seus patrocinadores através de uma discussão poética, geográfica, teológica. O elemento estrangeiro de sua figura traz a Alexandria a cor cosmopolita que esse projeto de império busca. Não por acaso a cidade serviu de porto para uma miríade de intelectuais que para ali se dirigiram justamente no intuito de se estabelecer como parte do projeto estético e político dos Ptolomeus. Apresentar sua cidade natal como a mais honrada pelo deus que patrocina a poesia ou, mais que isso, como idealizada por esse deus criador de cidades, é o princípio para que seja ele também honrado acima dos demais poetas.[576] É fácil perceber que, ao lado do *Hino a Zeus* e apoiado na correlação entre reis e poetas gestada por Hesíodo, Calímaco se coloca em paralelo ao rei, seja de Cirene ou de Alexandria, assim como Apolo, seu guia, estaria à direita de Zeus, como diz no verso 29 do hino.[577]

Há diversas leituras sobre quem seriam os *basileĩs* aos quais Calímaco se refere no poema, versos 26-27 (“Quem combate com os bem-aventurados, com meu rei [*emōi basilēi*] combata; / esse que, com meu rei [*emōi basilēi*], com Apolo também combata”) e mais à frente no poema, na passagem já citada dos versos 65-68, em que usa a expressão “nossos reis” (*ēmetérois basileũsin*). Em primeiro lugar, ainda que pareça fundamental para a compreensão dessa relação com o poder que as figuras às quais a referência é feita sejam reconhecíveis, é fundamental partirmos da ideia de que nenhuma das falas corresponde exatamente à voz ou às ideias de Calímaco e essa é uma das artimanhas do hino mimético. Os termos de reverência são apresentados por um coro idealmente presente em uma cerimônia, ainda que ficcional, representando uma comunidade. [578] Para Cameron, o “meu rei” apontaria para uma

574 WERNER, 2012, p. 375.

575 Para uma discussão sobre os significados dos mitos fundadores e para leituras mais ou menos objetivas dos mitos de abdução de mulheres em relação à fundação de Cirene, cf. NICOLAI, 1992.

576 BARBANTANI, 2011, p. 189.

577 δύναται γάρ, ἐπεὶ Διὶ δεξιὸς ἦσται, “pois ele tem esse poder, já que se senta à direita de Zeus.”

578 BARBANTANI, 2011, p. 192. Para uma reflexão mais ampla sobre a enunciação e as vozes que compõem o

possibilidade de um Calímaco não ptolomaico, que reconhece a autoridade de Magas em sua terra natal e, num poema como esse hino, que trata justamente de um deus fundador dessa terra, dirige a ele a autoridade sobre o rito ficcional.[579]

Sua visão se contrapõe à de um escólio que, ao comentar o termo *basilēi* aponta Ptolomeu Evérgeta como o caracterizado: "<Rei>: a Ptolomeu Evérgeta: por ele ser amigo das letras o honrou como a um deus."[580] A palavra *philólogon* trouxe muita confusão para os leitores do escólio, que o consideravam, de acordo com os perfis de cada um dos monarcas, um erro, pois o Ptolomeu filólogo era o Filadelfo, o que incluiu as letras na estrutura de poder real através do Museu e da Biblioteca. As relações de Calímaco com Berenice, esposa de Ptolomeu Evérgeta, podem, no entanto, justificar o elogio ao rei incluído no poema.[581] De qualquer modo, não deixa de ser significativo que o escoliasta explicite de maneira tão seca e até mesmo anti-helênica, ainda que precisa, o interesse visível nas artimanhas calimaquianas por trás do hino. O lado filólogo, ao interessar Calímaco pela abertura das instâncias do poder para sua arte, fez com que o poeta o tratasse "como um deus".

Não necessariamente os dois reis precisam ser tidos como um mesmo, ainda que essa figura pareça ser mesmo única quando analisamos as construções, ambas amparadas em pronomes possessivos. Do mesmo modo que Calímaco se apresenta como Batíada sem se identificar estritamente como um descendente direto desse personagem mitológico, a referência a Bato não precisa ser uma referência direta à nobreza atual de Cirene.[582] Podemos pensá-la como um sinal da lealdade do poeta para com sua terra natal. Aparentemente, como observa Barbantani, Calímaco não vê uma quebra de continuidade nas tradições de seu país natal, considerando Ptolomeu Evérgeta, ou mesmo Magas (não menos digno que os descendentes de Bato de governar Cirene) como seus legítimos sucessores, um gesto que constrói politicamente a legitimidade de seu patrão sobre um território desejado.[583]

Por fim, para além dessa empreitada que novamente atravessa os tempos e aproxima os campos do interesse político de Calímaco, encontramos um problema concreto com o qual

---

universo hínico, cf. STEPHENS, 2015b.

579 CAMERON, 1995, p. 408.

580 PFEIFFER, 1953, p. 50. O texto no original: <βασιλῆι·> τῷ Πτολεμαίῳ τῷ Εὐεργέτῃ· διὰ δὲ τὸ φιλόλογον αὐτὸν εἶναι ὡς θεὸν τιμᾷ.

581 Imagina-se que o poema seja até mesmo uma peça de campanha pela reunificação ou um reforço para a união que selaria o fim da separação entre Cirenaica e o Egito. cf. BRUMBAUGH, 2016, p. 92.

582 Que, é preciso lembrar, não mantinha uma linhagem dita batíada desde o século V a.C., sendo o último batíada Arcesilau IV, um dos patrões de Píndaro, que celebrou suas vitórias nas Píticas IV e V. Arcesilau foi um rei-cliente, já que o poder efetivo na região já era persa.

583 BARBANTANI, 2011, p. 192.

o poeta parece lidar em seus versos, que faz parte, assim como a questão sobre o poder em Cirene, da paisagem política do seu tempo e testemunha a favor da execução desse hino sob ambições geopoéticas ptolomaicas. Para Brumbaugh, Calímaco sabia, ao escolher escrever sobre esse deus, que estava diante de uma polêmica que ia além das fronteiras ptolomaicas, que tocava nos múltiplos confrontos que seus patrocinadores egípcios travaram com o império Selêucida. Apolo, como vimos, é um deus que tem especial destaque para Calímaco, pela poesia, por Cirene, pela relação que essa cidade tinha com a história do Egito ptolomaico, mas é provável que o deus tenha servido como potente ferramenta de provocação a um reino rival que também se aproximava religiosa e ideologicamente das narrativas mitológicas a respeito de Febo.[584]

Essa ideia ficaria clara não apenas porque o deus olímpico gozara de um lugar proeminente no centro da ideologia real selêucida, a ponto de Antíoco I, o sucessor de Seleuco no trono local, ter apresentado Apolo como seu avô,[585] mas especialmente em função de Calímaco ter excluído de sua construção geográfica no hino uma localidade historicamente relacionada com o deus, Dídimos. É claro que em um hino com tantos objetivos explicitamente demarcados não seria possível listar todas as localidades de algum modo relacionadas ao deus, mas a omissão por completo da cidade que sediou o segundo maior oráculo de Apolo, abaixo apenas de Delfos, certamente não passaria despercebida ao público do século III.[586] Saqueada durante as Guerras Médicas junto com Mileto, Dídimos tornou-se novamente centro do interesse público por ter sido o local em que, em 331, Alexandre foi declarado filho de Zeus.

A ausência tão significativa da cidade não seria a única referência da poesia desse tempo a Dídimos. Autores como Alexandre da Etólia, Apolônio de Rodes e Nicêneto de Samos, como observa Brumbaugh, dedicaram um olhar especial para a localidade e para sua emergente importância na época.[587] O próprio Calímaco, na esteira dessa poesia, escreveu sobre a região, incluindo Mileto, nos iambos, nos *Aetia* e em outros hinos.[588] Então por qual motivo a cidade não é apresentada, formando um quarteto de localidades apadrinhadas por Apolo ao lado de Delos, Delfos e Cirene?

Essa ausência é um testemunho das complexas relações geopolíticas e de como legados religiosos e míticos se tornaram combustível para a disputa hegemônica travada pelos

584 BRUMBAUGH, 2016, p. 91.
585 BRUMBAUGH, 2016, p. 63.
586 BRUMBAUGH, 2016, p. 66.
587 BRUMBAUGH, 2016, p. 68.
588 *Hino a Ártemis* 225–27; fr. 229 Pf.; fr. 217 Pf.; fr. 114 Pf.

governos que sucederam o império de Alexandre. Nos anos 270 e 260, houve um intenso interesse ptolomaico pela região, mas todas as tentativas de estreitar relações com a região milesiana, como em doações para o templo de Apolo Delfínio, de forma geral se mostraram vãs quando sua população percebeu que a amizade travada com o Egito não se converteria diretamente na proteção esperada diante, por exemplo, das invasões gálatas em 277. Esse fracasso atinge em cheio não apenas as dinâmicas da região, com quem as relações de fato se mostraram a partir de então mais frias, mas todo o capital simbólico, o *soft power* que acompanhava a capacidade de proteção que o reino ptolomaico buscava desenvolver e apresentar ao mundo na época.[589] Por outro lado, a relação da cidade com os Selêucidas parecia se refinar com o passar do tempo, tendo desde o seu início uma potente força simbólica: Seleuco enviou de volta a estátua de Apolo que os persas haviam surrupiado dois séculos antes assim que chegou em suas campanhas a Ecbátana. O gesto repercutiu em uma boa relação desse Estado com a cidade por outras gerações, de tal modo que Antíoco I e seus descendentes possuíam *promanteía* no oráculo de Dídimos, isto é, a primazia nos usos do espaço, seja para perguntar ou para ouvir suas respostas.[590]

Assim, deixar de citar a cidade, ainda que sem dúvida detenha grande centralidade geográfica nas narrativas do deus, deve ter parecido a Calímaco uma estratégia bastante perigosa para se adotar em um poema que mais ou menos explicitamente se mostra como um possível epinício que busca diminuir as fronteiras entre o mundo divino e o humano, através de um discurso literário capaz de sugerir sua proximidade ou igualdade. Esse movimento é mais um sinal flagrante de como está constantemente em jogo na poesia de Calímaco o seu lugar social como poeta. Seu programa literário, tão bem localizado em torno de alguns princípios que ao leitor parecem inegociáveis, se formata, no entanto, a partir das condições materiais que o cercam. Essa possibilidade se apresenta diante do poeta em função de sua habilidade formal e de seu repertório de narrativas possíveis para cada situação de canto, mas também por sua localização privilegiada dentro da corte e da consciência que ali pôde desenvolver sobre seus possíveis espaços de atuação discursiva. Assim como o aedo, que é capaz de modificar suas narrativas a partir da expectativa e das reações em meio à *performance*, o poeta Calímaco, em sua encarnação hínica ao menos, constrói suas narrativas e sua poética também a partir de cálculos políticos, ciente do seu papel na hegemonia real, com a sutileza de perceber que

589 BRUMBAUGH, 2016, p. 76.
590 BRUMBAUGH, 2016, p. 80.

determinadas localidades poderiam retirar o brilho de sua homenagem. A retribuição pela composição elogiosa, acompanhada de um gesto sutil, porém profundo de adequação à ideologia ptolemaica, à moda da retomada aristocrática na relação patrão-poeta, era mais prestígio no universo da corte.

O trecho final do hino, possivelmente em importância programática na recepção da obra de Calímaco apenas comparável ao prólogo aos Telquines dos *Aetia*, também pode ser observado para além das batalhas metapoéticas nas quais estamos já acostumados a vê-lo ser enquadrado. A passagem, que encerra o trecho hínico do poema e reinicia a narrativa em primeira pessoa, descreve *Phthonos*, a Inveja, e Apolo em um debate sobre duas formas poéticas opostas e que geralmente são vistas pelos comentadores como em disputa na época, uma narrativa mais épica, em franca emulação homérica, e a nova poesia da qual Calímaco seria o maior propositor. Na discordância, Apolo chega mesmo a agredir esse outro personagem e, por fim, passa a apresentar qual caminho poético deveria ser seguido por Calímaco e pelos demais poetas que se preocupassem com essas questões:

ὁ Φθόνος Ἀπόλλωνος ἐπ' οὔατα λάθριος εἶπεν·
’οὐκ ἄγαμαι τὸν ἀοιδὸν ὃς οὐδ' ὅσα πόντος ἀείδει.’
τὸν Φθόνον ὠπόλλων ποδί τ' ἤλασεν ὦδέ τ' ἔειπεν·
’Ἀσσυρίου ποταμοῖο μέγας ῥόος, ἀλλὰ τὰ πολλά
λύματα γῆς καὶ πολλὸν ἐφ' ὕδατι συρφετὸν ἕλκει.
Δηοῖ δ' οὐκ ἀπὸ παντὸς ὕδωρ φορέουσι μέλισσαι,
ἀλλ' ἥτις καθαρή τε καὶ ἀχράαντος ἀνέρπει
πίδακος ἐξ ἱερῆς ὀλίγη λιβὰς ἄκρον ἄωτον.’
χαῖρε, ἄναξ· ὁ δὲ Μῶμος, ἵν' ὁ Φθόνος, ἔνθα νέοιτο.

A Inveja, junto aos ouvidos de Apolo, secretamente, disse:
‘Eu não admiro o cantor que não canta coisas tão grandes quanto o ponto.’
A Inveja, Apolo chutou com o pé e disse isto:
‘Intensa é a corrente do rio assírio, mas ela carrega,
muitas vezes, refugos de terra e muita coisa arrastada pela água.
Para Deo, as abelhas não trazem água de todo lugar,
mas esta pura e imaculada fonte pequenina
brota, elevada florescência, de uma sacra nascente.’
Adeus, senhor! Que a Crítica vá para onde está a Inveja.[591]

O desfecho aparentemente sem relação direta com a narrativa mostra-se coerente na realidade desde o assunto, o fazer poético, uma vez que encerra o hino dedicado ao deus que preside esse universo; além disso, como observa Werner, a seção poética do hino representa um deus que se regozija com o hino a ele endereçado e, a partir disso, não há nada mais natural do que o estabelecimento de procedimentos adequados na composição ou realização desse

591 CALÍMACO, *Hino a Apolo* 105-113.

canto.[592] Parece evidente e indiscutível que há uma discussão metapoética, especialmente se pensarmos que o próprio hino que encerra a passagem programática é uma realização de princípios elencados, como a preferência por formas mais breves e menos graves que a epopeia, sem negá-la completamente.

A separação é clara: a partir da imagem da água proposta pela Inveja e de termos que representam fluxos de água, Apolo apresenta uma divisão de qualidade poética: *póntos* e *potamós*, termos referentes a grandes fluxos, o mar e o rio, contrapõem-se a termos ligados a fluxos de menor volume e intensidade (e palavras mais raras, é preciso observar): *libás* e *pídax*. Ambas representam pequenas origens de água, nascentes, sendo o primeiro termo mais próximo, pela ideia do gotejar contida na palavra, da ideia de uma pequena fonte. Os termos ainda são acompanhados dos adjetivos *kathárē*, *akhrántos* e *olígē* e *ierēs*, respectivamente, "pura", "imaculada" e "pequena", para a fonte, e "sagrada" para a nascente.

É fácil, em cruzamento com alguns epigramas e o prólogo dos *Aetia*, reconhecer elementos variados da poética de Calímaco na contraposição entre o menor, que o representa enquanto autor de uma obra não épica, em extensão e em estilo, e o maior, comumente atribuído aos poetas cíclicos que retomavam com pouca capacidade de invenção um arremedo do estilo homérico e o aplicavam ao novo tempo. A mensagem positiva do deus, se olharmos em perspectiva a descrição feita em relação ao grande fluxo de água que utiliza para se manter no campo semântico, também é clara: mais vale um pequeno fluxo puro, de alta qualidade, do que grandes correntes que carregam "refugos de terra e muita coisa arrastada pela água".

Williams crê que o ponto de partida para o uso da água como imagem é aquele que também é o cerne do problema de então: Homero. A partir de um trecho do canto 21 da *Ilíada*,[593] um diálogo entre Aquiles e Asteropeu, um dos descendentes do deus rio Áxio, encontramos a ideia fundamental, e que seria recorrentemente discutida pelas gerações futuras, de que toda forma de água vem do Oceano. O paralelo literário estaria então assim posto: Homero seria o *póntos* do qual toda forma poética descenderia. Cada uma dessas possibilidades literárias assumiria uma forma, mas o princípio seria o mesmo. Dele viria tanto a poesia que busca se assemelhar ao mar, mas por fim se mostra como um rio de intensa e suja corrente, quanto a pequenina fonte de água de pura.[594]

---

592 WERNER, 2012, p. 376.

593 O trecho (*Ilíada* 21. 194-198) é assim traduzido por Haroldo de Campos: "nem o imenso Oceano [Ὠκεανοῖο], / profundo-torrencial, de onde todos os rios [ποταμοὶ]/ defluem, e os mares [θάλασσα] todos e todas as fontes [κρῆναι] e os poços [φρείατα] abissais."

594 Williams (1978, p. 98-99) apresenta um pouco da história da imagem de Homero como *póntos*. Pode-se dizer,

Não há uma crítica no trecho ao *póntos*, que a Inveja usa como base de comparação, mas a formas que parecem buscar sua grandeza sem a manutenção de sua qualidade.[595] Se permanecermos nessa chave de leitura, encontraremos precisamente um Calímaco que não é anti-homérico, mas contra a diluição impotente do poeta que é fonte de todos. Essa correlação, no entanto, não soluciona a escolha do rio Assírio como opção imagética do elemento negativo na comparação.

O escólio apresentado por Pfeiffer para o verso não apresenta dúvida alguma em relação ao rio de que trata Calímaco: seria uma explícita referência ao Eufrates, localizado nos territórios hoje pertencentes à Síria, à Turquia e ao Iraque.[596] Nos seus comentários aos versos, Williams se interroga sobre a escolha de Calímaco por um rio estrangeiro se tinha à mão, ao lado, um exemplo indiscutível de grande rio, o Nilo.[597] Em suas elaborações, ainda se lembra do interesse por rios que atravessa a obra do poeta, sintetizado pelo fato de Calímaco, segundo a *Suda*, ter escrito dois livros especificamente sobre esse tema: *Sobre os rios da Europa* e *Sobre os rios do mundo habitado*.[598] Como resposta, apresenta, a partir de uma hipótese de Wilamowitz, a suposta divindade do Nilo.[599]

Ora, essa reverência religiosa difusa, que explicaria a escolha por um exemplo tão distante, parece eclipsar a leitura de uma reverência mais concreta, a política. A escolha se torna um pouco mais palpável se, como observa Brumbaugh, tomarmos "assírio" como um sinônimo, nesses versos, de "selêucida", algo que poderia ser facilmente compreendido pela audiência da época. Por extensão, assim, a crítica de Apolo, o deus em disputa entre os dois impérios, se dirigiria metonimicamente ao reino rival e a diferença exposta, a princípio entre dois projetos poéticos, se torna um discurso a respeito dos poderes em disputa no Mediterrâneo do século III.[600] Se pensarmos nas Guerras Sírias, já demonstradamente importantes para o poema na ausência de Dídimos como uma cidade entre as mais importantes no culto a Apolo, o rio

---

pela força e recorrência, que essa foi uma metáfora muito produtiva no Período Helenístico.

595 WERNER, 2012, p. 378.

596 PFEIFFER, 1953, p. 53.
No trecho, lê-se: <Ἀσσυρίου ποταμοῖο> τὸν τῶν Περσῶν λέγει τὸν καλούμενον Εὐφράτην. "<Rio assírio> fala do pelos persas chamado Eufrates". Brumbaugh (2016, p. 87) afirma não se tratar de uma associação tão complexa de se fazer, já que o Eufrates é o rio mais largo que poderia ser chamado então de assírio ou sírio. Uma outra fonte de informação trazida pelo autor é a frequência de menções ao Eufrates em comparação a outro rio, menor, mas bastante volumoso, o Tigre: há duas vezes mais referências àquele entre fontes anteriores ou contemporâneas a Calímaco, o que nos mostra que esse seria o "rio sírio" no imaginário de então.

597 WILLIAMS, 1978. p. 91.

598 *Suda* κ 227. No original: Περὶ τῶν ἐν Εὐρώπῃ ποταμῶν ε Περὶ τῶν ἐν τῇ οἰκουμένῃ ποταμῶν.

599 WILLIAMS, 1978. p. 91.

600 BRUMBAUGH, 2016, p. 87.

Eufrates se torna ainda mais simbólico: além de demarcar os limites das jurisdições de Antígono e Seleuco, é um marco da força egípcia na Terceira Guerra Síria, tendo sido um dos limites alcançados pelos Ptolomeus no território inimigo.

Desse modo, o único discurso direto do deus no poema pode ser visto como uma arma a mais na disputa propagandística desses dois reinos, que, separada, mas simultaneamente, buscavam erguer pontes que os ligassem às tradições helênicas e os firmassem em seus novos territórios. Ao negligenciar cidades pertencentes ao universo selêucida, fixar em Cirene, sua cidade natal, a principal narrativa do poema e apresentar um Apolo ptolomaico, crítico a um símbolo do território rival, Calímaco consegue fundir sua proposta poética às necessidades políticas do seu tempo, produzindo discursos capazes de encontrar eco entre as mentes da audiência mais inteiradas nas questões geopolíticas, especialmente os maiores interessados e mais interessantes espectadores, os membros da corte e a família ptolomaica. Ao mesmo tempo, é capaz de defender seu projeto poético com precisão, relacionando-o ao ainda principal mestre do seu ofício, Homero, mas apontando para a tentativa de abandonar processos de reprodução de suas ferramentas narrativas e temáticas.

Da mesma maneira que é possível rastrear pistas de metalinguagem e discursos programáticos em boa parte de sua obra, podemos encontrar propaganda e substrato de epinício em meio aos poemas de Calímaco, especialmente nos hinos, muito porque com frequência esses são motivos em torno dos quais os poemas se arquitetam em plataformas que utilizam de universos semelhantes para se apresentarem, como nas observações retrospectivas dos mitos. É como se a emergência da nova política se aliasse à emergência de uma nova estética e estas buscassem simultaneamente novos repertórios e novos símbolos dos quais se alimentar. Nos dois hinos vistos até aqui, encontramos o trânsito em relação ao poder construído de maneira especialmente sutil, o elogio entremeado à construção de narrativas míticas ou metapoéticas, sinais sutis muitas vezes compreendidos apenas por aqueles aos quais a mensagem se dirige.

Ainda que digamos que há nos hinos um encômio como substrato, é apenas no *Hino a Delos*, um hino que desde o título assume o interesse geográfico na discussão sobre Apolo, que encontramos uma menção direta ao nobre que suspeitamos ser o destinatário de boa parte dos elogios traçados em sua obra. Entre os mitos listados que se relacionam com o espaço que é nomeado pelo hino, que tratam de modo especial a relação de Apolo, Delos e das Cíclades com o canto e a dança, encontramos uma grande narrativa sobre o nascimento do deus. As *gonaí*,

parte integrante das celebrações aos deuses nos hinos, incluem as narrativas do nascimento em Delos e, nesse mesmo trecho, encontramos um prodígio divino que demonstra a precocidade do deus, algo recorrente nessas narrativas, mas nesse caso uma precocidade extrema no seu ofício profético: enquanto ainda ocupa o ventre de Leto, Apolo se manifesta a respeito do local em que seu parto deve acontecer e faz previsões que justificam essas afirmações. O primeiro local escolhido, Tebas, não seria um local adequado para o seu nascimento porque seria o cenário da desfeita de Níobe em relação a Leto e da vingança que culminaria na morte dos seus sete filhos nas mãos de Apolo e Ártemis.[601] Como tudo isso, Tebas seria, portanto, um local impuro para o seu nascimento.

A segunda profecia (versos 162-195) também trata das possibilidades de local de nascimento do deus, mas agora se dirige à ilha de Cós. Apolo se recusa a nascer ali, ainda que seja o local ao qual sua mãe se dirigiu, mas dessa vez o motivo parece se construir de maneira oposta ao da cena anterior: o local já era destinado ao nascimento de um outro deus e era impreciso não pela impureza, mas por redundância. Cós seria o local destinado ao nascimento de Ptolomeu Filadelfo, e o deus já tinha consciência da concorrência que seria compartilhar esse local com outro ser divino.

Os demais eventos tratados nessa passagem profética parecem antes de tudo conectados: a vitória de Ptolomeu repete a ação divina, assim como o nascimento de Ptolomeu em Cós é um duplo divino do nascimento do deus em Delos, que acompanhamos na narrativa do hino. Para Stephens, esse hino, como o *Hino a Zeus*, é uma revisita de Calímaco às narrativas teogônicas, mas diferentemente da experiência anterior, vemos no *Hino a Delos* uma teogonia não do poder como um todo, mas de um universo particular, o reino do Egito.[602] E ao fazê-lo de modo tão explícito nesse hino, Calímaco solidifica também o seu papel já anunciado nos outros hinos em sua relação com o poder, que é o de retomar constantemente as ligações com o passado e com o futuro, como o de Apolo, que prevê o passado da narrativa. Essa reorganização espacial e temporal, tão necessária ao poder, é desde Homero e Hesíodo um papel do poeta e Calímaco retoma sem pudores essa tarefa em seus hinos.

Assumir o *tópos* poético em sua inteireza, utilizando-se de um gênero quase em desuso, é mais um sinal da consciência da tradição que Calímaco carrega, mas uma ideia de tradição viva, em constante transformação, e por isso interessante ou até mesmo útil para

601 A narrativa é assim reproduzida na *Biblioteca* de Pseudo-Apolodoro (Livro III 45-47).
602 STEPHENS, 2003, p. 119-121.

propósitos do presente. Seus sinais desde o primeiro hino são os da reconstrução de uma relação com a nobreza em que a produção poética é posta como moeda, em uma relação pautada pela reciprocidade que vimos nos capítulos anteriores. Conjugar os propósitos poéticos e mesmo o discurso metapoético e as demandas políticas do seu tempo de maneira tão orgânica parece ter sido o desafio de Calímaco nos hinos, e é possível afirmar que, com seu gesto refinado, ele foi capaz de transformar como um todo a ideia de poesia encomiástica.

5.2 Narrativas de outros eus

Se nos hinos, como foi visto, encontramos com frequência uma grande dificuldade em definir de quem é a voz narrativa em seus variados momentos, especialmente quando nos deparamos com hinos miméticos que buscam reproduzir diversas instâncias enunciativas (narrador, participantes do rito, coro) dos ritos que representam, encontramos nos demais elementos da poesia calimaquiana trechos em primeira pessoa que tenderam, como em diversos outros casos dentro da ficção ou da poesia, a ser lidos como representações, projeções da voz e, mais importante, das ideias do próprio poeta dentro do texto. São justamente dessas passagens que quase sempre são retirados os elementos narrativos básicos que servirão de base para as anedotas biográficas e que sustentarão, em uma tradição futura, determinados comportamentos que formarão a ideia geral da localização social do poeta e até mesmo do tipo de vida que esses personagens costumaram ter.

Como vimos no capítulo anterior, até mesmo os registros da produção bibliográfica de Calímaco, um intelectual situado na estrutura real ptolomaica, é pouco confiável. Nada de seu trabalho intelectual foi transmitido além da fama e dos supostos nomes que chegaram até nós. As poucas pistas que possuímos estão localizadas em uma tradição para nós bastante difusa e que culmina nos registros presentes na *Suda* e na obra de Tzetzés, além, claro, do que é dito ou representado a respeito de Calímaco por escritores e intelectuais dos períodos posteriores.[603] São esses elementos que nos servem como princípio e baliza mínima da reprodução de pequenas narrativas biográficas que acompanham e servem mesmo como contraparte da poesia desse autor: Calímaco, poeta douto, cirenaico, advindo de uma família nobre ou de grande importância, primeiro catalogador dos livros de Alexandria, membro da corte ptolomaica,

603 Sobre as construções e releituras tanto da obra quanto das noções biográficas construídas pelas gerações posteriores sobre o poeta, veja HUNTER, 2006b.

talvez professor primário na chegada à região, em disputa constante com outros autores, às vezes em nome de uma superioridade estética, mas quase sempre em busca de distinção em um ambiente altamente competitivo.

Diante do impasse ou da total impossibilidade de solucionar essa equação, é preciso se perguntar por que uma leitura da construção elaborada pelo poeta de sua *persona* literária a partir da tradição seria menos iluminadora na análise e na compreensão de sua obra do que correlações com dados históricos ou semiconfirmações multilaterais de acontecimentos, comumente utilizados como elemento mais sólidos de análise. De modo semelhante ao que vimos na capacidade de manipulação de material mitológico, em que o poeta, de acordo com a ocasião ou a conveniência, explorava paisagens, versões obscuras de mitos ou privilegiava detalhes que entrariam com mais facilidade em diálogo com seu público, Calímaco encarna em sua autorrepresentação as diversas formas pelas quais um poeta se identifica, adotando sua própria vida literária como plataforma de revisitação às vidas literárias existentes, as quais ele certamente conhecia.[604]

Esse modo de encarnar a representação não se dá por acaso. O período do qual se tornou o maior representante é também o período em que encontramos a emergência da ampliação do papel do leitor e do crítico dentro do campo literário, dois elementos essenciais para o fortalecimento das anedotas biográficas como elementos também literários. Graziosi, ao discutir as diversas abordagens biográficas propostas para Homero, algumas mesmo contraditórias, traz significativos elementos que poderiam ser incluídos também ao falarmos da *persona* calimaquiana, constituída a partir desses elementos literários:

> Certamente, seria gratificante investigar como convivem e interagem o Homero das *vitae*, o mendigo cego que viaja e compõe um número desordenadamente vasto de poemas, e o letrado Homero da arte helenística, com rolos de texto nas mãos. [...] Tudo o que se pode dizer dentro dos limites desse argumento é que a multiplicidade de versões iniciais de Homero facilita a inclusão de representações posteriores e diferentes do poeta em uma tradição em curso, sem que seja sugerido um corte ou uma pausa.[605]

Parte da metalinguagem e da autoconsciência da poesia helenística pode ser encontrada também na consciência da multiplicidade de identidades que se amalgamavam nas figuras históricas dos poetas, que, unidas, conseguiam estabelecer uma espécie de ideia geral

604 Vale lembrar que em seu revolucionário catálogo da Biblioteca, Calímaco incluiu os dados biográficos dos autores, um sinal da cristalização de uma tradição ainda que anedotária de *vitae*. cf. Seção 3.3.

605 GRAZIOSI, 2002, p. 245. Tradução nossa.

do que seria uma "vida de poeta" e de qual seria o seu papel social. É como se o autor também possuísse em si, na sua vida, os ingredientes elementares do mito, ou ao menos sua capacidade plástica. Para o seu público, parece que não faria tanto sentido prescrever como cura para essa imprecisão doses inequívocas de verdades históricas, fatos, âncoras na realidade, já que seu alimento principal era "invenção, multiplicidade, contradição e criação/recreação".[606]

A ideia de que a multiplicidade e mesmo que a contradição possam ser elementos positivos em narrativas biográficas se mostra bastante produtiva quando observamos os elementos da poesia de Calímaco em que a enunciação busca se confundir com uma forma da voz do autor. A abordagem intertextual em alguns momentos se torna mesmo uma abordagem interbiográfica, através da qual Calímaco busca ampliar o volume de vozes dentro da sua obra também nesse outro espaço. Como observa Cusset ao falar do efeito intertextual nos versos de nosso poeta, parece que, ao inserir outros "eus" através de personas e personagens correspondentes a outros escritores, ele busca não apenas inserir-se na tradição literária, mas também pensar como sua escrita representa a reflexão que a poesia pode fazer sobre si mesma.[607] De algum modo, com esse adendo à sua reflexão literária, parece ser também essa a intenção da criação de uma *persona* múltipla literária.

5.3. Calímaco no fim e no princípio

A principal obra de Calímaco pode ser descrita como uma coleção de poemas compostos em dístico elegíaco, dividida em 4 livros, dos quais temos pouquíssimos fragmentos cujo sentido podemos desvendar apenas pela leitura do próprio texto. Trata das fundações de cidades, cerimônias religiosas raras e tradições *sui generis* dentro do universo do mundo helenizado, ou seja, do Mediterrâneo de então e dos séculos anteriores. Ao mesmo tempo, os *Aetia* eram até poucos séculos um poema praticamente perdido, do qual possuíamos apenas algumas citações ou resumos. Ou seja, conhecíamos apenas sua fama e era possível vislumbrar um pouco de sua estrutura e lógica a partir de poemas reconhecidamente inspirados em sua ideia, como os *Fastos* de Ovídio.[608]

606 GRAZIOSI, 2002, p. 246.
607 CUSSET, 2011, p. 473.
608 Ainda que com frequência *Trabalhos e Dias* seja tida como a forte referência ao poema de Ovídio, um calendário, a adoção do dístico, somado ao interesse mitológico e de práticas religiosas, sugere que o poeta latino estava muito mais contaminado pela obra calimaquiana, ela mesmo, como vimos, interessada numa poesia mais hesiódica do que homérica. cf. GOUVÊA JÚNIOR, 2015, p. 18.

Mesmo com ouvidos atentos à enorme reverberação do poema na poesia augustana, com a percepção de sua onipresença nas referências antigas a Calímaco e sua influência relativamente surpreendente para um poema composto na contramão do padrão poético anterior, é difícil definirmos por completo as inúmeras ambições que o poeta teve ao compô-lo. Sua aparição parece ter incluído de vez no repertório da poesia do seu tempo o relato etiológico, um gênero consideravelmente mais frequentado dessa época em diante do que pelos poetas que o antecederam. Essa possibilidade poética, embora não inédita, estabeleceu uma nova relação dos criadores de então com a matéria poética do passado, um desejo que parecia pairar sobre a estética de então: nesses relatos, o passado funciona como o fornecedor de um contexto maior, e já valorizado, a partir do qual as redefinições estéticas almejadas serão planejadas.[609] Sua função ainda é a de receber, retrospectivamente, essas novidades, formando uma espécie de *continuum* através do qual os *Aetia* se tornam um espaço de produção de memória cultural, uma forma de conformar os passados arcaico e clássico à nova realidade da Alexandria ptolomaica.[610]

Os *Aetia* são um poema concebido por Calímaco para ser narrado por um *eu* bem determinado, coincidente com a figura histórica que carregava esse nome e compunha os versos. O poema possui em seus quatro livros um movimento cronológico que abarca narrativamente a passagem do tempo da vida desse *eu* que se apresenta, como se buscasse assim perfazer uma ideia também de obra que é composta no decorrer dessa vida e, por fim, se confunde com ela mesma. Parte da narrativa é apresentada pelo poeta já velho,[611] como os fragmentos iniciais que compõem uma espécie de prólogo no qual constrói mais uma defesa de suas escolhas poéticas, muito semelhante ao epílogo do *Hino a Apolo* em vocabulário e conjunto imagético; outra parte traz, também como memória, elementos do que teria sido sua iniciação poética na juventude, um encontro com as musas rico em intertextualidade com o encontro descrito a partir do verso 22 da *Teogonia* de Hesíodo, além de trechos que descrevem o poeta ainda mais jovem, como trechos do livro II.[612]

Essa divisão de idas e vindas já nos sugere a importância que a dimensão temporal

609 STEPHENS, 2016.
610 STEPHENS, 2016.
611 Pfeiffer é o principal defensor da tese hoje amplamente aceita de que o poema teria sido composto em dois momentos: um inicial, em torno de 270 a.C., em que havia possivelmente apenas os dois primeiros livros, e um segundo, já no início do reinado de Ptolomeu Evérgeta, em função da referência a Berenice II, composto pelos dois últimos livros e do famoso prólogo aos Telquines.
612 STEPHENS, 2016.

tem na artesania das múltiplas narrativas e também das múltiplas personalidades apresentadas e adotadas no poema elegíaco. Um dos efeitos criados por Calímaco em sua empreitada, especialmente se ampliarmos nosso foco e a examinarmos como um todo, é, através de uma base antiquarista e etiológica, ter sido capaz de criar um senso de "identidade compartilhada" entre os universos egípcio e grego, o que, como vimos a respeito dos hinos, se adequa perfeitamente aos desejos ptolemaicos.[613] O elemento egípcio, como vimos, com frequência se encontra na coincidência geográfica, comportamental, religiosa, política dos seus versos com os desejos ptolomaicos e na conjugação de suas práticas à nova cultura; os elementos gregos, para além da linguagem, da tradição literária, dos gêneros recuperados e transformados está presente também nesse mesmo eu trazido à cena por Calímaco. O próprio gênero etiológico escolhido por Calímaco é sempre e também um documento desse tipo de investigação, pois, do ponto de vista do espectador ou do leitor, é um ponto de inflexão entre passado, presente e futuro: o presente busca oferecer provas dos eventos do passado, o que fortalece a confiança do narrador. Nessa mesma lógica, o gênero é capaz de construir um senso de continuidade no qual o passado se torna algo como uma referência, um paradigma para o presente em que as marcas são ainda visíveis e as ações permanecem se realizando.[614]

Nesse sentido, como observa Hutchinson, o prólogo aos Telquines e trechos do livro I dos *Aetia* parecem ter uma imensa proeminência nesse trabalho de construção da autoimagem, já que se apresentam como um desfile do autor no texto e para o texto.[615] É aqui, em momentos diferentes, que o poeta busca estabelecer com maior precisão quem seriam esses "eus" construídos a partir da tradição biográfica e anedótica que o acompanhava e ao mesmo tempo pelas necessidades práticas de inserção do seu discurso no ambiente literário de então e na afinação de seu ideário estético em relação ao ambiente em que pretendia se inserir. Observemos, então, mais detalhadamente esses trechos, partindo das hipóteses de que de fato se trata de um texto que contém evidências de revisão e de adição posterior de novos trechos.

613 HARDER, 2010, p. 95.
614 HARDER, 2003, p. 292.
615 HUTCHINSON, 2003, p. 49. A divisão dos livros em livros da juventude e da velhice, com uma primeira parte, a da juventude, dedicada aos *problēmata* parece também refletir isso: uma primeira parte dedicada ao conhecimento, à solução de dúvidas

5.4 Prólogo aos Telquines: infância e novidade

Esse poema, algumas vezes revisitado por Calímaco até que tivesse o formato próximo do que conseguimos vislumbrar via diegese e fragmentos hoje, obedece a uma visível organização estrutural: a narrativa fundamental de seus primeiros livros, de um encontro com as musas, um possível recontar dessas narrativas em um contexto privado e, por fim, os poemas voltados para o louvor de Berenice.[616]

A estrutura seria reflexo dessas voltas do poeta ao texto, no preparo de novas versões do longo poema. Sua nova edição, momento em que seria incluída, no final do livro IV, uma elegia antes independente em homenagem a Berenice e Ptolomeu, teria acontecido por volta de 245 a.C., quando também seriam incluídos o Prólogo aos Telquines (fr. 1 Pf.) e um trecho que faria as vezes de um epílogo (fr. 112 Pf.).[617] Essas interferências tardias teriam transformado o poema em outro texto, capaz de se adaptar, por exemplo, como material de epinício para dois casais reais. Harder defende, porém, que a inclusão desses poemas se deu de forma balanceada, que mesmo as partes anteriormente escritas teriam sido revisadas e revisitadas em nome de uma unidade para a segunda versão. Essa revisão teria por fim reconstruir a história, reinterpretá-la a partir dos parâmetros ptolomaicos que reinavam então.[618]

Os dois primeiros livros, que eram dedicados, de acordo com os "escólios londrinos", a Arsínoe II, tinham um formato bem definido que, a partir do fr. 2 Pf., será a estrutura mestra que guiará a narrativa principal: o encontro em sonho com as Musas no Hélicon, um diálogo com as divindades em torno dos *aitia*, das origens de diversos cultos e ritos. Esse formato bem estabelecido, que é afinal a ideia original do poema, não se repetirá nos demais livros, assim como não poderá ser facilmente reconhecido no trecho que antecede o episódio de abertura, conhecido como *Somnium*.

Se encontramos nos primeiros livros essa iniciação ativa e intelectualizada do poeta no contato com as Musas, no prólogo encontramos relações com outra divindade, Apolo. Esse é um dos elementos fundamentais de diferenciação entre os dois trechos e, como não conhecemos em totalidade nenhuma das duas partes, em especial a primeira parte do diálogo com as Musas, um dos fortes indícios de separação entre as partes se dá a partir da diferença de

616 STEPHENS, 2016.
617 CAMERON, 1995, p. 105.
618 HARDER, 2012, p. 06.

divindade invocada e do modo como o poeta se dirige a cada uma.[619]

Vejamos, pois, inicialmente como o poeta se projeta no Prólogo aos Telquines.

πολλάκ]ι μοι Τελχῖνες ἐπιτρύζουσιν ἀοιδῇ,
νήιδες οἳ Μούσης οὐκ ἐγένοντο φίλοι,
εἵνεκεν οὐχ ἓν ἄεισμα διηνεκὲς ἢ βασιλ[η
. . . . . .]ας ἐν πολλαῖς ἤνυσα χιλιάσιν
ἢ . . . . .] . ους ἥρωας, ἔπος δ' ἐπὶ τυτθὸν ελ[
παῖς ἅτε, τῶν δ' ἐτέων ἡ δεκὰς οὐκ ὀλίγη.[620]

Muitas vezes os Telquines resmungam a respeito de meu canto,
ignorantes, esses que da Musa não se tornaram amigos,
porque um canto contínuo ou sobre reis
.....]as em muitos milhares não completei
ou .....]. heróis, mas um poema pequeno [
como uma criança, apesar dos anos não serem poucas décadas.

Como dito anteriormente, o prólogo se destaca na obra por carregar elementos programáticos nada ignoráveis, tal como os versos finais do já comentado *Hino a Apolo*. Desde os seus primeiros versos, é possível notar que nesse discurso metapoético há a estilização de uma defesa, em que, através de uma alcunha, uma voz em primeira pessoa se coloca contra aqueles que criticam sua forma de compor poesia. Essa primeira pessoa que se apresenta, já no segundo termo do primeiro verso, através de um *moi*, um pronome dativo de posse que acompanha a palavra *aoidēi*, "canto", é um personagem intercambiável com o próprio poeta, Calímaco. Naturalmente, esses opositores aqui nomeados como Telquines também são identificados como possíveis contemporâneos que se opunham à poética proposta por ele.

Os Telquines, como sabemos, são figuras mitológicas, comumente descritas como *goētes,* "feiticeiros", ou *daímones*, "entidades divinas", e há possíveis etimologias de seus nomes ligadas a *thélgein*, "encantar", ou a *tēxis*, cognato de *tēkein*, "fundir". São identificados como *báskanoi*, "ciumentos", *phthoneroí*, "invejosos" e *ponēroí*, "penosos".[621] Afora alguns fragmentos poéticos por fim pouco esclarecedores, uma referência antiga um pouco mais abrangente sobre esses personagens pode ser encontrada na *Biblioteca Histórica* de Diodoro Síciulo:

> Os primeiros que habitaram a ilha nomeada Rodes eram chamados Telquines. Eles eram filhos do Mar, como o o mito conta, e relatam que com Cafira, filha do Oceano, criaram Posêidon, quando Reia a eles confiou o bebê. É deles também a descoberta

619 CAMERON, 1995, p. 128.
620 CALÍMACO, *Aetia* fr. 1, 1-6. Para os *Aetia* utilizaremos sempre a edição de Stephens (2016). As traduções serão sempre nossas.
621 WERNER, 2012, p. 25-26.

> de algumas técnicas e a autoria de outras coisas úteis para a vida dos humanos. Dizem terem sido os primeiros a criar estátuas dos deuses [...]. Dizem que eles são bruxos e podem dispor de nuvens, raios e do granizo como desejarem, assim como comandar a neve. Essas coisas, contam, fazem assim como os magos. Podem alterar também as próprias formas e são apegados em relação ao ensino das técnicas.[622]

Parece clara aqui a relação entre o caráter invejoso e ciumento dos Telquines e o de outro personagem utilizado por Calímaco para personificar os alvos de suas críticas, a Inveja, presente no trecho final do *Hino a Apolo*. Ambas as representações carregam, além dessa marca de rancor, um primitivismo hostil, que remete sua ação e seu comportamento a um período anterior aos deuses olímpicos, uma era ctônica.[623] De certo modo, o fato de não serem amigos (serem inimigos?) da Musa, como observa Bing a partir de Platão, faz desses seres instrumentos não da inteligência e da ordem, mas da necessidade, da *anánkē*.[624]

Parece então visível já nesses seis primeiros versos do poema o paralelo desejado por Calímaco, um paralelo que se assemelha muito ao feito no *Hino a Zeus*, pois parte de uma mesma disputa: assim como Zeus/Ptolomeu compartilham a primazia por terem disposto uma nova ordem que, por um direito natural, se sobressai à distribuição antiga de poder, Calímaco apresenta, no campo da poesia, uma nova ordem, em sintonia com o novo poder estabelecido. Os seres primitivos, zelosos de sua forma tradicional de composição, não desconfiam que estão sendo postos no lugar de outro na perspectiva da poética calimaquiana, um outro desatualizado, invejoso, cheio de malícia e destrutivo que detém a pretensão de ser ele mesmo artista.[625]

O contraponto a essa ordem primitiva e datada está na caracterização feita pelo próprio Calímaco de sua poesia. Após a listagem negativa sobre a temática tradicional da epopeia, o canto a respeito de feitos heroicos ou de reis,[626] tema recorrente em suas passagens programáticas, Calímaco apresenta sua poesia em ligação com o "pequeno" (*tytthón*), o infantil (*paĩs háte*), ainda que seja a essa altura, ou assim se represente, um velho poeta. Há uma intensa

---

622 DIODORO SÍCULO*, Biblioteca Histórica* 5.55. Tradução nossa.

623 BING, 1988, p. 112.

624 BING, 1988, p. 113. O contraponto em diálogo com o texto platônico se dá a partir de trecho do *Banquete* (196e), o discurso de Agatão, em que é dito que mesmo o que é "estranho às Musas" (*ámousos*) pode se tornar poeta, "desde que lhe toque o Amor", que, como é dito em passagem anterior (196c), não cede à violência (*bía gàr Érōtos oukh háptetai*).

625HARDER, 2012, p. 13.

626 O termo usado por Calímaco aqui é *basil*[*ē*, "rei", em alguma forma flexionada. Esse é um trecho do prólogo bastante importante porque a presença da nobreza se faz com frequência presente na poesia de Calímaco, ainda que por vezes de maneira sutil. Por contraste com o termo *hērōas*, "heróis", aquele termo é com frequência interpretado como uma referência a reis contemporâneos ou ao menos não mitológicos, como poderíamos imaginar em uma poesia épica desse período. Parece claro, na verdade, que a crítica não se dá em relação à ausência total do assunto nos poemas, o que não se comprova na prática, mas a ausência de centralidade de temas como batalhas históricas e épicas, anteriores ou contemporâneas (HARDER, 2012, p. 24).

discussão sobre como a imagem infantil aparece não apenas nesse trecho, mas em diversas outras partes da poesia de Calímaco. Ambühl observa certo anacronismo existente ao menos desde o famoso texto de Bruno Snell presente em *A descoberta do Espírito*, o "Do lúdico em Calímaco", no qual o autor relaciona o caráter experimental da poesia helenística à imaginação e à criatividade da infância, uma relação que poderia ser simbolizada pela relação entre os termos *paĩs*, "criança", e *paígnion*, "jogo", dois termos presentes em sua obra para caracterizar a poesia.[627]

De fato, o estado fragmentário do trecho nos impede, como observa a comentadora, de afirmar os caminhos propostos pelo verbo que ocupa a lacuna do final do verso 5, e é de se supor que não haja uma forte contraposição, por parte de Calímaco, à crítica feita pelos seus detratores, ao compará-lo a uma criança.[628] No entanto, se observarmos o trecho, em especial a presença do *epì tytthón*, podemos perceber que há sim uma recorrência na imagem do pequeno na poesia de Calímaco, o que se relaciona muito bem com a crítica apresentada pelos Telquines. Pode não ser exatamente uma visão positiva e romântica da infância, mas uma ideia de novidade – outro termo do campo semântico da infância que parece valioso para Calímaco – parece compor a identidade dessa poesia que aqui se defende.

Esse princípio de *sphragís*, um modo de o autor apresentar em seus versos sua visão de poesia, é atravessado pela própria presença de Calímaco, não apenas pelos seus versos. Há, de fato, um paralelo entre as suas características como poeta e um apelo pessoal na acusação de que ele se comportaria, ao fazer os seus poemas, como uma criança, no que ele prontamente introduz a sua idade real no momento da resposta: é um homem de "não poucas décadas". Esse apelo pessoal se encontra também nas primeiras respostas dedicadas aos supostos opositores, ainda que eles não sejam nomeados, cuja visão seria distorcida justamente pela falta de proximidade com as Musas.

A referência à infância que fecha esse primeiro trecho do prólogo é de certa maneira desenvolvida nos versos subsequentes, trecho em que encontramos o que virá a ser a resposta de Calímaco aos ataques sofridos. Para tanto, mantendo-se na esteira da discussão iniciada em sua referência, em discurso indireto, aos ataques que sua poesia costumava sofrer, dedica sua resposta a dois tópicos que guiarão todo o restante do prólogo e a partir dos quais construirá a imagem poética que representará o espírito geral de sua poesia, mas também do poema que

627 SNELL, 1992, p. 350.
628 AMBÜHL, 2007, p. 279-280.

prefacia e simultaneamente já começa a ser apresentado:

. . . . . .].[.]και Τε[λ]χῖσιν ἐγὼ τόδε· ‘φῦλον α[
. . . . . .] τήκ[ειν] ἦπαρ ἐπιστάμενον,
. . . . . .]. . ρεην [ὁλ]ιγόστιχος· ἀλλὰ καθέλκει,
. . . . πολὺ τὴν μακρὴν ὄμπνια Θεσμοφόρο[ς·
τοῖν δὲ] δυοῖν Μίμνερμος ὅτι γλυκύς, αἰ γ' ἀπαλαὶ [
. . . . . .] ἡ μεγάλη δ' οὐκ ἐδίδαξε γυνή.
. . . . .]ον ἐπὶ Θρήϊκας ἀπ' Αἰγύπτοιο [πέτοιτο
αἵματ]ι Πυγμαίων ἡδομένη [γ]έρα[νος,
Μασσαγέται καὶ μακρὸν ὀϊστεύοιεν ἐπ' ἄνδρα
Μῆδον]· ἀη[δονίδες] δ' ὦδε μελιχρ[ό]τεραι.

…….] e eu aos Telquines isto: raça a[
……..] capaz de derreter o fígado,
……..] . . de poucos versos. Mas supera
…… muito a grande Senhora Tesmofória:
e dos dois Mimnermo que é doce, mas as delicadas [
…….] ensina que a grande mulher não.
…..] que do Egito à Trácia voe
o grou que com o sangue dos pigmeus se apraz,
os masságetas também atirem muitas lanças contra o homem
medo: rouxinóis são mais melífluos.[629]

Está claro no trecho, a partir especialmente das referências a predecessores de seu estilo, que uma das funções desse prólogo é dar a Calímaco uma oportunidade de se posicionar dentro da tradição elegíaca, uma das bases da defesa de sua poesia e de uma nova estética construída em diálogo com esses poetas do passado. A Senhora Tesmofória, uma possível referência ao poema elegíaco *Deméter*, de Filetas de Cós, e a citação nominal a Mimnermo, tratado como “doce”, não são exemplos isolados em uma obra que, além de referências sutis à tradição literária, não se privou de nomear suas referências antigas e contemporâneas em diversos trechos. A presença desses autores, porém, como observa Harder, sugere que o debate não se esgota apenas nessa característica formal da escolha do dístico elegíaco como tema. Trata-se de um debate de forma, mas também de conteúdo e isso se demonstra quando notamos que todas as referências elencadas por Calímaco são poemas endereçados a mulheres amadas, uma coincidência potente em termos de assuntos poéticos.[630] Ou seja, parece haver dentre as novidades uma conjunção entre forma nova, com o dístico elegíaco e gêneros menores adentrando o espaço da alta literatura, e temas novos, em que são postos no centro do debate poético assuntos que extrapolam, por exemplo, o universo primitivo e guerreiro que acompanha, ao menos no discurso indireto do narrador, essa poesia à qual se opõe e que seria a referência

629 CALÍMACO, *Aetia* fr. 1 7-16.
630 HARDER, 2012, p. 33.

positiva das críticas de que se defende nesse trecho do prólogo.

Esse universo de contraposições está presente em todo o trecho. Mesmo o verbo *kathélkei*, no verso 9, aqui traduzido por "supera", traz em si esse campo semântico, por significar "pesar mais", como em uma balança.[631] Uma poesia leve, não guerreira, elegíaca, diminuta em dimensão, tom e temática, simbolizada pelas obras elegíacas de Mimnermo e Filetas é o que se mostra como resposta para as provocações dos Telquines, como positividade artística do programa calimaquiano, o que será comprovado na seleção de termos que irão compor a descrição, nos versos seguintes, da positividade de sua poesia.

O conjunto afirmativo apresentado nesse prólogo é um elemento com frequência tratado como constitutivo para a poética calimaquiana, não apenas por, somado ao trecho final do *Hino a Apolo*, ser a passagem dessa poesia em que esse programa se torna supostamente mais legível, em função de sua significativa completude e da quantidade de versos devotados ao tema, mas porque é possível facilmente conectar esses elementos programáticos aqui destacados a características da própria poesia calimaquiana conhecida, incluindo aí o próprio poema em que se encontra. Esse encontro é com frequência baseado em uma noção ampla, mas difusa que por vezes é resumida em um termo que, ausente do próprio prólogo, consegue sintetizar o conjunto de inovações estéticas proposto por Calímaco: *leptótes*.

Ao mesmo tempo que trabalha com noções não exatamente inéditas da crítica,[632] há nessa palavra estratégica uma considerável novidade. Ela busca sintetizar no campo literário uma tendência presente também em outras artes do período, já visível em algumas gerações anteriores ou mesmo nos anos finais do Período Clássico, de um realismo *avant la lettre*, da inclusão de assuntos e personagens antes restritos à comédia, ou à censura e reprimenda nos gêneros grandiosos.

O interesse pelo diminuto que se apresenta como contrapartida nos versos seguintes

631 A referência essencial aqui é o trecho final de *As rãs* de Aristófanes, em que Dioniso e os poetas concordam em terminar a disputa poética usando como critério o "peso [*báros*] das palavras", adicionando metaforicamente dimensões físicas ao estilo. Cf. nota seguinte a respeito de outras relações do vocabulário crítico de Calímaco e a peça. Para uma confrontação interessante entre os usos na peça e no prólogo, cf. GARGIULO, 1992.

632 É bastante difundida a importância da nomenclatura crítica adotada no Período Clássico para o estabelecimento da terminologia adotada por Calímaco. Ainda que *leptós* e todos os termos correlatos tenham aparições mais ou menos literais, isto é, voltadas para descrições físicas, desde Homero (em *Odisseia* 5.231 encontramos *leptòn* como um adjetivo que descreve um vestido de Calípso, apresentado curiosamente em comunhão com outro termo que se tornaria literário, *kharíen*: um vestido refinado e gracioso), é em *As rãs* que os reconhecemos como peças importantes para o debate estético. No verso 828 da comédia, encontramos o verbo *kataleptologeō*, "dissecar", antecipado por um adjetivo apresentado pelo coro para a língua de Eurípides que tudo tem a ver com a discussão: *líspē glōssa*, "língua polida".

pode ser notado não apenas na imagem dos pigmeus, povos anões que habitavam regiões do continente africano. A escolha do termo *aēdonídes*, apresentado no verso 16, parece buscar no mundo natural um correlato eficiente, o rouxinol, para falar da própria poesia. No famoso epigrama 2 Pf., dedicado a Heráclito de Halicarnasso, é possível encontrar o mesmo termo aplicado aos seus poemas:

Εἶπέ τις, Ἡράκλειτε, τεὸν μόρον, ἐς δέ με δάκρυ
ἤγαγεν· ἐμνήσθην δ' ὁσσάκις ἀμφότεροι
ἥλιον ἐν λέσχῃ κατεδύσαμεν. ἀλλὰ σὺ μέν που,
ξεῖν' Ἁλικαρνησεῦ, τετράπαλαι σποδιή,
αἱ δὲ τεαὶ ζώουσιν ἀηδόνες, ᾗσιν ὁ πάντων
ἁρπακτὴς Ἅϊδης οὐκ ἐπὶ χεῖρα βαλεῖ. [633]

Me contaram do teu fado, Heráclito, e às lágrimas
me levaram. Lembrei-me de quantas vezes nós dois
pusemos o Sol a conversar. E em alguma parte, tu,
hóspede de Halicarnasso, há muito, muito tempo és cinzas.
Mas vivem os teus rouxinóis, e sobre eles o que tudo
rouba, o Hades, não lançará mão.

Como observa Hopkinson, as relações estabelecidas entre o rouxinol, um pássaro de hábitos noturnos, e o lamento são proverbiais,[634] de modo que, se ligarmos esse nome à informação de que Heráclito também compunha elegias,[635] podemos pensar que também a escolha desse diminuto pássaro noturno possui uma dimensão programática em ambos os poemas.

A discussão estética trazida pelo campo semântico do *leptótes*, que transborda no trecho, passa então a adentrar o próprio *bíos* que o poeta projeta sobre si nesse prólogo. Se, como vimos, é esse o período em que os discursos biográficos mais sistematizados passam a ocupar lugar de destaque em meio aos aparatos possíveis de leitura de um poema, é evidente que um poeta que não perde nenhuma oportunidade de nos lembrar que é antes de tudo um leitor não deixaria de usar a própria obra para moldar a recepção de sua figura de poeta. Essa escolha será capaz de não apenas alterar como esse autor se apresenta em seus poemas, mas de certo modo trazer o seu espaço biográfico, quase sempre uma lacuna preenchida pela própria obra, como uma nova ferramenta de construção poética.

Vejamos esse procedimento nos versos seguintes do prólogo dos *Aetia*, em que o narrador se dirige diretamente aos Telquines a partir de um termo, *Baskanía*, do mesmo campo

633 CALÍMACO, Ep. 2 Pf. Tradução nossa.
634 HOPKINSON, 1988, p. 249.
635 cf. DIÓGENES LAÉRCIO, *Vida dos filósofos*, 9.17, 1-11.

daquele presente no final do *Hino a Apolo*, *Phtónos*.[636]

ἔλλετε Βασκανίης ὀλοὸν γένος· αὖθι δὲ τέχνῃ
κρίνετε,] μὴ σχοίνῳ Περσίδι τὴν σοφίην·
μηδ' ἀπ' ἐμεῦ διφᾶτε μέγα ψοφέουσαν ἀοιδήν
τίκτεσθαι· βροντᾶν οὐκ ἐμόν, ἀλλὰ Διός.'
καὶ γὰρ ὅτε πρώτιστον ἐμοῖς ἐπὶ δέλτον ἔθηκα
γούνασιν, Ἀπ[ό]λλων εἶπεν ὅ μοι Λύκιος·
ʿ. . . . . .]. . . ἀοιδέ, τὸ μὲν θύος ὅττι πάχιστον
θρέψαι, τὴ]ν Μοῦσαν δ' ὠγαθὲ λεπταλέην·
πρὸς δέ σε] καὶ τόδ' ἄνωγα, τὰ μὴ πατέουσιν ἄμαξαι
τὰ στείβειν, ἑτέρων ἴχνια μὴ καθ' ὁμά
δίφρον ἐλ]ᾶν μηδ' οἶμον ἀνὰ πλατύν, ἀλλὰ κελεύθους
ἀτρίπτο]υς, εἰ καὶ στεινοτέρην ἐλάσεις.'

Sumam, raça funesta da Inveja, pela própria arte
julguem o engenho, não pela medida persa.
E não esperem de mim um canto grandissonante
gerar: trovoar não é para mim, mas de Zeus.
Quando da primeríssima vez em que pus a tabuinha nos meus
joelhos, Apolo me disse, o Lício:
……..]… aedo, a oferenda a mais gorda possível
cria, mas a Musa, ó bom, a mais delicada.
A ti também isto ordeno, que teus veículos não trilhem
aquele andar, e por trajetos semelhantes aos dos outros
não dirijas teu carro, nem pela estrada larga, mas por caminhos
inusitados dirijas, mesmo se mais estreitos.

No trecho do fragmento, a discussão se torna mais explícita no uso da ideia de medida, da dimensão como vocabulário produtivo de discussão poética, sintetizado na máxima dos versos 17-20: é necessário que o engenho (*sophíēn*) seja o elemento central de análise, não apenas o comprimento.[637] Essa proposição mantém a discussão apresentada desde o início do prólogo, das diferentes propostas poéticas, mas inclui com mais clareza uma distinção física, material, uma escolha que ganha força na descrição também da altura do canto: aqui é dito que

636 A presença de termos desse campo da inveja, da disputa e da competição, encarnados finalmente na figura tradicionalmente associada à inveja dos Telquines, é muito importante em textos programáticos, na medida em que apenas o que se destaca pode ser invejado. Ao atribuir tais predicados aos rivais, Calímaco se apresenta automaticamente como um eixo, um elemento central da disputa poética, o que se converte também em distinção em um ambiente intelectual tão competitivo. Essas dinâmicas são muito bem descritas por Klooster (2011) e tornam ainda mais secundária a tentativa de estabelecimento de quem seriam afinal os Telquines. Sob esse ponto de vista, tanto faz, ou melhor, talvez nem existam, uma vez que o importante desse movimento é justamente a autoafirmação.

637 O termo usado para contrapor parece também ser carregado de significado. O *skhoínōi* é uma unidade de medida egípcia reconhecida entre os gregos e que deveria equivaler a 10,5 km. O adjetivo *Persidi* que o determina parece ter vindo em continuidade à referência aos massagetas no trecho anterior. De toda maneira, esse é um termo já anteriormente utilizado no espaço da crítica literária na época, como em um fragmento de Píndaro (70b), em que *skhoinoténeiá* é um adjetivo que acompanha o termo *aoidá* e com frequência é interpretado como "entediante". Cf. HARDER, 2012, p. 53.

não lhe cabe soar alto como trovão, uma ideia que vai ser completada positivamente apenas no trecho subsequente, mas da qual já é possível apreender que alguns elementos, como o *méga* adverbial do verso 19 ou a própria grandeza em torno de Zeus ou do trovão, mantêm a contraposição simbólica de todo trecho.[638]

Não parece ser ocasional, no entanto, que justamente no trecho em que encontramos a elaboração positiva dos aspectos dessa estética nos deparemos também com a descrição de uma cena de iniciação. A sequência que se inicia no verso 21 e encerra o que conhecemos do prólogo traz elementos capazes de conectar essa proposta estética à própria imagem apresentada pelo poeta. Como se buscasse reproduzir o ponto de partida das críticas recebidas, "um poema pequeno, como uma criança", Calímaco apresenta, antes da abertura de um poema que parodia o encontro do poeta com a musas, outra iniciação, mediada por Apolo, na qual o superlativo *prōtiston* reforça o quanto optou por construir-se como um poeta iniciado ainda na infância, em defesa dessa estética em seus versos desde suas primeiras experiências.

Para Acosta-Hughes e Stephens, a oposição entre o novo e o velho, entrelaçada à oposição mais evidente entre o grande e o pequeno, forma o argumento central do prólogo.[639] Assim como no trecho anterior, há uma ideia que permeia toda essa construção, mas nesse trecho propositivo a palavra-chave parece ser a noção de novidade. A metáfora do caminho fácil e do caminho difícil, uma forma tradicional de resumir e apresentar um *méthodos*, já estava presente em Hesíodo[640] e certamente em boa parte da tradição filosófica.[641] Píndaro é talvez o antecedente literário mais importante e próximo a adotá-la, mas, como costuma ser relevante em suas formas de relação com a tradição literária, Calímaco resolve aqui produzir variação: o uso da ideia de caminhos não percorridos em vez dos caminhos largos ou estreitos se tornou

638 Pode parecer estranho (especialmente se lemos o trecho aliado a toda construção presente no *Hino a Zeus*, na qual Calímaco parece se colocar em paralelo, ao lado dos Ptolomeus, na nova ordem imputada por Zeus) que aqui ele se coloque em oposição a essa divindade. Parece-nos, na verdade, que aqui Zeus e o trovão, um de seus atributos, não são questionados em sua grandeza. A *recusatio* se dá respeitosamente, da mesma maneira que Calímaco parece se relacionar com Homero: com muito mais reverência, daí a descrença na capacidade de emulá-lo, do que desprezo.

639 ACOSTA-HUGHES; STEPHENS, 2002, p. 240. A presença do *déltos* no trecho, como observam os autores (p. 243), é ainda capaz de aproximar o trecho do universo escolar, tema retomado na obra de Calímaco e importante para uma variação das ideias de educação x iniciação, elemento fundamental para a atualização da cena do livro I dos *Aetia*. Além disso, a figura do professor e da escola fazem parte de sua própria tradição biográfica posterior, possivelmente não por acaso.

640 HESÍODO, *Trabalhos e Dias* 286-294. No famoso trecho, Perses é instruído, através da mesma metáfora, na ideia de que os melhores caminhos não são exatamente os mais agradáveis de serem percorridos, algo muito semelhante ao que Calímaco diz no Ep. 7 Pf., a respeito da poesia de Teeteto.

641 A respeito da presença dessa metáfora em variados trechos da poesia de Calímaco, cf. SILVA, 2014, p. 51-62.

muito possivelmente um *tópos* literário a partir de sua poesia.[642] Nessa alteração, notamos principalmente que de fato parece possível intercambiar as ideias de "novo" e "pequeno", ideias que podem ser sintetizadas na escolha feita pela infância como novo elemento de significação. Essa livre alternância já podia ser vislumbrada na narrativa recorrente em seus hinos do triunfo dos deuses olímpicos ainda crianças sobre os velhos e ultrapassados deuses ctônicos, nomeadamente Zeus, no primeiro hino, e Apolo, nos hinos II e IV.[643] Está presente ainda em diversas contraposições com frequência lidas como programáticas, como o epigrama que parece de fato ter servido de abertura para o livro dedicado e esse gênero, o 1 Pf.[644]

5.5. Cigarra, poesia e frugalidade

Se seguimos a leitura do poema, ser como uma criança, na inversão proposta em sua defesa, significa se tornar menor, mais delgado, de voz mais aguda, fina. Esse conjunto de elementos que constituem a nova figura do poeta, nos versos seguintes, pode ser condensado no ser escolhido para representá-lo logo em seguida, a cigarra. Em um prólogo que trabalha sempre em construções de duplicidade, é apresentado também um animal que se contrapõe à miudeza, acuidade e sutileza que a cigarra representa, o asno (*ónōs*),[645] cuja vocalização, em contraposição ao "som claro da cigarra", é chamada apenas de barulho (*thórybon*):

τῷ πιθόμη]ν· ἐνὶ τοῖς γὰρ ἀείδομεν οἳ λιγὺν ἦχον
τέττιγος, θ]όρυβον δ' οὐκ ἐφίλησαν ὄνων.
θηρὶ μὲν οὐατόεντι πανείκελον ὀγκήσαιτο
ἄλλος ἐγ]ὼ δ' εἴην οὐλ[α]χύς, ὁ πτερόεις,
ἆ πάντως, ἵνα γῆρας ἵνα δρόσον ἦν μὲν ἀείδω
προίκιον ἐκ δίης ἠέρος εἶδαρ ἔδων,
αὖθι τὸ δ' ἐκδύοιμι, τό μοι βάρος ὅσσον ἔπεστι
τριγλώχιν ὀλοῷ νῆσος ἐπ' Ἐγκελάδῳ.
. . . . . Μοῦσαι γὰρ ὅσους ἴδον ὄθματι παῖδας
μὴ λοξῷ, πολιοὺς οὐκ ἀπέθεντο φίλους.[646]

642 HARDER, 2012, p. 64.

643 ACOSTA-HUGHES; STEPHENS, 2002, p. 245.

644 O epigrama impressiona por cruzar Pítaco, um dos sete sábios da tradição, e uma espécie de sabedoria emanada da simplicidade, a partir da qual um homem em dúvida entre duas noivas pôde escolher a *olígēn nýmphēn*, a noiva mais simples. A nomenclatura do diminuto e as possíveis leituras cruzadas entre a escolha sábia pela noiva e o posicionamento por uma poesia que fosse "*katà sautòn*", como aconselham as crianças, instigou alguns comentadores a posicioná-lo como um epigrama-chave, programático. Sobre sua centralidade (ou primazia) em uma edição organizada pelo próprio Calímaco, cf. GUTZWILLER, 1998, p. 185-188.

645 Ambühl (1995, p. 212) aproxima a figura do asno do universo dionisíaco, supondo que no trecho Calímaco se dirige portanto contra a poesia trágica, universo que o poeta parece, do nosso ponto de vista, subvalorizar em suas discussões programáticas. Sobre o assunto, cf. CUSSET, 2011.

646 CALÍMACO*, Aetia* fr. 1, 29-38.

Por ele fui convencido: pois cantamos entre os que o som claro
da cigarra, e não o barulho dos asnos, amam.
Que da mesma maneira que a besta orelhuda zurre
um outro; eu, que seja o leve, o alado,
em tudo, para que da velhice, para que do orvalho que canto,
orvalhado alimento do ar divino, me alimentando,
dela outra vez me despoje, ela que para mim se tornou tão pesada quanto
a ilha de três pontas sobre o destrutivo Encélado.
..... os que as Musas olham com bons olhos quando crianças –
e não de viés – deles, quando grisalhos, elas não deixam de ser amigas

Não é uma novidade entre os gregos ou mesmo em outras culturas a comparação entre o poeta e a cigarra. Trata-se de um potente e antigo lugar comum baseado na interseção mais que natural das duas figuras através do canto, ferramenta que, em culturas orais, é o principal modo de produção adotado pelos criadores da palavra. É certo que parte dos interesses de Calímaco em utilizar esse inseto como marco para seu programa nasce justamente dessa característica comum que transforma a cigarra em um emblema do poeta.[647] Há, no entanto, outros traços atribuídos às cigarras que nos interessam igualmente. O mais imediato é sua ligação também proverbial com a velhice. Na tradição literária, essa parece ser uma impressão capaz de acompanhar o canto em sua centralidade, já que encontramos, no livro III da *Ilíada*, sua primeira aparição na literatura grega supérstite,[648] uma referência que cruza esses dois elementos, liga à idade avançada o domínio da palavra, a oratória refinada.[649]

A velhice é também uma condição associada à cigarra na antiguidade por sua imaginada longevidade. Não deixa de ser significativo, nessa relação, que notemos que o termo *gēras*, que designa normalmente a própria velhice, também seja utilizado para nomear a carcaça abandonada pelas cigarras e outros invertebrados no processo de ecdise.[650] Essa renovação carrega sem dúvida o poder simbólico de passagem para outra vida, uma imortalidade em metamorfose, garantia de uma presença que excede a de outros seres pelo tempo. Essa ligação entre o novo e o velho parece muito interessar Calímaco, já que, em sua defesa de acusações sobre a velhice, retoma sua iniciação poética na infância. É como se a poesia fosse essa própria

647 Alguma delicadeza aliada ao modo frugal e simples de vida e, talvez, ao trabalho deram às abelhas um papel semelhante no *Hino a Apolo* (110-112), o de se tornar um símbolo da poesia. A escolha por insetos em trechos programáticos parece ser mais um apelo para o diminuto em sua obra.

648 CRANE, 1986, p. 272.

649 HOMERO*, Ilíada* III.150-152. A cena é a em que um grupo de anciões troianos observa a magnífica aparição de Helena, que deseja assistir ao duelo entre Páris e Menelau, e conjuga certa melancolia dos velhos que se afastaram da guerra, mas que mantém, como cigarras, uma maravilhosa capacidade oratória.
"Devido à idade tinham desistido da guerra; como oradores, / porém, eram excelentes, semelhantes às cigarras que no bosque / pousam numa árvore e lançam sua voz delicada como lírios [*leirióessan*]. Tradução de Frederico Lourenço.

650 TSAGALIS, 2008, p. 118.

troca de corpos que unifica os dois calímacos e assim o aproxima da imortalidade.

Encontramos ainda outra característica que se tornou recorrente em sua representação a partir do famoso trecho do *Fedro* de Platão,[651] um universo crítico e simbólico que parece ter alcançado a reflexão metapoética de Calímaco. O diálogo se passa em uma caminhada ao ar livre, por volta do meio-dia, momento em que, com o sol em seu ponto máximo, as cigarras e o seu canto se fazem mais presentes. Sócrates narra, como um *intermezzo* entre seções importantes do diálogo, o mito do surgimento das cigarras, porque ao notá-las novamente como espectadoras do diálogo e reafirmar a importância de não cochilarem, mas manterem a discussão viva, cita o dom, o privilégio (*géras*) que elas teriam recebido dos deuses, fato desconhecido para Fedro, seu interlocutor: as cigarras são informantes das Musas e, por isso, não necessitam de nenhuma forma de alimento enquanto estão vivas.

> Em verdade não fica bem um amigo das Musas não ter ouvido falar de tais coisas. Ora, dizem que outrora as cigarras eram homens, dos que existiam antes de nascerem as Musas; nascidas estas e revelado o canto, alguns deles tanto se enlevaram de prazer que, a cantar, descuidaram de comida e bebida e não notaram que tinham morrido; deles é que a raça das cigarras depois daquilo deriva sua natureza, tendo das Musas recebido este privilégio, de não carecer de nenhum alimento uma vez nascida, mas sem comida nem bebida logo pôr-se a cantar, até morrer, e depois ir ter com as Musas e lhes anunciar quem as honra aqui e qual delas.[652]

A primeira marca que se destaca no mito é a escolha do termo *philómouson*, "amigo das musas", termo usado por Sócrates para descrever o interlocutor que surpreendentemente desconhece o mito das cigarras. Essa mesma elaboração aparecerá ao final do trecho do fr. 1 Pf. dos *Aetia*, a ideia de que alguns se tornam desde a infância amigos das Musas, com os quais elas manterão, assim, uma relação produtiva de amizade até a velhice.

A metamorfose desses humanos em cigarras passa pelo imenso prazer com que descobrem o canto e, a partir desse momento, pelo impulso de abandonarem os elementos básicos de subsistência, nomeados por Platão no trecho como "comida e bebida", para darem continuidade aos trabalhos dedicados às Musas. Além do fato de emitir em determinada etapa de sua existência um som agudo e contínuo, a cigarra parece ser o animal adequado para representar essa dedicação total, porque os antigos consideravam-na capaz de sobreviver com o consumo apenas do orvalho, uma ideia que pode justificar tanto o tópos existente nas fábulas, em que a cigarra é apresentada como representante de uma vida sem grandes esforços, quanto

651 Para De Vries (1969, p. 192), o mito é muito possivelmente uma criação de Platão. A relação com as musas e a criação de uma causa e uma consequência parecem, no entanto, ter sido a reelaboração de uma ideia popular.
652 PLATÃO. *Fedro* 259b-d. Tradução de José Cavalcante de Souza.

a ideia mais positiva presente em Platão, uma vida voltada para a frugalidade e para o contato direto com o divino mesmo após a morte.[653]

Tomar, portanto, essa figura por emblema traz a mensagem evidente de que a escolha do autor é sempre pela poesia, por uma existência completamente dedicada ao cantar, à amizade com as Musas.[654] Em um prólogo construído através de dualidades e no qual o tema da idade é em diversos trechos central, um ser que encarna longevidade, sobrevivência e, especialmente, a conjunção de certa decrepitude visual da velhice com um exímio cantar parece ser ainda mais uma escolha acertada. Mas há aqui também o elemento da frugalidade, reforçado em versos que aparecem logo em seguida, e não apenas na nomeação do inseto. Nesse trecho fica explícito o desejo de ser alado, leve e de se alimentar do orvalho apenas, características correspondentes às da cigarra.

Encontramos em Esopo uma fábula de mesmo paralelo, "O burro e as cigarras", em que o burro, fascinado com o belo canto do inseto, questiona, cheio de inveja (*zēlōsas*), a origem desse canto e, ao receber como resposta que se trata de um dos efeitos de uma dieta baseada em orvalho, decide também assumi-la e acaba por morrer de inanição. Moral da fábula: "os que têm aspirações contrárias à natureza, além de não as realizar, ainda padecem enormes desgraças".[655] Com essa contraposição, além da continuidade da distinção estética entre sutil *x* estrondoso, diminuto *x* bombástico encarnada nos sons produzidos por esses animais, consegue ele reafirmar que as críticas de seus rivais são motivadas pela inveja e pela impossibilidade natural de se adequarem à poesia verdadeira e se tornarem amigos das Musas.

É necessário, porém, não perder de vista o elemento material posto em perspectiva ao retomar a fábula de Esopo ou o mito de Platão: as cigarras são tão poderosas ao cantar e em sua relação com as Musas por se desvincularem em larga medida das demandas materiais básicas de subsistência e colocarem o canto como primeiro elemento em uma ordem geral de importância.[656] Mesmo nas histórias em que elas de fato se alimentam, sua dieta passa pela mais frugal das possibilidades, é baseada em um elemento gratuito, oferecido pelos céus e em baixíssima densidade, o orvalho.

Como vimos nos capítulos anteriores, de um ponto de vista aristocrático que tem

653 TSAGALIS, 2008, p. 117.
654 CRANE, 1986, p. 274.
655 ESOPO, *Fábulas* P184. O trecho citado é da tradução de Dezotti (2013, p. 79).
656 CRANE, 1986, p. 275.

forte longevidade dentro do universo poético, é sempre incompatível ao poeta o contato explícito com as demandas materiais e os impulsos de conversão de sua produção poética em dinheiro. Mesmo sendo uma figura de corte, em constante e muitas vezes íntima relação com os seus patrões, não é bem visto em certa tradição apresentar-se como um negociante nesse ofício. Há uma constante desconfiança e mesmo uma ideia de traição em "assalariar a Musa", pois trata-se de um dom maior e mais divino do que a mesquinharia da vida comum, seus negócios, acertos e demandas e, por outro lado, de uma postura antiaristocrática.

Além da desconfiança que permeia o universo do ganho, descrita por Desmond[657] no ambiente do pensamento filosófico, por exemplo, há um movimento conservador em determinados espaços que tende a defender um retorno a modos não monetizados de relação. A poesia é um desses mercados que parece temer constantemente a desonra do comércio e, por isso, precisa ser financiada ou a partir de interesses públicos ou indiretamente, através de dons da *xenía*, por exemplo. Essa relação, quando estabelecida, forma vínculo suficiente para que quantidades significativas de dinheiro fossem ofertadas ao poeta pelo patrão sem que surgisse a suspeita de venalidade sobre o artista: há relação, não é apenas pelo dinheiro.[658]

Representar-se por meio de uma cigarra contém camadas de significado ligadas à representação de uma vida de poeta esperada por leitores e patrões, camadas que vão desde a devoção absoluta ao ofício, simbolizada no mito platônico pelo encantamento diante dos dons das Musas, à relação prática, material, de seu sustento. É dessa questão que se desenvolve o descontentamento social quanto às formas de relação existentes entre artista e financiadores, um mal-estar que reverbera a dúvida entre constrição e inspiração, elementos que compõem a oposição artística básica desde os aedos homéricos.

Como nos hinos, o engenho calimaquiano é visível na construção de imagens capazes de compor harmonicamente sua poética e conjugá-la às múltiplas necessidades e desafios que se apresentam em sua época, estética e politicamente. Ali, vimos como era possível conjugar a reencenação de alguns mitos que justificassem o poder dos Ptolomeus às novas noções de sua poética. Nesse novo caso, podemos observar de um local privilegiado a *performance* de Calímaco a respeito de sua relação de dependência: na relação de certa igualdade entre desiguais, pressuposta entre patrão e poeta, o poeta é visto como servo e nobre.[659] Encarnar a figura da cigarra no prólogo de seu mais famoso poema, adotá-la como

657 DESMOND, 2006.
658 GRIFFITHS, 1979, p. 19.
659 Essa confusa posição intermediária pode ser vista na surpresa de Pistêtairo diante do poeta de *Aves* (911) de

síntese de seu imaginário é não só professar novamente sua amizade com a Musas, mas, observando-a do avesso, reafirmar que tipo de papel deseja desempenhar no campo literário do qual faz parte, o de continuador, por motivos literários e não literários, de uma tradição crítica a certa monetização da poesia e, por conseguinte, entusiasta das relações aristocráticas propostas pelos novos monarcas.

Talvez o que haja de realmente inovador nesse gesto seja a capacidade de conjugar por meio de imagens esses dois universos. Ao comentar a presença da pobreza na poesia de Calímaco, Acosta-Hughes a apresenta como um tema bidimensional, a partir do qual o autor é capaz de tocar pontos da autoimagem do poeta na tradição e ao mesmo tempo se aproximar de demandas da dinâmica literária da Alexandria contemporânea, como as novas construções de personas poéticas ou o papel do poeta na sociedade.[660] A frugalidade expressa através da polissêmica cigarra é um desses elementos que conectam passado e presente, especialmente se observarmos o local programático em que o discurso é localizado.

A criação de dissonância entre assunto e estilo, uma das artimanhas recorrentes da poesia helenística, encontra nessa imagem de Calímaco um novo capítulo, em que o poeta de corte altamente refinado se compara a uma cigarra, àquele ser que dedica a vida aos interesses poéticos. Como observa Klooster, parece ser uma passagem cujo objetivo é obter elogios ou engajamento por parte do seu público-alvo, justamente os patrões ou possíveis patrões, a partir da sinalização óbvia de quais são as posições possíveis do jogo poético proposto.

Ptolomeu Filadelfo, também *philómousos* em sua disposição para financiar a produção poética, parece muito mais próximo do modelo pindárico, não explicitamente monetizado, de financiamento das artes, de modo que, no campo literário de então, a construção de uma postura desinteressada materialmente se torna muito mais condizente com a ideologia real do que posturas diretamente contratuais. Para que seu *kléos* fosse elevado, o poeta que o cantasse, direta ou indiretamente, deveria também adotar esse tom. Isso explica a diferença de tom nos idílios de Teócrito dedicados a Hierão II e a Ptolomeu II, por exemplo.[661]

Colocar-se, assim, como contraparte interessada, dentro da tradição poética

---

Aristófanes: ele se apresentava com vestes como as de um escravizado (*doũlos*) e ao mesmo tempo tem cabelo longo (*kómēn ékheis*), traço aristocrático de seu período.

660 ACOSTA-HUGHES, 2002, p. 227.

661 Na primeira, o *Idílio* 16, seu objetivo principal é demonstrar quão danoso e tolo pode ser o comportamento do patrão avarento e sua estratégia é sugerir a Hierão II de Siracusa, o patrão almejado, que há apenas duas possibilidades de escolha. Esse padrão não se repete, no entanto, no *Idílio* 17, dedicado a Ptolomeu Filadelfo, conhecido justamente por sua generosidade em relação à produção artística e intelectual de sua época.

retomada, passava por parecer materialmente desinteressado ou, na elaboração do próprio Calímaco, um amigo das Musas. A recorrência dessa relação, no entanto, parece ir mesmo além das práticas aristocráticas executadas e reiniciadas entre os gregos, ser um tipo de *tópos* que se reflete ainda nas próprias narrativas de vidas desses artistas literários. Calímaco parece ser, afinal, o poeta do período com a maior naturalidade em espalhar, através de seus poemas, passagens que lhe serviam como plataformas de acesso ao debate estético, mas também às questões não literárias da época, já que nesse momento ambas as ações se aproximam e possuem com frequência um mesmo fim: distinção.

5.6. Uma poética erótica

Ainda que os outros gêneros discutidos tragam marcas de tradição no que diz respeito à condição e papel do poeta na sociedade, uma construção explícita da pobreza aparece, em enunciados em primeira pessoa ou em personagens ligados à poesia, sempre conectada a circunstâncias específicas e em gêneros específicos.[662] Sua forma mais recorrente acompanha uma postura marginal[663] advinda da construção de autoimagem daqueles que também se mostram como fortes influências da poesia calimaquiana, os poetas iâmbicos arcaicos, e com frequência os reflexos eróticos dessa marginalização são visíveis também nas forma do epigrama.

Uma poesia de censura, como o iambo se assume, com frequência se debruça sobre temas éticos, ainda que de modo heterodoxo em relação aos padrões sociais. Mesmo que com frequência busque o riso ou mesmo o ultraje como efeitos, o gênero se mostra desde Arquíloco e Hipônax uma poesia de denúncia ou de aconselhamento diante de perigos ou injustiças, por exemplo. Os poetas que dialogam com essa tradição nos períodos subsequentes, como Calímaco no Período Helenístico, retomam esses traços distintivos, mas se mantêm também em busca de um novo contexto ao qual se adequariam.[664] É preciso notar ainda que, mesmo fora

662 Convém lembrar, como exceção, da ótima análise produzida por Harder (1987) sobre os fragmentos SH 239 e 253 de Calímaco, pertencentes a algum trecho incerto dos livros 1 e 2 dos *Aetia*, no qual Calímaco, em diálogo com as musas, em que sugeriria que a sua pobreza é resultado do serviço às deusas, algo que se aproxima – e para Lloyd-Jones (*apud* Harder, 1987, p. 28) define a posição dos fragmentos no prólogo – da própria imagem das cigarras apresentadas no Prólogo aos Telquines.

663 São diversos os fragmentos presentes na obra de Hipônax e Arquíloco que representam essa posição contra o *status quo* de sua época, tocando sensivelmente na questão econômica (os fragmentos 32, 34 e 36 W de Hipônax são um exemplo dessa abordagem). Como observa Acosta-Hughes (2002, p. 228), há, no entanto, uma diferença crucial em relação à pobreza do poeta helenístico, em torno da qual Calímaco costurará seu discurso: o poeta iâmbico arcaico não atribui sua desfavorecida situação social ao seu chamado poético, parece se tratar mesmo de atributo fixo do gênero, um dos temas do repertório genérico.

664 ACOSTA-HUGHES, 2002, p. 220.

do gênero, Calímaco se mantém próximo do espírito iâmbico na estratégia assumida de crítica difusa e autoafirmação presente no prólogo dos *Aetia* ou nos versos finais do *Hino a Apolo*.

Essa censura, que se converte em sua obra em autodefinição, está presente em outros trechos e se mostra também no iambo como uma ferramenta especialmente produtiva. Apoiado nas discussões poéticas históricas, no *Iambo 3* Calímaco adentra as críticas à natureza corruptora que o dinheiro possui, evocando uma era do passado, como nos dois primeiros iambos, mas em um tom de comparação um pouco mais pessoal que nos poemas anteriores: a primeira pessoa do poema é vítima da *aiskhrokérdeia*, da ganância, um tema típico do iambo helenístico.[665] Vejamos como o iambo é apresentado pela Diegese VI:

Εἴθ' ἦν, ἄναξ ὦπολλον, ἡνίκ' οὐκ ἦα
καταμέμφεται τὸν καιρὸν ὡς πλούτου
μᾶλλον ἢ ἀρετῆς ὄντα, τὸν δὲ
πρὸ αὐτοῦ ἀποδέχεται ὃς τῆς ἐναν-
τίας ἦν τούτων γνώμης· παρεπι-
κόπτει δὲ καὶ Εὐθύδημόν τινα, ὡς
κεχρημένον τῇ ὥρᾳ πορισμῷ, ὑ-
πὸ τῆς μητρὸς πλουσίῳ συσταθέντα.

"Quisera, ó rei Apolo, que tivesse sido quando não fui"
censura o tempo em que a riqueza
é mais do que a excelência e
defende o passado porque era ao contrário
o pensamento em relação a essas coisas. Ataca
então um Eutidemo, que
fez uso do viço como meio de vida, pela
mãe oferecido a um rico.[666]

Os lamentos e as críticas nesse iambo não são, no entanto, genéricos.[667] Aquele que se dirige ao deus lamenta o próprio chamado e se considera parte de uma série de problemas cadenciados do seu tempo: o chamado da poesia leva à pobreza, o amante que o rejeita em busca de um rico o faz por sua pobreza, e sua posição social de poeta iâmbico é sintetizada também por essa pobreza. Nos fragmentados versos seguintes, há ainda o assumir-se nessa condição,[668] movimento de fusão do *tópos* iâmbico com o lamento erótico, atravessado justamente pela, para Calímaco, fundamental discussão sobre a nova localização do poeta na sociedade helenística, determinada pelas formas de relação poeta *x* patrão. Sua escrita parte

665 ACOSTA-HUGHES, 2002, p. 222.
666 CALÍMACO, fr. 193col6, 34-40.
667 O tom do lamento remete, no entanto, à mesma contraposição entre presente ganancioso e passado virtuoso que encontramos nos primeiros versos da *Ístmica 2* de Píndaro.
668 Na segunda coluna do verso 17, coluna que sobreviveu à transmissão, encontramos o explícito lamento: φεῦ· τὸν ἄκληρο[ν, "Ai! O sem-quinhão", isto é, o pobre.

desse seu novo lugar, em um tempo que tenta se construir em comunhão com um passado específico, mas que precisa dialogar com a tradição literária.

Essa fusão aparecerá em diversas outras passagens da poesia de Calímaco e será sempre conduzida por uma associação radical e algo moralista, capaz de fundir a criação poética e o jogo homoerótico tantas vezes reproduzido em seus versos: aquele que faz poesia por dinheiro, sem levar em consideração uma relação íntima com as Musas, em primeiro lugar, é comparável ao amante promíscuo ou, como o próprio *Iambo 3* anuncia, a alguém que se prostitui. A imagem já é sugerida em Píndaro,[669] mas parece se concretizar ao máximo na obra de Calímaco, quando, por exemplo, ele aproxima radicalmente o universo poético no famoso *Priamel* negativo nos seus epigramas.

Ἐχθαίρω τὸ ποίημα τὸ κυκλικόν, οὐδὲ κελεύθῳ
χαίρω, τίς πολλοὺς ὧδε καὶ ὧδε φέρει·
μισέω καὶ περίφοιτον ἐρώμενον, οὐδ' ἀπὸ κρήνης
πίνω· σικχαίνω πάντα τὰ δημόσια.
Λυσανίη, σὺ δὲ ναίχι καλὸς καλός – ἀλλὰ πρὶν εἰπεῖν
τοῦτο σαφῶς, Ἠχώ φησί τις· ‘ἄλλος ἔχει.’

Odeio o poema cíclico e não gosto
do caminho que muitos a aqui e ali conduz;
detesto também o amado rodado e de fonte não
bebo; abomino tudo que é público.
Lisânias, tu és maravilhoso, maravilhoso – mas antes que eu
fale isso até o fim, um Eco diz: mas é de outro.[670]

Ainda que o verso inicial do poema sugira que estamos diante de um poema acima de tudo metalinguístico, Cameron não acredita que seja algo além de um poema erótico bastante sutil.[671] O erro, para Cameron, é a falta de uma leitura mais ampla de seus versos, com suas partes distintas compondo uma unidade e não duas discussões. Essa falha teria levado alguns críticos, convenientemente apoiados na importância da peça como declaração poética, até mesmo a retirar de suas edições o dístico final do poema, justamente sua parte mais explicitamente erótica.[672] Gutzwiller, por sua vez, busca uma síntese entre as posições. Seu argumento se constrói sobre a ideia de que de fato não é somente um poema erótico nem

669 PÍNDARO, *Ístmica 2* 6-8: “Pois a Musa não era amalucro / naquele tempo nem assalariada, / nem se vendiam por parte da melissonora Terpsícore, argênteas / nas faces, as doces suavevóceas canções”. Tradução de Roosevelt Rocha.

670 CALÍMACO, Ep. 32 Pf. Tradução nossa.

671 CAMERON, 1995, p. 388.

672 Não é simplesmente a dificuldade de entender a quebra do “manifesto” que leva alguns editores (Haupt, por exemplo) a remover os dois versos finais. A presença do Eco e de sua resposta fez com que alguns também reescrevessem, reimaginassem um texto que lhes parecesse mais razoável. O caso mais flagrante é o de Giangrande. Cf. GIANGRANDE, 1975, p. 112.

somente uma manifestação em versos da poética defendida por Calímaco, mas uma tentativa de junção entre esses dois universos fundamentais em sua obra epigramática.[673] Podemos ver nessa aproximação, ainda, um sinal feito pelo poeta em relação aos financiadores da sua arte, um elemento que, como vimos, atravessa os outros gêneros, explícita ou implicitamente. Reymonds nos lembra que o contexto erótico mantém paralelos possíveis com as relações de patrocínio real. Como na forma antiga, idealizada nesses poemas, a relação erótica de qualidade se baseia em uma reciprocidade consciente dos papéis assumidos em cada parte, o que não ocorre no caso narrado por Calímaco, que depende antes de tudo de dinheiro para existir.[674]

A posição menor do poeta em Calímaco, especialmente na área do iambo, demanda então um tratamento mais nuançado. Sua recorrente aproximação do tema e suas declarações em primeira pessoa sobre sua situação não são compreensíveis se nos afastarmos do conjunto de temas literários e filosóficos da época: há, de fato, uma antítese quase constante entre riqueza e pobreza, mas, por assim dizer, nunca há a apreciação objetiva do dinheiro. O dinheiro conserva nesse período um significado indistinguível do universo político e moral, ainda que seja, como hoje, essencial para a sobrevivência.[675]

Temos dois outros epigramas dedicados ao tema da pobreza, para os quais com frequência os comentadores se voltam. Ambos, no entanto, tratam da difícil equação entre pobreza e universo erótico. Encontramos no 32 Pf. uma referência direta à pobreza, acompanhada justamente da declaração de tristeza do desamor que acompanha sua má situação social.[676] Aqui, o amante também se torna infiel ao perceber a ausência de posses do poeta, no que se forma mais uma cena de afirmação, ainda que pesarosa, pela escolha de universo não material que acompanha o chamado poético. Novamente é de se desconfiar que essa construção de primeira pessoa diga respeito também ao universo poético em que o autor se encontra,

673 GUTZWILLER, 1998, p. 218-222. Essa junção seria tão importante que a autora supõe que em um possível livro de epigramas composto e organizado por Calímaco esse seria um epigrama de transição para uma seção erótica. Haveria nessa elaboração, que tanto confundiu os leitores e comentadores posteriores, uma vontade de misturar mais que suas preferências pessoais, mas um projeto que atravessou gêneros unindo os dois universos.

674 REYMOND, 2010, p. 123.

675 MEILLIER, 1979, p. 167.

676 CALÍMACO, Ep. 32 Pf.

> Sei que minhas mãos estão vazias de riqueza, mas, Menipo,
> não venha me contar, pelas Graças, meu próprio sonho.
> Sofro por escutar o tempo todo essa conversa amarga.
> Sim, meu bem, de tudo que de ti recebi esse é o maior desamor.

servindo-lhe de profissão de fé poética em um campo literário que buscava emular as relações arcaicas entre patrão, público e poeta.

Por outro lado, no epigrama 46 Pf.,[677] encontramos outra relação entre o amor e poesia, mas que não deixa de lado a necessidade como elemento da equação. Utilizando o mito já presente no *Idílio 11* de Teócrito, uma narrativa a respeito dos amores de Polifemo e Galateia, Calímaco apresenta aqui as duas forças como opostas: o amor como doença que acomete aquele que se vê em situação de infortúnio quanto à sua realização, a poesia, portanto, sendo uma forma de cura (*phármakon*) para essas dores, da qual faz uso Polifemo. Curiosamente, na segunda parte do poema a fome (*limós*) é apresentada como outra possibilidade de resolução, em vista do amor a rapazes, a mesma ideia já presente no epigrama 32 Pf. e no *Iambo 3*, mas ali apenas como sugestão.

A aproximação entre poesia e amor como ferramenta para a crítica de um universo monetizado de relações não significa que Calímaco tenha sido pobre, mas serve como sugestão geral de que é melhor se prostituir do que se dedicar às letras caso tenha interesse pela riqueza. Essa é uma das traduções possíveis de uma ansiedade compartilhada pelos artistas em relação ao espaço que ocupa o poeta e a poesia na sociedade da época. A ideia dominante de tradição grega ainda é a da elite: ao herdar um grande passado literário, o escritor se sente como parte do corpo social da elite, sem ser tão inconsciente para não ver que esse lugar às vezes é difícil de manter. Nesse período e lugar em específico, a Alexandria de então, a desigualdade entre as partes se torna ainda mais flagrante, é a desigualdade entre humanos e pretensas divindades. A distinção que Calímaco parece então buscar, ainda que seu modo de demonstrar seja inovador, se localiza no antigo valor moral iâmbico, que localiza a poesia além das preocupações materiais, mesmo que elas realmente existam.[678]

Calímaco se apresenta, portanto, como um poeta pobre por fazer uma poesia do mínimo: sutil, magra, delicada, sem excessos, em oposição aos excessos da poesia a que se

---

677 CALÍMACO, Ep. 46 Pf.

Que conjuro excelente Polifemo encontrou
para os que amam. Juro pela Terra, o Ciclope não é estúpido:
as Musas reduzem os inchaços do amor, Filipo,
o remédio universal contra todos os males é a arte.
Assim também a fome, me parece, contra o infortúnio é
excelente, expurga a doença que é o amor por garotos.
Há para nós […]1 contra Eros implacável,
isto a dizer: "Corta tuas asas, garotinho,
não temos nem uma migalha de medo de ti: temos em casa
os dois conjuros para essa ferida cruel."

678 MEILLIER, 1979, p. 167.

opunha. Essa estética estava expressa não apenas na materialidade dos versos, mas na sutileza que era capaz de mobilizar para conectar-se à tradição poética ou para adentrar nas práticas do campo literário que o circundava, a complexa e disputada corte de Alexandria. Seu uso do *tópos* da pobreza é claramente um uso que busca esteticamente a retomada de valores tradicionais diante de uma nobreza que via com bons olhos tanto a postura aristocrática, mas renovadora, que o poeta assumia em seu tempo. Essa atitude o liga a um brilhante, porém reinventado passado, que ele não cansa de exaltar e mostra, por fim, o quanto a poesia e a sociedade que a sustenta de fato se modificaram em seu tempo.

6. CONCLUSÃO

O campo literário de Alexandria, descrito por Tímon de Fliunte como "gaiola das musas" em seu hoje célebre epigrama,[679] foi talvez um dos espaços em que o patrocínio real se tornou mais sistematizado: criação literária e pesquisa científica nunca antes tinham alcançado tamanha harmonia em um mesmo espaço e não foram poucos os que tentaram adentrar o círculo privilegiado de artistas e intelectuais que ali coabitavam.

O reinado de Ptolomeu Filadelfo, sem dúvida um espaço de grande florescimento poético, tendo sob seu manto vários dos poetas que se tornaram os mais célebres e influentes para gerações posteriores no mundo helenizado e em Roma, não gerou necessariamente um espaço de conforto para os poetas, especialmente aqueles que buscavam ascender social e politicamente. Como observa Klooster, as relações certamente não eram as mais pacíficas, o que é visível nas inúmeras provocações que atravessam as diversas partes programáticas, que funcionam também como pequenas marcações de território literário.[680]

É nesse universo que encontramos Calímaco e sua poética, uma constante tentativa de criar um novo caminho consciente da tradição já posta, equalizar os impulsos desse mundo novo ptolemaico e o passado poético que lhe serve de esteio e plataforma, janela e espelho, dos quais seriam eles mesmos, no Museu, na Biblioteca, no palácio real os guardiões do brilhante passado grego.

Calímaco reproduz e reinventa em sua poesia diversos *tópoi* literários anteriores e um deles está no universo biográfico que a tradição atribuía aos mais diversos poetas.[681] Dentre essas características, uma das mais marcantes e recorrentes é a ambígua posição social que os poetas ocupam, sendo intermediários entre a subserviência e o papel de igual simulado na relação de *xenía* que os patrões buscavam desenvolver com os artistas que os homenageavam. Isso porque essa arte, por seu enorme prestígio, parece se mostrar continuamente avessa ao comércio, precisa se manter, mesmo após sua laicização, como um elemento baseado na inspiração ou na sabedoria, jamais na mera troca comercial ou no lucro.

Esse elemento faz parte do universo poético calimaquiano, seja em sua tradição biográfica, que oscila entre um passado nobre e um início de necessidade antes da entrada na

679 *Supplementum Hellenisticum* 786. cf. nota 514.
680 KLOOSTER, 2011, p. 115.
681 Sobre padrões em biografias de figuras literárias da antiguidade, cf. LEFKOWITZ, 1981.

corte de Ptolomeu, seja nos elementos escolhidos para sua autorrepresentação. Os momentos programáticos são justamente aqueles em que Calímaco busca se assemelhar à criança, à cigarra, à abelha, seres que representam a novidade, a dedicação e também a frugalidade; a defesa de uma poesia menor, muitas vezes sintetizada no termo furta-cor *leptótes*, parece ser a do menor também em contraposição a uma estética generalista e batida defendida pelos seus opositores, imaginários ou não.

Calímaco deseja produzir uma estética que seja inovadora o suficiente para se formatar aos anseios do novo tempo político em que se encontra, mas próxima o suficiente do pacto aristocrático entre patrão e poeta para que seja para Ptolomeu o que Píndaro teria sido para Hierão de Siracusa. Isto é, mais uma tentativa, por meio do debate poético, de aproximar tempos distintos, moldar o riquíssimo, infinito material que se tornara disponível enquanto ensinava nos subúrbios de Alexandria ou elaborava o catálogo da Biblioteca: há os versos, mas há também a vida do poeta e todo leitor acaba de algum modo lendo ambos, mesmo quando não há pistas ou referencialidade além do autor-personagem.

7. REFERÊNCIAS

Textos antigos: Edições, traduções e comentários

ALCIDAMANTE DE ELEA. **Testimonios y fragmentos**. Madrid: Gredos Editorial, 2005.

Pseudo-APOLODORO. **Apollodori bibliotheca**. Ed. R. Wagner. Leipzig: Teubner, 1894.

ARISTÓTELES. **Aristotelis politica**. Ed. W.D. Ross. Oxford: Clarendon Press, 1957.

ARISTÓTELES. **Aristotelis ars rhetorica**. Ed. W.D. Ross. Oxford: Oxford Clarendon Press, 1959.

ARISTÓTELES. **Aristotelis qui ferebantur librorum fragmenta**. Ed. V. Rose. Leipzig: Teubner, 1967.

ARISTÓTELES. **Aristotelis de arte poetica liber.** Ed. R. Kassel. Oxford: Oxford Clarendon Press, 1968.

ARISTÓTELES. **Aristotle's metaphysics**. Ed. W.D. Ross. Oxford: Oxford Clarendon Press, 1970.

ARISTÓTELES. **Metafísica, Ética a Nicômaco, Poética**. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

ARISTÓTELES. **Política**. Trad. Mário da Gama Kury. Brasília: Editora UnB, 1997.

ARISTÓTELES. **Retórica**. Trad. Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Impresa Nacional/Casa da Moeda, 2015.

ARTEMIDORO. **Artemidori Daldiani onirocriticon libri V**. Ed. R.A. Pack. Leipzig: Teubner, 1963.

ATENEU. **Athenaei Naucratitae deipnosophistarum libri xv.** Ed. G. Kaibel. Leipzig: Teubner, 1966.

ATENEU. **El banquete de los eruditos**. Trad. Lucía Rodríguez-Noriega Guillén. Madrid: Editorial Gredos, 1998.

AULO GÉLIO. **A. Gellii Noctes Atticae**. Ed. Peter K. Marshall. Oxford: Typographeo Clarendoniano, 1968.

CALÍMACO. **Callimachus**. Ed. R. Pfeiffer. Oxford: Oxford Clarendon Press, 1953.

CALÍMACO. **Epigrammes / Hymnes**. Ed. e trad. E. Cahen. Paris: Les Belles Lettres, 1972.

CALÍMACO. **Himnos, epigramas y fragmentos**. Trad. Luis Alberto de Cuenca y Prado & Máximo Brioso Sánchez. Madrid: Editorial Gredos, 1980.

CALÍMACO. **Hymns and Epigrams**. Ed. Mair. Cambridge: Harvard University Press, 2006.

CALÍMACO. **Epigrammi**. Trad. Alceste Angelini. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1990.

CALÍMACO. **Callimachus' Aetia**. Ed. Susan Stephens. Carlisle: Dickinson College Commentaries, 2016. Disponível em: <http://dcc.dickinson.edu/callimachus-aetia/preface>. Acesso em: 29 mar. 2020.

CLEMENTE de Alexandria. **Le protreptique.** Ed. C. Mondésert. Paris: Cerf, 1949.

DIO CRISÓSTOMO. **Dionis Prusaensis quem vocant Chrysostomum quae exstant omnia**. Ed. J. von Arnim. Berlin: Weidmann, 1962.

DIODORO SÍCULO. **Diodori bibliotheca historica.** Ed. F. Vogel; K.T. Fischer. Leipzig: Teubner, 1964.

DIÓGENES LAÉRCIO. **Diogenis Laertii vitae philosophorum.** Ed. H.S. Long. Oxford: Oxford Clarendon Press, 1966.

ESTRABÃO. **Strabonis geographica**. Ed. A. Meineke. Leipzig: Teubner, 1969.

ESOPO. **Fábulas completas**. Tradução: Maria Celeste C. Dezotti. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

GREGORIO de Nazianza. **De vita sua.** Ed. C. Jungck. Heidelberg: Winter, 1974.

HERÓDOTO. **Histoires.** Ed. Philippe-Ernest Legrand. Paris: Les Belles Lettres, 1968.

HERÓDOTO. **História**. Trad. J. Britto Broca. São Paulo: Ediouro, 1973.

HESÍODO. **Hesiodi opera**. Ed. F. Solmsen. Oxford: Clarendon Press, 1970.

HESÍODO. **Teogonia**. Trad. Christian Werner. São Paulo: Hedra, 2013.

HESÍODO. **Trabalhos e Dias**. Trad. Christian Werner. São Paulo: Hedra, 2013.

HESÍQUIO. **Hesychii Alexandrini lexicon**. Ed. K. Latte. Copenhagen: Munksgaard, 1966.

HOMERO. **Homeri Ilias.** Ed. T.W. Allen. Oxford: Oxford Clarendon Press, 1931**.**

HOMERO. **Homeri opera**. Ed. T.W. Allen. Oxford: Clarendon Press, 1969**.**

HOMERO. ***Homeri Odyssea***. Ed. P. von der Mühll. Basel: Helbing & Lichtenhahn, 1962.

HOMERO. **Ilíada de Homero**. Trad. Haroldo de Campos. São Paulo: Arx, 2002.

HOMERO. **Odisseia**. Trad. Frederico Lourenço. Lisboa: Cotovia, 2008.

HOMERO. **Ilíada**. Trad. Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Companhia das Letras, 2013.

LUCIANO de Samósata. Menipo ou Descida aos Infernos. In: **Luciano IV**. Tradução: Custódio Magueijo. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013.

OVÍDIO. **Fastos**. Tradução: Márcio Meirelles Gouvêa Júnior. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

PALADAS de Alexandria. **Epigramas**. Tradução: José Paulo Paes. São Paulo: Nova Alexandria, 1992.

PÍNDARO. **Pindari carmina cum fragmentis**. Ed. H. Maehler. Leipzig: Teubner, 1971.

PÍNDARO. **Odas y fragmentos**. Tradução: A. Ortega. Madrid, Gredos, 1984.

PÍNDARO. **Epinícios e fragmentos**. Tradução: Roosevelt Rocha. Curitiba: Kotter Editorial, 2018.

PLATÃO. **Platonis opera**. Ed. J. Burnet. Oxford: Oxford Clarendon Press, 1968.

PLATÃO. **A República**. 9. ed. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.

PLATÃO. **Sobre a inspiração poética (Íon) & Sobre a mentira (Hípias Menor)**. Porto Alegre: L&PM, 2005.

PLATÃO. **Teeteto**. Tradução de Adriana Nogueira & Marcelo Boeri. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012.

PLATÃO. **A República** [ou Sobre a Justiça, Diálogo Político]. 2. ed. Trad. Ana Lia Amaral de Almeida Prado. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

PLATÃO. **Fedro**. Tradução de José Cavalcante de Souza. São Paulo: 34, 2016.

PLUTARCO. **Plutarch's moralia.** Ed. F.C. Babbitt. Cambridge: Cambridge University Press, 1962.

PLUTARCO. **Plutarchi vitae parallelae**. Ed. K. Ziegler. Leipzig: Teubner, 1964.

PLUTARCO. **Plutarchi moralia**. Ed. C. Hubert. Leipzig: Teubner, 1971.

PLUTARCO. **Obras Morales y de Costumbres (Moralia) IV (Charlas de Sobremesa)**. Trad. F. Martín García. Madrid: Gredos, 1987.

PLUTARCO. **O banquete dos sete sábios**. Trad. Delfim Leão. Coimbra: CECH, 2008.

PLUTARCO. **Vidas paralelas: Alexandre e César**. Trad. Maria de Fátima Silva & José Luís Brandão. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2019.

SUDA. **Suidae lexicon**. Ed. A. Adler. Leipzig: Teubner, 1971.

TACIANO. **Die ältesten Apologeten**. Ed. E.J. Goodspeed. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1915.

TEÓCRITO. **Theocritus.** Ed. A.S.F. Gow. Cambridge: Cambridge University Press, 1952.

TUCÍDIDES. **Thucydidis historiae.** Ed. H.S. Jones e J.E. Powell. Oxford: Oxford Clarendon Press, 1942.

TUCÍDIDES. **História da Guerra do Peloponeso**. Trad. Mário da Gama Kury. Brasília: Editora UnB, 1982.

TZETZES, J. **Prolegomena de comoedia.** Ed. W.J.W. Koster. Groningen: Bouma, 1975.

Bibliografia secundária

ACOSTA-HUGHES, Benjamin. **Polyeideia**: The Iambi of Callimachus and the Archaic Iambic Tradition. Berkeley: University of California Press, 2002.

ACOSTA-HUGHES, Benjamin; STEPHENS, Susan. Rereading Callimachus' "Aetia" Fragment 1. **Classical Philology**, Chicago, v. 97, n. 3, p. 238-255, 2002.

ACOSTA-HUGHES, Benjamin; LEHNUS, Luigi; STEPHENS, Susan (Ed.). **Brill's companion to Callimachus**. Leiden: Brill, 2011.

ACOSTA-HUGHES, Benjamin; STEPHENS, Susan A. **Callimachus in context:** from Plato to the Augustan poets. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

ALBIS, Robert V. **Poet and audience in the *Argonautica* of Apollonius**. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 1996.

AMBÜHL, Annemarie. Callimachus and the Arcadian Asses: The Aitia Prologue and a Lemma in the London Scholion. **Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik**, Bonn, Bd. 105, p. 209-213, 1995.

AMBÜHL, Annemarie. Entertaining Theseus and Heracles: the Hecale and the Victoria Berenices as a diptych. In: HARDER, M.A.; REGTUIT, R.F.; WAKKER, G.C. (Ed.). **Callimachus II**. Leuven: Peeters Publishers, 2004. p. 23-47.

AMBÜHL, Annemarie. Children as poets: poets as children? Romantic constructions of childhood and Hellenistic poetry. **Hesperia Supplements**, Princeton, v. 41, p. 373-383, 2007.

AMEMIYA, Takeshi. **Economy and Economics of Ancient Greece**. London: Routledge, 2007.

ASPER, Markus. **Onomata Allotria**. Zur Genese, Struktur und Funktion poetologischer Metaphern bei Kallimachos. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1997.

ASPER, Markus. Dimensions of power: Callimachean Geopoetics and the Ptolemaic Empire. In: ACOSTA-HUGHES, Benjamin; LEHNUS, Luigi; STEPHENS, Susan (ed.). **Brill's Companion to Callimachus**. Leiden: Brill, 2011. p. 155-176.

ASSUNÇÃO, Teodoro Rennó. O banquete e as narrativas na Odisseia. **Romanitas** – Revista de Estudos Grecolatinos, Vitória, n. 2, p. 98-114, 2013.

ATKINS, Margaret; OSBORNE, Robin (Ed.). **Poverty in the Roman world**. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

AUSTIN, Michel; VIDAL-NAQUET, Pierre. **Economic and social History of Ancient Greece**: An Introduction. London: Batsford Academic and Educational, 1977.

AUSTIN, Norman. Idyll 16: Theocritus and Simonides. **Transactions and Proceedings of the American Philological Association**, Baltimore, v. 98, p. 1-21, 1967.

BAGNALL, Roger S. Alexandria: library of dreams. **Proceedings of the American Philosophical Society**, Philadelphia, v. 146, n. 4, p. 348-362, 2002.

BAKKER, Egbert J. (ed.). **A Companion to the Ancient Greek Language**. Malden: Wiley-Blackwell, 2010.

BALDWIN, Barry. Palladas of Alexandria: a poet between two worlds. **L'Antiquité Classique**, Bruxelas, p. 267-273, 1985.

BALME, Maurice. Attitudes to Work and Leisure in Ancient Greece. **Greece & Rome**, Cambridge, vol. 31, n. 2, p. 140-152, 1984.

BANDINELLI, Ranuccio Bianchi. L'artista nell'antichità classica. In: COARELLI, Filippo (Ed.). **Artisti e artigiani in Grecia:** guida storica e critica. Bari: Laterza, 1980.

BARBANTANI, Silvia. Callimachus on Kings and Kingship. In: ACOSTA-HUGHES, Benjamin; LEHNUS, Luigi; STEPHENS, Susan (Ed.). **Brill's companion to Callimachus**. Leiden: Brill, 2011. p. 178-200.

BARBANTANI, Silvia. Lyric for the rulers, lyric for the people: the transformation of some lyric subgenres in Hellenistic poetry. **Trends in Classics**, v. 9, n. 2, p. 339-399, 2017.

BARBANTANI, Silvia. Idéologie royale et littérature de cour dans l'Égypte Lagide. In: SAVALLI-LESTRADE, Ivana. **Des Rois au Prince:** Pratiques du pouvoir monarchique dans l'Orient hellénistique et romain (IVe siècle avant J.-C.-IIe siècle après J.-C.). Gières: UGA Éditions, 2019.

BARCHIESI, Alessandro. Roman Callimachus. In: ACOSTA-HUGHES, Benjamin; LEHNUS, Luigi; STEPHENS, Susan (Ed.). **Brill's companion to Callimachus**. Leiden: Brill, 2011.

BING, Peter. **The well-read muse**: present and past in Callimachus and the Hellenistic poets. Göttingen: Vandenhoeck and Ruprecht, 1988.

BING, Peter. The literary culture of early Alexandria. In: **La Gloire d'Alexandrie**. Paris: Musée du Petit Palais, 1998. p. 133-135.

BING, Peter. **The scroll and the marble**: Studies in reading and reception in Hellenistic poetry. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2009.

BLOOM, Harold. **A angústia da influência**: uma teoria da poesia. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

BLOOMER, W. Martin (Ed.). **A companion to ancient education**. Hoboken: John Wiley & Sons, 2015.

BLUM, Rudolf. **Kallimachos**: the Alexandrian Library and the origins of bibliography. Madison: University of Wisconsin Press, 1991.

BLUNDELL, Mary Whitlock. **Helping friends and harming enemies: a study in Sophocles and Greek ethics**. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

BOOTH, Alan D. The image of the professor in ancient society. **Echos du monde classique: Classical news and views**, Ontario, v. 20, n. 1, p. 1-10, 1976.

BOOTH, Alan D. The Appearance of the "Schola Grammatici". **Hermes**, Stuttgart, v. 106, n.1, p. 117-125, 1978.

BOUGIOUKLI, Sofia. **Palladas's Self-Representation**: The Erudite Teacher And Civic-Minded Intellectual In Fourth Century Alexandria. MA Thesis. Central European University. 68 f. Thesis (Master of Arts) – Department of Medieval Studies, Central European University, 2019.

BOURDIEU, Pierre. Le capital social: notes provisoires. **Actes de la recherche en sciences sociales**, Paris, v. 31, n. 1, p. 2-3, 1980.

BOWRA, C.M. **Heroic Poetry**. London: Macmillan, 1952.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. **Antiga Musa (Arqueologia da ficção)**. Belo Horizonte: FALE, 2005.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. **Antiga Musa:** Arqueologia da ficção. Belo Horizonte: Relicário, 2015.

BRIXHE, Claude. Linguistic diversity in Asia Minor during the empire: Koine and non-Greek Languages. In: BAKKER, Egbert J. (ed.). **A companion to the Ancient Greek language**. Malden: Wiley-Blackwell, 2010. p. 228-252.

BRUMBAUGH, Michael. Kallimachos and the Seleukid Apollo. **TAPA**, Baltimore, v. 146, n. 1, p. 61-97, 2016.

BRUMBAUGH, Michael. **The New Politics of Olympos**: Kingship in Kallimachos' Hymns. Oxford: Oxford University Press, 2019.

BULLOCH, A.W. **Callimachus - The Fifth Hymn**. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

BURKE, Peter. **História e teoria social**. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

CAIRNS, Francis. **Generic composition in Greek and Roman poetry**. Edinburgh: University Press, 1972.

CALAME, Claude. **The craft of poetic speech in Ancient Greece**. Ithaca: Cornell University Press, 1995.

CALAME, Claude. **Choruses of young women in ancient Greece:** Their morphology, religious role, and social functions. Lanham: Rowman & Littlefield, 2001.

CAMASSA, Giorgio. La Biografia. In: CAMBIANO, Giuseppe; CANFORA, Luciano; LANZA, Diego (Ed.). **Lo spazio letterario della Grecia antica**: Cronologia e bibliografia della letteratura greca. Roma: Salerno, 1996.

CAMERON, Alan. **Callimachus and his critics**. Princeton: Princeton University Press, 1995.

CAMPBELL, Charles S. Variations on Simplicity: Callimachus and Leonidas of Tarentum in Philip's Garland. In: KANELLOU, Maria; PETROVIC, Ivana; CAREY, Chris (Ed.). **Greek Epigram from the Hellenistic to the Early Byzantine Era**. Oxford: Oxford University Press, 2019. p. 102-118.

CANEVA, Stefano. Raccontare Zeus: Poesia e cultura di corte ad Alessandria, a partire dall'Inno I di Callimaco. **Pallas. Revue d'études antiques**, Toulouse, n. 83, p. 295-311, 2010.

CANFORA, Luciano. **A biblioteca desaparecida**: Histórias da Biblioteca de Alexandria. Trad. Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CANFORA, Luciano. **The vanished library**: A wonder of the ancient world. Berkley: University of California Press, 1990.

CANFORA, Luciano. La biblioteca e il Museo. n: CAMBIANO, Giuseppe; CANFORA, Luciano; LANZA, Diego (Ed.). **Lo spazio letterario della Grecia antica**: Cronologia e bibliografia della letteratura greca. Roma: Salerno, 1996.

CAPOVILLA, Giovanni. Callimaco e Cirene storica e mitica. **Aegyptus**, Roma, v. 43, n. 1/2, p. 141-191, 1963.

CARP, Teresa. "Venus Utraque": A Typology of Seerhood. **The Classical World**, Baltimore, vol. 76, n. 5, p. 275-285, 1983.

CARSON, Anne. **Economy of the unlost** (Reading Simonides of Keos with Paul Celan). Princeton: Princeton University Press, 1999.

CARY, M. **A history of the Greek world from 323 to 146 B.C**. Londres: Methuen & Co, 1977.

CECCHET, Lucia. Poverty as argument in Athenian forensic speeches. **Ktèma**, Strasbourg, n. 38, p. 53-66, 2013.

CECCHET, Lucia. **Poverty in Athenian Public Discourse:** From the Eve of the Peloponnesian War to the Rise of Macedonia. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2015.

CHANTRAINE, Pierre. **Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque** – Histoire des mots. Paris: Éditions Klincksieck, 1968.

CLAY, Diskin. The theory of literary persona in antiquity. **Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici**, Pisa, n. 40, p. 09-40, 1998.

CLAY, Jenny S. The Homeric hymns as genre. In: FAULKNER, Andrew (Ed.). **The Homeric Hymns**: Interpretative Essays. Oxford: Oxford University Press, 2011. p. 232-251.

CLAYMAN, Dee L. Callimachus “Iambi" and “Aitia”. **Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik**, Bonn, Bd. 74, p. 277-286, 1988.

CLAYMAN, Dee L. **Berenice II and the Golden Age of Ptolemaic Egypt**. Oxford: Oxford University Press, 2014.

CLÍMACO, Joana Campos. **A Alexandria dos antigos**: entre a polêmica e o encantamento. 2013. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo. 315 f. Tese (Doutorado em História Social) – Departamento de História, Universidade de São Paulo, 2013.

COIN-LONGERAY, Sandrine. Penia et Penes: Travailler pour vivre? **Revue de philologie, de littérature et d'histoire anciennes**, Paris, Tome LXXV, p. 249-256, 2001.

COLVIN, Stephen et al. **A historical Greek reader**: Mycenaean to the koiné. Oxford: Oxford University Press, 2007.

CRANE, Gregory. Tithonus and the Prologue to Callimachus' "Aetia". **Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik**, Bonn, Bd. 66 (1986) p. 269-278, 1986.

CRIBIORE, Raffaella. **Writing, teachers, and students in Graeco-Roman Egypt**. Atlanta: Scholars Press, 1996.

CRIBIORE, Raffaella. **Gymnastics of the mind**: Greek education in Hellenistic and Roman Egypt. Princeton: Princeton University Press, 2005.

CRIBIORE, Raffaella. School Structures, Apparatus, and Materials. In: BLOOMER, W. Martin (Ed.). **A companion to ancient education**. Malden: John Wiley & Sons, 2015. p. 149-159.

CUSSET, Christophe. Other poetic voices in Callimachus. In: ACOSTA-HUGHES, Benjamin; LEHNUS, Luigi; STEPHENS, Susan (Ed.). **Brill's companion to Callimachus**. Leiden: Brill, 2011. p. 454-473.

DAVISON, John A. Peisistratus and Homer. **Transactions and Proceedings of the American Philological Association**, Baltimore, v. 86, p. 01-21, 1955.

DAWSON, Christopher M. An Alexandrian Prototype of Marathus. **The American Journal of Philology**, Baltimore, v. 67, n. 1, p. 1-15, 1946.

DE VRIES, Gerrit Jacob. **A Commentary on the Phaedrus of Plato**. Amsterdam: Adolf M. Hakkert, 1969.

DEFOREST, Mary Margolies. **Apollonius' Argonautica**: A Callimachean Epic. Leiden: Brill, 1994.

DESMOND, William D. **The Greek praise of poverty**: the origins of ancient cynicism. Notre

Dame: University of Notre Dame Press, 2006.

DETIENNE, Marcel. **Os mestres da verdade na Grecia arcaica.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

DICKEY, Eleanor. **Ancient Greek Scholarship**: A Guide to Finding, Reading, and Understanding Scholia, Commentaries, Lexica, and Grammatical Treatises: From Their Beginnings to the Byzantine Period. Oxford: Oxford University Press, 2007.

DIELS, H; KRANZ, W (eds.). **Die Fragmente der Vorsokratiker**. Berlin: Weidmann, 1966.

DURBEC, Yannick. Individual Figures in Callimachus. In: ACOSTA-HUGHES, Benjamin; LEHNUS, Luigi; STEPHENS, Susan (Ed.). **Brill's companion to Callimachus**. Leiden: Brill, 2011. p. 474-492.

ERSKINE, Andrew. Culture and power in ptolemaic Egypt: The Museum and Library of Alexandria. **Greece & Rome**, Cambridge, v. 42, n. 1, p. 38-48, 1995.

FAIRWEATHER, Janet. Fiction in the biographies of ancient writers. **Ancient Society**. Leuven, v. 5, p. 231-275, 1974.

FANTUZZI, Marco; HUNTER, Richard. **Tradition and innovation in Hellenistic poetry**. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

FERRARI, Giovanni. Plato and poetry. In: KENNEDY, George Alexander (ed.). **The Cambridge history of literary criticism**, v. 1, p. 92-148, 1989.

FERREIRA, Luísa de Nazaré. **Mobilidade poética na Grécia Antiga**: Uma leitura da obra de Simónides. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013.

FINLEY, Moses. **O mundo de Ulisses**. Lisboa: Editorial Presença, 1972.

FINLEY, Moses. **The ancient economy**. Berkeley: University of California Press, 1974.

FLETCHER, Richard; HANINK, Johanna (Ed.). **Creative Lives in Classical Antiquity**: Poets, Artists and Biography. Cambridge: Cambridge University Press, 2016.

FLOWER, Michael. **The seer in ancient Greece**. Berkeley: University of California Press, 2008.

FORBES, Clarence A. **Teachers' Pay In Ancient Greece**. Lincoln: University of Nebraska, 1942.

FORD, Andrew. The Classical Definition of ΡΑΨΩΙΔΙΑ. **Classical Philology**, Chicago, vol. 83, n. 4, p. 300-307, 1988.

FORD, Andrew. **Homer: The poetry of the past**. Ithaca: Cornell University Press, 1992.

FORD. Andrew. Performing Interpretation: Early Allegorical Exegesis of Homer. In: BEISSINGER, Margaret et al. (Ed.). **Epic traditions in the contemporary world: the poetics of community**. Berkeley: University of California Press, 1999.

FORD, Andrew. **The origins of criticism: literary culture and poetic theory in classical Greece**. Princeton University Press, 2009.

FORD, Andrew. The purpose of Aristotle's poetics. **Classical Philology**, Chicago, v. 110, n. 1, p. 1-21, 2015.

FRÄNKEL, Hermann. **Poesía y filosofía de la Grecia arcaica**. Madrid: Visor, 1993.

FRASER, P.M. **Ptolemaic Alexandria**. Oxford: Oxford Claredon Press, 1972. 3 Volumes.

FURLEY, William D.; BREMER, Jan Maarten. **Greek hymns**. Tübingen: Mohr Siebeck, 2001.

GALLO, Italo. **La biografia greca**: profilo storico e breve antologia di testi. Soveria Mannelli: Rubbettino Editore, 2005.

GARGIULO, Tristano. L'immagine della bilancia in Callimaco, fr. 1, 9-10 Pfeiffer. **Quaderni Urbinati di Cultura Classica**, Pisa, Vol. 42, No. 3, p. 123-128, 1992.

GENTILI, Bruno. **Poetry and Its Public in Ancient Greece**: From Homer to the Fifth Century. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1988.

GEORGE, Anita Christina. **The new Alexandrians -** The modernist revival of hellenistic poetics in the poetry of T.S. Eliot and Ezra Pound. 1999. 352 f. Tese de Doutorado (Doctor of Philosophy). Department of Comparative Literature , University of Toronto, 1999.

GIANGRANDE, Giuseppe. Callimachus, Poetry, Love and Irony. **Quaderni Urbinati di Cultura Classica**, Pisa, n. 19, p. 111-125, 1975.

GLOTZ, Gustave. **Ancient Greece at Work**: An Economic History of Greece from the Homeric Period to the Roman Conquest. Nova York: Barnes & Noble, 1965.

GOLD, Barbara K. **Literary patronage in Greece and Rome**. University of North Carolina Press, 1987.

GOUVÊA JÚNIOR, Márcio Meirelles. *Fastos* de Ovídio: Uma introdução. In: OVÍDIO. **Fastos**. Tradução: Márcio Meirelles Gouvêa Júnior. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. p. 11-29.

GRAINGER, John D. **The Syrian Wars**. Leiden: Brill, 2010.

GRAZIOSI, Barbara. **Inventing Homer**: the early reception of epic. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

GRAZIOSI, Barbara. Close encounters with the ancient poets. In: FLETCHER, Richard; HANINK, Johanna (Ed.). **Creative Lives in Classical Antiquity**: Poets, Artists and Biography.

Cambridge: Cambridge University Press, 2016. p. 51-74.

GREEN, Peter. The politics of royal patronage: early Ptolemaic Alexandria. **Grand Street**, Nova York, p. 151-163, 1985.

GREEN, Peter. **Alexander to Actium**: the historical evolution of the Hellenistic age. Berkeley: University of California Press, 1993.

GRIFFITH, Mark. Personality in Hesiod. **Classical Antiquity**, Oakland, v. 2, n. 1, Studies in Classical Lyric: A Homage to Elroy Bundy, p. 37-65, 1983.

GRIFFITH, Mark. Public and private in early Greek institutions of education. In: TOO, Yun Lee. **Education in Greek and Roman antiquity**. Leiden: Brill, 2001. p. 23-84.

GRIFFITHS, Frederick T. **Theocritus at court**. Leiden: Brill Archive, 1979.
GUICHARD, Luis Arturo. From School to Desacralisation, or how Palladas read Homer. In: Durbec, Y.; Trajber, F. (Ed.). **Traditions épiques et poésie épigram-matique**. Présence des épopées archaïques dans les épigrammes grecques et latines. Leuven: Peeters, 2017. p. 157-170.

GUTZWILLER, Kathryn. **Poetic Garlands** – Hellenistic Epigrams in Context. Berkeley: University of California Press, 1998.

GUTZWILLER, Kathryn. **A guide to Hellenistic literature**. Hoboken: John Wiley & Sons, 2008.

HALLIWELL, Stephen. **The aesthetics of mimesis**: ancient texts and modern problems. Princeton: Princeton University Press, 2009.

HAINSWORTH, J.B.; WEST, S. HEUBECK, A. **A commentary on Homer's Odyssey**. Vol. 1. Oxford: Oxford Claredon Press, 1988.

HAUSER, Arnold. **The social history of art vol. 1** – From prehistoric times to the middle ages. London: Routledge, 1999.

HARDER, Annette. Some Thoughts about Callimachus SH 239 and 253. **Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik**, Bonn, Bd. 67, p. 21-30, 1987.

HARDER, Annette. The Invention of Past, Present and Future in Callimachus' "Aetia". **Hermes**, Stuttgart, v. 131, n. H. 3, p. 290-306, 2003.

HARDER, Annette. Callimachus: Aetia. In: CLAUSS, James J.; CUYPERS, Martine (Ed.). **A companion to Hellenistic literature**. Malden: Wiley-Blackwell, 2010. p. 92-105.

HARDER, Annette. **Aetia**: Introduction, Text, Translation, and Commentary. Oxford: Oxford University Press, 2012.

HARDER, M.A.; REGTUIT, R.F.; WAKKER, G.C. (Ed.). **Callimachus II**. Leuven: Peeters Publishers, 2004.

HARRIS, William V. **Ancient literacy**. Cambridge: Harvard University Press, 1991.

HAVELOCK, Eric A. **Preface to plato**. Cambridge: Harvard University Press, 2009.

HENDERSON, W. J. The poor poet: Palladas on poverty. **Ekklesiastikos Pharos**, Joanesburgo, v. 91, n. 1, p. 218-237, 2009.

HENRICHS, Albert. Graecia capta: Roman views of Greek culture. **Harvard Studies in Classical Philology**, Cambridge, v. 97, p. 243-261, 1995.

HERNÁNDEZ, Mercedes Martín. Asociaciones militares griegas en el Egipto Tolemaico: los Neaniskoi. **Supplementa ad Isimu Estudios Interdisciplinares sobre Oriente Antiguo y Egipto**, Madri, Serie II, Vol II, p. 303-314, 2003.

HOPKINSON, N. **A Hellenistic Anthology**. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

HOWE, Timothy. Founding Alexandria: Alexander the Great and the politics of memory. In: **Acta Classica**: Proceedings of the Classical Association of South Africa. Classical Association of South Africa (CASA), 2014. p. 72-91.

HUMPHREYS, S.C. "Transcendence" and Intellectual Roles: The Ancient Greek Case. **Daedalus**, Cambridge, v. 104, n. 2, p. 91-118, 1975.

HUNTER, Richard L. **The Argonautica of Apollonius**. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

HUNTER, Richard. **Encomium of Ptolemy Philadelphus**. Berkeley: University of California Press, 2003a.

HUNTER, Richard. Literature and its Contexts. In: ERSKINE, Andrew (ed.). **A Companion to the Hellenistic World**. Oxford: Blackwell, 2003b.

HUNTER, Richard. **Theocritus and the archaeology of Greek poetry**. Cambridge: Cambridge University Press, 2006a.

HUNTER, Richard. **The shadow of Callimachus**: studies in the reception of Hellenistic poetry at Rome. Cambridge: Cambridge University Press, 2006b.

HUNTER, Richard. The Gods of Callimachus In: ACOSTA-HUGHES, Benjamin; LEHNUS, Luigi; STEPHENS, Susan (Ed.). **Brill's companion to Callimachus**. Leiden: Brill, 2011. p. 245-263.

HUNTER, Richard; FANTUZZI, Marco. **Tradition and innovation in Hellenistic Poetry**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

HUNTER, R.L.; RUTHERFORD, Ian. **Wandering poets in ancient Greek culture:** travel, locality and pan-Hellenism. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

HURWIT, Jeffrey M. **Artists and Signatures in Ancient Greece**. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

HUTCHINSON, Gregory O. The "Aetia": Callimachus' Poem of Knowledge. **Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik**, Bonn, Bd. 145, p. 47-59, 2003.

HUXLEY, George. Aristotle's interest in biography. **Greek, Roman, and Byzantine Studies**, Durham, v. 15, n. 2, p. 203-213, 1974.

KALDELLIS, Anthony. The works and days of Hesychios the Illoustrios of Miletos. **Greek, Roman, and Byzantine Studies**, Durham, v. 45, n. 4, p. 381-403, 2005.

KASTER, Robert A. **Guardians of language**: the grammarian and society in late antiquity. Univ of California Press, 1997.

KENNEDY, George Alexander. Aristotle's Poetics. In: KENNEDY, George Alexander (ed.). **The Cambridge history of literary criticism**, v. 1, p. 92-148, 1989a.

KENNEDY, George Alexander. Hellenistic Scholarship. In: KENNEDY, George Alexander (ed.). **The Cambridge history of literary criticism**, v. 1, p. 200-219, 1989b.

KIRK, G. S.; RAVEN, J. E.; SCHOFIELD, M. Os filósofos pré-socráticos. 2ª edição. **Lisboa: Calouste Gulbenkian**, 1982.

KIVILO, Maarit. **Early Greek Poets' Lives.** The Shaping of the Tradition (Mnemosyne Supplements-Volume 322). Leiden: Brill Academic Publishers, 2010.

KLOOSTER, Jacqueline. **Poetry as Window and Mirror –** Positioning the Poet in Hellenistic Poetry. Leiden: Brill, 2011.

KONING, Hugo H. **Hesiod – The other poet.** Ancient reception of a Cultural Icon. Leiden: Brill, 2010.

KONSTAN, David. Patrons and friends. **Classical Philology**, v. 90, n. 4, p. 328-342, 1995.

KONSTAN, David. **Friendship in the Classical World**. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

KONSTAN, David. **A amizade no mundo clássico**. São Paulo: Odysseus, 2005.

KREVANS, Nita; SENS, Alexander. Language and literature. In: BUGH, Glenn Richard (ed.). **The Cambridge Companion to the Hellenistic World**. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

KURKE, Leslie. **The traffic in praise:** Pindar and the Poetics of Social Economy. Berkeley: University of California, 2013.

LAMBERTON, Robert. **Hesiod**. New Haven: Yale University Press, 1988.

LEDBETTER, Grace M. **Poetics before Plato:** Interpretation and authority in early Greek theories of poetry. Princeton: Princeton University Press, 2009.

LEFKOWITZ, Mary R. The poet as hero: fifth-century autobiography and subsequent biographical fiction. **The classical quarterly**, Cambridge, v. 28, n. 2, p. 459-469, 1978.

LEFKOWITZ, Mary R. The quarrel between Callimachus and Apollonius. **Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik**, Bonn, p. 1-19, 1980.

LEFKOWITZ, Mary R. **The Lives of Greek Poets**. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1981.

LEFKOWITZ, Mary R. Patterns of Fiction in Ancient Biography. **The American Scholar**, Washington, v. 52, n. 2, p. 205-218, 1983.

LEHNUS, Luigi. Riflessioni cronologiche sull'ultimo Callimaco. **Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik**, Bonn, p. 6-12, 1995.

LEVIN, Susan B. **The ancient quarrel between philosophy and poetry revisited**: Plato and the Greek literary tradition. Oxford: Oxford University Press, 2000.

LIU, Jinyu. Patron, patronage, Roman. In: BAGNALL, Roger S. et al. **The Encyclopedia of Ancient History**. New Jersey: Blackwell, 2013. p. 5097–5099.

MALTA, André. **Homero Múltiplo**. São Paulo: Edusp, 2012.

MARKLE, Minor M. Jury pay and assembly pay at Athens. **History of Political Thought**, v. 6, n. 1/2, p. 265-297, 1985.

MARX, Karl. **Manuscritos econômico-filosóficos**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2005.

MARX, Karl. **O 18 de brumário de Luís Bonaparte**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2015.

MARROU, Henri Irénée. **A history of education in antiquity**. Univ of Wisconsin Press, 1982.

MAUSS, Marcel. **Ensaio sobre a dádiva**. Trad. António Filipe Marques. Lisboa: Edições 70, 2006.

MEILLIER, Claude. **Callimaque et son temps.** Recherches sur la carrière et la condition d'un écrivain à l'époque des premiers Lagides. Villeneuve-d'Ascq: Université de Lille III, 1979.

MELO, João Victor Leite. **Tradução poética de Ibis, Nux e Halieutica:** três poemas de uma suposta quarta fase ovidiana. 2019. 243 f. Dissertação (Mestrado em Letras - Estudos Literários) – Pós-graduação em Estudos Literários, Universidade Federal de Juiz de Fora, 2019.

MILES, Sarah. Greek Drama in the Hellenistic World. In: SMIT, Betine van Zyl (ed.) **A**

Handbook to the Reception of Greek Drama. Malden: Wiley-Blackwell, 2016. p. 45-62.

MINEUR, Wilhelmus Hendrikus. **Callimachus: Hymn to Delos**. Leiden: Brill, 1984.

MOMIGLIANO, Arnaldo. **Os limites da Helenização**: A interação cultural das civilizações grega, romana, céltica, judaica e persa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

MOMIGLIANO, Arnaldo. **The development of Greek biography**. Cambridge: Harvard University Press, 1993.

MONTANA, Fausto. Hellenistic scholarship. In: MONTANARI, Franco; MATTHAIOS, Stefanos; RENGAKOS, Antonios (org.). **Brill's companion to ancient Greek scholarship.** Leiden: Brill, 2015. p. 60-183.

MORI, Anatole. Literature in the Hellenistic World. In: HOSE, Martin; SCHENKER, David (ed.). **A companion to Greek literature**. Hoboken: John Wiley & Sons, 2015.

MORSCHAUSER, Scott. 'Hospitality', Hostiles and Hostages: On the Legal Background to Genesis 19.1-9. **Journal for the Study of the Old Testament**, Thousand Oaks, v. 27, n. 4, p. 461-485, 2003.

MOSSMAN, Judith M. Tragedy and epic in Plutarch's Alexander. **The Journal of Hellenic Studies**, Cambridge, v. 108, p. 83-93, 1988.

MURAKAWA, Kentarô. Demiurgos. **Historia**: Zeitschrift für Alte Geschichte, Stuttgart, Bd. 6, H. 4, p. 385-415, 1957.

MURRAY, Oswyn. **Περὶ βασιλείας:** Studies in the justification of monarchic power in the Hellenistic world. Tese de Doutorado. 1971. University of Oxford, 563 f. Tese (Doutorado em Estudos Clássicos), University of Oxford, 1971.

NAGY, Gregory. Early Greek views of poets and poetry. **Classical Criticism**, Cambridge, v. 1**,** p. 01–77, 1989a.

NAGY, Gregory. The "Professional Muse" and Models of Prestige in Ancient Greece. **Cultural Critique**, Minneapolis, n. 12, p. 133-143, 1989b.

NAGY, Gregory. Hesiod and the poetics of Pan-Hellenism. In: **Greek Mythology and Poetics**. Ithaca: Cornell University Press, 1992.

NAGY, Gregory. Hesiod and the ancient biographic traditions. In: MONTANARI, Franco; TSAGALIS, C.; RENGAKOS, Antonios (ed.). **Brill's companion to Hesiod**. Leiden: Brill, 2009.

NATALI, Carlo. **Aristotle**: his life and school. Princeton: Princeton University Press, 2013.

NEWMAN, John K. Pindar and Callimachus. **Illinois Classical Studies**, Chicago, v. 10, n. 2, p. 169-189, 1985.

NOGUEIRA, Érico. **Verdade, contenda e poesia nos *Idílios* de Teócrito**. São Paulo: Humanitas, 2012.

NICOLAI, Roberto. La fondazione di Cirene ei Karneia cirenaici nell'Inno ad Apollo di Callimaco. **Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici**, Pisa, n. 28, p. 153-173, 1992.

NOTOPOULOS, James A. Archilochus, The Aoidos. **Transactions and Proceedings of the American Philological Association**, Baltimore, v. 97, p. 311-315, 1966.

NOVOKHATKO, Anna. Greek scholarship from its beginnings to Alexandria. In: MONTANARI, Franco; MATTHAIOS, Stefanos; RENGAKOS, Antonios (org.). **Brill's companion to Ancient Greek Scholarship (2 Vols.)**. Leiden: Brill, 2015.

OBER, Josiah. The debate over civic education in classical Athens. In: TOO, Yun Lee. **Education in Greek and Roman antiquity**. Leiden: Brill, 2001. p. 175-207.

OLESEN-BAGNEUX, Ole. The memory library: How the library in Hellenistic Alexandria worked. **KNOWLEDGE ORGANIZATION**, Copenhague, v. 41, n. 1, p. 3-13, 2014.

ONIANS, John. **Art and thought in the Hellenistic age**: the Greek world view 350-50 BC. Londres: Thames & Hudson, 1979.

PAGANI, Lara. Language correctness (Hellenismos) and its criteria. In: MONTANARI, Franco; MATTHAIOS, Stefanos; RENGAKOS, Antonios (org.). **Brill's companion to Ancient Greek Scholarship (2 Vols.)**. Leiden: Brill, 2015.

PELLICCIA, Hayden. Simonides, Pindar and Bacchylides. In: BUDELMANN, Felix et al. (ed.). **The Cambridge companion to Greek lyric.** Cambridge: Cambridge University Press, 2009. p. 240-262.

PETROVIC, Ivana. Gods in Callimachus' Hymns. In: CLAUSS, James J.; CUYPERS, Martine; KAHANE, Ahuvia (eds.). **The Gods of Greek Hexameter Poetry**: From the Archaic Age to Late Antiquity and Beyond. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2016. p. 164-179.

PFEIFFER, Rudolf. **Callimachus**. Oxford: Oxford University Press, 1953.

PFEIFFER, Rudolf. **History of Classical Scholarship from the Beginnings to the End of the Hellenistic Age**. Oxford: Oxford University Press, 1968.

PIACENZA, Nicola. Callimaco, Leonida di Taranto e la poetica dell'olígos: spunti per un confronto e per una rilettura di AP 6,300 e 302. **Appunti romani di filologia**: studi e comunicazioni di filologia, linguistica e letteratura greca e latina, Pisa, v. XII, 2010 , p. 79-92.

PIETRUCZUK, Katarzyna. Tzetzes' source of information on the Foundation of the Alexandrian Library. **Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo [PFLIT]**, Varsóvia, v. 2, n. 8 (11), p. 29-38, 2018.

PINHEIRO, Marcus Reis. O Fedro e a escrita. **Anais de Filosofia Clássica**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 4, p. 70-87, 2018.

PLATT, Verity. The artist as anecdote: creating creators in ancient texts and modern art history. In: FLETCHER, Richard; HANINK, Johanna (Ed.). **Creative Lives in Classical Antiquity**: Poets, Artists and Biography. Cambridge: Cambridge University Press, 2016. p. 274-304.

POULOS, Matthew Alexander Theris. **Callimachus and Callimacheanism in the Poetry of Gregory of Nazianzus**. 2019. 241 f. Dissertation (Doctor of Philosophy) – Department of Greek and Latin School of Arts and Sciences, The Catholic University of America, 2019.

POUND, Ezra. **ABC da literatura**. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Editora Cultrix, 2006.

POWER, Timothy. Literature in archaic age. In: HOSE, Martin; SCHENKER, David (ed.). **A companion to Greek literature**. Hoboken: John Wiley & Sons, 2015.

PRICE, Simon RF. **Rituals and power**: the Roman imperial cult in Asia Minor. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

PRITCHARD, David M. Accounts of Systems – Athens In: BLOOMER, W. Martin (Ed.). **A companion to ancient education**. Hoboken: John Wiley & Sons, 2015. p. 112-122.

PUCCI, Giuseppe. C'erano una volta le Muse. In: D'ANGELO, Paolo; FRANZINI, Elio; LOMBARDO, Giovanni (org.). **Constellazioni Estetiche**. Milano: Guerini e Associati, 2013.

PUCCI, Giuseppe. EPOIESEN - Il fare artistico nell'antichità tra estetica e sociologia. In: Leitura feita na Universidade de Palermo, 16 maio 2008. Disponível em: <https://tiptiktak.com/epoiesen-il-fare-artistico-nellantichita-tra-estetica-e-sociologia-2008.html>. Acesso em: 30 abr. 2018.

REYMOND, Nick. **The Figure of the Poor Poet in Classical Poetry**. 2010. 440 f. Thesis (Doctor in Philosophy) – Classics Department, University of Otago, 2010.

RICHARDSON, N.J. Homeric professors in the age of the Sophists. **Proceedings of the Cambridge Philological Society**, Cambridge, v. 21, p. 65-68, 1975.

ROMANO, Allen J. Callimachus and contemporary criticism. In: ACOSTA-HUGHES, Benjamin; LEHNUS, Luigi; STEPHENS, Susan (ed.). **Brill's Companion to Callimachus**. Leiden: Brill, 2011. p. 309-328.

ROSEN, Ralph M. Poetry and Sailing in Hesiod's "Works and Days". **Classical Antiquity**. Berkeley, v. 9, n. 1, p. 99-113, 1990.

ROTH, Catharine P. The kings and the Muses in Hesiod's Theogony. **Transactions of the American Philological Association**. Baltimore, v. 106, p. 331-338, 1976.

SALLER, Richard P. **Personal Patronage Under the Early Empire**. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.

SANDYS, John Edwin. **A history of classical scholarship**. Cambridge: Cambridge University Press, 1908.

SCOTT, Mary. Philos, Philotēs and Xenia. **Acta Classica**, Pretoria, v. 25, p. 1-19, 1982.

SEARS-TAM, Lindsay Lauren. **Didaskalos**: The Invention of the Teacher in Classical Athens. 2013. 270 f. Dissertation (Doctor of Philosophy) – Faculty of the Graduate School of Cornell University, Cornell University, 2013.

SELDEN, Daniel L. Alibis. **Classical Antiquity**, Oakland, v. 17, n. 2, p. 289-412, 1998.

SHELL, Marc. **The economy of literature**. Baltimore: John Hopkins University Press, 1993.

SILVA, Douglas C. **Escrever, sobrescrever:** Metalinguagem nos epigramas de Calímaco. 2014, 150f. Dissertação de mestrado (Mestrado em Estudos Literários) – Pós-graduação em Estudos Literários, Universidade Federal de Minas Gerais, 2014.

SNELL, Bruno. Do lúdico em Calímaco. In: **A descoberta do espírito**. Tradução: Artur Morão. Lisboa: Ed. 70, 1992.

SOLMSEN, Friedrich. The" gift" of Speech in Homer and Hesiod. **Transactions and Proceedings of the American Philological Association**. Baltimore, vol. 35, p. 1-15, 1954.

SPERDUTI, Alice. The divine nature of poetry in antiquity. **Transactions and Proceedings of the American Philological Association**. Baltimore, vol. LXXXI, p. 209-240, 1950.

STE. CROIX, G.E.M. de. **The class struggle in the Ancient Greek World**. London: Duckworth, 1983.

STEINER, Deborah. Nautical Matters: Hesiod's Nautilia and Ibycus Fragment 282 PMG. **Classical Philology**. Chicago, v. 100, n. 4, p. 347-355, 2005.

STEPHENS, Susan A. **Seeing double**: intercultural poetics in Ptolemaic Alexandria. Berkley: University of California Press, 2003.

STEPHENS, Susan A. Introduction. In: ACOSTA-HUGHES, Benjamin; LEHNUS, Luigi; STEPHENS, Susan (Ed.). **Brill's companion to Callimachus**. Leiden: Brill, 2011. p. 1-19.

STEPHENS, Susan A. (Ed.). **Callimachus: the hymns**. Oxford: Oxford University Press, 2015a.

STEPHENS, Susan A. Callimachus and His Narrators. In: FAULKNER, Andrew; HODKINSON, Owen. **Hymnic narrative and the narratology of Greek hymns**. Leiden: Brill, 2015b. p. 49-68.

STEPHENS, Susan A. **Callimachus: Aetia**. Carlisle: Dickinson College Commentaries, 2016. Disponível em: <http://dcc.dickinson.edu/callimachus-aetia/>. Acesso em: 29 mar. 2020.

STEWART, Edmund. Professionalism and the poetic persona in Archaic Greece. **The Cambridge Classical Journal**, Cambridge, v. 62, p. 200–223, 2016.

STODDARD, Kathryn B. The Programmatic Message of the "Kings and Singers" Passage: Hesiod, “Theogony” 80-103. **Transactions of the American Philological Association**. Baltimore, vol. 133, n. 1, p. 1-16, 2003.

STROOTMAN, Rudolf. **The Hellenistic Royal Court:** Court Culture, Ceremonial and Ideology in Greece, Egypt and the Near East, 336-30 BCE. 2007. Tese de Doutorado. Utrecht University. 421 f. Tese (Doutorado em Arqueologia), Utrecht University, 2007.

SVENBRO, Jesper. **La parole et le marbre:** Aux origines de la poétique grecque. Lund: Klassiska Institutionen, 1976.

THONEMANN, Peter. **The Hellenistic Age**: A Very Short Introduction. Oxford: Oxford University Press, 2018.

TOO, Yun Lee. **Education in Greek and Roman antiquity**. Leiden: Brill, 2001.

TSAGALIS, Christos. **Inscribing Sorrow**. Fourth-Century Attic Funerary Epigrams. Berlin: Walter de Gruyter, 2008.

VAN BREMEN, Riet. The entire house is full of crowns: Hellenistic agones and the commemoration of victory. In: HORNBLOWER, Simon; MORGAN, Catherine (eds.). **Pindar’s Poetry, Patrons, and Festivals**. Oxford: Oxford Claredon Press, 2007. p. 345-75.

VEBLEN, Thorstein. **The Theory of the Leisure Class**. Oxford: Oxford University Press, 2007.

VIDAL-NAQUET, Pierre. **The black hunter**: Forms of thought and forms of society in the Greek World. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1986.

WATKINS, Calvert. **How to Kill a Dragon:** Aspects of Indo-European Poetics. Oxford: Oxford University Press, 1995.

WEBER, Gregor. The Hellenistic rulers and their poets. Silencing dangerous critics?. **Ancient society**, Leuven, v. 29, p. 147-174, 1998.

WERNER, Christian. A liberdade restrita do aedo homérico. **Línguas e letras**, Cascavel, v. 6, n. 11, p. 171-181, 2005.

WERNER, Christian; PEREIRA, Luiz Guilherme Couto. Vida herodoteana de Homero: apresentação e tradução. **Classica - Revista Brasileira de Estudos Clássicos**, v. 27, n. 2, p. 271-292, 2014.

WERNER, Erika. **Os hinos de Calímaco**: poesia e poética. São Paulo: Humanitas, 2012.

WERNER, Erika. Os hinos “rapsódicos” de Calímaco: Tradição e inovação. In: OLIVA NETO, João Angelo; HASEGAWA, Alexandre Pinheiro; RODRIGUES JUNIOR, Fernando (eds.). **Hellenistica**. São Paulo: Humanitas, 2013. p. 117–165.

WEST, Martin L. The contest of Homer and Hesiod. **The Classical Quarterly**, Cambridge, v. 17, n. 2, p. 433-450, 1967.

WEST, Martin L. The Singing of Homer and the Modes of Early Greek Music. **The Journal of Hellenic Studies**, Cambridge, vol. 101, p. 113-129, 1981.

WEST, Martin L. **Ancient Greek Music**. Oxford: Oxford University Press, 1992.

WEST, Martin L. **Indo-European Poetry and Myth**. Oxford: Oxford University Press, 2007.

WILKINSON, Kevin W. Palladas and the Age of Constantine. **The Journal of Roman Studies**, Londres, v. 99, p. 36-60, 2009.

WILLIAMS, Frederick. **Callimachus Hymn to Apollo** - A Commentary. Oxford: Oxford University Press, 1978.

WITTY, Francis J. The pinakes of Callimachus. **The Library Quarterly**, Chicago, v. 28, n. 2, p. 132-136, 1958.

WITTY, Francis J. The other Pinakes and reference works of Callimachus. **The Library Quarterly**, Chicago, v. 43, n. 3, p. 237-244, 1973.

WOLF, Eric R. Kinship, friendship, and patron-client relations in complex societies. In: BANTON, Michael (ed.). **The social anthropology of complex societies**, Londres: Routledge, 1966. p. 1-22.

WOODBURY, Leonard. Pindar and the Mercenary Muse: Isthm. 2.1-13. **Transactions and Proceedings of the American Philological Association**, Baltimore, v. 99, p. 527-542, 1968.

ZANKER, Paul. **The mask of Socrates**: the image of the intellectual in antiquity. Berkeley: University of California Press, 1995.