



O conceito aristotélico de tragédia e o *Íon*, de Eurípides

The Aristotelian tragic concept and the *Ion*, by Euripides

Camila Rodrigues Pinto¹

<http://orcid.org/0000-0001-9684-538X>
 camila.rodrigues23@unifesp.br

Lucia Sano²

<http://orcid.org/0000-0003-3928-4277>
 lucia.sano@unifesp.br

DOI: <https://doi.org/10.25187/codex.v10i1.51750>

RESUMO: Embora o *Íon* tenha sido escrito por Eurípides, tragediógrafo denominado “o mais trágico de todos os poetas” por Aristóteles (*Poética* 1453a28-30), a obra foi considerada uma comédia ou algo intermediário aos gêneros trágico e cômico por críticos desde a Antiguidade, boa parte dos quais foi influenciada pelo filósofo. Isso se deve a um conjunto de elementos próprios do enredo e da caracterização dos personagens, como o reconhecimento seguido de final feliz, as situações cotidianas e o tratamento leve dado aos deuses. Assim, vale investigar se, de fato, o *Íon* pode ou não ser considerado uma peça com aspectos cômicos a partir do conceito trágico de Aristóteles. Para isso, e assumindo, como faremos aqui, que o tratamento dado à mimese como um todo na *Poética* não é somente poético, mas se relaciona em grande medida com a teoria ética aristotélica, é necessário analisar os aspectos éticos que influenciaram a formulação do gênero trágico pelo autor e como esses aspectos se veem presentes na obra de Eurípides. Dessa forma, torna-se possível um melhor entendimento da tragicidade do *Íon* no que concerne, principalmente, ao caráter (*ethos*) e ação (*praxis*) dos personagens.

PALAVRAS CHAVE: *Ion*; Tragédia; Comédia; Aristóteles; Ética

ABSTRACT: The *Ion* is an ancient play written by Euripides, the tragic playwright deemed “the most tragic of all poets” by Aristotle (*Poetics* 1453a28-30). Nevertheless, critics have taken the work for a comedy or something in between the tragic and comic genres since Antiquity, a good part of whom was influenced by the philosopher. This is due to a set of features of the plot and the characters’ representation, such as recognition followed by a happy ending, mundane daily situations, and the light treatment given to the gods. Therefore, it is worth investigating if, indeed, the *Ion* may or may not be considered a play with comic elements according to Aristotle’s tragic concept. For this, and assuming that the treatment given to *mimesis* as a whole in the *Poetics* is not only poetical, but also relates extensively to the Aristotelian ethical theory, it is essential to analyse the ethical aspects that influenced the author’s tragic genre formulation and how these aspects are present in Euripides’s work. Thus, a better understanding of the *Ion*’s tragicity becomes possible, especially when it comes to the characters’ character (*ethos*) and action (*praxis*).

KEYWORDS: *Ion*; Tragedy; Comedy; Aristotle; Ethics

¹ Graduanda em Letras — Português/Inglês na Universidade Federal de São Paulo. Bolsista de Iniciação Científica FAPERJ, sob orientação da Prof.ª. Dra. Lucia Sano.

² Professora Associada de Língua e Literatura Gregas da Universidade Federal de São Paulo.



Introdução³

Dentre os tragediógrafos da Grécia Antiga, Eurípides é aquele com maior número de obras que chegaram até os nossos dias. Essas obras são marcadas pela diversidade de estilos e temas, de tal forma que Bernard Knox (1979, p. 250) chegou a afirmar que um certo número de peças euripidianas deveria ser classificado não como tragédia, mas sim como comédia — ao menos no sentido moderno do termo —, tendo o *Íon* como o seu ápice. Essa posição se mostrou bastante influente entre outros estudiosos, muitos dos quais se baseiam em conceitos aristotélicos para considerar o *Íon* algo diferente de uma tragédia.

Knox, por exemplo, acusa as situações cotidianas e o final feliz da obra como impeditivos para provocar temor e piedade no público (p. 254–256), função atribuída à tragédia por Aristóteles (*Poética*⁴ 1449b24–27). Além disso, ele aponta a presença de elementos em comum com comédias, como o reconhecimento que evita uma catástrofe esperada (p. 257), o dolo para com um não ateniense (p. 264), o tratamento demasiado humano dado aos deuses (p. 269), o estupro por um deus e a exposição da criança (p. 266), e cenas que provocam o riso (p. 264).

Já Erich Segal (1995, p. 45), que compartilha a visão de Knox, remete a uma suposta condenação de Aristóteles aos finais felizes por serem reflexo da fraqueza da plateia. Além disso, ele ressalta que peças como *Ifigênia entre os Tauros*, *Íon* e *Helena*, de Eurípides, somente difeririam da Comédia Nova por representar um bárbaro como o “personagem impeditivo” (p. 54, tradução nossa), em vez de um não ateniense, e por fazer a intriga seguir ao reconhecimento, e não o contrário. Mas vale lembrar que, no *Íon*, os dois padrões não são respeitados, como também aponta Adriane Duarte (2012, p. 253), tornando a tragédia ainda mais semelhante às peças da Comédia Nova.

Muitas dessas “falhas” notadas pelos críticos podem ser analisadas ao se tomar como base o que disse Aristóteles no tocante ao enredo de tragédias ideais; no entanto, algumas delas podem ser mais bem discutidas ao considerarmos os paralelos entre as teorias ética e poética de Aristóteles, principalmente no que diz respeito ao caráter (*ethos*) e ações (*praxeis*) dos personagens.

³ Agradeço à FAPESP o financiamento da pesquisa que originou este artigo (processo nº 2021/01820–8, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo). Dedico também os meus agradecimentos à minha orientadora, Lucia Sano, pela compreensão e pelas reflexões essenciais compartilhadas durante toda a pesquisa, assim como ao meu parceiro, Allan Pereira, pelo apoio e motivação constantes.

⁴ Aqui e nas próximas citações, utilizamos a tradução da *Poética* de Eudoro de Sousa (1966).

De fato, como veremos mais adiante, diversos trechos da *Ética a Nicômaco*⁵ ressoam passagens da *Poética* e vice-versa, especialmente em conceitos relacionados à tragédia, o que contraria a opinião de alguns pesquisadores de que o filósofo defende uma forma de puro esteticismo na *Poética*. Essa opinião deriva, principalmente, das afirmações de Aristóteles de que a poesia é uma arte de princípios próprios; entretanto, esse apontamento do filósofo não significa que a poesia não se relaciona de nenhuma maneira com os valores éticos, mas sim que ela não deve estar sempre em conformidade com a realidade ou as regras morais (1451a36-37, 1460b22-25, 1451b2-3 e 1454b8-11), como afirmava Platão⁶.

Vale ressaltar, ainda, que não é só na *EN* que se faz evidente a relação entre as questões morais e estéticas em Aristóteles e, portanto, a relevância de se considerar ambas em qualquer consideração acerca do ideal trágico aristotélico. Na *Política*⁷, por exemplo, Aristóteles ressalta o papel da música e da arte na educação moral da juventude (1339a11-1340b19). Ele afirma que a música é algo prazeroso e útil para o relaxamento, além de poder contribuir com o disciplinamento dos prazeres e dores dos jovens, algo que Aristóteles aponta como necessário tanto na *Política* quanto na *EN* (1104b11-14). Até porque, como afirma o pensador, “a tristeza e a alegria que experimentamos através das imitações estão muito perto da verdade desses sentimentos” (*Política* 1340a24). Ora, essa afirmação nos permite deduzir que não só a música pode ter esse papel educacional e moral, mas também outras artes miméticas. A própria tragédia é descrita como uma mimese prazerosa em si mesmo (*Poética* 1448b4-23) e que suscita emoções nos espectadores⁸, assim como a música (*Poética* 1449b24-27).

Passemos, então, à análise de dois elementos centrais tanto das ideias éticas quanto poéticas de Aristóteles: o caráter (*ethos*) e a ação (*praxis*).

Caráter e ação na *EN*, na *Poética* e no *Íon*

Aristóteles, em sua *Poética*, define a tragédia como uma

[...] imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas

⁵ Utilizamos neste artigo a tradução da *Ética a Nicômaco* feita por Leonel Vallandro e Gerd Bornheim (1973) para a coleção dos *Pensadores*. A partir de agora, ela será referida como *EN*.

⁶ Sobre a teoria do puro esteticismo na *Poética* e para uma maior comparação entre o tratamento dado por Aristóteles e Platão à poesia, ver Paul Crittenden (1991).

⁷ Utilizamos aqui e nas demais citações a edição bilíngue da editora Vega (1998).

⁸ Como veremos mais adiante, Aristóteles dá à tragédia a função de causar temor e piedade a fim de purificar essas emoções, isto é, de realizar a sua catarse (*katharsis*). Nesse sentido, ainda que haja um rico debate acerca da definição da catarse aristotélica, muitas hipóteses apontam uma relação intrínseca entre essa purificação e a educação moral. Para um panorama das interpretações feitas da catarse, ver Fernando Gazoni (2013, p. 10-29).

diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções (1449b24-27; interpolações do tradutor).

Assim, desde o início, Aristóteles chama a atenção para um aspecto claramente ético de sua teoria estética, a saber, a relação entre caráter (*ethos*) e ação (*praxis*). Segundo o filósofo, não só a virtude moral é responsável por fazer com que os homens pratiquem ações nobres (EN 1101b31-32), mas também a própria virtude moral é construída pelas ações; em outras palavras, ela é um resultado do hábito⁹ (1103a16-b3). Portanto, é uma via de mão dupla que faz com que os agentes imitados na arte poética necessariamente possuam um caráter, uma vez que agem. Suas *praxeis* refletem e, acima de tudo, constroem seus *ethe*. Isso ganha destaque na *Poética* quando Aristóteles afirma que

Como os imitadores imitam homens que praticam alguma ação, e estes, necessariamente, são indivíduos de elevada ou de baixa índole (porque a variedade dos caracteres só se encontra nestas diferenças [e, quanto a caráter, todos os homens se distinguem pelo vício ou pela virtude]), necessariamente também sucederá que os poetas imitam homens melhores, piores ou iguais a nós (1448a1-7, interpolação do tradutor).

Mais especificamente, os homens inferiores são objeto de mimese da comédia e os superiores, da tragédia (*Poética*, 1448a16-17) e o filósofo parece reforçar isso, bem como a relação entre *ethos* e *praxis*, quando afirma que

primeiro e mais importante é que devem eles [os caracteres] ser bons [*chrestá*]. E se, como dissemos, há caráter quando as palavras e as ações derem a conhecer alguma propensão, se esta for boa, é bom o caráter (1454a16-18, interpolações nossas).

Todavia, Aristóteles faz a ressalva de que os heróis trágicos não podem ser muito bons (*epieikeis*), a fim de produzir os efeitos desejados de temor e piedade.

Isso porque o temor (*phobos*) é o que sentimos em relação a alguém semelhante a nós passando por um infortúnio (*Poética* 1453a5-6), enquanto a piedade (*eleos*) se dá em relação a homens não merecedores de sofrimento, sendo sentida quando “estamos dispostos a lembrarmo-nos de que tais males já nos aconteceram, a nós ou aos nossos, ou esperamos que nos aconteçam, a nós ou aos nossos” (*Retórica*¹⁰ 1386a1).

⁹ Cabe ressaltar que aqui nos referimos às virtudes morais, não às intelectuais, que são adquiridas através do ensino (1103a15-16).

¹⁰ Utiliza-se aqui a tradução portuguesa de Manuel Alexandre Júnior (2005).

Portanto, é necessário que o herói possua algumas falhas para evitar que a visão de homens eminentemente bons caindo em desgraça cause repugnância (*Poética* 1452b32-35), e para que ele se assemelhe um pouco ao público das tragédias. Afinal, Aristóteles mesmo defende que “a bondade é rara” e que “acertar no meio termo é extraordinariamente difícil”, não sendo, dessa forma, censurável aquele que se desvia um pouco da virtude perfeita (1109a22-b21). De fato, como Fernando Gazoni traduziu a definição aristotélica de tragédia, nas ações desse gênero, “a virtude está implicada” (2006, p. 51), porém elas nem sempre estão de acordo com a perfeita virtude.

Além disso, não é só nas ações que o caráter de um personagem fica evidente, mas também em seu pensamento (*dianoia*), cuja função, segundo Aristóteles, é “demonstrar o que quer que seja” ou “manifestar a sua decisão” (*Poética* 1450a6-7). Nesse sentido, o pensamento pode ser entendido como um recurso para complementar a caracterização dos agentes trágicos, à medida que revela o silogismo prático da sabedoria prática (*phronesis*), isto é, da capacidade de discernir o que é bom ou mau no momento da ação (*EN* 1140b3-6)¹¹.

Desse modo, é preciso analisar se as ações, caráter e pensamento dos personagens do *Íon* correspondem ao esperado para uma tragédia, baseando-se nas prescrições comentadas acima e também em outras colocadas por Aristóteles — a saber, a “conveniência”, a “semelhança” e a “coerência” (*Poética* 1454a16-1454b17). Estes requisitos estão interconectados e referem-se, principalmente, aos princípios da probabilidade (*eikos*) e necessidade (*ananke*) que devem ser respeitados em toda a tragédia. Isto é, uma vez que o trabalho do poeta é narrar não o que aconteceu, mas o que poderia acontecer, esses eventos devem seguir uma sequência causal e serem plausíveis (1450b26-33, 1451a36-38 e 1454a28-35). Igualmente, personagens trágicos com determinado caráter devem agir e falar conforme esse caráter (1454a29-33), pois, como já foi explorado anteriormente, as ações e as falas são indicativos do caráter.

Logo de início, podemos constatar que Íon e Creusa não possuem um caráter excepcionalmente bom, uma vez que não apresentam de modo excelente todas as virtudes morais. De fato, com relação a Creusa, tal caráter nem seria possível, pois as mulheres, segundo Aristóteles, possuem um caráter inferior e, portanto, embora possam ter virtudes correspondentes — como Creusa, que expôs o filho com a intenção de que ele fosse salvo pelo deus (v. 965¹²) e que diz conservar respeito pelo marido apesar da suposta traição (v. 977) — outras virtudes não são convenientes a personagens femininas, como a coragem (*andreia*) (*Poética* 1454a16-27; *EN* 1161a1-4, 1160b32-35). Na verdade, boa parte das virtudes morais citadas pelo filósofo na *Poética* não são representadas na peça.

¹¹ Para maiores detalhes sobre o pensamento (*dianoia*) na *EN* e na *Poética*, ver Mary Blundell (1992).

¹² Usamos, neste artigo, a tradução de Marcelo Bourscheid (2018).

Entretanto, algumas passagens do enredo evocam as discussões aristotélicas sobre algumas virtudes, como aquelas que dizem respeito ao trato social, em especial a polidez. Durante a conversa inicial entre Íon e Creusa, eles não são nem obsequiosos — elogiando-se em tudo e concordando inteiramente um com o outro —, nem se criticam ininterruptamente; de fato, Íon chega até mesmo a discordar quando julga necessário, repreendendo a imprudência de Creusa, ao saber que ela desejava perguntar ao deus coisas que este não gostaria de responder (v. 365–373).

Também se pode analisar a virtude com relação às honras menores, visto que Íon, em um primeiro momento, é prudente quanto ao seu desejo de poder em Atenas, pois se supõe bastardo e estrangeiro. Ele até diz que prefere “ser um cidadão feliz do que viver como um tirano para quem ter amigos vis é um prazer, e despreza os justos por medo da morte” (v. 626–628). Aqui, é visível a importância do pensamento (*dianoia*) como elemento da tragédia, pois ele manifesta a decisão do personagem e o seu fim preferido. No entanto, Íon deixa de lado a sua determinação alguns versos adiante (v. 668) e resolve ir para Atenas como convidado de Xuto, para depois assumir seu lugar como herdeiro do trono ateniense. Assim, é possível concluir que ele deseja mais do que deve, enquanto estrangeiro e bastardo.

Além disso essa inconstância e esse caráter duvidoso¹³ de Íon se refletem em outras de suas ações e falas — como quando ele tenta decidir se examina ou não os objetos de sua infância (v. 1382–1388), e nos julgamentos que ele faz de Apolo. Logo em seu monólogo inicial, Íon bendiz e demonstra respeito pelo deus (v. 131–152), porém, depois da conversa com Creusa, ele o repreende¹⁴ (v. 355 e 436–443). Posteriormente, ele afirma que “não convém descrer do deus” (v. 558) e, mais adiante, questiona se ele diz ou não a verdade (v. 1537–1538). Com Creusa, ocorre algo semelhante (v. 384–389, 425–428, 907–912, 1539–1545, 1609–1613).

Entretanto, essas mudanças de atitude, além de revelarem o conflito de perspectivas que marca a peça, se dão em momentos críticos do enredo e são justificadas, sendo, portanto, coerentemente incoerentes — conforme a recomendação aristotélica (*Poética* 1454a26–27). Fora isso, a questão da piedade religiosa não é central na teoria ética aristotélica e, na *Poética*, importa pouco para a caracterização do herói trágico.

¹³ Duarte (2012, p. 252–255) também reconhece o ceticismo recorrente de Íon.

¹⁴ Quanto à passagem em questão, cabe assinalar que, embora ela possa ser vista como uma crítica do próprio tragediógrafo nas palavras de Íon, ou até mesmo como cômica, por sugerir que os deuses deveriam ser julgados por seus atos e que a iniquidade humana se espelha na divina, ela contribui para a tragicidade da peça justamente por revelar o conflito interno de Íon. Este embate, como Martin (2018, p. 247) enfatiza, é provocado pela própria estima que Íon possui por Apolo e, em parte, por assunções incorretas sobre o deus — ele não abandonou Creusa e seu filho à própria sorte. Assim, o *Íon* se soma a um conjunto de obras euripidianas em que os personagens, atormentados por dificuldades, questionam os deuses com base em acusações equivocadas (MARTIN, 2018, p. 247). Além disso, é importante lembrar que os gregos não consideravam as suas divindades apenas virtuosas, mas também lhes atribuíam paixões e falhas.

Por fim, devem ser consideradas as intenções assassinas de Íon e Creusa. Primeiramente, o assassinato não é digno do homem virtuoso segundo Aristóteles (*EN* 1107a9-10), pois, como explica Marco Zingano (2020, p. 58-59), ele é uma das ações que delimitam o campo moral, isto é, que não requerem considerações circunstanciais por parte do agente. Isso porque não possui meio termo, sendo, na verdade, um erro moral em si mesmo¹⁵.

Além disso, nenhum dos dois apresenta a virtude da tolerância — que consiste em sentir cólera em relação às situações corretas, na medida correta e pelo tempo correto (*EN* 1125b26-35), ainda que, quanto a essa virtude, Aristóteles ressalte que é muito difícil acertar o meio-termo (*EN* 1126a31-b9). De fato, como Zingano (2020, p. 231) aponta, os gregos antigos viam a tolerância como uma falta (de atitude protetora para com si mesmo e com os próximos). Assim, longe de serem perfeitos, os protagonistas da peça se assemelham ao público nesse sentido.

Nesse contexto, é igualmente importante examinar a presença de justiça — ou não — na peça. Para isso, vale lembrar que o filósofo reconhece duas espécies de justiça, uma geral — que corresponderia à virtude inteira no que concerne às relações dos homens uns com os outros — e uma particular — que consiste em agir de forma errada com vistas a algum ganho material ou imaterial para si próprio e é o foco da discussão aristotélica (*EN* 1129a4-1130a13). Desse modo, é possível afirmar que Creusa e Íon não possuem uma disposição especialmente tolerante ou justa, por planejarem o assassinato um do outro. De fato, assim como as suas ações, as escolhas dos personagens revelam o seu caráter e ficam evidentes através de seu pensamento (*dianoia*).

Primeiramente, após o velho pedagogo da família de Creusa sugerir que ela matasse tanto Xuto quanto Íon antes que eles acabassem com a sua vida (v. 845-849) e se vingasse de Apolo (v. 972), ela descarta a possibilidade de incendiar o templo do deus — pois, prudentemente, tem medo — e de assassinar Xuto, mas diz que “se isso fosse possível, adoraria” matar Íon (v. 979). Ela também desconsidera a opção de armar escravos com armas e enviá-los ao banquete do filho até então desconhecido por ser um crime visível (v. 983), mas, em vez disso, provém o velho com um veneno e lhe instrui sobre quando e como administrá-lo (v. 1032-1038). Íon, por sua vez, também expressa claramente a decisão de fazer Creusa pagar pelo seu atentado com a própria vida, e só não o faz por consideração ao espaço sagrado e devido à intervenção da Pítia.

Entretanto, embora tanto Íon quanto Creusa planejassem assassinatos, eles não tinham a intenção de matar a mãe e o filho, respectivamente, como fica evidente nesta passagem:

¹⁵ Lembrando que, em certas ocasiões, para Aristóteles, matar não é repreensível, mas sim louvável, como tirar a vida de um inimigo em batalha. Nesse sentido, Zingano (2020, p. 56) define “assassinato” como matar em proveito próprio, o que valeria para as intenções de Creusa — que tem como objetivo manter a sua linhagem no poder de Atenas — e Íon — movido por um desejo equivocado de vingança pessoal.

CREUSA
Pelo medo, filho,
fui atada, e extirpei a tua vida.
Quase te matei contra a vontade.
ÍON
E sem piedade quase te matei.
(v. 1498–1502)

Esse ponto é de especial importância, pois, como veremos a seguir, a falta de voluntariedade dos protagonistas colabora significativamente para a tragicidade da peça.

O erro trágico (*hamartia*) no *Íon*

Como já verificamos anteriormente, Aristóteles afirma que a tragédia é própria de homens bons, mas não excelentes, a fim de que provoque os efeitos esperados de temor e piedade. Mas a essa prescrição ele acrescenta que, “se [o herói trágico] cai no infortúnio, tal acontece, não porque seja vil e malvado, mas por força de algum erro [*hamartia*]; e esse homem há de ser algum daqueles que gozam de grande reputação e fortuna, como Édipo” (*Poética* 1453a7–11, interpolações nossas).

Muito já se discutiu acerca do erro (*hamartia*) aristotélico, uma vez que, como aponta Ho Kim (2010), o termo grego apresentava um campo semântico amplo na Antiguidade e seu significado é incerto mesmo na *Poética*, na qual Aristóteles emprega o termo duas vezes, porém sem o definir¹⁶. Por isso, ele defende que é fundamental considerar o contexto em que essa expressão é utilizada — a saber, os capítulos 10 a 14 da *Poética*, nos quais é analisado o enredo complexo.

Aristóteles afirma, por exemplo, que “a composição das tragédias mais belas não é simples, mas complexa” (1452b31–32), isto é, com uma reversão de fortuna acompanhada de uma mudança nas coisas no seu contrário — peripécia — e/ou da transição da ignorância para o conhecer — reconhecimento —, sendo ainda melhor quando o poeta faz ambos ocorrerem simultaneamente (1452a32–33). Essa peripécia, seja acompanhada pela transição da fortuna para o infortúnio ou do infortúnio para a fortuna, seria, conforme entende-se aqui, causada pelo erro (*hamartia*).

Além disso, Kim chama atenção (p. 38) para a relação especial estabelecida entre o capítulo 13 — no qual o erro trágico é mencionado e são descritas as condições para a peripécia ideal a fim de causar temor e piedade — e o capítulo 14 — no qual são discutidos os tipos de eventos que melhor alcançam esse propósito. No capítulo mais tardio, o filósofo defende que as situações mais bem sucedidas são aquelas em que o protagonista assassina ou chega a ponto de assassinar um parente ou

¹⁶ Nancy Sherman (1992, p. 178) também discute as dificuldades semânticas da palavra.

amigo devido ao desconhecimento de sua identidade. Isso levou Kim a considerar que o erro citado por Aristóteles na *Poética* corresponde à ignorância de particulares, um conceito abordado na *EN*.

Nessa obra, o pensador define os atos involuntários como “aquelas coisas que ocorrem sob compulsão ou por ignorância” (1109b35–1110a1) e, quanto ao último caso, somente se o agente se arrepende do que faz e se a sua ignorância disser respeito aos particulares, não ao universal. Isso porque é por desconhecer o universal que os homens são perversos, por exemplo, enquanto o agente que desconhece os particulares — ou seja, as circunstâncias do seu ato —, pensa que age virtuosamente e se arrepende quando suas ações não produzem o resultado almejado.

De fato, é isso o que ocorre com o herói trágico no enredo ideal para Aristóteles e nos exemplos de peças citados por ele. Neles, o protagonista escolhe deliberadamente os seus atos e não age por compulsão, porém ele não tem consciência de todos os particulares, não sendo, portanto, responsável pelas consequências trágicas do que faz. O próprio filósofo afirma que os danos “infligidos por ignorância são enganos (*hamartemata*) quando a pessoa atingida pelo ato, o próprio ato, o instrumento ou o fim a ser alcançado são diferentes do que o agente supõe” (*EN* 1135b12–14).

Outro indicativo de que o erro trágico (*hamartia*) é uma ação involuntária é a afirmação aristotélica de que esta é digna de perdão e, às vezes, de piedade (*EN* 1109b31–33 e 1110b34–1111a1). Ora, a função da tragédia é justamente provocar a catarse do temor e da piedade no público. Nesse sentido, vale destacar, ainda, que, se entendida como um ato involuntário, a *hamartia* não torna o caráter do herói trágico pior. Pelo contrário, ele delibera corretamente baseado nas circunstâncias das quais tem consciência. Essa assunção é corroborada pela afirmação do filósofo de que a escolha “parece estar mais estreitamente ligada à virtude do que as ações” (1111b5–6), uma vez que as ações podem produzir resultados inesperados, porém a escolha reflete a real intenção do agente.

E é esse conflito entre as intenções do herói e o acaso que marca a tragicidade de uma peça. Ambos são importantes para a felicidade humana, como Aristóteles ressalta quando discorre sobre os “a prosperidade” ou “boa fortuna” (*EN* 1098b10–1101a20). Ela não só possibilita que os homens tenham os devidos meios para executar atos moralmente corretos como também é determinante para que os homens não sejam atingidos por grandes infortúnios, a exemplo do que ocorreu com Príamo¹⁷. Apesar de ressaltar que os homens virtuosos nunca deixarão de sê-lo mesmo em face de

¹⁷ Em *EN* 1100a3–9, Aristóteles reforça que a felicidade não depende apenas de “uma virtude completa mas também de uma vida completa, já que muitas mudanças ocorrem na vida, e eventualidades de toda sorte” e cita o exemplo de Príamo, rei próspero de Troia que na velhice perde seu filho Heitor durante a guerra contra os gregos, além de observar o cadáver de seu ente querido ser mutilado e desrespeitado por Aquiles. Assim, o filósofo reforça que a *eudaimonia* não é um estado, mas uma atividade contínua que perdura por toda a existência e, possivelmente, para além dela (*EN* 1100a15–32).

dificuldades e que, portanto, eles continuarão sendo felizes, Aristóteles reconhece que numerosos e grandes infortúnios podem, sim, fazer com que ele perca sua boa-venturança¹⁸.

Nesse sentido, Filomena Hirata (2015, p. 90), por exemplo, considera que a única tragédia correspondente ao ideal trágico aristotélico é o *Édipo Rei*, de Sófocles, visto que ele é o único em que ocorre uma ignorância de particulares junto a uma mudança da fortuna para o infortúnio. Entretanto, como Kim (2010, p. 42-43) sugere e como explicaremos mais adiante, mais importante do que a reversão da fortuna para o infortúnio ou vice-versa — a qual faz parte da peripécia —, é que se dê o reconhecimento, pois ele, junto com a peripécia, constitui o enredo ideal.

Assim, podemos concluir que o *Íon* apresenta, sim, um erro trágico (*hamartia*), pois Íon e Creusa chegam muito perto de matarem um ao outro por não reconhecerem suas identidades. Além do mais, ao mesmo tempo em que realiza o reconhecimento de Creusa como sua mãe, Íon inicia a peripécia da obra, obedecendo, portanto, à prescrição aristotélica.

O “problema” do final feliz

Segundo Marco Fantuzzi (2013, p. 215-224), os comentadores antigos que acusam a contaminação de certas peças euripidianas pela comédia se dividem em dois grupos: aqueles que abordam o caráter e as ações insuficientemente sérias dos personagens, e os que focalizam a essência cômica do final feliz. Embora o primeiro grupo, na visão do autor, seja mais coerente com as ideias aristotélicas, o segundo não poderia estar mais distante delas, uma vez que, em nenhum momento, Aristóteles afirma que uma tragédia deve se encerrar em catástrofe. Na verdade, em várias passagens da *Poética*, o filósofo admite a possibilidade de uma obra trágica acabar com um final feliz, chegando até mesmo a considerar esse tipo como o ideal e indo de encontro até mesmo a críticos como Knox e Segal.

Aristóteles, por exemplo, define o melhor enredo como aquele em que o reconhecimento não apenas se dá junto à peripécia, mas também evita o assassinato de um filho pela mãe, de um irmão por uma irmã ou de uma mãe por um filho (*Poética* 1454a1-8). Ora, isso é exatamente o que ocorre no *Íon*. Além disso, na *Retórica*, se diz que o temor depende de “alguma esperança de salvação” (1383a5-6), de modo que ele não deve necessariamente se concretizar. De fato, em várias outras passagens da *Poética*¹⁹, o filósofo parece aceitar as duas reversões de fortuna, além de indicar que ambas são capazes de suscitar temor e piedade, principalmente se há apenas a perspectiva de um evento catastrófico possível, causado por uma *hamartia*.

¹⁸ Aristóteles volta a enfatizar a importância da boa fortuna em outras passagens da *EN*, como em 1153b16-21 e 1178a24-27, e ela também é reconhecida por Rosely Silva (2013, p. 55), Crittenden (1991, p. 18) e Nancy Sherman (1992, p. 177).

¹⁹ Ver, por exemplo, 1450a16-19, 1451a10-16, 1455b25-27.

Em outras palavras, a catarse do temor e da piedade não precisa estar no fim da peça, podendo ocorrer antes. Como diz Adriane Duarte (2012, p. 236),

reconhecimentos entre mães e filhos estão dentre os mais (in)ensos da tragédia grega, pois envolvem os tabus do incesto e do matricídio e, mesmo que não terminem mal, provocam reações extremas nos espectadores.

Assim, o final feliz não seria um elemento cômico, mas um desfecho possível tanto para a comédia quanto para a tragédia, estando presente até em obras consideradas, sem dúvida, trágicas pela maior parte dos estudiosos, como o *Filoctetes*, de Sófocles. Também vale analisar o que Segal (1995, p. 45) afirma, a saber, que Aristóteles desaprova finais felizes por serem reflexo da fraqueza da plateia. Na verdade, na passagem citada por Segal²⁰, o filósofo não se refere à catástrofe interrompida, mas sim ao enredo do tipo duplo, isto é, a obras que apresentam um final feliz para os bons e um ruim para os maus, o que seria próprio de comédias, dando como exemplo, aliás, a precursora deste gênero — a *Odisseia*.

Portanto, o *Íon* corresponde à prescrição de Aristóteles de um enredo complexo, em que reconhecimento e peripécia ocorrem juntos — várias vezes²¹ — e levam a uma catástrofe evitada, porém o reconhecimento verdadeiro não é o ideal. De fato, o filósofo defende que a espécie menos artística de reconhecimento é a que se efetua por sinais (*Poética* 1454b20-23), como o cesto, as roupas e os adornos que possibilitam o reconhecimento de Íon por Creusa. Porém, o pensador também afirma que essa é a forma de reconhecimento mais utilizada. Assim, ela não desqualificaria a peça como uma tragédia nem lhe daria um viés cômico, embora não seja a melhor.

Elementos cômicos vs elementos da comédia

Ao considerarmos as características do *Íon* que o aproximariam de uma comédia, também é necessário fazer uma distinção importante entre elementos cômicos e elementos da comédia. Essa divisão foi proposta por Katerina Zacharia (1995, p. 46) e guarda semelhanças com aquela realizada por Fantuzzi²² (2013, p. 215-224). De acordo com a autora, os elementos da comédia seriam as situações, estrutura e caracteres típicos da Comédia Antiga e Nova, mas que também apareceriam em tragédias sem diminuir a sua tragicidade (p. 47).

²⁰ *Poética* 1453a30-35.

²¹ O primeiro reconhecimento acompanhado de peripécia ocorre entre Xuto e Íon, mas é falso. O segundo se dá entre Creusa e Íon e o terceiro, entre Íon e Apolo — estes últimos, sim, verdadeiros.

²² Ver seção anterior.

É esse o caso de vários aspectos controversos do *Íon* que também estão presentes em peças cuja tragicidade é muito mais aceita: no *Filoctetes*, por exemplo, ocorre a restauração da normalidade; já na *Medeia*, encontramos o dolo de um estrangeiro; e, no *Édipo Rei*, verificamos a exposição de um bebê, seu resgate, a ignorância de identidades e um distanciamento do mito²³. A partir da constatação de que esses e outros motivos de Eurípides também foram utilizados por comediógrafos como Aristófanes e Menandro, não se deduz que eles tenham sido cômicos nas demais peças.

De fato, Justina Gregory (1999–2000), apesar de não tratar especificamente do *Íon*, analisa as supostas interrupções cômicas em Eurípides, enfatizando a importância de se considerar as relações contextuais da obra e de se evitar anacronismos nesse tipo de análise (p. 60–63). Desse modo, uma situação originalmente séria presente em certa obra permanece séria ao ser utilizada em outra, caso não haja mudança de tom. Da mesma forma, não é simplesmente porque Aristófanes faz referências a certos motivos eurípidianos ou porque esses motivos se repetem nos trabalhos posteriores de Menandro que estes seriam originalmente cômicos também.

Entretanto, é importante investigar a influência nesses aspectos dos elementos propriamente cômicos, tal como denominou Zacharia (1995, p. 47). Estes seriam os aspectos que teriam o potencial de provocar o riso na peça, além de englobar o final feliz e o tom leve da obra. Para Zacharia, a principal função desses elementos seria estabelecer uma dualidade ao longo de toda a obra, de modo a refletir a visão que Eurípides tinha da própria realidade, a saber, um mundo em que interpretações diversas e até opostas são possíveis e em que lamentação e alegria coexistem (1995, p. 58–60).

Tomemos, por exemplo, Apolo, que, como será discutido adiante, pode ser recebido de diferentes formas pelo público; semelhantemente, as críticas de *Íon* ao deus podem ser encaradas de forma cômica, ao mesmo tempo em que revelam um conflito interno que ele tenta solucionar; já no tocante à representação de Atenas, como aponta Gunther Martin (2018, p. 7), a peça como um todo pode ser interpretada como uma exaltação à superioridade ateniense, bem como uma crítica a uma visão idealizada da *pólis*.

A dualidade, conforme a estudiosa aponta, também pode ser notada na alternância entre passagens de tom leve e até risível e outras sérias e saturadas de tensão, como o monólogo de Creusa ou a sua perseguição pelo próprio filho. Esse contraste entre cômico e trágico seria visível, ainda, no

²³ Indo de encontro à crítica de Knox (1978, p. 257) de que o abandono do mito por Eurípides faz com que suas obras não tenham a dignidade e o terror dignos de uma tragédia, Aristóteles defende categoricamente que a fidelidade à tradição não é essencial para uma boa tragédia, tanto que não é seguida em outros exemplares do gênero (*Poética* 1451b19–26). De fato, a maioria dos mitos abordados no teatro da época possuía várias versões e o próprio Édipo de Sófocles apresenta inovações. Mais do que isso, Spencer Cole (2008) ressalta que, “uma vez que referências a lendas e heróis áticos eram relativamente escassas em Homero e Hesíodo, os dramaturgos atenienses tiveram um papel seminal na formulação da mitologia ateniense” (p. 314, tradução nossa), e que a adaptação do mito no *Íon* se dá de forma especialmente artística. Isso porque Eurípides incluiu no enredo a genealogia tradicional (Xuto como pai), oferecendo até mesmo uma explicação etiológica para a crença nessa descendência de Íon (COLE, 2008, p. 313 e 314).

casal formado por Xuto, “o pai cômico”, e por Creusa, “a mãe trágica” (p. 57, tradução nossa), e na fala de Xuto quando ele responde com um “não” (v. 528) a afirmação de Íon de que ouvir que Xuto era seu pai o fazia rir. Essa seria uma forma de comunicar à plateia que a situação poderia ser vista de duas maneiras diferentes (p. 54)²⁴.

Além do mais, os elementos cômicos contribuem de forma essencial para o decorrer do enredo e a experiência dos espectadores. Hermes, por exemplo, ao denominar a si mesmo como servo dos deuses, figura como o melhor personagem para fazer um relato que “envolve estupro, ocultação e dolo”, como Knox já havia destacado (1979, p. 259). Além disso, quando o deus conta o plano de Apolo, na visão de Zacharia, ele estaria criando o contexto necessário para surpreender o público com o desenrolar da peça (p. 48).

Já o monólogo de Íon enquanto limpa o templo seria um meio para o personagem expressar sua reverência a Apolo, a qual será posta em jogo ao longo do enredo, ao mesmo tempo que também confere a essa passagem um tom mais leve e mesmo risível (p. 49). Isso porque Íon não apenas canta com a sua vassoura, mas também ameaça os pássaros capazes de sujar o templo com seus excrementos, revelando uma obsessão com a pureza do recinto sagrado, a qual, como Zacharia ressalta, terá papel importante ao final da obra, ao impedir que Íon mate sua mãe sobre o altar (p. 50). Igualmente, o banquete de aniversário contribui para o desenvolvimento da ação ao marcar a transição do status de Íon (p. 56 e 57).

Ainda assim, o questionamento permanece: esses elementos cômicos, além de expressar a dualidade euripídiana e constituírem partes essenciais do enredo, tornam o *Íon* algo diferente de uma tragédia, se considerarmos o conceito trágico aristotélico?

Quanto às cenas domésticas — isto é, o monólogo de Íon com sua vassoura, o passeio quase turístico das servas de Creusa e o banquete de aniversário —, pode-se concluir que elas contribuem para a tragicidade da peça, visto que aproximam os personagens dos espectadores e, como já vimos anteriormente com base na *Poética* e na *EN*, favorecem o efeito de temor e piedade. Nas *Rãs*, de Aristófanes, o próprio adversário de Eurípides, Ésquilo, admite que o costume euripídiano de vestir seus reis em trapos fazia com que as pessoas se apiedassem deles²⁵. Graças ao monólogo de Íon e à sua conversa com Creusa, por exemplo, o público se sente mais próximo e se apieda dele. Isso porque a linhagem do personagem e o que é de seu direito herdar ficam claros desde o prólogo, porém, até

²⁴ Zacharia (p. 60 e 61) aponta, ainda, vários pares de situações na peça, os quais reforçariam a perspectiva e a representação dupla de Eurípides.

²⁵ Vale ressaltar, como fez Herbert Mierow (1936, p. 113), que o “rei em trapos” já era comum antes de Eurípides, porém a inovação do autor foi representá-lo de forma especialmente realista. De fato, ainda que não estivessem em trapos, os heróis euripídianos eram menos idealizados que os de outros tragediógrafos (p. 115). Mierow (1936, p. 114) chega até a supor que Sófocles foi influenciado por Eurípides ao retratar Filoctetes em sua peça de mesmo nome.

quase um terço da peça (v. 522), o herói é representado realizando funções inglórias de um simples servo.

Outro elemento possivelmente cômico é o tratamento não tão elevado dado aos deuses. Hermes é o servo dos seus pares divinos, Apolo mente e vê seus planos quase irem por água abaixo e Atena tem que interferir para defender e ajudar o irmão. De fato, assim, eles podem provocar o riso e se assemelham aos deuses da Comédia Antiga, porém essa semelhança se dá até certo ponto. Eles não descem tanto ao nível humano quanto o fazem nas obras cômicas, mas seguem uma tradição relativamente estabelecida nos mitos gregos de apresentar características em comum com os homens²⁶.

A representação de Apolo é especialmente interessante, pois ele pode suscitar reações diversas no público: não só o riso é possível, como também certa aversão — uma vez que o deus permite que Creusa pense por anos que o seu filho foi morto —, e até mesmo alívio e admiração — pois ele impede que Creusa e Íon se matem no impulso de suas paixões humanas inconsequentes, proporcionando um final feliz para todos. De fato, essas potenciais respostas a Apolo são expressas inclusive pelos personagens, sendo que os desígnios divinos são elogiados por Creusa, por Atena e pelo coro ao final da peça²⁷.

Ainda assim, a falta de um tratamento elevado incomoda, principalmente se levarmos em consideração o que diz Aristóteles em sua *Retórica*:

A expressão possuirá a forma conveniente se exprimir emoções e caracteres, e se conservar a analogia com os assuntos estabelecidos. Há analogia se não se falar grosseiramente acerca de assuntos importantes, nem solenemente de assuntos de pouca monta, nem se se colocarem ornamentos numa palavra vulgar. Se assim não for, assemelha-se a um registro de comédia. É, por exemplo, o caso de Cleofonte, pois ele designa de modo idêntico certas coisas como se dissesse venerável figueira (1408a10-16).

Portanto, os deuses menos grandiosos, assim como o desentendimento cômico entre Íon e Xuto — em que Xuto, acreditando ter encontrado seu filho, tenta abraçar Íon e este entende o afeto como um avanço sexual —, não parecem ser elementos adequados ao estilo trágico. Porém, vale lembrar aqui que o tragediógrafo mencionado por Aristóteles é o mesmo dado como exemplo na *Poética* (1448a1-17) como um artista que imita homens semelhantes a nós. Então não é ilógico pensar que a crítica feita pelo filósofo na passagem citada da *Retórica* é mais dirigida à não representação de

²⁶ Exemplos bem conhecidos são as infidelidades de Zeus, os ciúmes de Hera e a vaidade de Afrodite.

²⁷ Vale mencionar que esses elogios são considerados por muitos críticos como uma ironia, porém não iremos adentrar as discussões a respeito do racionalismo ou irracionalismo de Eurípides e do *Íon*, por questão de escopo. Entretanto, concordamos com Willetts (1973, p. 201-203) que um possível racionalismo euripídiano expresso na peça é limitado pelo irracionalismo presente no pensamento grego e, portanto, no próprio público da obra.

homens superiores, como é próprio da tragédia, e à falta de um tom geral sério que deveria dominar a peça, do que a cenas pontuais.

Nesse sentido, é importante destacar, assim como Martin (2018, p. 12), que se pode atribuir uma função especialmente trágica aos elementos cômicos do *Íon*, a saber, a de intensificar o *pathos* (emoção), o temor e a piedade por meio de contrastes. Assim, esses aspectos fariam da peça nada mais que uma tragédia, na visão do autor, o qual ainda ressalta que, “significativamente, eles não retornam quando o resultado feliz é assegurado e a ansiedade dá lugar ao alívio. O final não é farsesco” (*id., ibid., loc. cit.*).

Considerações finais

Em suma, o exame do enredo e dos personagens do *Íon* indica que a peça como um todo pode ser considerada uma tragédia em termos aristotélicos, pois, embora apresente elementos em comum com a Comédia Antiga e Nova e não corresponda a todas as recomendações que Aristóteles faz para uma tragédia perfeita, ela respeita os requisitos colocados pelo filósofo para que ela seja identificada com o gênero trágico e cumpra a sua função de produzir temor e piedade. De fato, como vimos, o caráter (*ethos*) e as ações (*praxeis*) frequentemente vistas como cômicas na obra podem ser lidas, na verdade, como aspectos trágicos desta.

Aliás, além dos argumentos referentes à relação entre a teoria ética e *Poética* de Aristóteles, os quais foram o foco desse artigo, outros poderiam ser dados no que diz respeito apenas a características estruturais do *Íon* e que corroboram a classificação da peça como uma tragédia, como: o papel do *deus ex machina*, o desenrolar dos acontecimentos segundo os princípios da necessidade e probabilidade e o desempenho do coro, os quais correspondem, todos, às prescrições aristotélicas²⁸.

A comparação do *Íon* com a Comédia Nova, em especial, não se mostra particularmente relevante se considerarmos a teoria poética e ética aristotélica, pois o filósofo não teve contato com essa nova prática, ainda que ela tenha influenciado significativamente as críticas posteriores à peça²⁹.

Por fim, também vale ressaltar, como fez Justina Gregory (1999–2000, p. 73–74), que “quanto mais flexível e inclusiva a definição que se tem de tragédia, menos urgentes” se tornam as perguntas acerca de que gênero Eurípides compôs. E esse parece ser o caso da definição dada por Aristóteles à tragédia, a qual permite, nesse sentido, uma comparação interessante com a concepção atual que temos do gênero.

Afinal, ela não exige um final catastrófico e representa caracteres “superiores” — ainda que não excepcionalmente bons —, enquanto, hoje, a maior parte das pessoas associa a tragédia a uma

²⁸ Para uma análise mais profunda sobre esses pontos, ver *Poética* 1454a28–b7, 1450b26–33 e 1456a25–32.

²⁹ Ver mais sobre a influência de Menandro sobre a crítica euripídiana em Fantuzzi (2013, p. 232).

desgraça, em grande medida independentemente das características dos personagens que passam por ela. Por outro lado, Aristóteles vai ao encontro das expectativas atuais em relação ao gênero ao prescrever protagonistas com os quais a plateia possa se identificar, a fim de que ela sinta o temor e a piedade — sentimentos que, até hoje, associamos à tragédia.

Referências bibliográficas

- ARISTÓFANES; SILVA, Maria de Fátima (tradução, introdução e notas). **Rãs**. 1. ed., Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2014.
- ARISTÓTELES. **Retórica**. Tradução de Abel Pena, Manuel Alexandre Júnior e Paulo Alberto. 2. ed.. Lisboa: Imprensa Nacional — Casa da Moeda, 2005.
- ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco**. Tradução de Leonel Vallandro e Gerd Bornheim da versão inglesa de W. D. Ross. In: Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1973, v. 4.
- BLUNDELL, Mary. Ethos and Dianoia Reconsidered. In: RORTY, Amélie (Ed.). **Essays on Aristotle's Poetics**. 1. ed. Princeton: Princeton University Press, 1992. pp. 155-176.
- COLE, Spencer. Annotated Innovation in Euripides' *Ion*. **The Classical Quarterly**, n. 1, v. 58, pp. 313-315, 2008. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/27564144>>. Acesso em: 11 jun 2020.
- CRITTENDEN, Paul. Ethics and Aesthetics in Aristotle's *Poetics*. **Literature & Aesthetics**, vol. 1, pp. 15-27, 1991. Disponível em: <<https://openjournals.library.sydney.edu.au/index.php/LA/article/view/5366>>. Acesso em: 16 out 2020.
- DUARTE, Adriane da Silva. Reconhecimentos entre mães e filhos: *Bacantes, Édipo Rei e Íon*. In: DUARTE, Adriane da Silva. **Cenas de reconhecimento na poesia grega**. 1 ed., Campinas: Editora Unicamp, 2012. pp. 236-257.
- FANTUZZI, Marco. Tragic Smiles: When tragedy gets too comic for Aristotle and later Hellenistic readers. In: HUNTER, Richard; RENGAKOS, Antonios; SISTAKOU, Evina (Ed.). **Hellenistic Studies at a Crossroads**. 1. ed., Berlin-New York: De Gruyter, 2013. pp. 217-35. Disponível em: <https://www.academia.edu/27394165/Tragic_Smiles_When_Tragedy_Gets_Too_Comic_for_Aristotle_and_Later_Hellenistic_Readers_in_the_Proceedings_of_the_6th_Trends_in_Classics_International_Conference_on_Hellenistic_Poetry_Thessaloniki_May_2012_Berlin-New_York_De_Gruyter_2013_217-35>. Acesso em: 30 maio 2020.
- GAZONI, Fernando. **A Poética de Aristóteles**: tradução e comentários. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.
- GREGORY, Justina. Comic Elements in Euripides. **Illinois Classical Studies**, v. 24/25, pp. 59-74, 1999-2000.
- HIRATA, Filomena. A *hamartia* aristotélica e a tragédia grega. **Anais de Filosofia Clássica**, n. 3, v. 2, pp. 83-96, 2008. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/FilosofiaClassica/article/view/17041>>. Acesso em: 23 ago 2020.
- KIM, Ho. Aristotle's *hamartia* reconsidered. **Harvard Studies in Classical Philology**, v. 105, pp. 33-52, 2010.
- KNOX, Bernard. Euripidean Comedy. In: KNOX, Bernard. **Word and action: essays on the ancient theater**. 1. ed. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1979. pp. 250-274.

- MARTIN, Gunther. **Eurípides, *Ion***: Edition and Commentary. 1. ed. Berlin/Boston: De Gruyter, 2018.
- MIEROW, Herbert Edward. Some innovations of Eurípides. **The Classical Weekly**, n. 15, v. 29, pp. 113-116, 1936. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/4339680?read-now=1&seq=2#page_scan_tab_contents>. Acesso em: 30 maio 2020.
- SEGAL, Erich. Comic catastrophe: An essay on Euripidean comedy. **Bulletin of the Institute of Classical Studies**, n. 66, pp. 46-55, 1995. Disponível em: <www.jstor.org/stable/43767988>. Acesso em: 18 ago 2020.
- SHERMAN, Nancy. Hamartia and Virtue. In: RORTY, Amélie (Ed.). **Essays on Aristotle's *Poetics***. 1. ed. Princeton: Princeton University Press, 1992. pp. 177-196.
- SILVA, Rosely de Fatima. **Do ato heroico à construção da noção de responsabilidade do agente moral, paralelos entre a *Ética Nicomaqueia* e a *Poética* de Aristóteles**. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: <<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde-15042014-095541/pt-br.php>>. Acesso em: 30 maio 2020.
- SOUSA, Eudoro de. ***Poética de Aristóteles***. Tradução, Prefácio, Introdução, Comentário e Apêndices de Eudoro de Sousa. 4. ed.. [S.l.]: Imprensa Nacional — Casa da Moeda, 1966.
- WILLETTS, Ronald. Action and Character in the *Ion* of Eurípides. **The Journal of Hellenic Studies**, v. 93, pp. 201-209, 1973.
- ZACHARIA, Katerina. The marriage of tragedy and comedy in Eurípides' *Ion*. In: JÄKEL, Siegfried; TIMONEN, Asko (Ed.). **Laughter down the centuries**. v. II. Turku: **Annales Universitatis Turkuensis**, 1995. pp. 45-63. Disponível em: <https://works.bepress.com/katerina_zacharia/11/>. Acesso em: 18 ago 2020.
- ZINGANO, Marco. **Aristóteles. *Ethica Nicomachea III 9 — IV 15*: As virtudes morais**. 1. ed. São Paulo: Odyseus, 2020.

