



A função da catarse na experiência ético-estética: notas sobre a *Poética* de Aristóteles

The Function of Catharsis in Ethical-Aesthetic Experience: Notes on Aristotle's Poetics

Autor(a): Dra. Jaqueline Stefani

ORCID: [0000-0002-2421-4965](https://orcid.org/0000-0002-2421-4965)

Contato principal:

jaquelinestefani@yahoo.com.br

Afiliação: Área de Humanidades,
[Universidade de Caxias do Sul](#), Caxias
do Sul, RS, Brasil.

Autor(a): Suzy Daniele dos Santos
Menegat

ORCID: [0009-0005-0540-5642](https://orcid.org/0009-0005-0540-5642)

E-mail: smenegat999@gmail.com

Afiliação: Área de Humanidades,
[Universidade de Caxias do Sul](#), Caxias
do Sul, RS, Brasil.

Como citar

STEFANI, J.; DOS SANTOS
MENEGAT, S. D. A função da
catarse na experiência ético-
estética: notas sobre a *Poética* de
Aristóteles. *Sofia*, Espírito Santo,
Brasil, v. 15, n. 2, p. e15252647,
2026. DOI:

<https://doi.org/10.47456/sofia.v15i2.52647> Disponível em :
[https://periodicos.ufes.br/sofia/
pt_BR/article/view/52647](https://periodicos.ufes.br/sofia/pt_BR/article/view/52647)

Acesso em: 25 set. 2026.

Recebido: 13/05/2026

Received: 13/05/2026

Aprovado: 11/09/2026

Approved: 11/09/2026

Publicado: 25/09/2026

Published: 25/09/2026

Resumo

Este artigo investiga o estatuto da tragédia na *Poética* de Aristóteles, tomando como eixo central a relação entre mimesis, ação e catarse enquanto fundamentos de uma experiência ético-estética. Parte-se da hipótese de que a tragédia aristotélica não se reduz à mera imitação do real, mas constitui uma forma privilegiada de representação da ação humana, capaz de suscitar no espectador processos de reconhecimento, elaboração afetiva, possibilitando uma leitura de alcance ético-formativo. Inicialmente, examina-se a noção de mimesis articulada à centralidade do enredo e da ação trágica. Em seguida, analisa-se o conceito de catarse a partir de suas principais interpretações históricas, especialmente como purificação, expurgo e clarificação das emoções. Por fim, investiga-se a função formativa da experiência trágica, compreendendo a catarse não apenas como experiência estética, mas como possibilidade de reordenação das paixões e de constituição ética do espectador.

Palavras-chave: Aristóteles; tragédia; catarse; mimesis.

Abstract

This article investigates the status of tragedy in Aristotle's *Poetics*, taking as its central axis the relationship between mimesis, action, and catharsis as foundations of an ethical-aesthetic experience. The study is grounded on the hypothesis that Aristotelian tragedy is not limited to the mere imitation of reality, but rather constitutes a privileged form of representing human action, capable of eliciting in the spectator processes of recognition and affective elaboration, thereby allowing for an interpretation of ethical and formative scope. First, the notion of mimesis is examined in connection with the centrality of plot and tragic action. Next, the concept of catharsis is analyzed through its principal historical interpretations, especially as purification, purgation, and clarification of the emotions. Finally, the formative function of tragic experience is investigated, understanding catharsis not merely as an aesthetic experience, but as a possibility for the reordering of passions and the ethical constitution of the spectator.

Keywords: Aristotle; tragedy; catharsis; mimesis.

Introdução

Inserida no horizonte tanto da estética quanto da filosofia prática, a análise aqui proposta busca compreender de que modo a estrutura do poema mimético trágico, especialmente a centralidade do enredo e da ação, produz uma experiência que afeta o espectador, suscitando medo e compaixão como vias de elaboração e reconhecimento. A relevância desta investigação reside na hipótese de que, na tragédia, o humano não se apresenta como objeto distante de contemplação, mas como experiência que implica o espectador, convocando-o a um confronto com a própria condição e abrindo, assim, a possibilidade de transformação.

Inicialmente, examina-se o conceito de mimesis articulado à ação e à finalidade da tragédia, evidenciando que o núcleo da arte trágica reside na composição de ações dotadas de sentido. Em seguida, analisa-se o conceito de catarse, em sua complexidade, como campo de tensão entre purificação, expurgo e transformação dos afetos. Além disso, é investigada a função da catarse na formação moral do espectador, sustentando que a experiência trágica pode ser interpretada como reordenação das disposições da alma. A análise possibilita que sejam realçadas as implicações ético-estéticas da tragédia e seu papel possível na formação do caráter do espectador.

1. Mimesis, ação e finalidade da tragédia

Na abertura da *Poética*, Aristóteles especifica a constituição interna do poema, sua finalidade própria e os modos segundo os quais a composição deve operar, de acordo com os princípios que orientam a mimesis, a ação e seus efeitos (*Poét.*, 1447 35).

A arte poética é concebida pelo autor como uma produção mimética. Aristóteles (*Poét.*, 1448b 5) reconhece que a arte é mimesis e que ela nos é natural, desde os nossos primeiros ensaios de aprendizagem: “De fato, a ação de mimetizar se constitui nos homens desde a infância, e eles se distinguem das outras criaturas porque são os mais miméticos e porque recorrem à mimese para efetuar suas primeiras formas de aprendizagem, e todos se comprazem com as mimeses realizadas” (*Poét.*, 1448b 4-10).

Ao tratar da imitação, Aristóteles afirma que: “Visto que aqueles que realizam a mimese mimetizam personagens em ação, é necessário que estes sejam de elevada ou baixa índole [...]” (*Poét.*, 1448a1). A ação não aparece separada dos agentes, tampouco se reduz a suas

qualidades psicológicas; ela é configurada poeticamente por meio do enredo: “Assim, Sófocles seria, em certo sentido, o mesmo tipo de artista mimético que Homero, pois ambos mimetizam personagens que agem e dramatizam” (*Poét.*, 1448a26). Consoante esse viés, Gazoni (2013, p. 176) questiona:

Como compreender essa primazia dada à ação como objeto da mimese se antes se configurava como objeto de imitação o agente dotado de seu caráter, primazia que resulta na eleição do enredo como a principal entre as partes que compõem a tragédia? Ora, talvez justamente isso. Aristóteles tem como tese que o enredo é o elemento principal da tragédia, sabe que a peripécia e o reconhecimento, que são partes do enredo, são os dispositivos mais aptos a mover a alma dos espectadores, que um bom enredo é capaz de suscitar medo e piedade e levar à catarse dessas emoções [...].

A mimesis poética é capaz de revelar estruturas universais da experiência. Isso porque nela se inscreve um movimento criador, voltado não ao que foi, mas ao que pode vir a ser. Nas palavras de Halliwell: “Mimesis for Aristotle is not a mere copying of reality but a representational re-creation of human possibilities” (2002, p. 38).

Pode-se mimetizar através de imagens, por meio dos sons, do ritmo, da linguagem, seja de modo isolado, seja em conjunto. Para o filósofo, cada uma das modalidades de mimesis se funda numa distinção fundamental, diferenciando-se conforme os objetos que mimetizam. Com efeito, tais diferenças manifestam-se tanto nas artes do movimento e do ritmo, como a dança, a aulética e a citarística, quanto nas produções em prosa e na poesia desvinculada do acompanhamento musical. E exemplifica:

Homero mimetizou personagens melhores: Cleofão, semelhantes; Hegêmon de Taso, < o > primeiro a escrever paródias, e Nicócares, autor de Delíada, personagens piores. No que tange aos ditirambos e aos nomos acontece da mesma forma, pois alguém poderia mimetizar como ocorre +com efeito+ em Timóteo e em Filóxeno em seus Ciclopes. É sob essa mesma diferença que repousa a distinção entre comédia e tragédia, ou seja, na medida em que um quer mimetizar personagens piores e a outras melhores do que de fato são (*Poét.*, 1448a13-17).

Homero é citado como exemplo daquele que mimetiza personagens melhores, ou seja, figuras elevadas, nobres, heroicas, cujas ações ultrapassam o homem “comum”; Cleofão representaria personagens semelhantes aos homens ordinários, enquanto autores como Hegêmon de Taso e Nicócares mimetizam personagens piores, frequentemente deformados pelo riso, pela sátira ou pela paródia. Com efeito, conforme afirma Aristóteles (*Poét.*, 144a 31): “A comédia é, como se disse, a mimesis de homens inferiores; não, todavia, de toda espécie de vício: o cômico é apenas uma parte do feio”. A tragédia, por outro lado, representa

personagens moralmente elevados, cujas ações manifestam nobreza, grandeza, virtude, hinos e elogios. Se a comédia imita indivíduos piores que o comum e se ancora na representação do risível, ela o faz no âmbito específico do cômico, isto é, de uma deformidade que não implica dor nem destruição.

Como observa Halliwell, a mimesis aristotélica não deve ser tomada como mera reprodução passiva do real, mas como uma forma de representação produtiva capaz de tornar inteligíveis as estruturas universais da ação humana. A tragédia, nesse sentido, não copia simplesmente a realidade empírica, mas reorganiza poeticamente a experiência humana em uma totalidade significativa (Halliwell, 2002). A partir dessa leitura, a mimesis aristotélica passa a operar como um modo representativo e criativo capaz de suscitar no espectador uma transformação, que torna visível a ação humana em sua potência e em seus limites, por meio de reconhecimentos e julgamentos morais. Nesse horizonte, a tragédia parece se instaurar na intersecção entre o sensível e o inteligível, produzindo conhecimento por meio do *pathos*. É nessa capacidade de deslocar o olhar sobre o mundo e sobre si que reside sua força como experiência poética capaz de reconfigurar a experiência humana. Como afirma Aristóteles (*Pol.*, 1340a):

Ritmo e melodia fornecem imitações de raiva e gentileza, e também de coragem e temperança, de todas as qualidades contrárias a estas, e de outras qualidades de caráter, que dificilmente ficam aquém das afeições reais, como sabemos por nossa própria experiência, pois, ao ouvir tais tensões, nossa alma sofre uma mudança.

Nesse trecho, presente no Livro VIII da *Política*, Aristóteles inaugura o capítulo atribuindo ao legislador a responsabilidade de dedicar atenção especial à educação e formação da juventude. Nesse contexto, a arte ocupa lugar privilegiado, sobretudo quando considerada em sua relação com música, hábito e formação das disposições afetivas, não como mero entretenimento, mas como prática capaz de auxiliar na formação do caráter. Ao produzir imagens sensíveis da calma, da coragem e da temperança, bem como de seus contrários, a arte suscita, no espectador, a possibilidade de mudanças reais na alma, evidenciando a potência mimética das formas artísticas de agir sobre as afecções. É nessa complexidade singular e irreduzível que se inscreve o extraordinário do trágico. Ao colocar o humano diante do limite, a tragédia inaugura um espaço de reconhecimento, no qual o humano se confronta com sua própria finitude.

Aristóteles define a *tragédia* nos seguintes termos:

É, pois, a tragédia a mimese de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada, com cada uma das espécies de ornamento distintamente distribuída em suas partes; mimese que se efetua por meio de uma narração, e que, em função da compaixão e do pavor [*phóbos*], realiza a catarse de tais emoções (*Poét.*, 1449a 25).

As prescrições estabelecidas por Aristóteles são formulações extraídas da observação atenta da própria tragédia grega, tendo em *Édipo Rei* seu paradigma exemplar. Nessa tragédia, as emoções despertadas nos espectadores (o medo e a compaixão) evidenciam de modo privilegiado a operação da catarse e a realização do efeito trágico. Evocando o medo e a compaixão, Édipo exclama após se cegar:

Sim, o que eu podia ver que me satisfizesse? Há um apelo ainda que eu possa ouvir com alegria? Ah! Levai-me depressa para longe daqui! Levai, meus amigos, o execrável flagelo, o maldito entre os malditos, o homem que entre os homens é o mais abominado pelos deuses! [...] Ah! Não me digas que o que fiz não era o melhor a ser feito! Poupa-me lições e conselhos! E, com que olhos, descido aos infernos, eu teria podido, se visse, olhar meu pai e minha pobre mãe, quando cometi contra ambos os crimes mais atrozes que os punidos com a força? Será que a visão de meus filhos me poderia podido ser agradável – filhos nascidos como estes nasceram? Ao menos meus olhos não tornarão a vê-los, como tão pouco esta cidade, estas muralhas, as imagens sagradas dos nossos deuses, das quais eu próprio me exclui, infortunado, eu, o mais glorioso dos filhos de Tebas, no dia em que dei a ordem de banir o sacrílego, aquele que os Deuses revelaram impuro, o filho de Laio! Após ter assim denunciado minha própria mácula, poderia ver tudo isso sem baixar os olhos? Não, não! E se me fosse possível deter também a corrente de sons nos meus ouvidos, nada impediria então de aferrolhar meu pobre corpo, tornando-o cego e surdo ao mesmo (Sófocles, 2014, p. 82).

Édipo Rei, tragédia escrita por Sófocles por volta de 427 a.C., narra a trajetória de Édipo, rei de Tebas, que, ao buscar a causa da peste que assola a cidade, engaja-se em uma investigação destinada a libertar a *pólis*. Édipo é um herói que, mesmo inocente, nasce já marcado por uma maldição terrível, herdada de seu pai (por seduzir e raptar Crisipo e fugir para Tebas)¹ e inscrita em seu destino. Como em tantas narrativas trágicas, heróis corajosos veem suas trajetórias submetidas não apenas à própria ação, mas também ao poder caprichoso dos deuses e à intervenção das Parcas (Moiras). O movimento investigativo de Édipo conduz, de modo progressivo e irreversível, à revelação de que ele próprio é o responsável pela impureza que corrói a cidade: ao tentar escapar à profecia do oráculo, Édipo cumpre exatamente aquilo que buscava evitar, assassinando o pai, Laio, e desposando a mãe, Jocasta, com quem gera

¹ Crisipo, príncipe e filho de Pélope, foi raptado por Laio, então hóspede do rei após este apaixonar-se pelo jovem. Tal violação da hospitalidade atrai uma maldição sobre sua linhagem. Laio tornar-se-á posteriormente rei de Tebas e pai biológico de Édipo, sobre quem recairá a consumação trágica dessa escolha anterior a seu nascimento.

filhos. A tragédia estrutura-se como um percurso de desocultação, no qual o desconhecimento cede lugar ao reconhecimento, transformando o herói simultaneamente em investigador, juiz e culpado de si mesmo.

Aristóteles considera *Édipo Rei* um dos exemplos paradigmáticos de composição trágica, justamente por realizar de modo rigoroso alguns dos princípios fundamentais da tragédia, sobretudo a articulação entre reconhecimento, reviravolta e produção de medo e compaixão. A peça permite observar, com especial clareza, como meios, objetos e modos da mimesis convergem na construção de uma ação dotada de necessidade e verossimilhança. Em *Édipo Rei*, os meios da mimesis se manifestam principalmente no diálogo, que revela o caráter e a ação das personagens; e no coro, constituído por um grupo de artistas cuja função é vital para a tragédia. O coro comenta a ação, representa a voz coletiva da *pólis*, media a relação entre espetáculo e espectador, narra acontecimentos ocorridos fora de cena e oferece uma reflexão moral e filosófica sobre os eventos representados. Essa função do coro está diretamente relacionada ao que Aristóteles define como “linguagem ornamentada”, isto é, aquela que combina ritmo, melodia e canto (*Poét.*, 1449b 28).

A tragédia mimetiza personagens melhores – isto é, figuras elevadas, nobres – cuja queda não decorre de vício moral, mas de erro, ignorância ou falibilidade vinculada à própria estrutura da ação. O parricídio e o incesto não correspondem ao caráter de Édipo, tampouco a uma falta ética deliberada; ao contrário, sua relação com Mérope e Pólibo, a quem julga serem seus verdadeiros pais, é marcada por afeto e respeito genuínos. Sobre a tragédia, Aristóteles esclarece:

Uma vez que a tragédia é a mimese de uma ação que se efetua por meio da atuação das personagens, que devem, necessariamente, possuir qualidades segundo o caráter e o pensamento (o pensamento e o caráter [são as duas causas naturais das ações], pois é por meio desses fatores que também se qualificam as ações e segundo as ações todos são bem-sucedidos ou malsucedidos), e o enredo é a mimese de uma ação – pois digo que o enredo é a combinação dos fatos (*Poét.*, 1450a 1).

A tragédia revela que o conflito central não se estabelece apenas entre personagens, mas sobretudo na tensão entre ação, ignorância, reconhecimento e consequência. Édipo torna-se simultaneamente investigador e objeto da investigação, descobridor e alvo da descoberta. Assim, revela-se submetido a uma trama de ações cujo sentido se torna plenamente visível apenas quando já não pode ser desfeito. Desse modo, o efeito trágico acontece na experiência revivida em cena como parte da rememoração do mito como acontecido passado. Porém, a ação ocorre no presente, tornando o sofrimento, a ignorância e a revelação acontecimentos

compartilhados entre o espetáculo e o espectador. Isso porque, conforme esclarece Pinheiro (2020, p. 77): “De fato, quando o poeta trágico compõe uma tragédia, ele sabe que está se referindo à história (ou ao mito) de Édipo, de Antígona, de Prometeu etc., e assim constrói a trama dos fatos”. Isso ocorre, pois o enredo se apresenta como um espelho cultural, intelectual e filosófico de um povo. Não lhe é exigida a verdade factual, mas a verossimilhança; os acontecimentos devem atravessar a lente da ficção, dado que, quando demasiado surpreendentes, a realidade em estado bruto pode perder a credibilidade que só a arte sabe conferir. A ação trágica, ao expor decisões marcadas pela virtude, pelo erro ou pela desmedida, transforma o destino do herói em espelho da condição humana e em espaço privilegiado de reflexão moral.

A peste que assola Tebas funciona como manifestação sensível de uma desordem invisível, tornando Édipo responsável por cada morte causada pela epidemia que dizima a cidade. A acusação é enunciada por Tirésias, o profeta cego, cuja figura encarna uma forma de saber que Édipo inicialmente recusa, confiando na investigação racional que o conduz, paradoxalmente, à própria ruína. Conforme Aristóteles (*Poét.*, 1450 a 40), o enredo é o fundamento estruturador da tragédia, pois, sem uma sequência coerente de ações, não há tragédia propriamente dita. Tirésias é aquele que não vê, mas conhece, enquanto Édipo vê e, no entanto, não conhece. Quando Jocasta se suicida, e Édipo, ao conhecer a verdade, fura os próprios olhos com os broches de sua veste, consuma-se não um simples gesto de punição, mas um ato de desvelamento: ao conhecer, Édipo cega a si próprio.

A tragédia completa, na concepção do filósofo, deve ser digna de suscitar medo e compaixão: a compaixão nasce diante daquele que sofre sem merecer, enquanto o medo emerge quando reconhecemos no outro a nossa própria semelhança e a possibilidade de que tal infortúnio possa acontecer a nós ou a algum membro de nossa família ou amigos. Desse modo, o homem trágico é aquele que não resplandece pela perfeição da virtude nem se obscurece pela mancha do vício: “Resta, então, a situação intermediária, ou seja, aquela do homem que, sem se distinguir muito pela virtude e pela justiça, chega à sua adversidade não por causa de sua maldade e do seu vício, mas por ter cometido algum erro” (*Poét.*, 1453a7–12). Não se trata nem do plenamente virtuoso, cuja queda pareceria injusta e excessivamente chocante, nem do perverso, cuja desgraça despertaria apenas satisfação moral. Sua queda não é obra da maldade, mas de um erro humano involuntário que, silencioso, define o curso inexorável do destino. É nesse intervalo frágil entre grandeza e falibilidade que a tragédia encontra sua força.

Personagens como Édipo, elevado pela honra e pela prosperidade, descem à adversidade não por maldade, e é justamente aí que nos comovem. Neles reconhecemos não apenas a ruína do herói, mas o espelho de nossa própria condição, onde a bondade não protege contra o abismo; o erro, ainda que involuntário, basta para evocar o medo e a compaixão.

2. O conceito de catarse

O povo grego nutria profundo apreço pelos concursos miméticos. A história e a tradição literária legaram numerosos testemunhos desse envolvimento coletivo com o espetáculo trágico, que despertava tamanho entusiasmo no público, que muitos mal poderiam esperar para vê-lo outra e outra vez (Lessing, 2005). Contudo, que razões levavam os cidadãos a deixarem suas casas e a se reunirem para submeter o espírito à memória, à dor e ao sofrimento encenados? Em que consistia, afinal, empreendimento tão singular?

O poema mimético trágico apresenta-se como um convite a adentrar nas intensidades das paixões, em que dor e sofrimento, medo e compaixão, não se esgotam na afecção imediata, mas parecem converter-se em catalisadores de autoconhecimento e de transformação. Entretanto, para que essa experiência deixe de ser apenas silêncio difuso e possa habitar o mundo comum da palavra, torna-se necessário nomeá-la. Não foi Aristóteles quem criou o conceito de catarse, mas quem realizou um gesto decisivo ao reinscrevê-lo no domínio da poesia mimética, conferindo-lhe um novo estatuto conceitual. Trata-se, contudo, de um conceito complexo. Ao buscar decifrar a catarse, busca-se ultrapassar a mera fruição do espetáculo trágico, a fim de tornar manifesta a potência artística por meio da qual seus “significados” são capazes de suscitar, purificar, expurgar e transformar. É nesse horizonte que se enuncia a possibilidade de transformação do ser humano, não somente como evasão da dor, mas como experiência formativa que, ao confrontar-se com ela, permite equilibrar os excessos da alma e reinscrevê-la, abrindo caminho para a purificação e a atribuição de um novo sentido.

Como ponto de partida da investigação, convém retomar as acepções mais antigas do conceito de catarse, tal como se configuram antes de sua sistematização no interior da *Poética* aristotélica. Como descreve Freire:

A paternidade da catarse (κάθαρσις) não pertence, como é óbvio, a Aristóteles. O conceito de catarse deriva, segundo J. Hardy, de concepção mais geral que, através de Platão, remonta a Demócrito: era um tratamento homeopático - ὁμοιον πρὸς τὸ ὅμοιον. Na tradição pitagórica, a catarse

significava a << purificação >> do corpo pela medicina, e da alma pela música, pela filosofia e, sobretudo pelas prescrições rituais (Freire, 1982, p. 47).

Ao recorrer a J. Hardy, Freire situa a origem da catarse em uma concepção pré-aristotélica, associada tanto à filosofia quanto às práticas médico-religiosas, que atravessam Demócrito, Platão e a tradição pitagórica. No que se refere a definição do termo *κάθαρσις* apresentada no Dicionário Grego, Isidro Pereira compreende-o como aquilo: “que pode purificar-se || que purifica, que pode purificar. [...] purificação, purgação, catarse || consolação da alma pela satisfação de um dever moral || cerimônias de purificação para os candidatos à iniciação” (Pereira, 1998, p. 285). Tanto as definições inaugurais apresentadas no dicionário de grego quanto a análise desenvolvida por Freire corroboram a compreensão do termo catarse, em sua acepção originária, vinculada a finalidades de ordem da medicina e do ritual. Freire assinala: “Deste primeiro sentido fisiológico, [...] passa-se, por analogia, a outro que é também uma espécie de termo técnico da linguagem religiosa: significa aqui <<expição>> ou <<purificação>>” (Freire, 1982, p. 48). Neste excerto, Freire mobiliza o conceito tal como formulado na *Poética* (seção 17) como se observa no caso de Orestes (*Poét.*, 1455b 13), que, em razão de sua loucura, foi capturado, vindo a ser preservado justamente em virtude de sua purificação. Isso porque a catarse pode igualmente ser compreendida em sentido psíquico, na medida em que os processos de purgação ou purificação se aplicam tanto aos adoecimentos do corpo quanto às paixões da alma.

A prática relativa ao sagrado tinha seu modelo na Grécia antiga como um antídoto para as doenças da alma, e, através da catarse, era destinada à purificação. A catarse proveniente da tragédia grega também encontra sua raiz na excitação religiosa e musical, um êxtase de caráter dionisiaco. Seja na medicina, seja no âmbito ritual, os gregos, por seus costumes e crenças, mostravam-se particularmente sensíveis a essas experiências de arrebatamento.

Aristóteles retoma o conceito e o reinscreve no domínio da reflexão estética. Catarse passa a designar o efeito próprio da tragédia sobre o espectador. Na seção 6 da *Poética* (1449b 24), Aristóteles apresenta a noção de catarse nos seguintes termos:

É, pois, a tragédia a mimese de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada, com cada uma das espécies de ornamento distintamente distribuídas em suas partes; mimese que se efetua por meio de ações dramatizadas e não por meio de uma narração, e que, em função da compaixão e do pavor [*phóbos*], realiza a catarse de tais emoções.

Essa formulação, precisamente por sua concisão, tornou-se um dos pontos mais disputados da recepção da *Poética*. A primeira interrogação, que mobiliza catarsiólogos, estetas e filósofos, incide sobre o próprio estatuto do processo trágico: estaria sua força na suscitação do medo e da compaixão, na expurgação ou na purificação dessas mesmas emoções? Conforme assinala Lombardi no século XVI (*apud* Freire, 1982, p. 51), a catarse ocorre como um processo de expurgo:

É, pois, muito melhor expurgar, por meio da compaixão e do terror [*phóbos*], a alma da ira, que é causa de tantos homicídios; da avareza, que é causa de quase infinitos males; da luxúria, por causa da qual se cometem tão frequentemente crimes tão nefandos. Por isso estou convencido que Aristóteles não pretende que o fim da tragédia seja expurgar a alma humana do terror ou da compaixão, mas usá-los para remover do espírito outras perturbações: tal remoção exorna a alma das virtudes; pois expulsa a ira, por exemplo, ocupa seu lugar de mansidão.

Contra interpretações puramente médicas da catarse, Else sustenta que Aristóteles compreende o processo trágico sobretudo como uma forma de clarificação interna: “Catharsis is not a medical discharge but the emotional clarification accomplished by the structure of the tragedy itself” (1967, p. 439). A catarse não se reduz ao simples expurgo das emoções, mas pode implicar também a dissipação das perturbações que desordenam a alma. Nesse movimento, instauram-se disposições virtuosas, pois, ao ser “desativada” a cólera, não resta o vazio, mas a emergência de seu contrário, a calma. Trata-se, portanto, de uma operação de reordenamento que reconduz o sujeito à justa medida, ao equilíbrio próprio do caminho do meio. Para Lear, a catarse não corresponde simplesmente à eliminação das emoções, mas à possibilidade de reorganização da experiência afetiva por meio da compreensão trágica. A tragédia produz uma transformação interior justamente porque permite ao sujeito habitar simbolicamente suas próprias vulnerabilidades (Lear, 1992).

Freire (1982, p. 53) acrescenta que, no mesmo período, Castelvetro defendia a ideia de que a catarse aristotélica se pronunciava pelo caráter homeopático: “Por isso dizia Aristóteles, que a tragédia com os medos e as injustiças, expulsava os medos e as injustiças do coração dos espectadores”. Freire comenta ainda que, segundo Segni, a catarse tem por finalidade: “purgar a alma dos seus afectos e das paixões nocivas” (Segni *Apud* Freire, 1982, p. 54). Se a tragédia expulsa do coração os medos e as injustiças por meio dos próprios medos e injustiças, então não se trata de suscitar ou purificar o afeto, mas de conduzi-lo ao seu esgotamento sensível, pois a alma é tocada pela mesma matéria que a inquieta, até que, saturada, aprende a expurgar. Já em Segni, a ênfase recai sobre a purgação dos afetos nocivos, no sentido em que a cena trágica se torna um espaço de elaboração, onde as paixões deixam

de circular como forças cegas e passam a ser atravessadas pela inteligibilidade do gesto poético.

Entre a repetição homeopática e a depuração moral, delineia-se um mesmo movimento: em diferentes leituras da tradição, a arte não suprime as paixões, mas as educa, conduzindo-as da turbulência ao acordo interno, ao equilíbrio, do excesso à medida. Freire destaca que, em *Philosophía antigua poética* (1596), Pinciano relê Aristóteles sob o horizonte do humanismo renascentista, entrelaçando medicina, ética e literatura. Nesse contexto, procura esclarecer a função da poesia, sobretudo da tragédia, como exercício formativo: a arte não expurga as paixões, antes as dispõe em ordem, conduzindo-as a uma configuração mais equilibrada (Freire, 1982).

3. A função da catarse na formação virtuosa

Lessing, importante catarsiólogo do século XVIII, realça a importância da transformação das paixões em disposições virtuosas operada pela catarse. Tal ideia possibilita pensar a função da catarse em uma intersecção entre dois âmbitos, aparentemente tão distintos, como a poética e a ética, ao associá-la à noção de meio termo, tão cara a Aristóteles.

A virtude moral, segundo Aristóteles, consiste em uma disposição para escolher de modo deliberado, situada como um justo meio entre dois extremos. A ética aristotélica propõe, assim, não apenas quais são os componentes necessários para a ação, mas compreender o próprio agir, orientar o *pathos* pela medida do discernimento. A experiência proporcionada pelo contato com a obra de arte, sobretudo aquela proporcionada pelas tragédias gregas, encontra na catarse seu epicentro, pois pela representação de ações elevadas, que suscitam e purificam medo e compaixão, instaura-se um movimento interior em que o sentir pode se tornar compreensão por meio do equilíbrio das paixões. Nesse sentido, os textos trágicos encenados nas Dionísias são obras de arte compostas por múltiplas camadas de enfrentamento de experiências e de possibilidade de elaboração. Por meio delas podemos compreender o mundo em que vivemos e a nós mesmos, revelando-se como possibilidade de formação ética, ao favorecer a constituição de um sujeito capaz de discernir e transformar-se no encontro com a obra de arte. Conforme argumenta Nussbaum, a experiência trágica permite ao espectador confrontar-se com a fragilidade constitutiva da vida humana, desenvolvendo formas de percepção moral que não podem ser reduzidas à abstração racional (Nussbaum, 2001).

É justamente nesse ponto que se torna necessário retornar a Lessing. Se a experiência trágica pode produzir discernimento, isso não ocorre por uma descarga emocional, mas por uma organização do sentir. Tal compreensão aponta para uma interpretação decisiva da catarse, não como eliminação das paixões, mas como sua transformação em disposições virtuosas. Ao suscitar e simultaneamente purificar, a experiência trágica reconduz os afetos à justa medida, fazendo ressoar a ideia de que é precisamente por meio do medo e da compaixão representados na tragédia que o espectador encontra a possibilidade de transformar-se e alcançar a moderação, princípio central da ética aristotélica e da formação moral. Lessing descreve:

Quando Aristóteles afirma que a tragédia suscita compaixão e temor [*phóbos*], para purificar a compaixão e o temor [*phóbos*] [...] esta purificação não se baseia senão na transformação das paixões em práticas virtuosas, e que, segundo o nosso filósofo, cada paixão tem dois extremos, entre os quais se encontra em equilíbrio, a tragédia, para conseguir transformar a nossa compaixão em virtude, deve ser capaz de nos purificar de dois extremos da compaixão; o mesmo se entende para o temor [*phóbos*]. A compaixão trágica, não tem apenas que purificar, no que respeita à compaixão, a alma de quem sente demasiada compaixão, mas também a de quem a sente de menos. O temor [*phóbos*] trágico não tem apenas de purificar, no que respeita ao temor [*phóbos*], a alma de quem não receia minimamente qualquer tipo de infelicidade, mas também a de quem qualquer infelicidade, mesmo a mais remota, mesmo a mais improvável, enche de medo. Do mesmo modo, a compaixão trágica deve, no que respeita ao temor [*phóbos*], impedir o que é de mais e o que é de menos, tal como o temor [*phóbos*], por seu lado no que respeita à compaixão (Lessing, 2005, p. 116).

Essa leitura inscreve-se na lógica da medida e harmoniza-se com o ideal ético da justa proporção, ecoando o espírito helênico condensado na máxima délfica “Nada em demasia”, segundo a qual a virtude se realiza no meio entre extremos. À luz da filosofia aristotélica, é pelas virtudes que o ser humano pode se aperfeiçoar e alcançar a felicidade. Já no âmbito das paixões, ele se vê sujeito à oscilação: nelas reside a possibilidade de inversão, de excesso ou de falta. Assim, suas ações e deliberações devem apoiar-se na escolha prudente dos meios e no desejo correto dos fins, pois a paixão desmedida se impõe como obstáculo à retidão do agir. Desse modo, levanta-se a questão central: de que maneira as afecções orientam e configuram nossas ações? Em que sentido a experiência catártica pode transformar não apenas o que sentimos, mas também o modo como deliberamos diante das contingências da vida?

A imagem da escultura Self-Made Man, de Bobbie Carlyle, parece, nesse sentido, emblemática. A obra representa um homem que, ainda preso ao bloco de pedra, esculpe a si

mesmo. Tomada apenas como analogia, pode-se concebê-la como a mimetização de abertura e da coragem de assumir a responsabilidade pela própria forma, responsabilidade da qual não podemos fugir: conhecer e forjar a si mesmos, como quem molda o metal no fogo até que ele adquira forma e consistência. Passamos uma vida sendo afetados por emoções, por contingências e convocados a todo instante à tomada de decisões. Podemos afirmar, então, que estamos continuamente nos lapidando a partir das experiências que vivemos? Em Aristóteles, a resposta tende a ser afirmativa. Em *Ética a Nicômaco* III 5, lemos que tanto a virtude quanto o vício dependem de nós: “Se, pois, como se afirma, as virtudes são voluntárias (pois nós próprios somos em parte responsáveis por nossas disposições de caráter, e é por sermos pessoas de certa espécie que concebemos o fim com sendo tal ou tal), os vícios também serão voluntários” (1114b 22).

Ao tratar da *phronesis* (sabedoria prática), Aristóteles sustenta que ela não se limita ao conhecimento dos princípios universais, mas exige a familiaridade com as situações concretas da vida, algo que apenas a experiência pode proporcionar. Por isso, declara: “[...] não se acredita que exista um jovem dotado de sabedoria prática. O motivo é que essa espécie de sabedoria diz respeito não só aos universais, mas também aos particulares, que se tornam conhecidos pela experiência” (EN, 1142a 13). Assim, quem possui sabedoria prática, adquirida no exercício reiterado das ações, afecções e na vivência dos casos particulares, reúne, de certo modo, as virtudes, pois sabe deliberar adequadamente sobre o que é bom e justo em cada circunstância. A formação ética, portanto, não é instantânea nem meramente teórica; ela é um processo contínuo de aprendizagem e de educação das paixões e desejos, no qual o sujeito forma a si mesmo pela experiência e, ao mesmo tempo, aprende a discernir, com prudência, a justa medida de suas ações.

Nesse sentido, se suscitados e purificados os excessos, as paixões podem deixar de representar empecilho à virtude para tornar-se elementos integráveis à vida virtuosa. É precisamente pela vivência catártica que a justa medida deixa de ser um ideal abstrato para tornar-se possibilidade concreta de formação. Contudo, para que essa afirmação não permaneça retórica, é necessário enfrentar as questões que dela decorrem. A teoria aristotélica indica que não há dimensão afetiva irrelevante para a ética. São importantes o medo e a confiança, o prazer e a dor, o desejo, o anseio por honra, a cólera, a ambição, a busca por reconhecimento, o modo como nos relacionamos com a verdade, com o outro e com nós mesmos. Os seres humanos sempre parecem buscar aquilo que lhes aparece como um bem. Contudo, são os desejos e paixões os responsáveis por tomar algo como um bem.

Assim, quando os desejos e as paixões são corretamente educados, aquilo que aparece como um bem é, de fato, um bem; por isso a importância central das paixões e desejos para a virtude humana. Contudo, esses campos da experiência afetiva podem oscilar entre os extremos, entre a deficiência e o excesso. Entre a covardia e a temeridade, regula-se a coragem; entre a insensibilidade e a intemperança, a temperança; entre a avareza e o desperdício, a liberalidade; entre a apatia e a irascibilidade, a serenidade firme.

A vida ética “amadurece” quando o sujeito reconhece os próprios extremos e aprende a reequilibrar-se. É nesse ponto que a experiência trágica revela sua força formativa. A identificação com o herói trágico não é mero envolvimento psicológico superficial, mas um fenômeno estrutural da recepção estética. Ao acompanhar sua trajetória, reconhecemos, ainda que em gradações distintas, algo de nossas próprias desmedidas, medos e ambições. A experiência do sofrimento ficcional não se encerra com o fechamento das cortinas; ela ressoa para além do espetáculo, prolongando-se como inquietação reflexiva. Nesse sentido, a tragédia revela que o sofrimento não é exterior à vida ética, mas pertence à própria condição humana. Como afirma Nussbaum, “Tragedy shows us that suffering is part of the fabric of human goodness itself” (2001, p. 382). Ao padecer com o personagem, o espectador não sofre simplesmente por ele, mas com ele, e, em certo sentido, por si mesmo. A queda representada pode, então, converter-se em ocasião de exame das paixões e de ajuste do juízo prático. Como destaca Aristóteles:

Uma vez que a mimese tem por finalidade não apenas a ação conduzida a seu termo, mas também os acontecimentos que suscitam o pavor [*phóbos*] e a compaixão, e que tais emoções, uma após a outra, se utilizam sobretudo, contra nossa expectativa, segue-se que os enredos desse tipo são necessariamente os mais belos: de fato, o assombro terá maior efeito nesse caso do que se surgisse espontaneamente ou em função do acaso, os mais aptos a produzir assombro são aqueles que parecem ocorrer propositalmente – como ocorreu com a estátua de Mítis, em Argos, tomada como a causa da morte daquele que matou o próprio Mítis, caindo-lhe sobre a cabeça quando este a contemplava –, pois tal conjunto de fatos não parece ocorrer por acaso (*Poét.*, 1452a 1).

A mimesis trágica não se limita a representar uma ação concluída, mas visa estruturar acontecimentos capazes de despertar medo e compaixão no espectador. Tais emoções alcançam maior intensidade quando os fatos se desenrolam de modo inesperado, porém coerente com a lógica interna do enredo. Assim, o verdadeiro efeito de assombro não decorre do acaso puro, mas de eventos que, embora surpreendentes, parecem resultar de uma necessidade ou finalidade própria à sequência narrativa. Diante da ação encenada, o espectador encontra-se exposto à possibilidade de seu próprio destino. A cena não lhe

apresenta apenas a história de outrem, mas a figuração simbólica do que também nele pode advir. O mimetizado converte-se, assim, em espelho prospectivo: ao assistir à queda, ao erro ou à desmedida, o sujeito intui a vulnerabilidade constitutiva de sua própria condição. Aristóteles desloca a atenção do mero encadeamento factual dos acontecimentos para dois conceitos estruturantes da ação trágica: a reviravolta e o reconhecimento. No que tange a reviravolta descreve:

Reviravolta como dissemos, é a modificação que determina a inversão das ações, e esta deve se dar, retomando nossa fórmula, segundo o verossímil ou o necessário; como ocorre em Édipo: o mensageiro chega pensando que vai reconfortar Édipo e libertá-lo do pavor [*phóbos*] que sente em face da sua mãe, mas, à medida que revela quem de fato era Édipo, produz, justamente, o inverso; e no *Linceu*: uma personagem é conduzida à morte e Danau a acompanha para matá-la, mas o conjunto das ações decorridas fez Danau morrer, enquanto a outra personagem se salvou (*Poét.*, 1452a 21).

Não se trata de uma alteração episódica ou de um desvio circunstancial, mas de uma inversão constitutiva da própria dinâmica da ação, cuja ocorrência deve obedecer ao critério do verossímil ou do necessário, isto é, deve resultar organicamente da cadeia causal que estrutura o enredo. Aristóteles demonstra, assim, que a potência trágica da reviravolta não repousa no efeito de surpresa isolado, mas na consistência interna da composição dramática.

O reconhecimento, por outro lado, “é a modificação que faz passar da ignorância ao conhecimento, modificação que ocorre na direção da amizade ou da hostilidade, envolvendo a distinção entre o que diz respeito à prosperidade ou adversidade” (*Poét.*, 1452a 30). Aristóteles define o reconhecimento como a passagem da ignorância ao saber, isto é, como um movimento cognitivo que altera decisivamente a compreensão que o personagem tem da situação em que está inserido. Não se trata apenas de descobrir um dado oculto, mas de uma transformação que redefine vínculos e reposiciona afecções, conduzindo à amizade ou à hostilidade conforme a nova verdade desvelada. Golden interpreta a catarse como um processo cognitivo, no qual medo e compaixão são reorganizados pela compreensão racional da ação trágica: “Catharsis is fundamentally an intellectual clarification concerning human action and suffering” (1992, p. 89). A experiência estética conduz, assim, a uma forma de esclarecimento acerca da condição humana. Esse deslocamento do não saber ao saber incide diretamente sobre o destino dos envolvidos, pois o reconhecimento esclarece se a relação estabelecida conduz à prosperidade ou à adversidade. Assim, o reconhecimento não é um acréscimo informativo externo à ação, mas um ponto de inflexão que reconfigura o sentido da trama e aprofunda sua densidade ética, ao tornar explícitas as implicações do agir humano.

Aristóteles, demonstra precisamente que é através da articulação entre reviravolta e reconhecimento que a tragédia alcança sua potência afetiva:

[...] tal combinação entre reconhecimento e reviravolta nos conduzirá à compaixão ou ao pavor [*phóbos*] (pois a tragédia é, como se estabeleceu por princípio, a mimese das ações que suscitam tais emoções); além disso, a adversidade e a prosperidade decorrerão de tais circunstâncias. Visto que o reconhecimento é o reconhecimento que se passa entre personagens, ou bem é preciso que ocorra um reconhecimento mútuo: Ifgênia, por exemplo, foi reconhecida por Orestes, em função do envio de uma carta; mas, para que Ifgênia o reconhecesse, foi preciso outro reconhecimento (*Poét.*, 1452b 1).

Aristóteles ainda acrescenta uma terceira via, a comoção emocional: “[...] uma ação destrutiva ou dolorosa, como são as mortes insinuadas em cena, as dores agonizantes, os ferimentos e outros casos semelhantes” (*Poét.*, 1452b 11). Os acontecimentos trágicos, quando estruturados segundo a necessidade, devem envolver personagens ligadas por vínculos determinados, seja de amizade, de inimizade ou de indiferença. A configuração dessas relações é decisiva para a produção dos afetos no espectador, pois a qualidade do laço entre os envolvidos condiciona a intensidade da experiência trágica (*Poét.*, 1453b 15). Nesse sentido, uma hostilidade já declarada e recíproca tende a não despertar compaixão, uma vez que o dano aparece como esperado ou coerente com o conflito estabelecido.

Diferente é o caso em que o mal se dá no interior de um vínculo afetivo, como em *Medeia*, de Eurípides, quando a protagonista mata os próprios filhos; é precisamente a ruptura violenta de um laço originariamente íntimo que aprofunda o impacto trágico e mobiliza o espectador. De modo semelhante, em *Édipo*, o efeito é ainda mais complexo, pois o laço existe, mas não é reconhecido no momento da ação. Ao matar o pai, o personagem age na ignorância do laço que os une; somente depois, pelo reconhecimento, descobre que o crime cometido atinge o próprio fundamento de sua identidade. É nessa tensão entre vínculo e ruptura, consciente ou reconhecida tardiamente, que a tragédia mobiliza a compaixão e o medo, expondo a precariedade do agir humano diante daquilo que ele mesmo desencadeia.

Nesse sentido, a formação ética aproxima-se da experiência trágica, pois ela nos coloca diante das consequências da desmedida, sejam elas reconhecidas ou não. Ao vivenciar essas rupturas, o espectador é convocado a reorganizar seu horizonte. Escolher bem, portanto, é harmonizar razão e paixão sem anular nenhuma delas, permitindo que o *pathos* seja iluminado pela prudência. A virtude surge quando o afeto encontra sua proporção adequada à situação e ao fim visado. Trata-se de um equilíbrio dinâmico, constantemente reajustado pela

experiência, ao sermos comovidos pelo medo e pela compaixão de situações que possam se assemelhar às suas próprias vidas.

Ao permitir que o espectador experimente afetivamente as consequências da desmedida sem ser destruído por ela, a tragédia cria um espaço mediado de confrontação. O impacto emocional torna-se ocasião de clarificação interior. Transformar o impacto do vivido em formação ética exige, portanto, um movimento reflexivo que integre paixão e razão. A catarse, nesse horizonte, não é purgação mecânica, mas reconfiguração do sensível, pois, ao reconhecer, na ação trágica, os excessos que conduzem à ruína, a *hybris* que ignora limites, a cólera que ultrapassa a justiça, a ambição que se absolutiza, há uma ampliação do horizonte de compreensão.

Transformam-se, com a catarse, as paixões em disposições virtuosas, segundo a leitura aqui defendida, porque ela permite viver esteticamente aquilo que, na realidade, poderia ser devastador. O que se transforma não é apenas o entendimento intelectual, mas a própria disposição afetiva. O sujeito sai da experiência não simplesmente “informado”, mas potencialmente modificado. Desse modo, a possibilidade de transformação e de formação ética ocorre quando o *pathos*, atravessado pela reflexão, deixa de ser impulso desordenado e se converte em força integrada à ação prudente.

Não seria o caso de reconhecer que os gregos não abandonavam suas casas em busca de distração, mas de confronto? No espaço ritual da cena, o medo e a compaixão encenados e vivenciados não se ofereciam como mero espetáculo, mas como possibilidade de formação do caráter. A tragédia não pareceria, assim, passatempo para consumo, e sim exercício de configuração dos afetos, disposição das paixões à medida justa. À luz disso, não se revelaria estreita a concepção contemporânea de entretenimento, incapaz de abarcar a densidade de uma experiência que não visa à evasão, mas à orientação ética? Se a escuridão pertence à condição humana, não seria a catarse o instante em que as paixões encontram equilíbrio e se insinuam como princípio de ação prudente e de uma possível vida feliz?

Conclusão

A análise desenvolvida ao longo deste artigo permitiu compreender que a tragédia, na *Poética* de Aristóteles, ultrapassa o domínio do mero entretenimento ou da simples representação imitativa. A mimesis trágica constitui uma forma específica de inteligibilidade da ação humana, capaz de revelar, por meio da composição do enredo, da reviravolta, do

reconhecimento e do *pathos*, as tensões fundamentais da existência. Nesse horizonte, a tragédia não apenas representa ações, mas expõe o humano à experiência de sua própria vulnerabilidade, tornando visíveis os limites, os excessos e as ambiguidades que atravessam a condição humana, por meio da mediação formal da obra poética.

A investigação do conceito de catarse evidenciou a complexidade do termo no interior da tradição aristotélica e de sua recepção histórica. Entre interpretações médico-purgativas, morais e cognitivo-formativas, tornou-se possível reconhecer que a catarse não se reduz à eliminação mecânica das paixões, mas pode ser compreendida como uma reorganização afetiva e reflexiva da experiência. O medo e a compaixão, suscitados pela ação trágica, deixam de operar como simples perturbações emocionais e passam a integrar um processo de clarificação do agir humano.

Desse modo, a tragédia revela sua dimensão ético-formativa. Tal dimensão, no entanto, não deve ser entendida como finalidade moral externa ou doutrinária, mas como efeito possível da estrutura mimética e afetiva da ação trágica. Ao acompanhar a trajetória do herói trágico, o espectador confronta-se simbolicamente com suas próprias possibilidades de erro, sofrimento e desmedida. A experiência estética converte-se, então, em experiência de discernimento. A catarse opera como reconfiguração das paixões, conduzindo-as da dispersão ao equilíbrio e aproximando o sujeito da prudência e da justa medida que caracterizam a ética aristotélica.

Conclui-se, assim, que a força da análise da tragédia aristotélica reside em possibilitar ao homem reconhecer-se no interior da ação, compreender a fragilidade que constitui sua condição e elaborar, por meio da experiência estética, novas formas de habitar o mundo e de orientar o próprio agir. Essa é, em última instância, a contribuição central da catarse quando interpretada como mediação entre afecção, reconhecimento e discernimento prático.

Referências Bibliográficas

ARISTÓTELES, **A política**. Barueri, SP: Camerlot, 2021.

ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco**. São Paulo: Editora Abril cultural, 1973.

ARISTÓTELES. **Poética**. Edição bilíngue. Tradução, introdução e notas de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2022.

ELSE, G. F. **Aristotle's Poetics: The Argument**. Cambridge: Harvard University Press, 1967.

FREIRE, Antonio. **A catarse em Aristóteles**. Revista Portuguesa de Filosofia. Braga: Portugal: 1982.

GAZONI, Fernando. A definição de tragédia como imitação de uma ação. **Terceira Margem** (online) – ano xvii n. 27 /jan.-jul., 2013.

GOLDEN, Leon. **Aristotle on Tragic and Comic Mimesis**. Atlanta: Scholars Press, 1992.

HALLIWELL, Stephen. **The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems**. Princeton: Princeton University Press, 2002.

LEAR, Jonathan. *Katharsis*. In: RORTY, Amélie Oksenberg (org.). **Essays on Aristotle's Poetics**. Princeton: Princeton University Press, 1992.

LESSING, Gotthold Ephraim. **Dramaturgia de Hamburgo**. Tradução: de Manuela Nunes. Lisboa, Portugal: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.

NUSSBAUM, Martha. *The Fragility of Goodness: Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

PEREIRA, Isidoro S.J. **Dicionário de Grego – português e Português – Grego**. Braga: Livraria A.L., 1998.

SÓFOCLES, A. **Trilogia Tebana: Édipo Rei – Édipo em Colono – Antígona**. 9. ed. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2014.

Metadados Da Submissão

AGRADECIMENTOS

Os/as autores/as declaram não haver agradecimentos a declarar.

CONTRIBUIÇÃO DE AUTORIA

As autoras assumem responsabilidade por todos os aspectos deste artigo, conforme a taxonomia CRediT (Contributor Roles Taxonomy).

FINANCIAMENTO

O presente trabalho não recebeu financiamento de nenhuma agência de fomento.

USO DE INTELIGÊNCIA ARTIFICIAL

As autoras declararam que não utilizaram ferramentas de Inteligência Artificial Generativa na preparação deste manuscrito.

CONFLITO DE INTERESSES

As autoras declaram não haver conflito de interesses relacionado à publicação deste artigo.

DISPONIBILIDADE DE DADOS DE PESQUISA E OUTROS MATERIAIS

Os conteúdos subjacentes ao texto da pesquisa estão integralmente contidos no manuscrito.

LICENÇA DE USO

Copyright (c) 2026 Jaqueline Stefani; Suzy Daniele dos Santos Menegat – CC BY Attribution 4.0 International License. This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License

- **Texto completo:** [CC BY 4.0](#). Uso gratuito com obrigação de reconhecer autoria e publicação original nesta revista.
- **Metadados:** [CC0 1.0 Universal](#) (Domínio Público) – livre uso, inclusive para fins comerciais.

EDITORA

Universidade Federal do Espírito Santo. As ideias expressadas neste artigo são de responsabilidade das pessoas autoras, não representando, necessariamente, a opinião dos editores ou da universidade.
<https://periodicos.ufes.br/index/index>

EDITORES

Editor-chefe: Jorge Luiz Viesenteiner [0000-0003-3727-7890](#)

Editoração e revisão: Wellington Alan Soares Marques [0000-0002-6537-7680](#)

Jaqueline Stefani

Professora pesquisadora dos Programas de Pós-graduação em Filosofia e em Letras e Cultura da Universidade de Caxias do Sul.

Suzy Daniele dos Santos Menegat

Mestranda em Filosofia pelo Programa de Pós-graduação em Filosofia da Universidade de Caxias do Sul.

*Os textos deste artigo foram revisados por terceiros
e submetidos para validação do(s) autor(es) antes
da publicação*