

**ANTÍGONA E O MITO DA
MULHER GUERREIRA**

JACOMEL, Mirele Carolina Werneque¹
ZOLIN, Lúcia Osana (UEM)²

¹ Aluna Regular do Programa de Mestrado em Letras da Universidade Estadual de Maringá.

² Orientadora da dissertação.

Resumo: Este artigo apresenta um debate sobre as relações de aprendizagem que o Drama Moderno estabeleceu com as produções da antiguidade. Para diagnosticar essas idéias, fez-se um estudo comparativo da construção de duas personagens femininas, uma protagonizando a tragédia clássica *Antígona*, de Sófocles, que data aproximadamente 441a.C., e outra o drama moderno *A Moratória*, de Jorge Andrade, publicado em 1955. Com base na trajetória de ambas as personagens, promoveu-se uma relação entre as situações vivenciadas por elas no intuito de afirmar a aproximação entre elementos do pensamento clássico e do moderno, criando, dessa maneira, uma ponte entre as consciências a partir da crítica da influência de Umberto Eco (2003).

Palavras-chave: Poética, Drama, Literatura.

Abstract: This article presents a debate about the learning relationships that the Modern Drama established with the productions of the antiquity. For diagnose these ideas, was opted to do a comparative study with the two feminine characters' construction, a playing the classic tragedy *Antígona*, by Sófocles, that date around 441a.C., and other of the modern drama *A Moratória*, by Jorge Andrade, published in 1955. Based in both protagonists' path, a relationship was provoked among the situations lived by them in the intention of affirming the approach among elements of the classic thought and of the modern, creating, like this, a bridge among the consciences starting from the critic of Umberto Eco's influence (2003).

Key-words: Poetic, Drama, Literature.

I. O TEATRO EM SUAS ORIGENS

A Literatura é uma instituição que opera pela linguagem. Em sua evolução, não são identificadas definições pontuais, apenas juízos de valor adaptados às questões sociais, manifestadas diferentemente em cada época ou geração. Por isso, a modernidade herdou discussões que mais parecem questionamentos em virtude da complexidade que paira sobre o deslocamento da linguagem como reflexo de evoluções sociais, como é o caso do próprio gênero literário.

Aristóteles, em *Poética Clássica* (1995), tentou traçar algumas características sobre a noção de Arte que emergiu das diversas práticas de linguagem que a sociedade antiga produziu, e, portanto, preocupou-se em não estabelecer nomes ou regras, prevendo que as discussões se alongariam em torno desse tema:

A arte que se utiliza apenas de palavras, sem ritmo ou metrificadas, estas seja com variedade de metros combinadas, seja usando uma só espécie de metro, até hoje não recebeu nome. Não dispomos de

nome que dar aos mimos de Sófron e Xenarco ao mesmo tempo que aos diálogos socráticos e às obras de quem realiza a imitação por meio de trimetros, dísticos elegíacos ou versos semelhantes. Nada impede que pessoas, ligando a metrificação a poesia, dêem a uns poetas o nome de elegíacos, a outros o de épicos, denominando-os, não segundo a imitação que fazem, mas indiscriminadamente conforme o metro que usam (ARISTÓTELES, 1995, p. 19-20).

O pensamento aristotélico sustenta que é possível refletir sobre a Literatura como um discurso vinculado a outros discursos e que se transforma através do tempo, porém, não perde sua essência. Na mesma linha de raciocínio, Brandão (1976) compartilha da idéia de que os conceitos de Arte, imitação, poesia, verossimilhança, enfim, provocaram e ainda provocam diferentes interpretações.

A Antiguidade Clássica foi ambiente para muitas obras de arte e pensamentos considerados referências na História da Literatura. O teatro, em geral, constituiu papel fundamental na sociedade e encontra-se no grupo dos fundadores da História da Arte. Entre os gêneros desenvolvidos naquela época, a tragédia se sobrepôs, conforme afirmou Aristóteles quando estabeleceu a diferença entre a comédia e a tragédia, considerando que esta representa um modo superior e aquela, um modo inferior de imitação. Já a modernidade instaurou algumas modificações sob o gênero dramático. De acordo com Carlson (1997), a História da Literatura sofreu influências, sobretudo, renascentistas e realistas, o que derivou um drama pautado na vida real e na linguagem corrente. O que antes era expresso somente pela palavra, no teatro moderno mostra-se em gestos, figuras, cenário, vestimentas. O público também passou a ser considerado como parte de um processo dialético porque não se podem evitar os conflitos sociais, nem mesmo a arte inserida na vida.

A Arte Literária é uma das mais antigas consciências humanas capaz de gerar discussões, sobretudo, com respeito as suas origens. Sabe-se que a Grécia corresponde ao berço da produção teatral considerada até hoje a mais importante da História. Em especial, a tragédia grega procede como uma das principais “personagens” da história do teatro e represen-

tou para os povos antigos um fato extremamente significativo para a formação humana. Moura Neves (1982) explica que a tragédia grega possuía importantes funções para o conhecimento e para a reflexão sobre o comportamento do homem, pois trabalhava com a realidade social, criação estética e consciência humana, “era uma vivência, integrando-se na experiência necessária do cidadão, que dele participava como um ritual” (1982, p. 03), e o público, participativo, aceitava o conteúdo das peças como uma espécie de sermão, a partir do qual refletia e levava para discussão em seu meio familiar. O teatro grego até hoje revela fatos desconhecidos pelos historiadores sobre os povos antigos e sua cultura que se fundia na religião, na política, na arte e na vida. Por isso, seu estudo se faz tão importante para a evolução das produções modernas.

A origem do gênero dramático está intimamente ligada aos cultos religiosos. Estruturalmente, foi reconhecida com apenas um ator recitando textos poéticos. Ésquilo introduziu o segundo ator na tragédia, criando o protagonista da peça e, em contrapartida, reduzindo a presença do Coro. Sófocles elevou para três o número de atores e montou a Cenografia. A tragédia passou por alguns momentos essenciais para sua concretização diante da sociedade antiga. Conforme Militz e Remédios (1988), a formação da *polis* só ocorreu em função da crença no mito e no poder absoluto do rei. Após a escrita deixar de ser privilégio apenas dos monárquicos, a administração pública passou a ser regida por grupos, o que subsidiou inúmeras disputas pelo poder de territórios. Mas o momento que fervilhou o elemento trágico na vida dos gregos foi quando se deu o confronto entre o pensamento mítico e o racional.

Segundo Stalloni (2001), a enunciação, a relação temporal, linguagem dramática e personagem são critérios próprios do gênero dramático. O autor comenta que entre todos os elementos, a personagem é ainda uma interrogação, pois, embora Aristóteles considere a mesma subordinada à ação, acredita-se que, atualmente, não se pode avaliar dessa forma pelo fato de que até mesmo as personagens modificaram-se com a evolução da linguagem e, devido a seus “dilaceramentos

psicológicos puderam constituir o objeto principal do espetáculo” (2001, p. 45). A preocupação que Stalloni possui com respeito às personagens de um texto dramático é também resultado da participação do homem na sociedade de forma engajada. É com base nessas discussões que se propõe, então, um estudo da construção das personagens protagonistas de *Antígona* e *A Moratória* no sentido de comparar como se organizam as evoluções desses recursos em ambas as obras.

2. TRADIÇÃO E SUCESSÃO DO MITO DA MULHER GUERREIRA

A tragédia *Antígona*, cuja etimologia remete à expressão “filha do próprio irmão”, é um texto que simboliza a continuação de Édipo-Rei, também escrita por Sófocles. Segundo Mário da Gama Kury, tradutor do original ANTIGONH, após o suicídio de Jocasta, Antígona acompanha seu pai Édipo, cego pelas próprias mãos, deixando em Tebas os irmãos Etéocles, Polinices e Ismene. Ao tomarem conhecimento da morte do pai, Etéocles e Polinices disputam o trono da cidade e estabelecem que cada um deveria governar pelo período de um ano, começando por Etéocles. Porém, este, ao final de seu reinado, não cede o mesmo direito ao irmão. A fúria de Polinices o leva a retirar-se para a cidade de Argos, inimiga de Tebas, e se casar com a filha do Rei Adrasto, o qual lhe oferece apoio na batalha dos “Sete contra Tebas”. Etéocles e Polinices lutam até a morte, assumindo, então, Creon, irmão de Jocasta, o poder em Tebas. Seu primeiro decreto foi proibir o sepultamento natural do corpo de Polinices por ter atentado contra o próprio irmão e por sujar a memória do Reino de Édipo.

A ação em *Antígona* inicia logo após Creon ordenar que seus guardas jogassem o corpo de Polinices para os cães e aves carniceiras. Antígona não aceita que seu tio Creon, mesmo sendo rei, proíba o sepultamento de Polinices e se dispõe a enterrá-lo com as próprias mãos. Ao tomar conhecimento, Creon se enfurece e manda que descubram quem foi o autor da traição. Mas logo após as mortes de Hemon e Eurídice, Creon pede aos deuses que lhe tirem a vida e a ação termina com a retirada do Rei para o Palácio, acompanhado pelo Coro, que recita o canto:

Destaca-se a prudência sobremodo
como a primeira condição
para a felicidade. Não se deve
os deuses ofender em nada.
A desmedida empáfia nas palavras
reverte em desmedidos golpes
contra os vaidosos que, já na velhice,
aprendem, afinal, prudência. (SÓFOCLES, 1970, p. 68)

Sófocles, dramaturgo grego, colocou em suas peças questões fundamentais do comportamento humano. Os limites da autoridade do Estado diante do poder dos deuses, o avanço social dos indivíduos, principalmente o protesto dos jovens em favor dos direitos humanos. Nesta peça, é possível perceber, além dessas questões, a coragem de uma mulher em enfrentar o poder da coroa, desacatando suas ordens e protestando pela vida e pela dignidade. Outro fator que se destaca é a importância simbólica dos deuses para os indivíduos, considerando que até mesmo o rei deveria obedecer a eles, enfim, características clássicas que estão fortemente marcadas nesta tragédia.

O valor atribuído ao poder dos deuses era inevitável para o ser humano, sendo eternamente desgraçado aquele que ferisse a vontade deles. O mito nessa tragédia não aparece personificado, mas se mantém na vida dos cidadãos como um compromisso de consciência, uma condição para a liberdade e felicidade dos indivíduos, além de enfatizar suas relações com o destino. Por outro lado, a maioria das personagens “humanizadas” de *Antígona* foi mitificada, sendo considerada referência para posteriores textos dramáticos, por isso *Antígona* – e muitas outras peças do teatro clássico – é reconhecida como uma “Tragédia Imortal”. Esse processo é denominado por Eco (2003) como “relação de influência”, e que pode acontecer consciente ou inconscientemente, sendo possível mesmo obter *O Zeitgeist* da cultura e das épocas. A retomada de caracteres que são próprios de mitos como Édipo, Jocasta, Medéia, Antígona, enfim, acontece no drama moderno em função da inserção do mito na vida e também da influência entre os autores.

A ação principal da *Antígona* desdobra-se no conflito entre as personagens Antígona, que luta para cumprir com seus desejos de espírito, e Creon que deseja impor as leis do

poder absoluto. Ambos demonstram-se inflexíveis com relação aos seus ideais de ética e ideologia. Entretanto, Antígona centraliza-se como protagonista da peça e expõe uma revolta que lhe é natural por sua história de infelicidades iniciada já em sua concepção, pois a mesma é filha e irmã de Édipo.

Contudo, apesar das desgraças que a circundavam, Antígona mostra-se uma jovem extremamente forte e determinada, capaz de lutar contra as leis de sua terra para defender a memória da família. Quando afirmou que enterrar o corpo do irmão seria um ato “belo”, Antígona aceita e prevê que sua vida iniciou de uma tragédia e finalizaria com outra. Antígona não tenta evitar o fado. Nas atitudes da condenada ficou clara a insatisfação que muitos cidadãos tinham por terem de prestar obediência às leis impostas pelo poder absoluto. Porém, havia aqueles que não se prestavam a lutar pela liberdade, como ficou simbolizado no comportamento da personagem de Ismene, pois esta se recusa a enfrentar o rei e vingar o irmão.

Sobremaneira, a crítica veiculada nesse texto confere a inflexibilidade de Antígona e Creon que exclui qualquer possibilidade de diálogo ou acordo. Isso faz com que ambos ajam pela emoção extrapolando a ética como cidadãos. O que provavelmente leva o autor a construir um herói que supere os ideais de civilidade e conduta são, exatamente, as condições sociais que o mesmo conhece e é capaz de criticar por imaginar que o mundo poderia ser diferente.

Ao final da peça, o arrependimento pela austeridade simboliza a força dos deuses sobre os humanos dos povos antigos. Creon pediu ajuda ao Corifeu que lhe aconselhou soltar Antígona e enterrar Polinices antes que os Deuses precipitassem novas desgraças. Porém, os mensageiros anunciam as mortes de Hemon e Eurídice, desestruturando totalmente as forças do novo rei de Tebas. Nesse sentido, é possível perceber que nada adiantou Creon impor suas ordens, pois houve a reciprocidade justamente porque seu decreto contrariava os desejos dos deuses e essa condição é irrefutável para qualquer cidadão. A palavra, no mundo organizado pelos Deuses não possui valor semelhante ao culto religioso. Isso permite entender porque em

torno do sepultamento de um homem se dispôs a desordem natural das coisas, gerando o trágico na peça.

Entretanto, a veemente crença na mitologia passou por algumas redefinições com o caminhar da História da Literatura, assim como demais elementos próprios do teatro. No texto *A Moratória*, de Jorge Andrade, percebe-se a influência que a modernidade causou no gênero dramático. O teatro moderno perdeu alguns elementos que eram bastante enfatizados no teatro clássico. Um deles, certamente, é o aspecto religioso que aos poucos foi substituído pela tentativa de se dilatar o caráter realista dos temas, ressaltando as relações de causa e efeito da palavra e os desejos do homem que antes eram revestidos por convenções sociais. Para Carlson (1997), o teatro moderno sofreu outras influências valorativas, de modo que “o interesse marxista nas dimensões históricas e sociopolíticas do teatro apontou o caminho para um estudo mais geral do teatro como fenômeno sociológico, abordagem teórica que aumentou muito de importância na segunda metade do século XX” (1997, p. 415). Ou seja, a partir do momento que a sociedade começa a ter maior contato com a arte e com a linguagem literária, passa também a questionar qual relevância teria no cotidiano dos sujeitos, o que transformaria na vida de um cidadão essa arte que não fosse para fins culturais e de deleite.

No Brasil, o teatro iniciou ainda com dificuldades após a Semana de Arte Moderna no eixo Rio – São Paulo, onde culminava a arte literária na época. Na realidade, a disposição do público e as condições físicas dessa localização foram importantes para a desenvoltura deste gênero no Brasil Modernista. O dramaturgo paulista Jorge Andrade procurou trabalhar com o retrato das crises pelas quais as famílias regionalistas passavam, como o fizeram José Lins do Rego no romance *Menino de Engenho*, publicado em 1932, e José Américo em *A Bagaceira*, de 1928, pois a década de 30, quando o país passou pelas mãos de um governo provisório, presenciou inúmeras crises na agricultura, principalmente o café, em São Paulo, e o “engenho” no Nordeste.

A Moratória consiste em um drama que reproduz valores sociais diferentemente representados por cada personagem. Jorge Andrade escreveu esse texto para ser atuado em um cená-

rio com duas perspectivas e, por isso, a ação se passa em dois momentos: um plano representa o ano de 1929, em São Paulo, quando uma tradicional família proprietária de uma fazenda passava por crise financeira e o país sofria com as medidas do então Governo Provisório. O segundo momento acontece em torno de três anos após esta família perder sua propriedade.

Distribuída em três atos, *A Moratória* trabalha com a dramática luta de uma família pela retomada de suas terras, movida pela esperança da moratória. Joaquim era um fazendeiro honesto e trabalhador, se dedicava sem limites à família e a terra. Porém, foi inocente em vender a colheita de café a prazo. Com algumas dívidas já acumuladas, não conseguiu fazer os empréstimos necessários e impedir a perda de seus bens. A família, então, foi obrigada a deixar a fazenda e mudar para uma casa humilde, em uma cidade próxima. Helena, esposa de Joaquim, representa a mãe e esposa tradicional da sociedade rural brasileira. Nessa personagem se centraliza o tema da religiosidade simbolizada pelas orações feitas diariamente e pelas imagens do Sagrado Coração de Jesus e Sagrado Coração de Maria, penduradas por ela na parede da sala. O casal possui dois filhos, Lucília e Marcelo, personagens que se opõem em termos de responsabilidade e conduta.

Lucília é uma jovem desiludida que trabalha como costureira para manter as despesas da casa. Critica o fato de seu pai viver em função da esperança em recuperar a fazenda, e aborrece-se com facilidade apenas ao tocar no assunto da antiga propriedade. O núcleo de *A Moratória* se articula na relação de Lucília e Joaquim simbolizando o confronto entre o extremo realismo e o extremo otimismo. Para o chefe da família, a fazenda era o que havia de mais importante. Para a moça, a dignidade da família estava acima de tudo.

Joaquim: com a nulidade do processo, vou recuperar a fazenda.
Darei a você tudo que desejar.

Lucília: Não vamos falar nisto.

Joaquim: Por que não? Eu quero falar.

Lucília: É bom esperar a decisão do Tribunal.

Joaquim: (Impaciente) O mal de vocês é não ter esperança.
Essa é que é a verdade.

Lucília: E o mal do senhor é ter demais.

Joaquim: Esperança nunca é demais. (ANDRADE, 2002, p. 29)

A transformação na vida de Joaquim, homem de idade avançada, o obrigou a renunciar a muitas coisas, inclusive permitir que sua filha casasse com Olímpio, filho de um inimigo político do Partido Republicano Paulista. Entretanto, no segundo momento da ação, todas suas atitudes ocorrem em função da expectativa de reaver a fazenda, por isso, deixa de fazer exigências e passa a respeitar a liberdade das pessoas de seu convívio.

No momento em que Joaquim descobre pelos jornais que existe uma possibilidade de saldar a dívida com a moratória, Lucília revela uma expectativa que parecia estar escondida por trás de uma sensatez forçada. Contudo, para ter a fazenda de volta, independente da moratória, Olímpio, namorado de Lucília e advogado de Joaquim, deveria ganhar a causa de nulidade do processo, para, então, entrar em um acordo com o Estado de como seria feito o pagamento da dívida, mas isso não acontece. Sem saber como evitar o sofrimento do pai, Lucília propõe aos demais mentir sobre o resultado da causa. Porém, ao final, Joaquim desmorona com a notícia e acaba aceitando os fatos. O efeito de sentido causado pela “mentira” que Lucília queria oferecer ao pai como verdade funcionaria, na realidade, como uma defesa, uma forma de poupar sofrimentos. A explosão trágica ocorre, sobretudo, em função do extremismo realista da filha de encontro com os limites esperançosos do pai.

Na personagem de Joaquim, são perceptíveis alguns traços conservadores como, por exemplo, utilizar-se da posição chefe de família para impor ordens e condições à família. Esse comportamento se assemelha bastante com o de Creon que também se utiliza de seu reinado para estabelecer decretos avaliados corretos por ele mesmo. Em ambos os casos, o destino fez mudar as concepções de que o poder da palavra é possuído por aquele que tem uma posição privilegiada. Outra regularidade que existe na temática dos textos corresponde à presença do trágico que é simbolizado na obra clássica pela oposição razão-mito e o drama no texto moderno que aparece no embate da razão e emoção.

Entretanto, apesar de haver minuciosas proporções temáticas nas obras, deve-se destacar a construção das per-

sonagens de Antígona e Lucília. A partir de Antígona, tem-se um modelo de feminismo adequado à sociedade antiga que vivia sob o regime monárquico. Antígona é uma jovem que se pôs em defesa de sua família e, em especial, de seu irmão morto, da mesma forma de Lucília, quando renuncia ao casamento para lutar junto da família e tentar vencer as dificuldades financeiras. Ambas as personagens foram construídas para sofrerem uma mutação psicológica. Antes do fato correspondente à morte dos dois irmãos, seguida do decreto do novo rei de Tebas proibindo o enterro de Polinices, Antígona comportava-se como sua irmã Ismene, aceitando as leis impostas pelos homens e seu destino, para ela, guiado pelos deuses. Após, a moça deixou vir à tona uma guerreira que atende as suas necessidades espirituais, o que implica na oposição às leis dos humanos representadas pelo poder absoluto. Semelhantemente, Lucília enquanto estava com a família morando na fazenda, expressava traços de uma adolescente que sonhava com o casamento. No entanto, após presenciar o pai passando pelas emoções de perder suas terras, fecha-se em um mundo de agonia construído pelo excessivo realismo que emergiu na vida moça. Lucília, nesta fase, se fortalece com seu trabalho e ganha autonomia para tomar decisões.

Com efeito, tratar de um tema como a independência feminina em dois períodos que, apesar da distância temporal, pouco diferem no que compete aos conceitos humanos de igualdade social, é tarefa de ordem ideológica. A despeito dessas considerações, não se pode afirmar que Jorge Andrade se serviu do mito de Antígona para escrever sua obra, afirmando a influência recebida pela leitura de Sófocles, principalmente porque o mito em si está presente na humanidade como uma entidade literária, explicando, muitas vezes, o comportamento das pessoas pelo processo de influência e do próprio *Zeitgeist*.

3. UM UNIVERSO LITERÁRIO SEM RUPTURAS

O trabalho com a literatura parte de um posicionamento sócio-discursivo que se articula com práticas reflexivas diante da Arte inserida na sociedade. É nesse sentido que a lite-

ratura pode ser concebida como resultado de disputas sociais e políticas. Um autor faz refletir na obra sua visão de mundo, suas emoções diante dos acontecimentos, seu posicionamento enquanto sujeito. Desse modo, deve-se avaliar que a Literatura se transforma juntamente com o ser humano, com a consciência e com a linguagem. Relacionando esse pensamento com o propósito do estudo desenvolvido, compreende-se que a Arte é constituída pelas evoluções sociais. Por isso, a literatura moderna está à frente da literatura da Idade Clássica, assim como o homem moderno está à frente de seus primatas. É fundamental, nesse contexto, ressaltar a função humanizadora da arte.

Embora esta seja uma condição própria do teatro, desde suas origens, a descoberta do teatro livre na modernidade dilatou as concepções aristotélicas de drama e os sentimentos, desejos e necessidades do homem do cotidiano fluíram na arte abrindo espaço para o que se conhece por “teatro engajado”, em que tudo é linguagem. O teatro moderno recebeu inúmeras influências no decorrer da História da Literatura como, por exemplo, o advento do capitalismo na história e o marxismo filosófico que, articulados nas práticas sociais, atingem diretamente a vida de intelectuais e escritores, enfim, inúmeras linhas de raciocínio desenvolvidas pelo próprio homem são responsáveis pela transformação da tragédia e do drama moderno.

O teatro – e qualquer meio de expressar arte – é regido pela linguagem (verbal e não-verbal), portanto, as expressões corporais também puderam tomar o lugar no texto enquanto encenação, bem como objetos personificados em atores e materialização de símbolos. A partir da leitura dos dois textos e seus respectivos comentários, percebe-se que o drama é um dos gêneros literários que mais se aproxima das condições humanas e da vida. Essa arte, tanto na Antiguidade como na Modernidade, trata dos aspectos da sociedade, causando um caráter histórico na Literatura por retratar as condições de vida, o pensamento humano e o comportamento dos sujeitos.

O Drama é atualmente a representação da Tragédia. Todo artista tende a se expressar de acordo com as manifestações de sua época. O surgimento das diferentes linhas de raciocínio, o

crescimento populacional, o tempo e outras transformações fizeram com que o homem moderno buscasse maneiras diversas de sobrevivência, incluindo o distanciamento da arte e da cultura. Nisso repousa o aparecimento de novos gêneros textuais que constituem uma renovação dos anteriores, como é o caso do próprio drama em lugar da tragédia. Jacyntho Brandão (1991) fala sobre a originalidade em se renovar a tradição, de fazer uma releitura acrescentando questões não discutidas na época e, com efeito, imitar a arte. O mito é um fenômeno que se propaga com o tempo e o discurso histórico é responsável por esse contágio. São teoria e prática da mimese conforme Brandão afirma quando teoriza Bompaire. Na mesma esteira, Berrio e Fernández (1999) ao tratar do gênero dramático refletem o pensamento aristotélico e afirmam que o drama é o subgênero teatral que substituiu a tragédia, porém, de maneira não grandiosa, apenas com o desenlace trágico. Isso sustenta a concepção de que a estrutura do texto pode apresentar irregularidades comparando um texto clássico e um moderno.

A tragédia se originou na Antiguidade Clássica e se desenvolveu conforme o pensamento do homem evoluiu. Isso ajuda a entender a estreita relação da sociedade atual com nossos antecessores por meio da transparência da influência, pois todo e qualquer pensamento que esteja ligado à arte constitui uma continuidade, embora de forma modificada e melhor organizada, daquilo que se originou antes. A arte é uma das consciências humanas essencialmente históricas, herdadas da civilização clássica, já em estado de desenvolvimento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Jorge. *A Moratória*. 16 ed. Rio de Janeiro: Agir, 2002.
- ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A Poética Clássica*. Trad. Jaime Bruna. 6 ed. São Paulo: Cultrix, 1995.
- BERRIO, Antonio Garcia e FERNÁNDEZ, Tereza Hernández. *Poética: Tradição e Modernidade*. São Paulo: Littera Mundi, 1999, p. 150-178.
- BRANDÃO, Roberto de Oliveira. *A Tradição Sempre Nova*. São Paulo: Ática, 1976.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. *Mito, religião e sociedade*. In: Atas do II Congresso da SBEC. São Paulo: FHCHL, 1991, p. 09-23.

CARLSON, Marvin. *Teorias do Teatro: estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade*. Trad. Gilson C. de Souza. São Paulo: Unesp, 1997, p. 399-435.

COSTA, Lígia M., REMÉDIOS, M.L.Ritzel. *A Tragédia: estrutura e história*. São Paulo: Ática, 1988.

ECO, Umberto. *Sobre a Literatura*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2003, p. 113-127.

MOISÉS, Massaud. *A Análise Literária*. 14 ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

NEVES, Maria Helena de Moura. *Alguns Aspectos do Teatro Ocidental*. Org. Fulvia Moretto. Araraquara: Unesp, 1982.

SÓFOCLES. *Antígona*. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1970.

STALLONI, Yves. *Os Gêneros Literários*. Trad. Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Difel, 2001.