

*A vida como jogo e a arte como ofício  
em Simônides e Nietzsche:  
a existência do risco na aparência*

*Life as a game and art as a craft  
in Simonides and Nietzsche:  
the existence of risk in appearance*

**Resumo**

*Simônides de Ceos foi um poeta lírico grego cuja obra é marcada pela atenção à problemática da existência humana e cuja distinção é a visão do fazer poético como atividade propriamente humana. Nietzsche nutria grande admiração por Simônides desde o tempo de sua formação intelectual, como revela sua correspondência dos anos sessenta. Além disso, em seus cadernos e em dois aforismos de sua obra publicada, o filósofo apresenta interessantes reflexões sobre o poeta. Em uma delas, afirma que Simônides aconselhava os gregos a tomarem a vida como um jogo. Tal compreensão é um dos temas abordados neste ensaio. O outro tema é a discussão sobre certa proximidade entre as concepções de Simônides e Nietzsche acerca da arte como ofício, derivadas da interlocução crítica deles, respectivamente, com a tradição poética arcaica e a tradição estética e filosófica. A convergência de ambos sobre tais temas liga-se a um traço comum: o enraizamento da existência humana na aparência.*

**Palavras-chave:** Arte; Vida; Poesia; Estética; Crítica; Antiguidade.

\* Universidade Federal de São Paulo (Unifesp). Contato: [gabriel.herkenhoff@gmail.com](mailto:gabriel.herkenhoff@gmail.com)

Recebido em: 08/10/2022 Aceito em: 16/03/2023

**Abstract**

*Simonides of Ceos was a Greek lyric poet whose work is characterized by the attention to the issue of human existence and whose distinction is the view of the poetic exercise as a human activity. Nietzsche had great admiration for Simonides from the years of his intellectual formation, as reveal his correspondence from the sixties. Besides, in his notebooks and in two aphorisms of his published work, the philosopher present interesting reflections on the poet. In one of them, he claims that Simônides advised the Greeks to take life as a game. Such an understanding is a theme approached in this essay. Another theme is the discussion on certain proximity between the conceptions of Simonides and Nietzsche on the art as a craft, derived from their critical dialogue, respectively, with the archaic poetic tradition and the aesthetical and philosophical tradition. The convergence of both on these themes is connected to a common trait: the rooting of human existence in appearance.*

**Keyword:** Art; Life; Poetry; Aesthetics; Criticism; Antiquity.

**1.Introdução: um ensaio de aproximações**

*Quando na arca / elaborada com arte, / o sopro do vento / e a agitação da água no terror / a lançavam, com as faces não enxutas, / em volta de Perseu pôs o seu braço / e disse: “Ó filho, quantos trabalhos eu tenho! / Mas tu dormes, pequenino / que és, e entregas-te ao sono / neste miserável lenho de cavilhas de bronze, / que na noite resplandece, / na treva negra estendido. / A espuma no teu cabelo, / espessa da onda que passa, / não te aflige, nem do vento / a voz, na purpúrea / manta deitado, um rosto belo. / Se o que é terrível fosse terrível para ti, / as minhas palavras / chegariam aos teus ouvidos ternos. / Eu te ordeno: dorme, meu menino, / dorme, ó mar, dorme, ó desmedida desgraça. / E que algum sinal de mudança, / Zeus pai, venha de ti. / Se é ousada a minha prece / ou se afasta da justiça, / perdoa-me<sup>1</sup>.*

---

1 Simônides, Fr. 543 *apud* Ferreira, L. *Mobilidade poética na Grécia antiga: Uma leitura da obra de Simônides de Ceos*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013, p. 333. Adotarei neste texto, salvo indicação contrária, as traduções de Luísa de Nazaré Ferreira para os poemas de Simônides.

O poema *Dânae* é um exemplar da produção lírica de Simônides de Ceos<sup>2</sup> (556-468 a.C.), poeta grego arcaico reconhecido pelo olhar à problemática da existência humana e como representante, na Antiguidade Clássica, da visão da poesia como um ofício humano. Friedrich Nietzsche (1844-1900) nutria profunda admiração por Simônides e, em particular, pelo poema que abre este ensaio. Ainda como estudante em Bonn, ele menciona, em carta de maio de 1865, enviada a seu amigo Carl von Gersdorff, a escrita de um trabalho sobre *Dânae*<sup>3</sup>. No final de 1866, em correspondência com seu professor de filologia clássica na Universidade de Leipzig, Georg Curtius, ele rascunha “um par de conjecturas concernentes ao belo canto de *Dânae* de Simônides”<sup>4</sup>. Pouco mais de um ano depois, em carta de maio de 1868 a outro professor da Universidade de Leipzig, Friedrich Ritschl, Nietzsche escreve: “Desde os tempos de escolas, permaneceu em minha mente, como uma melodia inesquecível, esse belo canto de *Dânae* de Simônides”<sup>5</sup>. Junto à carta, Nietzsche envia um artigo de crítica textual cujo objeto é o poema, com a intenção de publicá-lo na revista *Rheinisches Museum für Philologie* – o que ocorre ainda em 1868<sup>6</sup>. Naquele ano e nos seguintes, Nietzsche refere-se a *Dânae* algumas vezes, dentre elas, em carta a Wilhelm Vischer-Bilfinger<sup>7</sup> sobre

---

2 Algumas informações biográficas prévias. Simônides teria nascido, por volta de 556, na cidade de Iúlis, localizada na ilha de Ceos, parte do arquipélago das Cíclades, que fica no Mar Egeu (cf. Lesky, A. *Historia de la literatura griega*. Madrid: Editorial Gredos, 1989, p. 211). Entretanto, suspeita-se que tenha transitado por várias regiões da Grécia, tendo vivido temporariamente em Atenas, Tessália e Hierão (cf. Ferreira, L, op. cit., p. 122s). Segundo testemunhos e fragmentos, ele foi grande conhecedor da obra de Homero, Hesíodo, Estesícoro e Íbico, sendo apontado, inclusive, como um dos poetas que se ocuparam de organizar os textos canônicos de Homero (cf. Galí, N. *Poesía silenciosa, pintura que habla. De Simônides a Platón: la invención del territorio artístico*. Barcelona: El Alcantilado, 1999, p. 39). Foi contemporâneo de Heráclito (540-470 a.C.), Parmênides (530-460 a.C.) e Píndaro (518-438 a.C.), além de ser tio de Baquilides (518-451 a.C.). Simônides passou para a tradição como um poeta que tratou a poesia como trabalho – recebendo remuneração por sua atividade, motivo de críticas de Píndaro – e por ter desenvolvido uma ‘mnemotécnica’, participando de um processo de secularização do fazer poético no mundo grego arcaico (cf. Dettienne, M. *Os mestres da verdade na Grécia antiga*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988, p. 56ss).

3 Cf. Nietzsche, F. *Digitale Kritische Gesamtausgabe Werke und Briefe*. Paris: Nietzsche Source, 2009, BVN-1865,467.

4 *Ibidem*, BVN-1866,525.

5 *Ibidem*, BVN-1868,571.

6 O artigo foi publicado como *Beiträge zur Kritik der griechischen Lyriker, I. Der Danae Klage [Contribuições à crítica dos líricos gregos, I. O lamento de Danae]*. Suas contribuições para a interpretação do poema de Simônides e para a conformação do proceder intelectual de Nietzsche foram analisadas, recentemente, em Foley, A. *Der “Danae Klage” des Simonides und Nietzsches Grundlagen der Textkritik*. In: Benne, C. & Zittel, C. *Nietzsche und die Lyrik*. Stuttgart: Metzler, 2017.

7 Cf. Nietzsche, F, op. cit., 2009, BVN-1869,621.

sua possível nomeação como professor de filologia clássica na Universidade de Basileia, na qual destacava, em um anexo de cunho acadêmico e biográfico, seu trabalho *O canto de Dânae, de Simônides*.

Essas menções dão uma dimensão da atenção de Nietzsche ao poeta lírico grego. Entretanto, seu interesse por Simônides não se restringiu aos tempos de formação como filólogo. Entre o final dos anos sessenta e meados dos anos oitenta, Nietzsche refere-se a Simônides em mais nove oportunidades: quatro vezes em cartas; três em apontamentos; em uma rápida menção no texto não publicado *A disputa de Homero* (1872), descrevendo-o como grande adversário de Píndaro; e duas vezes em sua obra publicada. No aforismo 219 de *Opiniões e sentenças diversas* (1879) – uma das partes de *Humano, demasiado humano II* –, Nietzsche lembra “a alta admiração [dos gregos] pelo epigrama de Simônides, que simplesmente se apresenta, sem arremates dourados, sem arabescos do espírito – mas dizendo o que tem a dizer, claramente, com a tranquilidade do sol, não com os efeitos de um raio?”<sup>8</sup>. Ele se refere, então, unicamente à produção epigramática simonidiana (inscrições curtas dedicadas, sobretudo, a eventos históricos, desportivos e funerários), ressaltando sua simplicidade e clareza, e remetendo ao fato de que Simônides é celebrado como um dos maiores compositores – em quantidade e maestria – de epigramas do período arcaico<sup>9</sup>. Mas é no aforismo 154 de *Humano, demasiado humano* (1878), intitulado “*Brincando com a vida*”, que se dá a alusão direta de Nietzsche ao poeta em sua obra publicada que mais nos interessa. Apesar de breve, a passagem oferece elementos interessantes acerca de sua interpretação de Simônides. Ressalta o filósofo:

*Eles [os gregos] não se iludem, mas deliberadamente cercam e embelezam a vida com mentiras. Simônides aconselhava seus patrícios a tomarem a vida como um jogo; a seriedade lhes era bem conhecida na forma de dor (pois a miséria humana é o tema que os deuses mais gostam de ver cantado) e sabiam que apenas através da arte a própria miséria pode tornar-se deleite*<sup>10</sup>.

8 Nietzsche, F. *Humano, demasiado humano II*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 99.

9 O reconhecimento de Simônides como epigramista levou, inclusive, que muitos epigramas fossem atribuídos falsamente a ele, como se seu nome legitimasse o texto e, talvez, o homenageado (cf. Lesky, A, op. cit., p. 331). Note-se também que é sabido que o poeta era solicitado para compor – ele, inclusive, cobrava por seu trabalho –, o que o fez se deslocar por várias regiões da Grécia, tanto para participar de festas públicas quanto devido à relação com seus patronos (cf. Ferreira, L, op. cit., p. 122-123).

10 Nietzsche, F. *Humano, demasiado humano*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2006, p. 154.

Tal referência ao poeta encontra-se em um capítulo do livro de 1878 inteiramente dedicada à reflexão estética, cujo título é “Da alma dos artistas e escritores”. A partir da passagem, poderíamos supor que, mais uma vez, Nietzsche guarda na lembrança, com a afirmação de que a arte transforma a miséria em deleite, *Dânae*. Essa hipótese é lícita na medida em que aquele que Nietzsche chama de belo canto narra o terror de uma mãe, *Dânae*, lançada ao mar com seu filho, Perseu, em um “miserável lenho de cavilhas de bronze”, que, no momento do tecer do lamento, encontra-se “na treva negra estendido”, no meio de uma tempestade, colocando-os em “desmedida desgraça”. Na referida menção a Simônides não está em relevo, no entanto, ao menos de modo direto, a sua poesia, mas uma interpretação da existência que Nietzsche atribui ao poeta. Apesar da brevidade e da não explicitação da fonte que o permite tal afirmação, interessa-me tentar compreender o significado da ideia de *vida como jogo* e sua articulação com a concepção do embelezamento da vida por meio de *mentiras*. Este é um dos pontos tocados neste ensaio.

A aproximação entre ambos a partir das menções diretas de Nietzsche a Simônides não é, contudo, nosso único propósito. Há outro elemento que aparece em *Humano*, também no capítulo “Da alma dos artistas e escritores”, esse mais geral e sutil, que se torna central para a estética nietzschiana a partir de então e que permite estabelecer uma correlação com a poética simonidiana, a saber: a concepção da arte como um ofício<sup>11</sup>, que, negativamente, apresenta-se ainda como recusa da interpretação da arte como atividade vinculada ao âmbito metafísico-religioso. Cabe deixar sublinhado que, com isso, não se trata de conjecturar sobre uma possível influência da visão poética simonidiana na estética de Nietzsche em 1878, porém apenas indicar o quanto algumas reflexões nietzschianas acerca da arte compartilham indiretamente da compreensão de Simônides acerca do fazer poético. Assim, a hipótese arriscada é: Nietzsche participa de uma tradição exemplificada por Simônides, dado que em ambos é possível encontrar-se uma compreensão da *mundanidade* do fazer artístico.

Nosso propósito neste ensaio, portanto, é sugerir uma aproximação entre Simônides e Nietzsche a partir da interpretação da *vida como jogo* e da

---

11 Utilizo o termo *ofício* para me referir às compreensões simonidianas sobre a poesia e nietzschiana acerca da arte em geral aproveitando a existência de do substantivo *opus* [obra] e do verbo *facere* [fazer] em sua etimologia. Além disso, ‘ofício’ liga-se ao grego *téchne*, como um produzir artificial que traz algo para o aparecer, além de servir de contraponto às ideias de *entusiasmos* e *inspiração* contra as quais se colocam Simônides (em seu distanciamento da tradição poética) e Nietzsche (em seu confronto com a tradição estética).

afirmação da *arte como ofício*. Aliás, os dois temas não estão dissociados, pelo contrário, têm uma origem em comum: são ambas figuras que emergem sobre o pano de fundo de certa visão da arte e da vida *no devir, na aparência*. A despeito dos distintos campos e da distância histórico-temporal existente entre eles, apontarei a possibilidade de relacionar o elogio simonidiano da *dòkein* e a valorização nietzschiana da *Schein* – parte importante da polêmica de Simônides com seus contemporâneos no campo poético e do confronto de Nietzsche com a tradição metafísica. Reservei a reflexão sobre esse traço à última parte do ensaio, com o intuito de fornecer esclarecimentos finais e articular a dimensão mundana das concepções de vida e arte compartilhada por eles.

## 2. A vida como jogo: um Simônides nietzschiano

“Simônides aconselhava seus patrícios a tomarem a vida como um jogo [*Spiel*]”<sup>12</sup>. Na breve afirmação de *Humano, demasiado humano* encontramos uma das duas passagens em que Nietzsche refere-se abertamente a Simônides em sua obra publicada. Em nenhum outro momento ele volta a tocar na interpretação simonidiana a respeito da vida. Entretanto, há uma indicação que pode ser uma interessante chave para se ler tal consideração. Antes de tratar a compreensão atribuída ao poeta, o filósofo afirma que os gregos “embelezam a vida por meio de mentiras”<sup>13</sup>. Isso nos abre para duas questões: o que significa *embelezar a vida* e por que isso é feito por *mentiras*? Em primeiro lugar, cabe ressaltar que *mentira* carrega no pensamento do filósofo um sentido *extramoral*. Ou seja, usar o termo *mentira* não significa nesse caso uma objeção nietzschiana a tal comportamento. Embelezar através de *mentira*, inclusive, não significa uma indisposição em relação à vida. É o oposto. Como ele mesmo sublinha na continuação do aforismo, assim, os gregos seriam capazes de uma visão positiva, uma vez que “através da arte a própria miséria pode tornar-se deleite”<sup>14</sup>. Nietzsche mantém-se, aqui, em um tema já trabalhado em *O nascimento da tragédia* (1872): a capacidade da arte – poética e, no caso de sua obra de estreia, sobretudo, trágica – de tornar o problemático da existência em algo significativo o bastante para ser até mesmo afirmado.

---

12 Nietzsche, F, op. cit, 2006, p. 154.

13 Ibidem.

14 Ibidem.

A transformação da miséria em deleite aparece com nitidez no tão elogiado poema *Dánae*. Contudo, como, no contexto do aforismo de *Humano*, Nietzsche tematiza a vida e sua possibilidade de embelezamento, é possível que a afirmação do filósofo abra para uma questão um tanto mais abrangente. Quero dizer, trata-se de pensar como a arte contribui para embelezar nossa existência cotidiana. Digo isso tendo em mente o conhecido “Contra a arte das obras de arte”, aforismo 174 de *Opiniões e sentenças diversas*, em que se lê:

*A arte deve, sobretudo e principalmente, embelezar a vida, ou seja, tornar a nós mesmos suportáveis e, se possível, agradáveis para os outros [...]. Depois a arte deve ocultar ou reinterpretar tudo que é feio, o que é doloroso, horroroso, nojento, que, apesar de todos os esforços, sempre torna a irromper, em conformidade com a origem da natureza humana: deve assim proceder, em particular, no tocante às paixões e angústias e dores psíquicas, e no que é inevitavelmente ou insuperavelmente feio deve fazer com que transpareça o significativo. Após essa grande, imensa tarefa da arte, o que se chama propriamente arte, a das obras de arte, não é mais que um apêndice [...]*<sup>15</sup>.

Nietzsche estabelece a centralidade justamente do *embelezamento da vida* no que diz respeito à arte, tomando a obra de arte até mesmo como um “apêndice” dessa *imensa tarefa*<sup>16</sup>. E no que consiste tal tarefa? Primeiro, trata-se de tornar-nos suportáveis e agradáveis para os outros a partir daquele embelezamento; e, em seguida, fazer com que no feio e doloroso da existência transpareça o significativo. Nesse sentido, transformar a miséria em deleite é doar beleza às tensões da vida através da obra, mas é, sobretudo, a possibilidade de ver a própria vida como algo a ser deleitado e deleitável mesmo em seu caráter problemático ou, para tomar emprestada a expressão do aforismo 107 de *A gaia ciência* (1882), como algo *suportável* enquanto *fenômeno estético*<sup>17</sup>. O propósito de afirmação da vida como *fenômeno estético* apresenta-se desde *O nascimento da tragédia*. Porém, na retomada da fórmula dez anos mais tarde,

15 Nietzsche, F. op. cit., 2008, p. 82.

16 Cabe ressaltar que, na literatura secundária brasileira, esse texto já recebeu uma interpretação cuidadosa, sendo tomado como exemplar da compreensão nietzschiana da vida como obra de arte e, mais do que isso, como uma transição de uma preocupação estética estrita para uma visão estético-existencial cf. Dias, R. *Nietzsche, vida como obra de arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011, p. 109ss.

17 Cf. Nietzsche, F. *A gaia ciência*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2014, p. 124.

há uma ligeira e importante diferença: no lugar de *justificar* a existência, como em 1872, trata-se de *suportá-la* como *fenômeno estético*<sup>18</sup>. Se a arte pode emprestar sentido à vida, já não é por nos permitir vislumbrar algo da essência do mundo – segundo o argumento de *O nascimento da tragédia*, a necessidade da *uno-primordial* redenção da dor na *aparência*. O argumento é um tanto mais modesto: a importância da arte reside no fato de ela estimular a “boa vontade de aparência”<sup>19</sup>. Algo semelhante encontra-se no aforismo 222 de *Humano*: “durante milênios ela [a arte] nos ensinou a olhar a vida em todas as suas formas com interesse e prazer”<sup>20</sup>.

Aquele ensinamento da arte seria caro à alta modernidade, porque ajudaria a emprestar bons olhos tanto à visão ser humano como um *pedaço de natureza* (não como fruto de *outro mundo*) quanto à percepção de nossa ‘condenação’ à *aparência* derivada da crítica kantiana (dado o *mundo metafísico* mostrar-se incognoscível e improvável), concepções não estranhas ao final do século XIX. Isso nos leva de volta à ideia de ‘mentira’. Nietzsche associa em algumas ocasiões arte e mentira como contraponto à articulação entre moral e verdade. Tal associação é central no escrito não publicado *Sobre verdade e mentira no sentido extramoral*<sup>21</sup> (1873). Mais tarde, no prefácio de 1886 a *O nascimento da tragédia*, intitulado *Tentativa de autocrítica*, ele ressalta que a falsidade, o erro, a ilusão, o perspectivístico e, portanto, a arte (em sentido amplo) são aspectos incontornáveis da existência, sendo a negação deles sinal de *aversão a este mundo e à vida*<sup>22</sup>. A ideia geral é: a arte, signo da inventividade humana, mostra-se aspecto crucial da existência no contexto pós-kantiano, em que as explicações metafísicas sobre as coisas humanas veem seu terreno

---

18 A diferença entre a fórmula apresentada em *O nascimento da tragédia* e *A gaia ciência* foi acentuada em Salaquarda, J. A última fase de surgimento de *A Gaia Ciência. cadernos Nietzsche*, n. 6, 1999, p. 75-93. 1999. Para uma interpretação da abordagem estético-existencial no aforismo 107 de *A gaia ciência* cf. Chaves, E. O trágico, o cômico e a “distância artística”: arte e conhecimento n’A Gaia Ciência, de Nietzsche. *Kriterion*, Belo Horizonte, n. 112, 2005, p. 273-282.

19 Nietzsche, F, op. cit., 2014, p. 124.

20 Nietzsche, F, op. cit., 2006, p. 140.

21 Note-se que em tal escrito Nietzsche critica a ideia de *verdade como adequação* a partir da redescoberta da verdade como *criação* que ganha valor por sua utilidade à vida gregária, ou seja, como invenção compartilhada pelo grupo. Ele afirma: “O que é, pois, a verdade? Um exército móvel de metáforas, metonímias, antropomorfismos, em uma palavra, uma soma de relações humanas que foram realçadas poética e retoricamente, transpostas e adornadas, e que, após uma longa utilização, parecem a um povo consolidadas, canônicas e obrigatórias” (Nietzsche, F. *Sobre verdade e mentira no sentido extramoral*. São Paulo: Hedra, 2007, p. 36-37).

22 Nietzsche, F. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2013, p. 17.

retraído e o intelecto humano emerge como *perspectiva*. Parte do ensinamento da arte, nessa conjuntura, está em sua afirmação aguda da perspectiva, do parcial, o que em linguagem moral chama-se ‘mentira’. Se ‘verdade’ carrega o preconceito da ideia da descoberta da essência, em si, preexistente, ‘mentira’ indica *invenção e criação*.

Desse modo, constrói-se em Nietzsche uma íntima articulação entre arte, mentira e vida que nos parece ser colocada em funcionamento justamente na ideia, mais estrita, de que os gregos *embelezavam a vida com mentiras*. Ver beleza na vida é assumi-la com bons olhos em seu caráter incerto, errático, perspectivístico e em sua abertura ao obrar. Uma vez que, numa visão pós-kantiana, descobre-se a vida em sua *falta de fundamento*, na ausência de um substrato derradeiro que possa *justificar* ultimamente a existência, isto é, já que a vida não tem um sentido garantido de antemão, ela exige criação, elaboração, invenção, interpretação, *mentira*. Nessa circunstância, o conselho de Simônides de interpretar-se *a vida como jogo* [*Spiel*] ganha novo valor. Em que sentido? O substantivo *Spiel* alemão está relacionado ao verbo *spielen*, que diz jogar, brincar, interpretar, atuar. Ou seja, tomar a vida como jogo é descobri-la como prazerosa em sua indeterminação, como algo que não está dado, que não pode ser absolutamente controlado e que exige atuação. Desse modo, interpretar a *vida como jogo* é tomá-la em sua dinâmica, em seus fluxos e refluxos, é admitir a brevidade e os desvios que a constituem, sua indeterminação em meio às contingências, a necessidade de disputa. Resta a questão: onde Nietzsche encontra esse conselho simonidiano? É difícil precisar sua fonte. Todavia, o caráter passageiro e volúvel da existência é, de fato, temática recorrente na poética de Simônides, podendo ser vista em passagens legadas pela tradição<sup>23</sup>.

No fragmento 521, por exemplo, o poeta aborda o caráter transitório da fortuna humana através da analogia com uma imagem familiar: “Homem que és, nunca digas o que acontece amanhã, / nem, se vires um homem afortunado, por quanto tempo o será; / pois nem tão rápido é o volver [*metastasis*] da mosca de longas asas / como o da fortuna”<sup>24</sup>. Simônides abre o poema deixan-

---

23 Fora a referência aos epigramas de Simônides em *Opiniões e sentenças diversas*, o único poema mencionado por Nietzsche é *Dánae*. Contudo, dada sua formação em filologia e seu conhecimento em literatura clássica é provável que ele tenha conhecido alguns dos outros de que tratarei neste ensaio. Na carta de 1866, enviada a Georg Curtius, de Leipzig, ele menciona inclusive ter frequentado um curso deste sobre os líricos gregos, em que Simônides foi um dos objetos (cf. Nietzsche, F, op. cit., 2009, BVN-1866,525). Fica aberta a possibilidade de uma pesquisa mais detida a esse respeito.

24 Simônides, Fr. 521 *apud* Ferreira, L, op. cit., p. 193.

do claro que está tratando da condição humana [*anthropos éon*], e segue com a afirmação de que não está nas possibilidades do ser humano o controle dos acontecimentos e nem a garantia da constância da fortuna, pois ela está sujeita à contínua mudança [*metastasis*]. Compreensão similar faz-se presente no reconhecimento, no fragmento 520, da impotência do homem diante de “sua breve vida” e do inevitável fato de que “sobre todos impende a morte; / pois dela igual parte cabe em sorte aos bons / e a quem é mau”<sup>25</sup>. Nos dois casos, a transitoriedade da existência aparece em primeiro plano, apontando para a impotência humana diante do acaso. Especialmente no fragmento 542, algumas reflexões sobre o caráter imperfeito dos homens – não como reprimenda e sim como acolhimento da inconstância das coisas humanas – colaboram na construção da ideia de *vida como jogo*. Escreve o poeta:

*Um homem tornar-se verdadeiramente bom / é difícil, de mãos e pés e espírito / perfeito, sem falhas criado. / [lacuna de 7 versos] // Nem me soa harmoniosa a sentença / de Pitaco, embora dita por um homem / sábio. Disse que é difícil ser bom. / Um deus somente poderia ter esta honra, mas não / pode deixar de ser vil o homem / que uma implacável desventura derrube. / Pois, se tiver boa sorte, todo o homem é bom, / mas será mau se ela for má [ / [e são por mais tempo melhores / [aqueles que os deuses amarem.] // Por isso, eu jamais, por uma vã e ilusória / esperança, deitarei fora o lote de vida que me coube em sorte, / em busca do que não é possível encontrar, / um homem irrepreensível, entre todos quantos / colhemos o fruto da vasta terra. / Quando o encontrar, contar-vos-ei. / Mas louvo e estimo todo / aquele que, de bom grado, não faz / nada de vergonhoso: contra a necessidade [ananke] / nem sequer os deuses lutam // [lacuna de 2 versos] / [não gosto de apontar defeitos, pois a mim basta-me / quem não seja mau] nem demasiado débil, que conheça a justiça útil à cidade, / um homem íntegro. Esse não hei-de / censurar, pois é infinita / a geração dos tolos. / Belas são todas as coisas / que não têm mistura de vergonha<sup>26</sup>.*

Gostaria de olhar com mais cuidado para este poema. Logo na primeira estrofe, para além do tratamento dado à *dificuldade da perfeição* humana de corpo

25 Ibidem, Fr. 520 *apud* ibidem, p. 191. A íntegra do fragmento é: “Dos homens pequena / é a força, vãs as preocupações, / na sua breve vida, penas sobre penas; / e, inevitável, do mesmo modo sobre todos impende a morte; / pois dela igual parte cabe em sorte aos bons / e a quem é mau”.

26 Ibidem, Fr. 542 *apud* ibidem, p. 205.

e espírito, interessa-me o fato de Simônides afirmar o *tornar-se* humano, ou seja, o caráter deveniente, dinâmico da existência. Na terceira estrofe, o poeta prossegue na reflexão sobre a possibilidade de perfeição, porém agora objetando abertamente tal possibilidade, visto que não se pode encontrar alguém “irrepreensível”, e ele se recusa a desperdiçar-se por tal “ilusória esperança”. A estrofe conclui-se com a *estima* a quem “de bom grado, não faz nada de vergonhoso”, acrescentando: “contra a necessidade nem sequer os deuses lutam”. Vale notar que mais importante do que ser *irrepreensível* é não fazer nada de vergonhoso *de bom grado* [ostis], ou, poderíamos dizer, ‘por vontade própria’, ‘conscientemente’ escolher uma ação vergonhosa. Além disso, o fechamento da estrofe afirma um *necessário* na existência do qual os deuses não estão imunes, de maneira que – contra a visão pítica, da segunda estrofe, de que só os deuses e aqueles que têm “boa sorte” são “bons” – Simônides não faz repreensão às mudanças de sorte e às falhas humanas, mas as considera como parte integrante da existência<sup>27</sup>.

Se faz parte da vida a necessidade [*ananke*] abater-se sobre humanos e deuses, não se pode exigir a inexistência de falha, não se pode querer que alguém a ser louvado tenha tido unicamente “boa sorte”. Nesse sentido, em uma posição de tensão tanto em relação à possibilidade de perfeição humana que abre o poema, quanto com a sentença pítica que aparece na segunda estrofe, a terceira e a quarta estrofes são encerradas, respectivamente, com as afirmações da necessidade e da beleza nascida também nos desvios próprios de uma trajetória. Essa concepção da existência humana pode ser ligada à ideia de *vida como jogo*, pois acentua a impossibilidade de controle sobre todos os momentos e, logo, a presença da necessidade e do erro. Isso não atesta contra a vida, pelo contrário, é aí que reside a possibilidade de brotação da beleza. “Não há oposição entre assumir o necessário e ainda ver beleza na existência, até porque, como se lê no fragmento 584, ‘sem prazer, que vida / humana é desejável ou que / poder absoluto? / Sem ele, nem a existência dos deuses é invejável’<sup>28</sup>. Se *ananke* vale para o humano e o divino, é em meio ao incontrolável, ao errático, aos defeitos que podem se dar beleza e prazer”.

---

27 É importante observar que no escrito *O nascimento do pensamento trágico* (1870), do período de preparação de *O nascimento da tragédia*, Nietzsche escreve: “Mesmo os deuses estão sujeitos à Ananke [necessidade], esta é uma confissão da mais profunda sabedoria” (Nietzsche, F, op. cit., 2009, Die Geburt des tragischen Gedankens, 2). Embora a passagem esteja entre aspas, Nietzsche não faz menção à sua fonte. É possível que seja justamente o fragmento 542 de Simônides.

28 Simonides, Fr. 584 *apud* Ferreira, L, op. cit., p. 220.

Há, nos cadernos de Nietzsche, um sinal de que sua interpretação da *vida como jogo* em Simônides está ligada a essa importância de embelezamento e prazer em meio à necessidade. A preparação do aforismo de *Humano* encontra-se em 1875, período em que aparece em suas anotações a ideia que será central no texto publicado, com formulação muito similar<sup>29</sup>. Isso é importante porque, pouco depois, ainda em 1875, Nietzsche projeta, em seus cadernos, um argumento que não chega a desenvolver: “São coexistentes o desenvolvimento da música e da filosofia gregas”, sendo possível encontrar paralelos entre diversos poetas e filósofos, dentre eles, “Anaxágoras – Simônides”<sup>30</sup>. Tal paralelo jamais foi elaborado, restando a interpretação de Anaxágoras realizada em *A filosofia na época trágica dos gregos* (1873) como saída para compreendê-lo. Nesse escrito não publicado, o centro do pensamento de Anaxágoras aparece como a derivação do cosmos a partir do movimento iniciado pelo nous. “Tal concepção encontra sua grandeza e seu orgulho precisamente no fato de derivar do círculo movente todo o cosmos do devir”<sup>31</sup>, escreve Nietzsche na seção 17. É de particular importância o nous iniciar o movimento sem pressupor propósito ou finalidade, como espécie de “*atheos ex machina*”<sup>32</sup>, como ele anota em 1875. Agora, por que o nous resolveu iniciar o movimento que originou o cosmos? Na seção 19, ele escreve:

*A estas questões Anaxágoras poderia responder o seguinte: “O nous não tem nenhum dever e, por isso, tampouco nenhum propósito que tenha obrigação de perseguir; se alguma vez o nous inicia o movimento e se impõe algum fim, só se trataria – a resposta é difícil, mas Heráclito responderá por mim – de um jogo”*<sup>33</sup>.

Aqui provavelmente reside o ponto crucial da ligação entre Anaxágoras e Simônides, já que é precisamente a ideia de *vida como jogo* aquela que ele atribui ao poeta em *Humano*. Estando a vida enraizada no devir – segundo fórmula atribuída por Nietzsche a Anaxágoras, um *fenômeno estético, não moral* – e não havendo qualquer sentido pré-determinado para seu acontecimento, o

29 Cf. Nietzsche, F, op. cit., 2009, NF-1875,5[121].

30 Ibidem, NF-1875,6[9].

31 Ibidem. *La filosofía em la época trágica de los griegos*. Madrid: Valdemar, 2003, p. 116.

32 Ibidem, op. cit., 2009, NF-1875,6[46].

33 Ibidem, op. cit., 2003, p. 120.

que temos é uma existência lançada na mudança “mais rápida que o volver da mosca de longas asas”, na imagem simonidiana do fragmento 521. A interpretação nietzschiana do *nous* de Anaxágoras enquanto inauguração de um *jogo* ou *divertimento artístico sem propósito* aproxima-se da *necessidade*, passível de beleza e prazer, que caracteriza a existência humana e divina em Simônides. Mas essa dimensão do jogo atribuída por Nietzsche a Simônides diz respeito também à sua própria interpretação do mundo e da existência. Se tal concepção aparece por meio dos nomes de Anaxágoras (e Heráclito<sup>34</sup>) em *A filosofia na época trágica dos gregos* e de Simônides em *Humano*; em *A gaia ciência*, Nietzsche sinaliza seu parentesco com tal compreensão. Na apresentação da ideia de *amor fati*, no aforismo 276 do livro, ele ressalta seu desejo de aprender a “ver como belo o necessário nas coisas”, e não fazer guerra contra o feio ou acusar, mas tornar-se alguém que “faz belas as coisas”<sup>35</sup> – formulação que lembra os versos do fragmento 542 de Simônides, “belas são todas as coisas que não têm mistura de vergonha”. Afirmar que Simônides aconselhava seus patrícios a tomarem a *vida como jogo* é, nesse sentido, parte do movimento nietzschiano de apresentação de sua compreensão da existência<sup>36</sup>. Dito de outro modo, em *Humano*, vemos um Simônides nietzschiano.

Tentei mostrar, entretanto, que a leitura de Nietzsche não é infundada, não é mera apresentação, por meio do poeta, de sua concepção da existência. A ideia da *vida como jogo* pode ser retirada do próprio *corpus* simonidiano. Agora, é curioso notar que essa preocupação com aquilo que é do âmbito do *humano* e, logo, do transitório e do incerto é não apenas *tema na poética* de Simônides, porém participa de sua compreensão do *fazer poético*. Nesse ponto, abre-se o segundo movimento de aproximação entre Simônides e Nietzsche: a visão da *arte como ofício*.

---

34 Nietzsche reconhece em Heráclito alguém que levou à contemplação “a doutrina da lei do *devir* e do *jogo* na *necessidade*” (Ibidem, op. cit., 2003, p. 75), ademais, cabe notar que a ideia do *jogo* inaugurado pelo *nous* aparece em diálogo com o pensamento heraclítico. Vale ressaltar também que, em um apontamento de 1884, reconhece Heráclito como seu precursor por considerar “o mundo um jogo divino e para além de bem e mal” (Ibidem, op. cit., 2009, NF-1884,26[193]), compreensão reafirmada na seção 3 da análise de *O nascimento da tragédia* realizada em *Ecce Homo* (1888), em que Nietzsche diz sentir certa proximidade entre seu pensamento e o de Heráclito (Ibidem. *Ecce homo*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2015, p. 62).

35 Ibidem, op. cit., 2014, p. 166.

36 Sobre a questão do *jogo* no pensamento de Nietzsche cf. Fink, E. *Nietzsche's Philosophy*. Nova York: Continuum, 200e, especialmente, o Capítulo V; bem como Guervós, L. A dimensão estética do *jogo* de F. Nietzsche. *cadernos Nietzsche*, 28, 2011, p. 49-72, 2011.

### 3. A arte como ofício: um Nietzsche simonidiano

A despeito do lapso temporal que os separa, Simônides e Nietzsche compartilham uma via aparentada de compreensão do fazer artístico. Se em Nietzsche isso pode ser observado, em particular, a partir da publicação de *Humano, demasiado humano I*, momento no qual se dá uma reorientação de sua estética, com a ênfase na dimensão *demasiado humana* e com a *autocrítica* a elementos de sua “metafísica de artista”<sup>37</sup>; em Simônides tal compreensão emerge de um profícuo diálogo com a tradição poética grega, da qual o poeta não se desvincula completamente, mas em relação à qual apresenta nuances importantes. E, poderíamos dizer, há um ponto comum, que apesar das diferenças entre os dois, torna possível estabelecer relação entre suas concepções: tratar a *arte como ofício* significa, em ambos, tomar a arte como uma atividade propriamente humana em vez de interpretá-la como algo que tem sua proveniência em um âmbito metafísico-religioso. Como ponto de partida para tal aproximação, é interessante realizarmos algumas reflexões acerca da poética simonidiana.

Como se pode notar pelos temas abordados em seus poemas, a obra de Simônides possui como uma de suas características a reflexão sobre a transitoriedade da vida e sobre a condição humana. E essa tematização de “amplas esferas do humano”<sup>38</sup> é acompanhada também por uma mudança de compreensão do próprio fazer poético. Simônides é frequentemente considerado como um precursor da concepção da poesia como uma atividade *demasiado humana* e não como um acontecimento de proveniência divina<sup>39</sup>. Diversos aspectos contribuem para tal orientação, dentre eles: Simônides encontra-se na passagem da transmissão oral para a escrita da poesia, o que implica uma modificação na relação com a palavra poética; atribui-se a ele o desenvolvimento de uma *mnemotécnica*, um gesto de secularização da memória no fazer poético; ele teria sido o primeiro poeta a compor por dinheiro, fazendo da poesia uma atividade mundana, *téchne* remunerada; e, por fim, em um de seus poemas mais famosos, ele valoriza o *tò dòkein* contra *alétheia* – termo de

---

37 Nietzsche, F, op. cit., 2013, p. 13.

38 Lesky, A, op. cit., p. 214. Sobre esse traço da poética de Simônides cf. também Ferreira, L, op. cit., p. 191ss.

39 Acerca desse processo de secularização da palavra poética em Simônides, cf. Detienne, M, op. cit., Capítulo VI; Galí, N, op. cit., p. 38ss; Spangberg, P. Persuasión y Apáte en Gorgias. *Hypnos*, São Paulo, 24, 2010, p. 73s; Pajáro, C. Simônides de Ceos y la poesía como *téchne*. *Revista Co-herencia*, Medellín, n. 17, 2012, p. 155-175

caráter mágico-religioso, central na tradição poética que o antecede<sup>40</sup>. Está fora de minhas possibilidades a discussão aprofundada de cada um desses aspectos. Em todo caso, gostaria de fazer observações gerais para contextualizar o significado dos gestos simonidianos no campo poético arcaico.

Parto de uma ideia geral que colabora para que se compreenda Simônides como poeta responsável por rever o estatuto da poesia: a afirmação de Plutarco, em *De gloria Atheniensium* (3.346f), segundo a qual, “Simônides [...] chama à pintura poesia [*poiésin*] silenciosa e à poesia pintura falante”<sup>41</sup>. A comparação entre pintura e poesia que Plutarco atribui a Simônides pode ser interpretada como sinal da demarcação do estatuto da poesia como uma atividade humana, posto que a associa a um criar reconhecido como *téchne*. A poesia é concebida, assim, como *obra feita* na *aparência*, o que vai de encontro à concepção arcaica da poesia como fruto do *entusiasmo* [*enthousiasmós*], de uma cumplicidade com os deuses – compreensão herdada ainda por Platão, como se vê no *Íon*<sup>42</sup>. Pode-se então dizer que “a comparação de Simônides não só implica uma transformação radical da concepção e papel da poesia, mas também a constitui indiretamente como ‘arte’, isto é, como disciplina sujeita à destreza técnica do homem”<sup>43</sup>. Essa compreensão é corroborada ainda pela fórmula atribuída a Simônides pelo neoplatônico Miguel Pselos, de acordo com Detienne, segundo a qual as “palavras são imagem [*eikon*] da realidade”, uma vez que *eikon* “é o termo técnico que designa a representação figurada, pintada ou esculpida, é a ‘imagem’ criada pelo pintor ou pelo escultor”<sup>44</sup>.

---

40 Para uma reflexão acerca da relação entre tais elementos da poética simonidiana e o processo de *laicização* da palavra na Grécia arcaica cf. Detienne, M, op. cit., Capítulo VI. Especificamente, sobre os primeiros relatos de que Simônides foi o primeiro poeta a exigir uma remuneração por seu trabalho e que desenvolveu uma técnica de memória cf. Ferreira, L, op. cit., p. 174-182.

41 Plutarco, *De gloria Atheniensium*, 3.346f *apud* Pajáro, C, op. cit., p. 170.

42 No *Íon*, ao falar do poeta em seu processo de criação, o filósofo trata de tal acontecimento como produto de um *enthousiasmós* devido a um *endeusamento* [*éntheos*] padecido pelo poeta. “É que esse dom que tu [*Íon*] tens de falar sobre Homero não é uma arte [*téchne*], como disse ainda agora, mas uma força divina [*theia dynamis*], que te move [...]”. Assim, também a Musa inspira [*entheous*] ela própria e, através desses inspirados, forma-se uma cadeia, experimentando outros o *entusiasmo* [*enthousiasonton*]. Na verdade, todos os poetas [*poietai*] épicos, os bons poetas, não é por efeito de uma arte, mas porque são inspirados e possuídos que eles compõem todos esses belos poemas; também os poetas líricos [...]” (Platão, *Íon*. Lisboa: Editorial Inquérito, 1988, 533d-534a). Nesse sentido, afirma Pajáro: “*Éntheos* e *enthousiasmós*, palavras pertencentes a um mesmo campo semântico e, por tanto, a uma origem etimológica comum, remetem a um ‘pôr’ o homem e a divindade em uma fundamental unidade” (Pajáro, C, op. cit., p. 158).

43 Galí, N, op. cit., p. 19-20.

44 Detienne, M, op. cit., p. 57.

Comparar a poesia à pintura e, logo, tomá-la como produção humana que se faz *na aparência*, significa retirar a poesia e o poeta de seu lugar privilegiado, a saber: de sua intimidade com os deuses, como meio de expressão de uma verdade superior.

Na tradição contemporânea de Simônides, a palavra poética estava associada às *Musas* e à *Mnemosýne*. Esse aspecto é relevante, pois, como lembra Detienne, precisamente essas “duas potências religiosas definem a configuração geral que dá à *Alétheia* poética sua significação real e profunda”<sup>45</sup>. São diversos os fatores que dão uma dimensão da importância dessas “potências religiosas” na poética grega arcaica em sua relação com seu dizer *alétheia*. De início, cabe notar que não havia no período a ideia de uma poesia absolutamente autônoma da música, de modo que, ainda que Plutarco utilize *poiésin* em sua citação de Simônides, um termo corrente para designá-la na antiguidade era *mousiké*<sup>46</sup>, utilizado por Píndaro e Platão, por exemplo, para se referir à ‘arte das Musas’. Outro ponto que atesta essa relação intrínseca, e talvez seja ainda mais notável, é o fato da tradição associar as Musas à ‘palavra cantada’, ao ponto do nome delas fazer referência a aspectos da performance poética<sup>47</sup>. Além disso, já por volta do século VIII a.C., os dois poetas mais importantes não só da tradição poética grega como da consolidação de uma cultura helênica, Homero<sup>48</sup>

---

45 Ibidem, p. 15.

46 *Mousiké* é o termo utilizado também por Platão em *A república* para se referir àquilo que diz respeito à totalidade da arte poética, ou seja, ao que diz respeito ao ritmo e à harmonia, mas também à palavra (cf. Platão, *A república*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1972, 376e).

47 Como nota Detienne, existem relatos antigos, de que haveria um santuário no Monte Hélicon dedicado às Musas, que seriam três e teriam nomes relacionados a elementos do canto poético: *Meléte*, que designaria a atenção, a concentração; *Mnéme*, que estaria relacionada à função psicológica que possibilita a recitação e a improvisação; e *Aoide*, que diria respeito ao poema acabado. Além disso, em Cícero, aparecem quatro Musas, cujos nomes seriam: *Arché*, que diz princípio; *Meléte*; *Aoide*; e *Thelxinoé*, que é a sedução do espírito e refere-se ao encantamento que a palavra cantada exerce (cf. Detienne, M, op. cit., p.16). Vale notar também que Hesíodo fala, em *Teogonia*, que as Musas eram nove e com nomes também ligados a elementos da performance poética, tais como, para citar alguns: *Clio*, que pode ser traduzido por “glória”; *Melpómene*, que faz referência à dança; *Tália*, cujo termo correlato seria “festa”; e *Caliopé*, que diz “bela-voz”. Por sinal, em sua tradução, José Antonio Alves Torrano utilizou exatamente esses nomes para as Musas cf. Hesíodo. *Teogonia*. São Paulo: Iluminuras, 1995, versos 77 a 79.

48 No primeiro verso de *Iliada*, vemos: “Canta-me a cólera – ó deusa – funesta de Aquileu Pelida” (Homero. *Iliada*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005, verso 1). O mesmo acontece em *Odisseia*: “Do varão me narra, Musa, do muitas-vias, que muito vagou após devastar a sacra cidade de Troia” (Ibidem. *Odisseia*. São Paulo: Cosac Naify, 2014, verso 1).

e Hesíodo<sup>49</sup>, iniciavam seus poemas com uma *invocação das Musas* para que elas possibilitassem o canto.

Hesíodo, particularmente, oferece um bom exemplo do porquê de tal invocação em *Teogonia*: “Eia! pelas Musas comecemos, elas a Zeus pai hineando alegram o grande espírito no Olimpo dizendo o presente, o futuro e o passado”<sup>50</sup>. Dizer *o passado, o presente e o futuro* concerne à circularidade própria da concepção grega da temporalidade e, no caso de uma narrativa sobre a origem dos deuses e formação do cosmos, aponta para um acesso à dimensão originária da totalidade do que *há*. Liga-se a essa capacidade das *Musas* seu parentesco com *Mnemosýne*, que as teria gerado, segundo a *Teogonia*, com Zeus. Assim, para além do valor da memória em uma cultura marcadamente oral (a redescoberta da escrita entre os gregos dá-se no século IX a.C. e sua popularização na poesia data do século VI a.C.), *Mnemosýne* representa o caráter mágico-religioso da palavra poética. Não por acaso, as *Musas*, filhas de *Mnemosýne*, dizem pela boca de Hesíodo: “sabemos, se queremos, dar a ouvir revelações [*alétheia*]”<sup>51</sup>. Por isso, Detienne observa que o poeta, agraciado pelos deuses, é “dotado de um dom de vidência” e sua palavra “institui, por virtude própria, um mundo simbólico-religioso que é o próprio real”<sup>52</sup>. Os poetas aparecem, portanto, como meio de expressão da *alétheia* divina.

Se tal termo pode ser traduzido por ‘verdade’, vale observar que não diz respeito a uma concordância entre a palavra poética e a realidade, ou seja, não se trata de uma compreensão da verdade como adequação entre uma proposição e um referido objeto. A relação é de outra ordem. Na raiz de *alétheia* mantém-se *léthe*, potência religiosa ligada ao esquecimento e à noite, que acrescentada do prefixo negativo a-, torna-se não-esquecimento e não-obscurcimento, ligando-se, portanto, à *memória*. Nesse sentido, a compreensão do termo na tradição poética dá-se na dinâmica memória-esquecimento, louvor-censura, palavra-silêncio, luz-obscuridade. O poeta que leva à palavra a *alétheia* lança luz sobre aquilo que fala e, louvando, tanto mantém na memória quanto institui memória. *Alétheia* relaciona-se, então, à

---

49 *Os trabalhos e os dias* inicia-se com os seguinte versos: “Musas da Piéria, que dais glorias com canções, / vinde; em hinos cantai Zeus, vosso pai” (Hesíodo. *Os trabalhos e os dias*. Curitiba: Segesta, 2012, versos 1 e 2). Do mesmo modo, em *Teogonia* lê-se no primeiro verso: “Pelas Musas heliconíades comecemos a cantar” (Ibidem, op. cit., 1995, verso 1)

50 Ibidem, versos 36 a 38.

51 Ibidem, verso 28.

52 Detienne, M, op. cit., p. 17.

função mágico-religiosa da poesia, um resíduo do caráter litúrgico da palavra na civilização micênica – que apresentaria a ordem do mundo como proveniente da soberania de um rei divino, organizador da totalidade do real<sup>53</sup> –, que se desdobra, no contexto arcaico, na possibilidade de garantir memória aos grandes homens e expressar o louvor à ordem estabelecida pelos deuses. Esse aspecto mostra-se no nexo da poesia (em sentido estrito) à criação como *poiesis* (em sentido amplo), como passagem do *não ser ao ser* – concepção reverberada em *O banquete*, de modo que também Platão compartilharia da compreensão tradicional da poesia<sup>54</sup>. Enfim, o poeta, portador de um dom de vidência, tem sua palavra identificada a uma potência criadora de ‘verdade’, a não-obscuridade a ser não-esquecida propiciada pelos deuses.

Lemos, no entanto, no conhecido fragmento 598 de Simônides: “a aparência até a verdade domina [*tò dōkein kai tòn alētheian biatāi*]”<sup>55</sup>. A inversão realizada no fragmento chama atenção, Simônides entra em interlocução com a tradição poética através de um distanciamento. Não é a *alētheia* que prevalece, pelo contrário, a primazia é deslocada para a *dōkein*. Qual o significado de tal inversão? Um primeiro ponto é que o termo *dōkein* está ligado à dimensão das decisões na *pólis*, portanto, valorizar a *doxa* indica uma valorização da palavra humana e, em específico, o propósito de reforçar a dimensão secular da poesia. Um segundo ponto é: como buscamos apontar na seção anterior, a poética simonidiana é marcada por um enraizamento no caráter transitório da existência e do mundo e, assim, da incerteza que acompanha a mudança. Tal deslocamento pode ser lido, nesse sentido, a partir da inserção da poesia não no âmbito da ‘revelação’ divina no que diz respeito à eternidade (vale lembrar, as Musas dizem ‘o passado, o presente e o futuro’), mas do que está encravado no *devir*, aquilo que marca a experiência humana para o poeta.

---

53 Para uma análise mais cuidadosa dessa questão e acerca da ideia das teogonias e cosmogonias gregas como ligadas a mitos de soberania cf. Vernant, J. *As origens do pensamento grego*. Rio de Janeiro: Difel, 2012, p. 115-119.

54 Essa compressão acentuada por Neus Galí (op. cit., p. 41s) deriva do fato que, no diálogo de Sócrates com Diotima em *O banquete*, Sócrates concorda com as seguintes afirmações de sua interlocutora: “[...] tu sabes que “poesia” [*poiesis*] é um termo de uso amplo. Sabes, além do mais, que, quando algo – seja o que for – passa do não ser ao ser, a causa plena disso é “poesia”, de forma que as criações de todas as técnicas [*téchne*] são poesia e os produtores dessas coisas são todos poetas’. / ‘Falas a verdade’. / ‘E, contudo,’ ela continuou, ‘estás informado de que estes não são chamados poetas, mas têm outros nomes. Assim, da classe inteira da poesia foi delimitada uma parte dedicada à música e aos versos, sendo denominada com o nome do todo. Somente isso é poesia hoje, e os que possuem essa parcela da poesia são chamados “poetas”. ‘Dizes a verdade.’” (Platão. *O banquete*. São Paulo: Vozes, 2017, 205c-d).

55 Simônides, Fr. 598 *apud* Ferreira, L, op. cit., p. 201.

Essa interpretação viabiliza-se não só pela poética de Simônides, como pela tradicional ligação entre *doxa* e *devir*.

No fragmento 8 de *Sobre a natureza*, Parmênides (530-460 a.C.) – contemporâneo de Simônides –, após asseverar a necessidade de abandonar o caminho da opinião, que diz que o *não ser é*, afirma: “decidido está então, como necessidade, deixar uma das vias como impensável e inexprimível (pois não é via verdadeira [*alethes*]), enquanto a outra é autêntica. Como poderia o que é perecer? Como poderia gerar-se? Pois, se era, não é, nem poderia vir a ser”<sup>56</sup>. E, no fragmento 19, encontramos: “Assim, segundo a opinião [*doxan*], as coisas nasceram e agora são e depois crescerão e hão de ter fim”<sup>57</sup>. Soma-se a essa estreita articulação entre *doxa* e *devir*, outra associação de Parmênides que pode nos ajudar a compreender a posição simonidiana. No verso que inicia o problema da opinião no fragmento 8, o eleata ressalta: “Nisto cesso o discurso fiável e o pensamento em torno da verdade [*aletheins*]; depois disso as humanas opiniões [*doxas*] aprende, escutando a ordem enganadora [*apatelon*] das minhas palavras”<sup>58</sup>. Portanto, Parmênides estabelece também uma relação entre *doxa* e *apáte*, engano<sup>59</sup>. A valorização de Simônides de *tò dōkein* pode ser ligada, em contrapartida, a uma compreensão de que o engano não pode ser absolutamente alijado da experiência humana, o que faz sentido no contexto de sua concepção poética e relaciona-se à frase atribuída a ele por Plutarco – como uma resposta à pergunta sobre o porquê de ele não conseguir enganar os tessálios: “eles são demasiado ignorantes para serem enganados por mim”<sup>60</sup>. Assim, a afirmação da *doxa* é acompanhada de uma compreensão positiva da *apáte*, uma vez que a capacidade de ‘enganar’ não constitui motivo de objeção, assim como a capacidade de ‘ser enganado’ é valorizada como parte importante da experiência poética.

Não parece tratar-se de uma valorização do ‘falso’ contra o ‘verdadeiro’, mas da demarcação do lugar da poesia na *aparência*, no *transitório* e do

56 Parmênides. *Da natureza*. São Paulo: Loyola, Fr. B8 [15-20]

57 Ibidem, Fr. 19

58 Ibidem, Fr. B8 [50-53].

59 Detienne nota que essa relação aparece também em Platão, em *A república* (365 b-c), quando Sócrates contrapõe os caminhos da justiça [*dike*] e do engano [*apáte*] e afirma, em referência indireta a Simônides, que os sábios dizem que *tò dōkein* é mais forte que *alétheia* (cf. Detienne, M, op. cit., p. 59). Sobre as relações entre *alétheia*, *doxa* e *apáte* cf. Ibidem, Capítulo VI; bem como Spangberg, P, op. cit., p. 73-75.

60 Plutarco, *De aud. poet.*, 15c apud Spangberg, P, op. cit., p. 74.

reconhecimento de uma sabedoria necessária ao deixar-se seduzir pela arte. Ademais, a afirmação simonidiana da *aparência* e do *engano* fazem parte de seu próprio contraste com a concepção tradicional da poesia como fruto do *enthousiasmós*, da intimidade com os deuses e, logo, com as ‘revelações’. Assim, sua afirmação de *dôkein* e *apáte* contribuem para a compreensão da poesia como coisa humana. Se na tradição anterior o poeta invocava as *Musas*, filhas de *Mnemosyne*, sendo agraciado com a possibilidade de manifestar *alêtheia* (como ‘revelação’ da eternidade), atribui-se a Simônides o desenvolvimento de uma *mnemotécnica* que lhe permitia ser bem-sucedido em seu engano. Nesse sentido, a memória é retirada do plano mágico-religioso e apresenta-se no fazer poético simonidiano como uma habilidade. É representativo dessa relação tensa com a tradição poética o fato de que, no fragmento elegíaco 11, encontra-se: “invoco-te como minha aliada, ó Musa [famosa], / se cuidas, na verdade, das súplicas dos homens. / Apresta também o doce (?) [arranjo] do nosso (?) canto (?), para que alguém [mais tarde] se lembre (?) de novo / (?) dos varões que por (?) Esparta [e pela Hélade resistiram]”<sup>61</sup>. Se ele ainda busca o auxílio das *Musas*, não espera mais ‘revelações’, apenas um ‘doce adorno’ a seu canto para que uma história seja lembrada no porvir. A poesia comparável à pintura é poesia tornada arte de engano, enraizada na aparência, artifício *demasiado humano*.

Ao indicar uma concepção da poesia como *techné* e ao marcar um distanciamento da tradição da *alêtheia*, Simônides abre outra via de compreensão do fazer poético. Interessa-me a concepção simonidiana da poesia como ofício humano ligado à aparência e ao engano apresentar algumas convergências com as formulações estéticas nietzschianas a partir de *Humano, demasiado humano* (1878). Ainda que reconheçamos a distância histórico-temporal entre ambos e a inserção de suas reflexões no âmbito de problemáticas relativamente distintas, alguns pontos permitem dizer que Simônides e Nietzsche partilham de uma concepção aparentada da criação artística. Para começar a indicar esses pontos de contato, gostaria de ressaltar certa transição no pensamento estético nietzschiano delineada na passagem de *O nascimento da tragédia* para *Humano* – não para acentuar uma ruptura absoluta, mas seu descolamento de uma concepção metafísico-religiosa da criação artística.

É notável, nesse sentido, o fato de que o mesmo capítulo de *Humano* no qual encontramos a única referência direta de Nietzsche a Simônides ser aquele que marca um momento importante no pensamento nietzschiano

---

61 Simônides, Fr. eleg. 11 *apud* Ferreira, L, op. cit., p. 295.

acerca da arte. Se em *Ecce homo* o filósofo reconhece seu livro de 1878 como o “monumento de uma crise”<sup>62</sup>, parte dessa crise deriva em uma reorientação de sua estética, por meio de um processo de autocritica a aspectos de sua *metafísica de artista* de *O nascimento da tragédia*. Em um apontamento de 1876 – período de preparação de *Humano* –, Nietzsche escreve: “Quero expressamente declarar aos leitores de meus escritos anteriores que abandonei as posições metafísico-artísticas essencialmente dominantes ali: elas são agradáveis, porém insustentáveis”<sup>63</sup>. O capítulo “Da alma dos artistas e escritores” é bastante representativo a esse respeito. Nietzsche, em diversas passagens, busca apresentar a arte como uma realização humana, como ofício, interagindo criticamente com certas de suas concepções anteriores. Um dos elementos a partir do qual se torna mais clara uma mudança de perspectiva na reflexão nietzschiana é o problema do *gênio* em sua relação à *aparência*.

Em *O nascimento da tragédia*, Nietzsche apresentara uma compreensão do gênio, influenciada pela metafísica schopenhaueriana, como o artista capaz romper com o princípio de individuação e refletir o *uno-primordial* [*Ur-Eine*], a própria essência do real<sup>64</sup>. O gênio seria aquele que, no momento da criação, “se funde com o artista primordial do mundo”<sup>65</sup> e traz à visão a essência do existente. Desse modo, o gênio é tomado como o artista capaz de ultrapassar as *aparências fenomenais* em direção a uma *verdade essencial* sobre o existente, a dor e a contradição no coração do *Ur-Eine*, que é refletida e redimida na arte por meio da *bela aparência*. Esse tipo de concepção torna-se objeto da crítica

---

62 Nietzsche, F, op. cit., 2015, p. 69.

63 Nietzsche, F, op. cit., 2009, NF-1876,23[159].

64 Em meio à tensão entre *uno-primordial* [*Ur-Eine*] e *aparência* [*Schein*], correlata à dualidade dos impulsos artísticos dionísíaco e apolíneo – que Nietzsche sustenta serem o elemento essencial da arte em 1872 –, há uma primazia do *uno-primordial* diretamente ligada à superioridade da arte dionísíaca da música. Vemos isso, por exemplo, no aforismo 6: “ela [a música] se refere simbolicamente à contradição e à dor primordiais no coração do *uno-primigênio*, simbolizando em consequência uma esfera que está acima e antes de toda *aparência*” (Nietzsche, F, op. cit., 2013, p. 48). As consequências de tal primado do *uno-primordial* e do impulso dionísíaco são a manutenção da estética nietzschiana de juventude dentro da compreensão schopenhaueriana de uma superioridade metafísica da música na hierarquia das artes, resíduo metafísico de seu pensamento do qual ele, mais tarde, busca desvencilhar-se. Essa tensão entre *O nascimento da tragédia* e *Humano, demasiado humano* foi discutida na literatura secundária, apontando também a continuidade do projeto de transformação da cultura moderna de que faria parte a arte, em Burnett, Henry. Da alma dos artistas e escritores: Coisa humana, demasiadamente humana? *cadernos Nietzsche*, v. 38, n. 2, 2017, p. 97-120. Tratei com mais detalhes do viés autocrítico de Nietzsche em relação à sua obra de estreia em Moura, G, *Arte humana, demasiado humana: considerações sobre a fisiologia da estética de Nietzsche*. Vitória: EdUfes, 2019, Capítulo I.

65 Nietzsche, F, op. cit., 2013, p. 44-45.

e da autocrítica nietzschiana em *Humano, demasiado humano I*. No aforismo que abre o livro, esse gesto autocrítico insinua-se do seguinte modo: primeiro, na consideração de que um aspecto que marca a filosofia metafísica é supor “para as coisas de mais alto valor uma origem miraculosa [*Wunder-Ursprung*], diretamente do âmago e da essência da ‘coisa em si’”; e, em seguida, na recusa da ideia – central para a estética schopenhaueriana e para seu argumento em 1872 – de “contemplação totalmente desinteressada”<sup>66</sup>. O gênio que rompe o princípio de individuação – logo, suas relações interessadas com o aparente – e a tragédia como fruto de “um ato miraculoso metafísico [*einen metaphysischen Wunderakt*]”<sup>67</sup> tornam-se concepções problemáticas de acordo com a posição de *Humano*. Se Nietzsche não deixa claro a seus leitores o abandono de suas insustentáveis posições metafísico-artísticas anteriores, sua autocrítica não é imperceptível.

Esse movimento de distanciamento mantém-se nos aforismos do capítulo “Da alma dos artistas e escritores”. Logo no aforismo 145, o primeiro do capítulo, ele avança contra a ideia da obra de arte como algo brotado magicamente do chão, acentuando que tal ideia faz parte do interesse do artista em suscitar a crença na “miraculosa instantaneidade da gênese”, colocando no começo da criação “os elementos da inquietação entusiástica, de desordem que tateia às cegas, de sonho atento”<sup>68</sup>. Sua contraposição complementa-se no aforismo seguinte com a demarcação da intenção de enfrentar a “crença em algo miraculoso no gênio”<sup>69</sup>. Um pouco adiante, no 150, ele sugere de onde provém essa concepção metafísica do gênio e as expectativas metafísicas em relação à arte: elas devem-se ao fato de que a arte “acolhe muitos sentimentos e estados de espírito gerados pela religião”<sup>70</sup>. Mesmo que esse tipo de sentimento ainda possa ser valorizado pela riqueza que empresta à existência humana, o pensador que se deixa seduzir por tais ideias diz algo sobre seu “caráter intelectual”<sup>71</sup>, ressalta Nietzsche no aforismo 153. Desenha-se, desse modo, o movimento negativo a partir do qual Nietzsche afasta-se de uma

---

66 Ibidem, op. cit., 2006, p. 15.

67 Ibidem, op. cit., 2013, p. 24.

68 Ibidem, op. cit., 2006, p. 107.

69 Ibidem, p. 107-108.

70 Ibidem, p. 109.

71 Ibidem, p. 110.

concepção da arte e do gênio, em particular, de cunho metafísico-religioso. A contrapartida, todavia, é uma recolocação do modo de compreender a atividade de criação artística, algo que emerge justamente de uma crítica à ideia de *inspiração*.

*A crença na inspiração. – Os artistas têm interesse em que se creia nas intuições repentinas, nas chamadas inspirações; como se a ideia da obra de arte, do poema, o pensamento fundamental de uma filosofia, caísse do céu como um raio de graça. Na verdade, a fantasia do bom artista ou pensador produz continuamente, sejam coisas boas, mediócras ou ruins, mas o seu julgamento, altamente aguçado e exercitado, rejeita, seleciona, combina; como vemos hoje nas anotações de Beethoven, que aos poucos juntou as mais esplêndidas melodias e de certo modo as retirou de múltiplos esboços. [...] Todos os grandes foram grandes trabalhadores, incansáveis não apenas no inventar, mas também no rejeitar, eleger, remodelar e ordenar<sup>72</sup>.*

O aforismo 155 é notável. Contra a ideia de *inspiração* – poderíamos dizer *entusiasmo* –, Nietzsche apresenta um exemplo concreto de processo de criação artística, citando o caso de Beethoven, que produziu sua obra não a partir de uma milagrosa inspiração, mas de um exercício cuidadoso. Mais do que isso, ele ressalta que os grandes artistas, aqueles que chamamos de ‘gênios’, são *grandes trabalhadores*. É essa recolocação do problema que o permite, no aforismo 163, intitulado “A *seriedade no ofício*”, delinear sua concepção de artista sob o signo daqueles que “*adquiriram grandeza, tornaram-se ‘gênios’*”, sendo suas obras fruto de uma “*diligente seriedade*”<sup>73</sup> comparável à do artesão. O uso de *gênio* entre aspas nessa circunstância marca seu distanciamento de certa compreensão do termo e sua tentativa de contrapor-se à superstição, “total ou parcialmente religiosa”, apresentando uma visão das “qualidades puramente humanas” necessárias no processo criativo. Tal movimento se completa no texto 231 do capítulo “Sinais de cultura superior e inferior”, intitulado “A *emergência [Entstehung] do gênio*”, em que ele recorre à seguinte imagem: “alguém que se perdeu completamente ao caminhar pela floresta, mas que, com energia invulgar, se esforça por achar uma saída, descobre às vezes um caminho que ninguém conhece: assim se formam os gênios, dos

---

72 Ibidem, p. 111.

73 Ibidem, p. 116.

quais se louva a originalidade”<sup>74</sup>. Assim, Nietzsche dirige-se contra a tradição do *enthousiasmós* no campo da estética e, no lugar do ato miraculoso, dá ênfase ao meticuloso processo que forma o solo para o brotar da obra. Esse é, a rigor, o aspecto central do aforismo 219 de *Opiniões e sentenças diversas*, em que Nietzsche lembra que o apreço dos antigos pelos epigramas de Simônides: “a clareza, transparência, simplicidade e ordem dos gregos” em suas diversas manifestações artísticas é fruto de um trabalho intenso de refinamento, de modo que “[a] singeleza, a ductilidade, a sobriedade foram arrancadas à disposição natural do povo, não eram dádivas”<sup>75</sup>.

A arte aparece no pensamento nietzschiano a partir de 1878, similar à compreensão poética de Simônides, como um exercício. Em uma visão negativa, o artista não é alguém que possui o privilégio do contato com uma essência metafísica da realidade ou, em outras palavras, que expressa *alétheia* – entendida como ‘revelação’ do eterno<sup>76</sup> – devido à sua intimidade com as *Musas* e *Mnemosýne* ou com o *uno-primordial*. Em um olhar positivo, pelo contrário, para o poeta e o filósofo, o artista emerge do cuidado que tem com sua *téchne*, de seu exercício de elaboração, de seu tato com a artificialidade do fazer que permite seu obrar. Ou seja, se é atribuído a Simônides o desenvolvimento de uma *mnemotécnica*, Nietzsche aponta para o exercício bastante secular de *rejeitar, eleger, remodelar e ordenar* que participa da expressão artística. Em ambos, aparece uma concepção da *arte como ofício*. Fica a questão: trata-se de mera coincidência o compartilhamento, em Simônides e Nietzsche, das compreensões da *mundanidade da arte* e da *vida como jogo*?

---

74 Ibidem, p. 147. Note-se que essa concepção de gênio que emerge em 1878 mantém-se, com variações mínimas, até os textos de 1888, estando ligada à ideia de um *acúmulo de força* que permite ao artista encontrar novos caminhos, como se vê nos aforismos 156, 164, 230 de *Humano*, no 563 de *Aurora* e no 44 do capítulo “Incursões de um extemporâneo” de *Crepúsculo dos ídolos*. Abordei esse ponto específico em Moura, G, op. cit., 2019, p. 170.

75 Nietzsche, F, op. cit., 2008, p. 99.

76 Não se pode deixar de recordar a relação que Heidegger mantém entre arte e *alétheia* no ensaio *A origem da obra de arte* (1935-1936). Todavia, ele busca uma recolocação da ideia de *alétheia*, enfatizando a permanência de *lêthe* em sua raiz para demarcar que na arte não se trata de uma ‘revelação’, no sentido de uma clareza absoluta, mas da abertura da *clareira* [*Lichtung*] que mantém uma zona cerrada – condição para que algo brilhe. Heidegger, inclusive, ressalta mais tarde, na conferência *A proveniência da arte e a destinação do pensar* (1957), que essa dimensão de *alétheia* teria ficado, de certo modo, encoberta, “impensada no pensamento dos gregos e mais ainda no pensamento posterior” (Heidegger, M. *The Provenance of Art and the Destination of Thought. Journal of the British Society for the Phenomenology*, v. 44, n. 2, 2013, 2010, p. 127). Vale lembrar que Gadamer aponta a importância de *A origem da obra de arte* na apresentação heideggeriana da verdade em sua dinâmica de desvelamento-velamento (cf. Gadamer, H, *La verité de l’oeuvre d’art. In: Les chemins de Heidegger*. Paris: Vrin, 2002, p. 109ss).

#### 4. Considerações finais: o tornar-se de vida e arte na aparência

Para encerrar, arrisco fazer algumas breves considerações sobre o solo do qual emerge a confluência entre as compreensões de Simônides e Nietzsche sobre vida e arte, a saber: a valorização da aparência. Notei anteriormente que, em Simônides, emerge uma atenção a *dôkein* como contrapartida da tradicional associação da poesia a *alêtheia*, palavra ligada à visão do poeta como portador de uma memória advinda da divindade e, logo, vinculada à eternidade. No caso de Nietzsche, se *O nascimento da tragédia* apontava para a arte como uma justificação da aparência a partir do embelezamento da verdade essencial da dor originária, *Humano, demasiado humano* abre um caminho importante para o pensamento nietzschiano e contribui para nosso ensaio de aproximação. A partir de 1878, Nietzsche suspende dualidades como *ser e aparência, coisa em si e fenômeno*, o que o leva à recusa de explicar aquilo que se dá *neste mundo* a partir do recurso a um *outro (do) mundo*. De modo polêmico, ele sugere o direcionamento, no aforismo 1 de *Humano*, a uma “*química das representações e sentimentos morais, religiosos e estéticos*”<sup>77</sup>, opondo-se à pretensão metafísica de verdades eternas com o recurso *antimetafísico* a *matérias vis* e a *pequenas verdades* falíveis e transitórias. De modo mais modesto, no aforismo 9, ele apresenta o seguinte problema para a filosofia após Kant: “do mundo metafísico nada poderia se afirmar além do seu ser-outro, um para nós inacessível, incompreensível ser-outro; seria uma coisa com propriedades negativas”<sup>78</sup>. Isto é, já que se prender a uma explicação da realidade fundamentada em suposições sobre o *não-múltiplo* (uno), *a-temporal* (eterno) e *in-condicionado* (livre) significa sustentar o pensamento sobre o *não-fenômeno*, ele se volta à *aparência*.

Esse é, em linhas bem gerais, o pano de fundo sobre o qual se desdobram não apenas suas posições estéticas em *Humano*, porém, principalmente a partir de *A gaia ciência* (1882), sua afirmação radical da *aparência* [*Schein*], independente de proposições sobre a *essência*. Esse ponto nos é caro pelo fato de que, se Simônides afirma o *tô dôkein* contra a tradição poética da *alêtheia* e se durante o século VI a.C. emerge uma oposição entre *alêtheia* e *doxa* na tradição filosófica, pode haver um ponto de contato entre o poeta e Nietzsche nessa questão: ambos podem ser entendidos como colocando-se além das dicotomias. E isso não seria mera coincidência: ambos dialogam e confrontam uma mesma tradição.

77 Nietzsche, F, op. cit., 2006, p. 15; também cf. p. 16-17.

78 Ibidem, p. 19.

No caso simonidiano, Detienne acentua que não há para ele “uma escolha verdadeira entre a *Alétheia* e a *doxa*, pois, ao termo do processo de secularização da poesia, a ‘revelação poética’ cedeu lugar a uma técnica de fascinação”<sup>79</sup>. Já em Nietzsche, não se trata da escolha de um dos polos e da manutenção de uma dualidade que apenas apresenta-se invertida – gesto do qual, por vezes, é acusado<sup>80</sup> –, todavia da busca de uma concepção mais modesta das *coisas humanas*. Nietzsche coloca-se justamente contra a tradição filosófica iniciada por Parmênides (diga-se novamente, contemporâneo de Simônides) ao evitar a duplicação do mundo em aparente e verdadeiro, e reconhecer um estatuto positivo para a aparência. Se no poeta, *tò dòkein* se impõe sobre a verdade poética, o filósofo indica sua posição ao questionar no aforismo 54 de *A gaia ciência*: “o que sei eu dizer de qualquer essência, a não ser justamente, apenas os predicados de sua aparência?”<sup>81</sup>. Cabe ressaltar que não estamos sugerindo que ambos estão exatamente na mesma compreensão e problemática. Entretanto, é interessante o fato de que Simônides é contemporâneo à emergência, no pensamento filosófico<sup>82</sup>, do tipo de dualidade criticada por Nietzsche, sublinhando justamente aquele lado da ‘oposição’ caracterizado pela secularidade e inscrito junto ao signo do devir, logo, do incerto e do engano. Ademais, se a poesia de um tem como algumas de suas características a tematização da *condição humana* em sua transitoriedade e busca constituir-se como um *fazer secularizado*, a filosofia do outro é marcada justamente por uma atenção ao *tornar-se mundano* das coisas humanas (seja ao pensar a *existência*, seja ao refletir sobre a *arte*). Exatamente aí reside a possibilidade de os dois se abrirem para uma compreensão da *vida como jogo* e da *arte como ofício*.

A despeito das óbvias dificuldades colocadas pela tarefa de encontrar interseções entre um poeta e um filósofo separados por mais de vinte séculos de história,

---

79 Detienne, M, op. cit., p. 51.

80 Essa inversão constitui um ponto importante da crítica desenvolvida por Heidegger a Nietzsche. O argumento é que Nietzsche teria simplesmente “invertido o platonismo” e “a inversão de uma proposição metafísica permanece uma proposição metafísica” (Heidegger, M. *Sobre o humanismo*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967, p. 47). Mais ou menos na mesma via, Habermas argumenta que a posição nietzschiana o mantém enredado na metafísica (cf. Habermas, J. *Discurso filosófico da modernidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 141).

81 Nietzsche, F, op. cit., 2014, p. 88.

82 Note-se que Simônides teria nascido em 556 e morrido em 468 a.C. e que Parmênides teria vivido entre 530 e 460 a.C., o que os coloca em relação de bastante proximidade do ponto de vista inclusive das ‘estruturas mentais’ (na expressão de Vernant). Em todo caso, é necessário lembrar a observação feita por Detienne: em Simônides, a *doxa* não está na encerrada na problemática filosófica de Ser e Parecer (cf. Detienne, M, op. cit., p. 61).

minha pretensão aqui foi buscar uma aproximação entre ambos a partir das interpretações deles acerca da arte e da vida. E, tentando levar a discussão um pouco adiante, busquei indicar que a ponte entre ambos – tanto no que diz respeito à ideia de *vida como jogo*, quanto da *arte como ofício* – é possível justamente na medida em que assumem positivamente o ‘*aparente*’. Esse é o ponto em que se estabelece o contato que permite a elaboração dos demais. Simônides é contemporâneo do nascimento do pensamento filosófico ocidental, não tendo acompanhado, obviamente, a trajetória das tensões entre ‘ser’ e ‘devir’, ‘essência’ e ‘aparência’, ‘coisa em si’ e ‘fenômeno’ que é o terreno herdado por Nietzsche e sobre o qual se movimenta na realização de sua *crítica à metafísica*. Além disso, sem dúvidas, não basta que tanto o alemão *Schein* quanto o grego *dòkein* possam ser traduzidos por *aparência* para que encontremos uma relação entre ambos.

A questão é que tanto a afirmação do *dòkein* quanto do *Schein* indicam a colocação de suas problemáticas em um mesmo campo, aquém das antinomias que marcaram a história da cultura ocidental. Trata-se de uma questão problemática principalmente pelo fato de que busquei convergências entre Simônides, em sua interlocução com a tradição poética, e Nietzsche, em sua interlocução com a tradição filosófica. Dado que a valorização da *dòkein* contra a *alétheia* em Simônides é uma questão ligada propriamente ao campo poético e a atenção nietzschiana à aparência está em um âmbito mais propriamente filosófico, poderia estar vedado o estabelecimento de uma relação entre ambos. Contudo, o que reabre um ponto de contato é o fato de que, tanto em um quanto em outro, o que está fundamentalmente em questão é uma interpretação do existente – e, logo, também da arte – *para além* do pensamento mágico-religioso e metafísico. Esse é o aspecto que vincula ambos à transitoriedade da existência humana e a uma percepção da *secularidade*, *mundanidade* do fazer especificamente poético (em Simônides) e, em geral, artístico (em Nietzsche). Se em *Humano* o Simônides nietzschiano ensina a *vida como jogo* e se tentei, ao longo deste ensaio, apresentar um Nietzsche simonidiano que vê a *arte como ofício* é porque em ambos se dá o encontro com a vida e com a arte em suas dimensões *terrenas e demasiado humanas*.

Enfim, as relações estabelecidas entre o poeta grego do século VI a.C. e o filósofo do século XIX (que é um dos marcos de transição para o pensamento contemporâneo) têm seus limites. Este ensaio de aproximações carrega, é certo, dificuldades. Em todo caso, se “o silêncio é prêmio certo sem perigo”<sup>83</sup>, como diz o fragmento 582 de Simônides, ambos ensinam sobre arte e vida algo que este texto assume: só se existe no risco.

---

83 Simônides, Fr. 582 *apud* Flores, G. Simônides de Ceos. escamandro (online), 2022.

## Referências

- BURNETT, Henry. Da alma dos artistas e escritores: *Coisa humana, demasiadamente humana? cadernos Nietzsche*, v. 38, n. 2, p. 97-120, 2017.
- CHAVES, Ernani. O trágico, o cômico e a “distância artística”: arte e conhecimento n’A *Gaia Ciência*, de Nietzsche. *Kriterion*, Belo Horizonte, n. 112, p. 273-282, 2005.
- DETIENNE, Marcel. *Os mestres da verdade na Grécia arcaica*. Trad. Adréa Daher. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.
- DIAS, Rosa Maria. *Nietzsche, vida como obra de arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- FERREIRA, Luísa. *Mobilidade poética na Grécia antiga: uma leitura da obra de Simônides*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013.
- FINK, Eugene. *Nietzsche’s Philosophy*. Trad. Goetz Richter. Nova York, EUA: Continuum, 2003.
- FLORES, Guilherme. Simônides de Ceos. *escamandro* (online), 2022. Disponível em: <escamandro.wordpress.com/2022/03/29/simonides-de-ceos-por-guilherme-gontijo-flores/>. Acesso em: 06 set. 2022.
- FOLEY, Adam. Der “Danae Klage” des Simonides und Nietzsches Grundlagen der Textkritik. In: BENNE, C. & ZITTEL, C. *Nietzsche und die Lyrik*. Stuttgart: Metzler, 2017.
- GADAMER, H. G. La verité de l’oeuvre d’art. In: \_\_\_\_\_. *Les chemins de Heidegger*. Trad. Jean Grondin. Paris: Vrin, 2002.
- GALÍ, Neus. *Poesía silenciosa, pintura que habla. De Simónides a Platón: la invención del territorio artístico*. Barcelona: El Alcantilado, 1999.
- GUERVÓS, Luis Henrique. A dimensão estética do jogo de F Nietzsche. *cadernos Nietzsche*, 28, p. 49-72, 2011.
- LESKY, Albin. *Historia de la literatura griega*. Trad. José M. Regañon y Beatriz Romero. Madrid: Editorial Gredos, 1989.
- HABERMAS, Jürgen. *Discurso filosófico da modernidade*. Trad. Luiz Sérgio Repa e Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- HEIDEGGER, Martin. *Sobre o humanismo*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.
- \_\_\_\_\_. The Provenance of Art and the Destination of Thought. *Journal of the British Society for the Phenomenology*, v. 44, n. 2, p. 119-128, 2013.
- HESÍODO. *Teogonia*. Trad. José Antonio Alves Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Os trabalhos e os dias*. Trad. Mary de Camargo Neves Lafer. São Paulo: Iluminuras, 1996.
- HOMERO. *Iliada*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Odisseia*. Trad. Christian Werner. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- LESKY, Albin. *Historia de la literatura griega*. Madrid: Editorial Gredos, 1989

- MOURA, Gabriel H. C. *Arte humana, demasiado humana: considerações sobre a fisiologia da estética de Nietzsche*. Vitória: EdUfes, 2019.
- NIETZSCHE, Friedrich. *La filosofía en la época trágica de los griegos*. Trad. Luis F. M. Claros. Madrid: Valdemar, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Humano, demasiado humano*. Trad. Paulo C. de Souza. São Paulo: Companhia de Bolso, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Humano, demasiado humano II*. Trad. Paulo C. de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Digitale Kritische Gesamtausgabe Werke und Briefe*. Paris: Nietzsche Source, 2009. Disponível em <[www.nietzschesource.org/eKGWB](http://www.nietzschesource.org/eKGWB)>. Acesso em: 08 set. 2022.
- \_\_\_\_\_. *O nascimento da tragédia*. Trad. Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia de Bolso, 2013.
- \_\_\_\_\_. *A gaia ciência*. Trad. Paulo C. de Souza. São Paulo: Companhia de Bolso, 2014.
- \_\_\_\_\_. *Ecce homo*. Trad. Paulo C. de Souza. São Paulo: Companhia de Bolso, 2015.
- PAJÁRO, Carlos. Simónides de Ceos y la poesía como téchne. *Revista Co-herencia*, n. 17, p. 155-175, 2012.
- PARMÊNIDES. *Da natureza*. Trad. José G. T. Santos. São Paulo: Loyola, 2002.
- PLATÃO. *A república*. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1972.
- PLATÃO. *Íon*. Trad. Victor Jabuille. Lisboa: Editorial Inquérito, 1988.
- \_\_\_\_\_. *O banquete*. Trad. Anderson de Paula Borges. São Paulo: Vozes, 2017.
- SALAUARDA, Jörg. A última fase de surgimento de *A Gaia Ciência*. *cadernos Nietzsche*, n. 6, p. 75-93, 1999.
- SPANGBERG, Pilar. Persuasión y Apáte en Gorgias. *Hypnos*, São Paulo, 24, 2010.
- VERNANT, Jean Pierre. *As origens do pensamento grego*. Trad. Ísis Borges B. da Fonseca. Rio de Janeiro: Difel, 2012.