

Antígona sobre a morte
casamento. *Mortos e vivos*

SÉRIE MITO E (RE)ESCRITA

• *Da velhice à justiça: Antígona e a crítica platônica da tirania* • *Jean Cocteau e a filha de Édipo* • *Las Antígonas de Espriu* • *Entre Sófocles y Anouilh: la Antígona y su nodriza en la refección de Memé Tabares* • *Antígona: nome de código – A peça em um ato de Mário Sacramento* • *Antígona e Medeia no conto “a Benfazeja”, de João Guimarães Rosa* • *Creonte, o tirano de Antígona. Sua recepção em Portugal* • *Uma Antígona diferente, em la Serata a Colono de Elsa Morante* • *Algunas Antígonas en España (s. XX)* • *Antígona entre muros, contra os muros de silêncio: Mito e História na recriação metateatral de José Martín Elizondo* • *Antígona: Norma*

ANTÍGONA

A ETERNA SEDUÇÃO DA FILHA DE ÉDIPO

ANDRÉS POCIÑA, AURORA LÓPEZ, CARLOS MORAIS
E MARIA DE FÁTIMA SOUSA E SILVA

COORDENAÇÃO

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

e Transgressão, em Sófocles e em Hélia Correia
• *La Antígona en lengua asturiana* • *Antígona*

Jean Cocteau e a filha de Édipo

(Jean Cocteau and Oedipus' daughter)

Maria do Céu Fialho (mcfialhofluc@gmail.com)
Universidade de Coimbra

(Página deixada propositadamente em branco)

RESUMO – A *Antígona*, da juventude de Cocteau, representa um programa de actualização dos clássicos não isento de provocação. Reagindo contra as formais representações da Comédie Française, Cocteau propõe um trabalho sobre o texto dramático de modo a obter um texto ‘pobre’, reduzido ao nervo, no contexto final, em cena, de um teatro total, em que o elemento musical e cénico (guarda-roupa) apresentam igual peso no espectáculo. A polémica instalada com a representação de *Antígona* teve a virtude de converter em questão do tempo, no rico e variado panorama da França de início dos anos 20, ‘como actualizar os Clássicos’ – o que viria a dar fruto, nos anos subsequentes, com propostas diversas de vários autores. Também Cocteau, reflectindo sobre a sua própria experiência, passando por vivências-limite, com a perda de Radiguet, o ópio, a proximidade e fascínio do ‘outro lado do espelho’, do anjo da morte, parente dos anjos rilkeanos, aprofundou a sua relação com os clássicos: o teatro grego e o mito passam a ser linguagem dessa sua mundividência, num teatro original, onde se cruzam referências culturais várias, a construir a grande metáfora dramática. Em *La machine infernale*, de inspiração livre em *Rei Édipo* e tocada por *Édipo em Colono*, Édipo, cego, sai para o exílio, no final da peça, acompanhado por duas vozes que se sobrepoem – a fantasmática, de Jocasta, e a de Antígona, que só se faz ouvir neste final. Tudo se passa como se, freudianamente, o ciclo de atracções incestuosas dos Labdácidas se perpetuasse.

PALAVRAS-CHAVE: Cocteau, Antígona, avant-garde, Picasso, Honegger, resistência estética.

ABSTRACT – Written in Cocteau’s youth, *Antigone* represents an intention to update the Classics where provocation is not entirely absent. Reacting against the formality of performances within the framework of the Comédie Française, Cocteau opts for a ‘poor’ text, reduced to its minimum. This controversial proposal raised questions in France on how best to update the Classics. Cocteau used his own personal experience to deepen his relationship with classical texts. Greek theatre and myth became incorporated into his own language.

KEYWORDS: Cocteau, Antigone, avant-garde, Picasso, Honegger, aesthetic resistance.

C’est tentant de photographier la Grèce en aéroplane. On lui découvre un aspect tout neuf.

Ainsi j’ai voulu traduire Antigone. A vol d’oiseau de grandes beautés disparaissent, d’autres surgissent; il se forme des rapprochements, des blocs, des ombres, des angles, des reliefs inattendus.

Peut-être mon expérience est-elle un moyen de faire vivre les vieux chefs-d’oeuvre. A force d’y habiter nous les contemplons distraitement, mais parce que je survole un texte célèbre, chacun croit l’entendre pour la première fois.

Estas palavras antecedem o texto da peça na sua publicação e cumprem um duplo fim: por um lado, chamar a atenção do leitor para o tipo de texto com que se vai defrontar – uma ‘tradução’, não uma reescrita livre –, por outro lado, bem dentro do espírito de rebeldia provocatória de Cocteau, elas deixam traçar que não se trata de uma tradução fiel, mas de um texto aplanado, empobrecido, com o fim de provocar uma experiência de novidade quanto à tragédia de Sófocles. As imagens de voo e de fotografia aérea sugerem o distanciamento, o desprendimento do pormenor, mas a perspectiva de conjunto realçada. E é nessa perspectiva de conjunto, realçada pelo distanciamento, que Cocteau procura resgatar o efeito de novidade.

Estamos na França de inícios dos anos vinte. A geração de jovens intelectuais do tempo, herdando essa sede de auto-afirmação, vinda da Europa de *fin de siècle* e potenciada pela experiência de fim de época, correspondente ao termo de uma guerra recente e mortífera, vive com intensidade e euforia criadora, por vezes, um novo tempo, a que responde com propostas diversas: desde um neo-conservadorismo, a uma procura por novas formas de expressão artística que rejeitam o realismo naturalista do século que findou e que podem perseguir o sonho da forma em si, do absolutamente novo. Estas formas cortam, provocatoriamente, com as amarras à referência do real, dando primazia a um nihilismo de *non-sense*, rompendo com padrões do estético compreensível, trocados pela manifestação iconoclasta gratuita, como o efémero mas ruidoso Dadaísmo de Tristan Tzara e de Francis Picabia, ou alargando o sentido de ‘real’ aos possíveis do inconsciente onírico. Esta tendência percebe-se já nos anos de uma guerra desgastante, da qual não vão, verdadeiramente, sair vencidos nem vencedores, mas uma paisagem global de desgaste. Logo no ano subsequente ao Armistício o Dadaísmo cria raízes em Paris (1919-1920).

De facto, o grupo da revista *Littérature*, fundada por André Breton e Aragon, favoreceu, num primeiro tempo, a aproximação ao grupo de dadaístas, mas distanciou-se, num segundo tempo. A ruptura dá-se em 1922. André Breton e o seu grupo, marcados pela valorização freudiana do onírico, entendem a função e a natureza da arte como algo mais profundo do que a mera iconoclastia e o efeito de surpresa pelo choque e pela agressão estética. Os fundadores de *Littérature* vieram, assim, a tornar-se nos mentores do Surrealismo, cujo Manifesto é lançado por Breton em 1924¹. O termo havia sido criado por Apollinaire (1917), no contexto da sua polémica

¹ Para os factores que contribuíram para o aparecimento do surrealismo, e a história deste, veja-se Nadeau 1964.

peça *Les Mamelles de Tirésias*. A ele se deve a criação do termo ‘Cubismo’ para assinalar uma nova arte que pretende representar o movimento (1911).

Vai-se tornando cada vez mais evidente a convicção da capacidade expressiva e da mediação gnosiológica da arte em relação ao transracional no homem, em relação a esse universo inexplorado e inesgotável do inconsciente onírico, bem como à “revelação de uma sobre-realidade que não é anulação, mas expansão, potenciação e reinvenção mítico-fantástica do real”².

Neste panorama artístico de uma Europa marcada pela proliferação de –ismos, pela sua afirmação pública de grupo, por vezes violenta e provocatória, do seu ataque a preconceitos estéticos ou a padrões pré-estabelecidos, frequentemente com a produção de escritos de afirmação de princípios, realçamos, em particular, o triângulo Paris-Munique-Viena, como um triângulo de atracção e interacção de jovens artistas da época, em busca de novas formas, novas ideias e novas oportunidades de criação e reconhecimento.

O jovem Cocteau, por natureza e por vivência sua, desde cedo sentiu a necessidade de criar rupturas e de buscar novos caminhos na criação artística, e assim se deixou fascinar por alguns desses –ismos, a que aderiu brevemente, como o Dadaísmo (participou, em 1919 na *Anthologie Dada*), na fase inicial de *Littérature*, para deles se desvincular, pois a rebeldia do seu espírito não era consentânea com estéticas de grupo. Assim, o distanciamento do Dadaísmo, que tornava expectável um percurso que acompanhasse os caminhos do Surrealismo: foi fugaz, essa adesão – o que lhe viria a valer a animosidade dos surrealistas. Em 1919 Cocteau publica, também, uma sua obra de exercício futurista: *Cap de Bonne Espérance*, após ter iniciado o seu convívio com pintores cubistas, ao tempo em que cria o seu polémico *ballet-théâtre Parade*.

Porém, esta sedução é breve. O seu espírito inquieto, inquiridor, sedento de aventura estética que o levará à inovação contínua, ganhará, nos caminhos da ficção literária e depois no cinema, o perfil do solitário *enfant maudit*, progressivamente demarcado de movimentos e de escolas, para se afirmar no seu inconfundível individualismo. Em contrapartida, Cocteau procura uma expressão de arte total, pelo que é levado a estreitas relações interpoéticas com pintores, músicos, dançarinos do seu tempo. Com eles busca a criação e encenação de um teatro total, em que o texto verbal não tem primazia, mas recua, em função do relevo dado ao texto musical, coreográfico, cenográfico.

² Aguiar e Silva, V. M., Enciclopédia Verbo, s. u. ‘Sobrerrealismo’.

Constante e progressivamente acentuada se verifica ser a sua procura, iniciada nos movimentos a que aderiu, de uma verdade no transracional, no onírico, expressa através de uma linguagem do insólito – a que o poeta-mediador dá forma – já bem cedo visível em *Le Potomak* (1919)³. Esse mundo oculto e presente para lá do visível, do quotidiano, vai-se identificando cada vez mais com a teia em que os deuses tecem o destino do homem desprevenido e que é, em última instância, a morte.

Factor catalisador desta face do universo poético de Cocteau é a experiência da morte que o toca através da perda do seu íntimo amigo Raimond Radiguet, arrebatado, súbita e inesperadamente, em 1923, em plena juventude, a uma brilhante e promissora carreira literária⁴.

O início dos anos vinte representa, assim, uma época privilegiada para este tipo de cruzamentos e sinergias poéticas. Encontram-se num mesmo círculo de interrogações estéticas e de procura de novos efeitos, ou de recuperação do clássico (no caso de alguns compositores), o jovem pintor espanhol Picasso, os músicos Satie, Honegger, Milhaud, o russo Stravinsky que, deixou a sua Rússia, tal como Diaghilev. Este alcançou um êxito estrondoso em 1908, junto do público parisiense, ao apresentar uma temporada de ópera russa, bem como de bailado, no ano subsequente. Seguidamente, Diaghilev instala-se em Paris (1910) e funda os famosos Ballets Russes. Trouxe consigo o admirável dançarino dos Ballets, destacado de toda a companhia: o famoso e inesquecível Nijinsky. Para Diaghilev o efeito a que aspira um bom espectáculo e uma boa coreografia traduz-se na máxima “étonne-moi”⁵.

Ora Diaghilev, com os seus Ballets Russes, significa exactamente a alternativa radical ao teatro de texto. No trabalho conjunto Cocteau tem, então, a possibilidade de fazer a experiência artística de construir um teatro onde corta com todo o academismo e onde deixa que tome primazia a cor, o movimento, o aspecto e o gesto das personagens – ou a ausência dele -, que ora adquirem uma simbologia própria, ora não são mais do que aquilo que parecem, sem possuir qualquer significado, apenas como mera estesia que

³ “Ce livre marque une étape décisive dans le rapport de Cocteau à la littérature et à l’art : il y a un avant et un après. Avant : des recueils de poèmes, des nouvelles, des pièces inédites, des activités de presse, mais une perception frivole de la condition de l’artiste et de sa vocation, organisée dans la continuité d’une vie mondaine pleine d’un « besoin de gloire, de contagions et d’épidémies » (« Prospectus »). Après : une découverte des exigences de l’art, une plongée dans les profondeurs”: <http://cocteau.biu-montpellier.fr/index.php?id=7>

⁴ Sobre a figura de Radiguet veja-se Goesch 1955.

⁵ Fialho 1991: 128-129.

envolve ou distancia, sem racionalidade, o espectador. Cocteau escreve a Stravinsky comentando, precisamente, o que pensa sobre a linguagem ideal da dança: “la danse ne doit signifier rien”.

Este fascínio pelo espectáculo total, por parte de Cocteau, terá, certamente, contribuído para o seu fascínio pelo teatro grego, em que ritmo, de dança, de canto, de prosódia, formavam um só conjunto, dando vida ao *mythos* representado. Esta relação com a tragédia grega redescoberta nas suas dimensões totais incentivou também, decerto, o trilha de Cocteau por um itinerário de busca e de construção de uma nova estética dramática que o individualizará e que, se porventura abre novos caminhos à dramaturgia moderna, não deixa, por outro lado, de significar uma revivescência de aspectos peculiares e esquecidos da original concepção helénica de teatro⁶.

São estes os colaboradores que Cocteau procura, de preferência, já em 1912, no ballet-teatro *Le dieu bleu*. O libreto é seu, a música de Hahn (pertencente ao Grupo dos Seis), a concepção coreográfica de Diaghilev e Nijinsky interpreta⁷. O polémico ballet *Parade*, de 1917, cujo libreto é também de Cocteau, envolve a dupla Diaghilev-Nijinsky, com música de Satie e guarda-roupa concebido por Picasso. De uma para outra peça é de notar uma progressiva, ainda que não total, libertação de elementos orientalizantes, trazidos por Diaghilev e pela tradição dos Ballets Russes, no sentido de uma sobriedade cénica que será flagrante em posteriores encenações e em que prevalece a concisão plástica do elemento visual, concisão essa que tende a impor-se à música e que domina o texto, no seu sentido restrito.

Esta concisão e simplificação está próxima do geometrismo das experiências cubistas da pintura. Note-se que é contemporânea da fase cubista de Picasso. Este ideal de concisão de Cocteau, que passa a dominar o texto em sentido restrito, vê-o Kautz precisamente como um impulso proveniente do seu convívio com os pintores cubistas⁸. Assim se verificará mais tarde na concepção e representação de novo ballet-teatro, em 1924, *Le train bleu*, com libreto de Cocteau, música de Milhaud, cenários de Picasso e concepção coreográfica e interpretação respectivamente pela dupla Diaghilev-Nijinsky. O guarda-roupa é de Coco Chanel.

Situamo-nos dois anos após a representação de *Antigone*, em que Cocteau tinha trabalhado com Milhaud, com Picasso, autor dos cenários, como o

⁶ P. Balmas, apud Kautz 1970: 25.

⁷ Este trabalho de conjunto com Diaghilev vai até 1924, com a encenação de *Le train bleu*, no Théâtre des Champs Élysées.

⁸ Kautz 1970: 46.

será de *La machine infernale*, e guarda-roupa também de Chanel. No entanto, isto não significa que Cocteau queira dar aos Clássicos um tratamento não diferenciado do de temas originais.

Defende Kautz⁹ que teria sido esse ideal de concisão e “estética do mínimo”¹⁰ o motivo do distanciamento operado em relação à música ‘fauvista’ de Stravinsky, primeiramente admirado, e a aproximação a Erik Satie, “o contraponto positivo de Wagner, pela sua *limpidezza*”, ou a Darius Milhaud, o anti-impressionista pertencente ao ‘Grupo dos Seis’. Com Auric e Honegger (autor da música para *Antigone*), do mesmo ‘Grupo dos Seis’, colaborou Cocteau também¹¹. A ‘reconciliação estética’ com Stravinsky dá-se com a colaboração em *Oedipus Rex* e testemunha uma cedência ou conversão estética de Stravinsky aos ideais musicais de Cocteau.

Dois momentos fundamentais marcam o contacto com o mundo clássico na adolescência de Cocteau: ainda aluno do famoso liceu Condorcet, Cocteau compõe *La danse de Sophocle*, evocando a famosa anedota vinda da Antiguidade, de que Sófocles, adolescente, teria feito parte dos Coros formados para celebrar Salamina. O conjunto de poemas foi lido por um artista de renome, ao tempo, numa sessão poética. Esta escolha atesta que Cocteau estava familiarizado com a cultura grega, certamente pela sua própria formação académica, e se sentia fascinado por ela.

A tal não foi, certamente alheio também o convívio com Barrès, o autor de *Voyages en Grèce*, que visita com frequência já na adolescência¹². Curiosamente, Barrès é uma das figuras mais hostilizadas pelos vanguar-

⁹ 1970: 38 sqq.

¹⁰ Definição dada em *Le Potomak*, 12. Nessa condensação, que não pretende ser simplificação, lê Kautz 1970: 31 sqq. a influência simbolista de Verlaine e Apollinaire.

¹¹ Milhaud foi autor da música para o mimo *Le boeuf sur le toit*, representado em 1920 no Théâtre des Champs Élysées, Auric compôs o Hino Real para o filme de Cocteau, *L’aigle à deux têtes*. Foi também sobre música de Auric que Cocteau criou o bailado *Fedra*, posto em cena na Ópera de Paris, em Junho de 1950.

¹² *Visites à M. Barrès*. Esta ligação a uma das figuras mais hostilizadas pelo vanguardismo estético da época – a ponto de o grupo de Breton ter encenado o seu julgamento público (Nadeau 1964: 28-31) denuncia já (ou motiva?) a fricção entre Cocteau e os surrealistas. É sintomático que a edição de *Antigone* abra com uma citação de Barrès a propósito da filha de Édipo, Estas palavras de Barrès, extraídas de *Voyage à Sparte*, compreendem-se se tivermos em conta a tensão e o fascínio exercido pela figura de Antígona, por ele compreendida sob influência hegeliana, como seria de esperar, e a consciência de que o paradigma de Antígona pode representar a ruína de toda a ordem de Estado: “...que je cède au prestige d’Antigone, il n’y a plus de société...”: apud Fraisse 1974: 111. Sobre Antígona em Barrès, Fraisse 1974: 111-112.

dismos literários da época – o que atesta as relações *sui generis* de Cocteau com a vanguarda. E desta influência, ou admiração, nos dá sinal a citação de Barrès, sobre Antígona, no pórtico da edição da peça de Cocteau: “Je pleure Antigone et la laisse périr. C’est que je ne suis pas un poète. Que les poètes recueillent Antigone. Voilà le rôle bienfaisant de ces êtres amoureux”.

O outro dos momentos tem que ver com uma representação de *Antígona* na Comédie Française. Imagina-se uma representação padronizada, que impressionou fortemente o jovem pela negativa. Ele confessa que o academismo preponderava na representação, formal e sem novidade, em que, nota com ironia, a idade da actriz que representava o papel de Antígona tornava natural a sua descida ao Hades¹³.

Percebe-se, assim, que a proposta de Cocteau representa uma reacção contra este tratamento dos clássicos, mediante uma estratégia de provocação que consiste em suscitar a experiência de novidade através do corte com esta tradição cristalizada, reduzindo o texto ao seu nervo, empobrecido, condensado, a partir de uma tradução anteriormente feita ou trabalhada pelo próprio Cocteau, juntamente com *Rei Édipo*¹⁴.

A figuração e interpretação do Coro é reduzida a uma voz que, secamente, converte num curto texto narrativo odes que Sófocles havia marcado pela amplificação da expressão de sentimentos, como a do alívio e júbilo pela vitória, traduzidos, no párodo, por uma saudação ao sol do dia que nasce, como um novo dia de esperança para Tebas (100-161). Pode-se apreciar o tratamento de Cocteau, vertido para escassas linhas, comparado com Sófocles:

Les Argiens ont fui à toutes jambes sous ton oeil fou, soleil! Ils étaient venus aux troussees de Polynice et de ses vagues prétentions. Jupiter deteste la vantardise. Il a frappé de sa foudre les panaches et les armures d’orgueil. Les sept chefs qui marchaient contre nos sept portes ont abandonné leurs armes. Il n’en reste sur place que deux frères ennemis. Maintenant la victoire est assise dans Thèbes. Le peuple chante. Mais voici Créon, notre nouveau roi.

¹³ Sobre a tradição de fortes contenciosos entre escritores românticos (Victor Hugo, Dumas, Delavigne) e a Comédie Française. Vide Ubersfeld 1974: 290 sqq.

¹⁴ Na definição de Flashar 2000: 78: “Gänzlich unberührt von Problemen der politischen Aktualität war dann die Antigone von Jean Cocteau (1922), die in anatomischer Reduktion das Knochengestüt der Dichtung aus der Vogelperspektive in konzentrierter Monumentalität hervortreten lässt, in nüchterner, wie gemesselt wirkender Prosa”.

E a título de exemplo, se verifica o mesmo método de aplainar o texto, extirpando-lhe o elemento poético, na intervenção do Coro, correspondente ao famoso estásimo I. Canta o Coro de Anciãos de Tebas em Sófocles (*Antígona*, 332-383):

Muita coisa há que provoca assombro, nenhuma, porém, mais assombrosa que o homem. Ele navega sobre o mar cinzento, enfrentando o vento sul e a tempestade, e avança sob a força e o abismo de altas vagas. É ele quem castiga a deusa de entre os deuses mais augusta – a Terra, eterna, infatigável, que rasga, com seus arados, ano após ano, sem cessar, trabalhando-a com a raça dos cavalos.

E à tribo das aves incautas, à estirpe das feras, à fauna marinha, a cônica rede lhes deita e as prende o homem, com seu engenho apurado. Ele caça, com as suas artes, a fera selvagem que nos montes habita. Domina o cavalo de longas crinas e o jugo lhe lança. Vence o touro indomável das montanhas.

A fala e o pensar, ligeiro como o vento, o sentido regulador da cidade por si aprendeu, e a agreste geada do céu e os dardos da chuva inclemente ele evita, de tudo capaz. Incapaz não avança para o que há-de vir. Ao Hades somente não logra escapar. Porém, para doenças implacáveis os meios de as superar já ponderou.

Engenhoso saber possui, para além das expectativas, com que ora toma caminho para o mal, ora para o bem. Se da terra preza as leis e é fiel aos compromissos com a justiça dos deuses, a cidade enaltece, mas a cidade destrói quem por audácia se envolve no crime. Longe de meu lar se mantenha e longe dos que pensam como eu aquele que assim se comportar.

Eis a réplica de Cocteau:

L'homme est innouï. L'homme navigue, l'homme laboure, l'homme chasse, l'homme pêche. Il dompte les chevaux. Il pense. Il parle. Il invente des codes, il se chauffe e til couvre sa maison. Il échappe aux maladies. La morte st la seule maladie qu'il ne guérisse pas. Il fait le bien et le mal. Il est un brave homem s'il écoute les lois du ciel et de la terre, mais il cesse de l'être s'il ne les écoute plus. Que jamais un criminel ne soit mon hôte. Dieux, quel prodige étrange! C'est incroyable,

mais c'est vrai. N'est-ce pas Antigone? Antigone! Antigone! Aurais-tu désobéi? Aurais-tu été assez folle pour te perdre!

O espanto pelo prodígio algo assustador que é o homem, dado pelo ambíguo δεινῆ grego, no início da ode, é reduzido a mera e seca afirmação, seguida do elenco de todas as potencialidades humanas, cujo limite é a morte. O mesmo desejo de manter afastados os criminosos é expresso mas, ao contrário da ambiguidade do estásimo grego, que deixa no ar, inclusive, a hipótese de que uma divindade tenha tido intervenção na tentativa de funeral de Polinices, como uma censura velada ao édito de Creonte, apressa-se aqui a suspeita sobre Antígona, acelerando e estreitando o fluxo da tragédia, como se as personagens estivessem vinculadas, desde cedo, à acção que lhe conhecemos e o caminho de Antígona já previamente indicado. No original grego a referência a Antígona é feita após o Coro terminar de entoar a ode, em anapestos, como expressão de espanto ao ver Antígona chegar, escoltada pelo Guarda (375 sqq.).

De igual modo, a *rhesis* inaugural de Creonte como governante, longa, auto-justificativa das medidas tomadas, doutrinária e impositiva (162-214) é condensada num discurso bem mais breve, cujos tópicos se mantêm, incluindo o da nau de estado, em que os traços do tirano são preservados secamente, seguida de um diálogo quase telegramático com o Coro. A entrada do Guarda, ainda que a personagem mantenha a atitude de receio, reiterando a sua inocência, perde o efeito tipicamente sofocliano do tratamento destas figuras secundárias, de estrato social inferior, que chegam, portadoras de notícias pelas quais almejam alcançar algum lucro.

Nesta proposta de texto trágico condensado e aplanado, fica a pergunta: Cocteau apenas se limitou a essa redução, para um espectáculo compensado por outros suportes textuais, como o musical, o cenográfico? Muito subtilmente, Cocteau introduz breves elementos que, todavia, marcam uma leitura, o perfil de Antígona e o sentido da acção: no diálogo entre Creonte e o Guarda, após saber-se que alguém tentou dar sepultura a Polinices, o Coro intervém, a medo, sugerindo que talvez se trate de “obra dos deuses”, (“Senhor, há tempo que o meu espírito se interroga: acaso este feito não terá tido origem nos deuses?” 278-279):

Prince, je me demande si ce n'est pas une machine des dieux.

Pela primeira vez nos aparece, ainda que com sentido dúbio, a expressão ‘machine des dieux’, que não pode deixar de nos remeter para a posterior *Machine infernale*.

É de Cocteau a resposta determinada de Hémon a Creonte, convertendo em determinação de Hémon o que em Sófocles é ordem irada de Creonte (“deixa que ela vá desposar alguém lá no Hades”, 654). Cocteau cruza as palavras de Creonte com o comentário do Mensageiro no êxodo da peça sofocliana, ao relatar a morte de Antígona e o suicídio desesperado de Hémon, ao seu cadáver enlaçado (“e ele jazia, um corpo enlaçado a outro, depois de ter cumprido, o desditoso, os ritos nupciais na mansão do Hades”, 1240-1241):

Je l'épouserai donc la morte aux enfers.

No derradeiro diálogo, de despedida da vida, entre Antígona e o Coro, Cocteau inova, reduzindo e amplificando, simultaneamente, uma das intervenções do Coro sofocliano (817-822). Comparem-se ambas as intervenções, a de Sófocles e a de Cocteau:

Famosa e coberta de elogios tu partes para o trilho dos mortos, sem que a doença te atingisse e consumisse, ou das espadas o salário te coubesse, mas por tuas próprias leis, única entre os mortais, descerás viva ao reino do Hades.

Tu mourras donc sans être malade, sans blessure. Libre, vierge, vivante, célèbre entre les mortes, tu entreras chez Pluton.

E Antígona justifica a sua morte em termos não sofoclianos, numa breve fala da responsabilidade de Cocteau, que assim trabalha a manifestação do desejo da protagonista de se juntar aos seus no Hades – aliás, a Plutão, já que os deuses gregos aparecem latinizados:

Je suis une fille de l'inceste. Voilà pourquoi je meurs.

As núpcias no Hades ganham forma na supressão de versos do Mensageiro que, sucintamente, anuncia:

Hémon s'est suicidé.

Como se viu, a ideia havia sido antecipada para sublinhar a raiva nas palavras de Creonte a Hémon. Só posteriormente o relato é feito a pedido de Euridice e assim concluído:

Ils s'épousent là dans la mort et le sang répandu.

Muitos poderiam ser os exemplos desta contenção em que, subtilmente, Cocteau sublinha a associação núpcias/morte e o peso de um destino marcado pelo incesto, um incesto que apela e atrai, a partir do mundo dos mortos.

A peça *Antígona* desprende-se, nesta versão descarnada, em que subtilmente se realçam traços não marcados no original, das leituras que a tradição dela fez: a de mártir romântica de todas as resistências, ou a de representante de uma das forças em conflito, de que o outro pólo é Creonte: direito natural/direito positivo. É, de facto, uma Antígona livre, virgem e célebre, quanto ao peso rotineiro e formalizante de representações, ou de releituras e apropriações oficiais, que Cocteau faz descer ao Hades, mas uma Antígona, ao mesmo tempo, presa ao seu papel de filha de Édipo, que lhe determina o rumo como um destino, quiçá determinado por uma primeira sombra da 'máquina dos deuses'.

Despolitizada Antígona, que sentido pode ter sido acolhido pela censura aos anarquistas, duas vezes feita por Creonte na versão de Cocteau? Ambas se situam no confronto Creonte-Hémon. A primeira vem numa sequência que corresponde ao original (*anarchia*, 672), no contexto de uma *rhexis* em que Creonte faz a apologia da obediência política e dos filhos de governantes obedientes a seus pais e à ordem da cidade, por oposição àqueles que cultivam a maior de todas as calamidades: a anarquia. Trata-se de um tópico comum no discurso do tirano trágico, usado já no original, como se vê. Mas Cocteau resume a *rhexis*, operando um salto de raciocínio com linguagem do seu tempo:

Il n'y a pas de plus grande plaie que l'anarchie....Et si l'anarchiste est une femme, c'est le comble.

A segunda referência, na mesma cena, situa-se pouco depois e, em boa verdade, pode representar uma proposta aceitável para o original (ἔργον γάρ ἐστὶ τοὺς ἀκοσμοῦντας σέβειν- «E as acções consistem em prestar honras aos infractores da ordem?», 730), mas a insistência do Creonte de Cocteau no anarquismo parece ter um objectivo:

C'est donc bien agir que de louer les anarchistes.

O Partido Anarquista Russo, perseguido por ordem de Trotsky desde 1918, reúne-se em Berlim, em 1922, após a sua expulsão da Rússia. Funda

a Associação Internacional dos Trabalhadores e aprova, simultaneamente, uma declaração de princípios anarco-sindicalista. Torna-se, pois, uma referência. Mas não é, certamente, este anarquismo que Cocteau tem em mente, mas um “anarquismo estético”, com o qual o próprio autor se identifica, rejeitando ditaduras estéticas de grupos da época¹⁵. Percebe-o o chefe de fila do Surrealismo, André Breton, que, na terceira noite de representação, reage violentamente nesta cena, dando azo a uma violenta troca de palavras entre os surrealistas, sentados na assistência, e Cocteau, que interpretava a voz do Coro, através de um megafone.

De resto, este timbre metálico, intemporal, distante e impessoal é dado através da concepção do espectáculo. Para além desta opção de Coro, as personagens proferem as suas falas com uma articulação marcada, mas inexpressiva. Grandes actores da época, como Charles Dullin em Creonte e Antonin Artaud em Tirésias, fizeram parte do elenco. Fez também parte uma jovem bailarina grega a quem a peça é dedicada – Génica Atanasiou – que mal sabia francês e aprendeu de cor a fonética das suas falas, soletradas.

Assim cumpria Cocteau o que defendia numa sua carta a André Gide: “Enlever une patine et montrer les couleurs fraîches fait croire au public qu'on lui montre le plus absurde chromo”. Eis o efeito de novo. E tal efeito, à imagem das experiências teatrais anteriores, explorou a concepção de espectáculo total, de apelo aos sentidos pela cor, pela música, pelo movimento, ainda que marcados pela sobriedade. O cenário é de Picasso¹⁶: a traços largos, testemunha quem assistiu, Picasso sugeriu colunas gregas e deu-lhes relevo. Esboçando, entre as colunas, cabeças humanas. A música é de Honegger e o guarda-roupa de Gabrielle Chanel: túnicas rústicas de lã branca, vestida sobre apertados fatos de malha preta. Os actores usavam uma estranha máscara similar à de esgrima, de modo que todo o grupo assumia o aspecto de uma estranha tribo.

A peça esteve em cena três meses, com forte afluência, ainda que estivesse longe de ser um sucesso – muito provavelmente a afluência ficou a dever-se, segundo o actor Dullin, à curiosidade por disfrutar da tríade Picasso-Chanel-Honegger; além disso, o mesmo bilhete dava acesso a esta e a uma peça de Ezra Pound. No entanto, *Antigone* teve a virtude de provocar um

¹⁵ Steegmuller 1969: 292 sqq. apresenta uma reconstituição de todos os preparativos para a estreia da peça, a partir de testemunhos vários, bem como dos incidentes decorridos durante a representação.

¹⁶ Para a intensa atividade artística de Picasso como pintor de cenários, à época, vide Cooper 1967.

aceso debate sobre o modo como actualizar os Clássicos, sobretudo entre Cocteau e Gide¹⁷. E, porventura na sequência desse debate, aconteceu, nas duas décadas seguintes, uma onda de reescritas, em França, ou de escrita inspirada em motivos da mitologia grega, caracterizadas por uma criatividade de grande qualidade¹⁸.

De *Antigone* fica uma sensação de mal-estar que há-de ser dramaturgicamente recolhida e trabalhada (Anouilh). Quanto a Cocteau, por seu turno, uma experiência de perda na morte do jovem Radiguet, que lhe era tão próximo, leva-lo-á a uma vivência dessa morte por dentro da sua vida que, sob o estímulo do ópio, sente como a paredes-meias com o outro lado de um mistério, o outro lado de um espelho que os privilegiados, ou os anjos da morte atravessam. Refeito desta fase crítica, Cocteau mantém no seu imaginário e vive na sua sensibilidade essa quase física percepção de uma morte companheira do quotidiano (a que não é alheia a influência dos anjos rilkeanos) e representante de um divino que, tarde ou cedo, aniquilará o homem, mediante um mecanismo que, lentamente, o prenderá.

Duas referências mitológicas dão expressão a este mundo: Orfeu e Édipo. Édipo surge de novo, na linha de uma contenção cada vez mais óbvia mas em outra direcção que não a de *Antigone*: Cocteau recupera o contexto de sagrado do teatro grego. Tem a sua estreia em 1927, no Teatro Sarah Bernard, *Oedipus rex*, uma “ópera-oratório” de Igor Stravinsky para orquestra, solistas e coral masculino, estático. O *libretto* foi escrito por Jean Cocteau e traduzido para latim por um jovem seminarista, aquele que viria a ser o conhecido teólogo Jean Daniélou. A música de Stravinsky constitui um exemplo do neoclassicismo.

As marcas desta ópera-oratório estão bem visíveis em *La machine infernale*, estreada em 1934:

Regarde, spectateur, remontée à bloc, de telle sorte que le ressort se déroule avec lenteur tout long d'une vie humaine, une des plus parfaites machines construites par les dieux infernaux pour l'anéantissement mathématique d'un mortel.

¹⁷ A peça merece, pois, um juízo mais atento que o da referência de Steiner (1984) 69: “Cocteau’s pallid, idiomatic...adaptation of Sophocles”. Também Guicharnaud 1969: 325 alude à peça em termos semelhantes.

¹⁸ E. g.: Gide, *Oedipe Roi*; Giraudoux, *Électre*, *Amphytrion* 38, *La guerre de Troie n'aura pas lieu*; Sartre, *Les Mouches*, Jean Anouilh, *Antigone*, *Médée*.

A Voz continua, em *La machine infernale*, a ser interpretada por Jean Cocteau, como se o seu conhecimento de espectador supremo se elevasse acima da acção. O destino é o de Jocasta e de Édipo, agora na plenitude de uma reescrita livre, sarcástica, fortemente marcada por Freud e de uma genial originalidade. Após o seu suicídio e a cegueira infligida por Édipo a si mesmo, uma vez reconhecida a sua identidade, Jocasta torna-se-lhe visível, não como fantasma de esposa, mas de mãe, como se os olhos do cego se tivessem lavado.

E a filha de Édipo? No momento em que Édipo abandona Tebas para a sua vida de exílio errante, Antígona aparece, insistindo em acompanhá-lo, contra a vontade de Creonte. E assim o faz, até desaparecerem ambos de cena, descendo os degraus. Antígona serve de guia a Édipo, contando os degraus mas, num golpe de genial criatividade, Cocteau deixa que no final desta peça ecoem, sobrepostas, a voz da mãe e da filha de Édipo, como se o ciclo do espírito de incesto se fechasse.

Afinal, como disse Antígona na peça homónima, é por ser filha desse incesto que a morte a chama, a reunir-se ao seu sangue, do outro lado do espelho.

O eco de uma Antígona presa, desde o primeiro momento, ao seu papel, por uma espécie de determinismo mitológico que a faz pronunciar quase mecanicamente as suas falas, conforme Cocteau nos faz sentir na sua protagonista, virá a ser sensível numa das melhores *Antígonas* do séc. XX: a de Jean Anouilh.

O autor das *Pièces Noires* dá, no entanto, uma outra dimensão, de admirável valor estético-dramático, a essa Antígona que existe para poder caminhar até à morte e desempenhar, como um destino inalienável, o seu jogo dramático.

Não é já de terror e compaixão a resposta do público de Anouilh à sua peça. Conforme Aristóteles o preconizava, mas de um profundo mal-estar, propositada e genialmente suscitados pelo autor. Um mal-estar desconcertante que levou os críticos de Anouilh a posições tão diversas e que nasce, pensamos, da profunda lucidez, sem ilusões nem esperanças, com que as personagens principais desta nova *Antigone* vivem o seu papel milenário, para além de qualquer sentido dos seus actos.

E este efeito sobre o público, tão peculiar à criação dramática de Anouilh, leva-nos a reflectir se acaso não terá, na sua génese, como recurso dramático, uma centelha de influência de um outro mal-estar, provocado por uma outra Antígona e nascido de uma representação feita exactamente vinte anos antes, no mesmo espaço teatral: a de Cocteau.

Se essa outra *Antigone* de 1922, como proposta de “survoler les classiques” se manifestou um voo de limitado fôlego, teve a virtude de pôr em dia, ainda que de modo polêmico, como seria de esperar de Cocteau, a necessidade de uma reflexão sobre os modos diversificados de diálogo com os clássicos: será verdade que “la patine est la recompense des chefs-d’oeuvre”, como contrapõe Gide (*Journal*, le 16 Janvier 1923) ao propósito de Cocteau de remover essa ‘patine’?

O que é certo é que, na sequência desta viva polêmica, se assiste a uma motivação renovada para reescrever o teatro grego, do próprio Cocteau a Gide, Giraudoux, mais tarde Sartre e Jean Anouilh¹⁹.

¹⁹ Hamburger 1968⁴.

Bibliografia

(Página deixada propositadamente em branco)

Edições e traduções de autores antigos

- Adam, J. (1963), *The Republic of Plato*. Edited with critical notes, commentary and appendices by James Adam. 2.ed. Cambridge: Cambridge University Press. [reimpr. 1965].
- Albini, U. (ed.) (2000), *Euripide. Fenicie*. Introduzione e traduzione di Albini, U., note di Barberis, F. Milano: Garzanti.
- Ameis, K.F. and Hentze, C. (eds.) (1906⁴), *Homers Ilias*, II/4. Leipzig-Berlin: Teubner.
- Antigona. Manual de Leitura* (2010). TNSJ.
- Argentieri, L. (2003), *Gli epigrammi degli Antipatri*. Bari: Levante.
- Beschi, L. and Musti, D. (eds.) (1982), *Pausania. Guida della Grecia*, Libro I. *Lattica*. Milano: Mondadori.
- Brown, A. (1987), *Sophocles: Antigone* ed. w. translation and notes. Warminster: Aris and Philips.
- Corno, D. del (1982), *Sofocle. Edipo Re. Edipo a Colono. Antigone*, a cura di Del Corno, D., traduzione di Cantarella, R. Milano: Mondadori.
- Dain, A., Mazon, P., Irigoien J. (1902), *Trachines et Antigone*. Texte établi et traduction par Dain, A., Mazon, P., revue et corrigée J. Irigoien, J. Paris: Les Belles Lettres.
- Errandonea, I. (1959), *Sófocles. Tragedias. Edipo rey, Edipo en Colono*. Texto revisado y traducido por Errandonea, I. Barcelona: Ediciones Alma Mater.
- Faranda Villa, G. (ed.) (1998), *Publio Papinio Stazio. Tebaide*, I-II. Milano: Rizzoli.
- Gibbons, R., Segal, C. (2003), *Sophocles Antigone*. Oxford: Oxford University Press.
- Grégoire, H., Méridier, L., Chapouthier, F. (eds.) (2002), *Euripide. Tragédies*, Tome V, *Hélène-Les Phœniciennes*. Paris: Les Belles Lettres.
- Griffith, M. (2012), *Sophocles. Antigone*. Cambridge: University Press.
- Henderson, J. (2000), *Aristophanes. Birds. Lysistrata. Women at Themophoria*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Jebb, R. (1962), *Sophocles. The plays and Fragments. Antigone*. With critical notes, commentary and translation in english prose. 3.ed. Amsterdam: Adolf M. Hakkert Publisher.
- Joyal, M. (2000), *The platonic Theages*. An introduction, commentary, and critical edition. Stuttgart: Steiner.
- Kamerbeek J. C. (1978), *The Plays of Sophocles. Commentaries. III The Antigone*. Leiden, Brill.
- Kenney, E. J. (2011), *Ovidio. Metamorfosi*. Milano: Mondadori.
- Lloyd-Jones, H., Wilson, N. G. (1990), *Sophocles, Fabulae*. Oxford: Oxford University Press.
- Mastromarco, G. (ed.) (1983), *Commedie di Aristofane*. Torino: Utet.
- Mastrorarde, D.J. (1994), *Euripides: Phoenissae*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Mazon, P. (reimpr. 1967), *Sophocles. Les trachiniennes, Antigone, Ajax, Oedipe Roi*. Paris: Les Belles Lettres.
- Medda, E. (ed.) (2006), Eurípide. *Le Fenicie*. Milano: Rizzoli.
- Melro, F. (2000), *Sófocles. Antígona*. Introdução, tradução e notas. Mem Martins: Inquérito.
- Pearson, A. C. (1963), *The Fragments of Sophocles*. Edited with additional notes from the papers of Jebb, R. C., Headlam, W. G. Amsterdam: Adolf M. Hakkert Publisher.
- Powell, J. U. (1911), *The Phoenissae of Euripides*. London: Constable & Co.
- Rocha Pereira, M. H. (2013), Eurípides, *Medeia*. Trad. port. Lisboa: Calouste Gulbenkian.
- Rocha Pereira, M. H. (2010), *Platão. A República*. Introdução, tradução e notas. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Rocha Pereira, M. H. (2010), *Sófocles. Antígona*. Trad. port. Lisboa: Gulbenkian.
- Rocha Pereira, M. H., Ferreira, J. R., Fialho, M. C. (2013), *Sófocles. Tragédias*. Coimbra: Minerva.
- Souillé, Joseph (1930), *Platon. Théagès*, in *Platon. Oeuvres Complètes*. Paris: Les Belles Lettres.
- Schüler, D. (2006), *Sófocles. Antígona*. Introdução, tradução e notas. Porto Alegre: LP&M.
- Várzeas, M. (2011), *Sófocles. Antígona*. Prefácio, tradução e notas. Vila Nova Famalicão: Húmus.

Reescritas de temas clássicos

- Anouilh, J. (reimpr.1946), *Antigone*. Paris. La Table Ronde.
- Anouilh, J. (1961), *Teatro*. Trad. Bernárdez, A. Buenos Aires: Losada.
- Anouilh, J. (1998), *Antigone*. Paris. **editor**
- Bauchau, H. (1997), *Antigone*. Arles : Actes Sud.
- Bachau, H. (1999), *Journal d'Antigone (1989-1997)*. Arles : Actes Sud.
- Bachau, H. (2009), *La lumière Antigone*, poème pour le livret d'opéra de Pierre Bartholomé. Arles: Actes Sud.
- Cocteau, J. (1948), *Antigone*. Paris: Gallimard.
- Cocteau, J. (1992), *La machine infernale*. Paris: Livre de poche.
- Colom, G. (1935), *Antígona. Poema dramàtic*. Barcelona: Barcino.
- Correia, H. (2006), *Perdição. Exercício sobre Antígona*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Dantas, J. (1946), *Antígona. Peça em 5 actos, inspirada na obra dos poetas trágicos gregos e, em especial, na Antígona de Sófocles*. Lisboa: Bertrand.

- Du Chaxel, F. (2012), *C'est là qu'un jour...*, in *La vie, je l'agrandis avec mon stylo. L'engagement : écrits de jeunes et réflexions*. Paris, Ed. Théâtrales: 90-94.
- Espriu, S. (1955), *Antígona*. Palma de Mallorca: Ed. Moll.
- Espriu, S. (1969), *Antígona*. Barcelona: Edicions 62.
- Espriu, S. (1981), *Les roques i el mar: el blau*. Barcelona: El Mall.
- Hölderlin, F. (1804), “Antigonä”, seguido de “Anmerkungen zur Antigonä”, in Knaupp, M. (1992), *Friederich Hölderlin. Sämtliche Werke und Briefe. Band II* (edição). München, Carl Hanser: 317-76.
- Kierkegaard, S. (1942), *Antígona*. Trad. esp. de Albert, J. G. México : Seneca.
- Martín Elizondo, J. (1988), *Antígona entre muros*. Madrid: SGAE. [também publicado em *Primer Acto* 329 (2009) 169-190].
- Morante, E. (1968, reimpr.1995), *Il mondo salvato dai ragazzini e altri poemi*. Torino: Einaudi.
- Morante, E. (1976), *Algo en la historia*. Trad. de Moreno, J. Barcelona: Plaza y Janés.
- Morante, E. (1984), *Araceli*. Trad. Sánchez Gijón, A. Barcelona: Editorial Bruguera.
- Morante, E. (1992), *La Historia*. Trad. de Benítez, E. Barcelona: Círculo de Lectores.
- Morante, E. (1969), *La isla de Arturo*. Trad. de Guasta, E. Barcelona: Editorial Bruguera.
- Morante, Elsa (1995), *La soirée à Colone*, in *Le monde sauvé par les gamins*. Paris, Gallimard: 51-130.
- Morante, E. (2013), *La serata a Colono*. Torino: Einaudi.
- Morante, E. (2012), *Mentira y sortilegio*. Trad. de Ciurans Ferrándiz, A. Barcelona: Lumen.
- Morante, E. (1987), “Sul romanzo” (opiniões de 1959), *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, a cura di Garboli. C. Milano, Adelphi: 41-73.
- Pedro, A. (1981), *Teatro Completo*. Lisboa, INCM: 255-330.
- Rosa, G. (1994), *A benfazeja*, in *Ficção completa*. II. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
- Sacramento, M. (1958), “Antígona – peça em um acto”. *Vértice* 182, vol. XVIII: 604-610.
- Sacramento, Mário (1959), *Teatro Anatómico*. Coimbra: Atlântida Editora.
- Sacramento, M. (1974), *Ensaio de Domingo – III*. Porto: Editorial Inova.
- Uceda, J. (2002), *En el viento, hacia el mar (1959-2002)*, Edición de Pujol Russell, S., Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- Uceda, J. (2013), *Escritos en la corteza de los árboles*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- Uceda, J. (1991), *Poesía*. Edición de Peñas Bermejo, F. J. Ferrol: Esquíu.
- Uceda, J. (1966), *Sin mucha esperanza*. Madrid: Ediciones Ágora.
- Yourcenar, M. (1974), *Feux*. Paris: Éditions Gallimard.

- Yourcenar, M. (2009), *Fuegos*. Trad. Calatayud, E. Madrid: Santillana.
- Yourcenar, M. (1995), *Lettres à ses amies et quelques autres*. Paris: Gallimard.
- Zambrano, M. (1967), *La tumba de Antígona*. México: Siglo XXI.
- Zambrano, M. (1967), "La tumba de Antígona", *Revista de Occidente* 54: 273-293.
- Zambrano, M. (2012), *La tumba de Antígona y otros textos sobre el personaje trágico*. Edición de Trueba Mira, V. Madrid: Cátedra.

Estudios

- Adams, S. M. (1955), "The *Antigone* of Sophocles", *Phoenix* 9: 47-62.
- Aguiar e Silva, V. M. (1986), *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina.
- Álvarez, Llano, Á. (ed.) (1994), *Antoloxía del cuentu asturianu contemporáneu*. Mieres: Editora del Norte.
- Aranguren, J. L. (2009), "En el estreno de *Antígona entre muros*. Antígona y democracia", *Primer Acto* 329: 145-149.
- Arguelles, J. L. (ed.) (2010), *Toma de terra. Poetas en lengua asturiana. Antología 1975-2010*. Gijón: Trea.
- Azcue, V. (2009), "Antígona en el teatro español contemporáneo", *Acotaciones* 23: 33-46.
- Azcue, V. (2011), "Heroísmo colectivo y defensa de los vivos en *Antígona entre muros* de José Martín Elizondo", in Aznar Soler, M., López García, J. R. (eds.): 346-353.
- Azcue, V. (2013), "From the Tomb to the Prison Cell: José Martín Elizondo's *Antígona entre muros*", in Duprey, J. (ed.): 147-162.
- Aznar Soler, M. (ed.) (1999), *El exilio teatral republicano de 1939*. Sant Cugat del Vallès: Associació d'Idees/GEXEL.
- Aznar Soler, M. (2009), "José Martín Elizondo en Toulouse. La creación del grupo 'Amigos del Teatro Español'", *Primer Acto* 329: 150-155.
- Aznar Soler, M., López García, J. R. (eds.) (2011), *El exilio republicano de 1939 y la segunda generación*. Sevilla: Editorial Renacimiento.
- Bachelard, G. (2006), *La poetica dello spazio*, a cura di E. Catalano. Bari: Fratelli Laterza (1957, *La poétique de l'espace*. Paris).
- Bañuls J. V. (1999), "La imposible disuasión del héroe trágico" in Álvarez, M. C., Iglesias Montiel, R. M. (eds.) (1999), *Contemporaneidad de los clásicos en el umbral del tercer milenio*. Murcia, Universidad de Murcia: 543-551.

- Bañuls Oller, J. Vte. & Morenilla, C. (2008), “Antígona, viva a través de tiempos y culturas”, *Debats* 101/3: 73-87.
- Bañuls Oller, J. Vte. & Crespo Alcalá, P. (2008), *Antígona(s): Mito y personaje. Un recorrido desde los orígenes*. Bari: Levante Editori.
- Bañuls J. V., Morenilla C. (2008), “Rasgos esquizofrénicos en la caracterización de algunos personajes sofocleos”, *CFC (G)* 18: 73-87.
- Barata, J. O. (1991), *História do Teatro Português*. Lisboa: Universidade Aberta.
- Bartoloni, G. and Michetti L. M. (eds.) (2013), *Mura di legno, mura di terra, mura di pietra: fortificazioni nel Mediterraneo antico. Atti del Convegno Internazionale Sapienza Università di Roma, 7-9 maggio 2012, Scienze dell'Antichità* 19, 2/3. Roma: Quasar.
- Belardinelli, A. M., Greco, G. (eds.) (2010), *Antigone e le Antigoni: storia forme fortuna di un mito*. Milano: Mondadori Education.
- Berenguer, A. (2007), “Antígona. Un arquetipo de mujer”, *Antígona* 1: 11-18.
- Bianchi, L., Nostro, S. (2013), “*La serata a Colono* di Elsa Morante. Regia di Mario Martone (Piccolo Teatro Grassi di Milano, stagione 2012/2013)”, www.piccoloteatro.org/play/show/2012-2013/la-serata-a-colono.
- Bignotto, N. (1998), “O tirano clássico”, in *O tirano e a cidade*. São Paulo, Discurso Editorial: 85-103.
- Blundell, M. W. (1989), *Helping friends and harming enemies: a study in Sophocles and greek and ethics*. Cambridge, Cambridge University Press: 106-148.
- Bodeüs, R. (1984), “L'habile et le juste de l'Antigone de Sophocle au Protagoras de Platon”, *Mnemosyne* 37: -271-290.
- Bolado García, X. (2002), “El Surdimientu. El teatru”, in Ramos Corrada, M. (ed.), *Historia de la Literatura Asturiana*. Uviéu, Academia de la Lingua Asturiana: 695-715.
- Bonazzi, M. (2010), «Antigone contro il sofista», in Costazza, A., *La filosofia a teatro*. Milano, Cisalpino, Istituto Editoriale Universitario: 205-222.
- Bosch Juan, M. C. (1979), *Antígona en la literatura Moderna*. Barcelona: Ediciones de la Universidad de Barcelona / Secretariado de Publicaciones, Intercambio Científico y Extensión Universitaria (síntese da tese de doutoramento).
- Bosch Juan, M. C. (1980), “Les nostres Antigones”, *Faventia* 2: 93-111.
- Bosch Mateu, M. (2010), “El mito de Antígona en el teatro español exiliado”, *Acotaciones* 24, enero-junio: 83-104.
- Bosi, A. (2003), *Céu, inferno*. São Paulo, Duas Cidades: Editora 34.
- Bowra, C. M. (1965), *Sophoclean tragedy*. Oxford: Clarendon Press.

- Brasete, M. F. (2011), "Sobre Antígona, um "ensaio dramático" de Mário Sacramento", in Ferreira 2011: 61-71.
- Bremond, M. (2005), "Femmes mythiques chez Yourcenar", in Ledesma Pedraz, M., Poignaut, R. (eds.), *Marguerite Yourcenar. La femme, les femmes, une écriture - femme?*, Actes du Colloque Intern. Baeza (Jaén) 19-23 de Noviembre de 2002. Clermont-Ferrand, SIEY: 219-232.
- Brescia, G. (1997), *La scalata del Ligure. Saggio di commento a Sallustio, Bellum Iugurthinum 92. 94*. Bari: Edipuglia.
- Bryan-Brown, A. N. (ed.) (1968), *Oxford Latin Dictionary*. Oxford: Oxford University Press.
- Burgess, D. (1987), "The Authenticity of the Teichoscopia of Euripides's *Phoenissae*", *CJ* 83: 103-113.
- Burnyeat, M. F. (2004), "Fathers and sons in Plato's *Republic* and *Philebus*", *Classical Quarterly* 54: 80-87.
- Calder, W. M. (1968), "Sophokles political tragedy, *Antigone*", *GRBS* 9: 389-407.
- Camacho Rojo, J. M. (2004), *La Tradición Clásica en las Literaturas Iberoamericanas del siglo XX: Bibliografía analítica*. Granada: Universidad de Granada.
- Camacho Rojo, J. M. (2012), "Recreaciones del mito de Antígona en el teatro del exilio español de 1939. I: María Zambrano, *La tumba de Antígona*", in Muñoz Martín, M. N., Sánchez Marín, J. A. (eds.): 15-40.
- Candido, A. (2006), *Literatura e cultura de 1900 a 1945*, in *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul.
- Caroli, M. (2012), "Erodoto VI 21, 2. Una censura teatrale e 'libreria'?", *A&R* 6: 157-179.
- Carrara, P. (1994a), "Sull'inizio delle 'Fenicie' di Euripide", *ZPE* 102: 43-51.
- Carrara, P. (1994b) "L'Inno a Helios di Elio Nicome e l'inizio delle 'Fenicie' di Euripide", *Eirene* 30: 37-41.
- Cartoni, F. (2006), "Introducción" a *Elsa Morante, El chal andaluz*, Ed. de Cartoni, F. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Castellaneta, S. (2013), *Il seno svelato ad misericordiam. Egesi e fortuna di un'immagine poetica*. Bari: Cacucci.
- Castellet, J. M^a (1965), "Breve introducción a la obra de Salvador Espriu", *Primer Acto* 60: 6-8.
- Castillo, J. (1983), "La Antígona de María Zambrano", *Litoral* 121-123: 9-15.
- Catroga, F. (2001), *Memória, história e historiografia*. Coimbra: Almedina.
- Ceracchini, S. (2011), "Le chiavi nascoste ne *La commedia chimica* di Elsa Morante", in *Elisse: studi storici di letteratura italiana* 6: 211-216.

- Cerezo Magán, M. (2011), "Pedro Montengón, jesuita y literato alicantino del siglo XVIII: su impronta clásica", *Nova Tellus* 29/1: 175-225.
- Chanter, T., Kirkland, S. D. (eds.) (2014), *The Returns of Antigone. Interdisciplinary Essays*. New York: SUNY Press.
- Chikiar Bauer, I. (2012), *Virginia Woolf. La vida por escrito*. Buenos Aires: Taurus.
- Cipriani, G. (1986), *Cesare e la retorica dell'assedio*. Amsterdam: J.C. Gieben.
- Conradie P. J. (1959), "The 'Antigone' of Sophocles and Anouilh. A Comparison", *Acta Classica*: 11-26.
- Cooper, D. (1967), *Picasso et le Théâtre*. Paris: Cercle d'Art.
- Cornford, F. M. (1907), "Elpis and Eros", *Classical Review* 21: 228-232.
- Couloubaritsis, L., Ost, J.-F. (eds.) (2004), *Antigone et la Résistance Civile*. Bruxelles: Les Éditions Ousia.
- Crane, G. (1989), "Creon and the 'Ode to Men' in Sophocles *Antigone*", *Harvard Studies in Classical Philology* 92: 103-116.
- Curnis, M. (2002), "Cenni figurativi tra parola e immagine. Forme della percezione visiva in Eur. *Phoe*. 99-155", *Quaderni del Dipartimento di Filologia Linguistica e Classica «Augusto Rostagni»* n.s. 1: 99-120.
- Curnis, M. (2004), "Addendum euripideum alla teicoscopia di *Phoe*. 99-155: Demetrio Triclinio ed esegesi metrica bizantina", *MEG* 4: 101-108.
- D'Angeli, C. (1993), "La presenza di Simone Weil ne *La Storia*", in AA. VV., *Atti del Convegno 'Per Elsa Morante' (Parigi 15-16 gennaio 1993)*. Milano, Linea d'Ombra editore: 109-135.
- De Martino, F. (1958), *Morte e pianto rituale nel mondo antico. Dal lamento pagano al pianto di Maria*. Torino: Einaudi.
- De Martino, F. (2001), "Generi di donne", in De Martino, F., Morenilla, C. (eds.), *El fil d'Ariadna*. Bari, Levante: 107-182.
- De Martino, F. (2002), "Donne da copertina", in De Martino, F., Morenilla, C. (eds.), *El perfil de les ombres*. Bari, Levante: 111-186.
- De Martino, F. (2013a), "Ekphrasis & pubblicità", in Marino, S., Stavru, A. (eds.), *Ekphrasis (= Estetica. Studi e ricerche 1)*: 9-22.
- De Martino, F. (2013b), "Ekphrasis e teatro tragico", in Quijada Sagredo, M. and Encinas Reguero, M. C. (eds.), *Retórica y discurso en el teatro griego*. Madrid, Ediciones Clásicas: 193-224.
- De Martino, F. (2013c), "Tra narrare e descrivere", in Ponzio, A. (ed.), *Figure e forme del narrare. Incontri di prospettive*. Lecce, Milella: 130-143.

- De Martino, F. (2014), “L’*ekphrasis* dello stupro: da Achille Tazio a Franca Rame”, in Cerrato, D., Collufo, C., Cosco, S., Martin Calvijo M. (eds.), *Estupro. Mitos antiguos & violencia moderna. Homenaje a Franca Rame*. Sevilla, ArCibel: 205-223.
- De Martino (2015) = F. De Martino, “«Lenticchie e legumi»: l’*ekphrasis* negli storici greci”, *Veleia* (cds).
- Deppman J. (2012), “Jean Anouilh’s *Antigone*”, in Ormand, K. (ed.), *A Companion to Sophocles*. Oxford, University Press: 523-537.
- Di Benedetto, V., Medda, E. (1997), *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*. Torino: Einaudi.
- Donzelli, E. (2007), “Edipo salvato da Antigone. *La serata a Colono* di Elsa Morante”, in Cappellini, K., Geri, L. (eds.), *Il mito nel testo. Gli antichi e la Bibbia nella letteratura italiana*. Roma, Bulzoni: 191-200.
- Duprey, J. (ed.) (2013), “Whose Voice Is This? Iberian and Latin American Antigones”, *Hispanic Issues On Line* (Fall 2013): 147-162.
- Duroux, R., Urdician, S. (eds.) (2010), *Les Antigones contemporaines (de 1945 à nos jours)*. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal.
- Duroux, R., Urdician, S. (jun. 2012), « Cuando dialogan dos Antígona. *La tumba de Antígona* de María Zambrano y *Antígona furiosa* de Griselda Gambaro», *Olivar* 13, n.º 17, La Plata. Versión on-line <http://www.scielo.org.ar/cgi-bin/wxis.exe/iah/>
- Ercolani, A. (2000), *Il passaggio di parola sulla scena tragica. Didascalie interne e struttura delle rhesis*. Stuttgart-Weimar: Metzler.
- Ercoles, M. and Fiorentini, L. (2011), “Giocasta tra Stesicoro (PMGF 222(b) ed Euripide (Fenicie)”, *ZPE* 179: 21-34.
- Ferrari, F. (1996), *Introduzione al teatro greco*. Milano: Sansoni.
- Ferreira, A. M. (2011), *Volta a Ler 4 - Mário Sacramento*. Aveiro: Universidade de Aveiro.
- Fialho, M. C. (1991), “A *Antígona* de Jean Cocteau”, *Biblos* 67: 125-152.
- Fialho, M. C. (1992), *Luz e Trevas no Teatro de Sófocles*. Coimbra: Universidade.
- Fialho, M. C. (1998), “Sófocles, *Rei Édipo*”, in Silva, M. F. (ed.): 73-74. -Flashar, H. (2000), *Sophokles. Dichter im demokratischen Athen*. München: C. H. Beck.
- Fialho, M. C. (2001), “A *Antígona* de Júlio Dantas”, in Morais, C. (ed.), *Máscaras Portuguesas de Antígona*. Aveiro, Universidade de Aveiro: 71-84.
- Fialho, M. C. (2006), “O mito clássico no teatro de Hélia Correia ou o cansaço da tradição”, in Silva 2006: 47-59.
- Fiorentini, L. (2006/2008), *Studi sul commediografo Strattide*. Tesi dottorato, Università di Ferrara.

- Fiorentini, L. (2010), "Elementi paratragici nelle *Fenicie* di Strattide", *DEM* 1: 52-68.
- Flashar, H. (2000), *Sophokles. Dichter im demokratischen Athen*. München: C. H. Beck.
- Fornaro, S. (1992), *Glauco e Diomede. Lettura di Iliade VI 119-236*. Venosa: Osanna.
- Fraisse, S. (1974), *Le mythe d'Antigone*. Paris: Armand Colin.
- Fucecchi, M. (1997), *La teichoscopia e l'innamoramento di Medea. Saggio di commento a Valerio Flacco «Argonautiche» 6, 427-760*. Pisa: ETS.
- Funaioli M.P. (2011), "Il pedagogo sulla scena greca", *DEM* 21: 76-87.
- Fusillo, M. (1995), "'Credo nelle chiacchiere dei barbari'. Il tema della barbarie in Elsa Morante e in Pier Paolo Pasolini", in C. D'Angeli, C., Magrini, G. (eds.), *Vent'anni dopo La Storia. Omaggio a Elsa Morante*. Pisa, Giardini: 97-129.
- Gallavotti, C. (1969), "Tracce delle poetica di Aristotele negli scoli omerici", *Maia* 21: 203-208.
- Galvão, W. N. (2000), *Guimarães Rosa*. São Paulo: Publifolha.
- García Sola M. C. (2009), "La otra Antígona de Jean Anouilh", in López, A., Pociña, A. (eds.), *En recuerdo de Beatriz Rabaza: comedias, tragedias y leyendas grecorromanas*. Granada, Universidad de Granada: 251-264.
- Genette, G. (1989), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, trad. de Fernández Prieto, C. Madrid: Taurus.
- Gil, I. C. (2007), *Mitografias. Figurações de Antígona, Cassandra e Medeia no drama de expressão alemã do século XX*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Gil, L. (1962), "Antígona o la *areté* política. Dos enfoques: Sófocles y Anouilh", *Anuario de letras*, accesible online <http://www.revistas.unam.mx/index.php/ral/article/view/38416/0> con acceso en diciembre de 2014.
- Goesch, K. (1955), *Raymond Radiguet*. Paris: La Palatine.
- Goff, B., Simpson, M. (2007), *Crossroads in The Black Aegean, Oedipus, Antigone, and Dramas of the African Diaspora*. Oxford: Oxford University Press.
- Goldhill, S., Osborne, R. (1999), *Performance culture and Athenian democracy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Goldhill, S. (2007), *How to Stage Greek Tragedy Today*. London: Univ. of Chicago Press.
- Gómez García, M. (1997), *Diccionario del teatro*, Tres Cantos: Ediciones Akal.
- González Delgado, R. (2012), *Canta, musa, en lengua asturiana. Estudios de traducción y tradición clásica*. Saarbrücken: EAE.
- González-Fierro, F., Yéschenko, A. (eds.) (2000), *Antoloxía poética asturiana (1639-2000) = Antología asturianoisoi poézii (1639-2000)*. Xixón: Coleutivu Manuel Fernández de Castro.

- Green, J. R. (1999), "Tragedy and the spectacle of the mind. Messenger Speeches, Actors, Narrative and Audience Imagination in Fourth Century BCE Vase-Painting", in Bergmann, B., Kondoleon, C. (eds.) (1999), *The Art of Ancient Spectacle*. Washington, Yale University Press: 37-63.
- Gubert, S. (1965), "Entrevista con Salvador Espriu", *Primer Acto* 60: 13-17.
- Guénoun, D. (1997), *Le théâtre est-il nécessaire ?*. Paris : Circé.
- Guérin J. (2010), "Pour une lecture politique de *l'Antigone* de Jean Anouilh", *Études Littéraires*, 1: 93-104.
- Guicharnaud, J. (1969), *Modern French Theatre from Giraudoux to Genet*. New Haven: Yale University Press.
- Hamburger, K. (1968), *Von Sophokles zu Sartre. Griechische Dramenfigurenantik und modern*. Stuttgart: Kohlhammer.
- Hathorn, R. Y., "Sophocle's *Antigone*: Eros in Politics", *Classical Journal* 54: 109-115.
- Hester, D. A. (1971), "Sophocles the unphilosophical. A study in the *Antigone*", *Mnemosyne* 24: 11-59.
- Howatson, M. C. (ed.) (1991), *Diccionario de la Literatura Clásica*. Trad. Ávila, C. M. et al. Madrid: Alianza Editorial.
- Hualde Pascual, P., Sanz Morales, M. (2008), *La literatura griega y su tradición*. Madrid: Ediciones Akal.
- Iglesias, A. (2005), "La aurora de Antígona", in AA. VV., *El tiempo luz. Homenaje a María Zambrano*. Córdoba, Diputación: 17-32.
- Iñiguez, M. (2001), *Esbozo de una enciclopedia histórica del anarquismo español*. Madrid: Fundación de Estudios Libertarios Anselmo Lorenzo.
- Jabouille, V. et al. (2000), *Estudos sobre Antigona*. Mem Martins: Inquérito.
- Jiménez Jiménez, J. et al. (1978), *Cuatro puntos teatrales. Teatro breve*. Bilbao: El Paisaje.
- Johnson, R. (1997), "María Zambrano as Antigone's sister: towards an ethical aesthetics possibility", *ALEC* 22: 181-194.
- Kautz, H. R. (1970), *Dichtung und Kunst in der Theorie Jean Cocteau*. Heidelberg: Buchbeschreibung.
- Khim, J. J. (1960), *Cocteau*. Paris: Gallimard.
- Kirkwood, G. M. (1958), *A study of Sophoclean drama*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Kitzinger, M. R. (2008), *The Choruses of Sophocles' Antigone and Philoktetes*. Leiden, Brill: 11-70.
- Knox, B. M. W. (1964), *The heroic temper: studies in sophoclean tragedy*. Los Angeles, Bekerley, Cambridge: University of California Press, Cambridge University Press.

- Korneeva, T. (2011), *Alter et ipse: identità e duplicità nel sistema dei personaggi della Tebaide di Stazio*. Pisa: ETS.
- Lamo de Espinosa, E. (ed.) (1995), *Culturas, estados, ciudadanos. Una aproximación al multiculturalismo en Europa*. Madrid: Ediciones Nobel.
- Lausberg, H. (1966), *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*. Versão esp. Pérez Riesco, J. Madrid: Editorial Gredos.
- Lázaro Paniagua, A. (2012), “La Antígona de María Zambrano o el oficio de la piedad”, in López, A., Pociña, A., Silva, M. F. (eds.), *De ayer a hoy: influencias clásicas en la literatura*. Coimbra, IUC: 253-259.
- Leccese, J. (2013), “‘Antigone’ di Elsa Morante – in ‘Serata a Colono’”, <http://donnarte.wordpress.com/2013/08/01/antigone-di-elsa-morante-in-serata-a-colono>.
- Lehmann, J. (1995), *Virginia Woolf*. Trad. de Conde Fisas, C. Barcelona: Salvat Editores.
- Lentini, G. (2013), “Tra *teikhoskopia* e *teikhomachia*: a proposito delle mura dell’*Iliade*”, in Bartoloni-Michetti 2013: 187-195.
- Lesky, A. (1966), *La tragedia griega*. Trad. de Godó Costa, J. Barcelona: Editorial Labor.
- Librán Moreno, M. (2005), *Lonjas del banquete de Homero. Convenciones dramáticas en la tragedia temprana de Esquilo*. Huelva: Servicio de Publicaciones Universidad de Huelva.
- Llinares, J. B. (2001), “Noves interpretacions d’Antígona en la filosofia del segle XX”, in De Martino, F., C. Morenilla, C. (eds.), *El fil d’Ariadna*. Bari, Levante Editori: 217-234.
- Lloyd-Jones, H. (1966), “Problems of early Greek tragedy: Pratinas and Phrynichus”, *Cuadernos de la Fundación Pastor* 13: 11-33.
- López, A., Pociña, A. (2010), “La eterna pervivencia de Antígona”, *Florentia Iliberritana* 21: 345-370.
- López, A., Pociña, A., Silva, M. F. (eds.) (2012), *De ayer a hoy: influencias clásicas en la literatura*. Coimbra: CECHC.
- López Gradoli, A. (ed.) (2007), *Poesía visual española (antología incompleta)*. Madrid: Calambur.
- Loureiro, J. (2012), “A solidão egoísta de Antígona, ou A acção parcial. Problemas teológicos e políticos na *Antígona* de Sófocles”, in Lopes, M. J. et al. (eds.), *Narrativas do poder feminino*. Braga, Publicações da Faculdade de Filosofia, UCP: 127-135.
- Lovatt, H.V. (2006), “The Female Gaze in Flavian Epic. Looking out from the Walls in Valerius Flaccus and Statius”, in Nauta, R. R., van Dam, H. J., Smolenaars, J. J. L. (eds.), *Flavian Poetry*. Leiden-Boston, Brill: 59-79.
- Mariño Davila, E. (2003), “Un experimentu lliterariu de nel Amaro: *Novela ensin titulu* (1991)”, *Lletres Asturienes* 82: 79-93.

- Mastromarco, G. (2012), “Erodoto e la *Presa di Mileto* di Frinico”, in Bastianini, G., Lapini, W., Tulli, M. eds., *Harmonia. Scritti di filologia classica in onore di Angelo Casanova*, Firenze, Firenze University Press: 483-494.
- Malé, J. (2007), “‘Car hem après que l’ amor vence la mort’. L’amor en els mites femenins de Salvador Espriu”, in Malé, J. & Miralles, E. (eds.), *Mites Clàssics en la literatura catalana moderna i contemporània*. Barcelona, Universitat de Barcelona: 123-145.
- Martín Elizondo, J. (1988), “Sobre mi ‘Antígona’”, in Martín Elizondo, J., *Antígona entre muros*. Madrid, SGAE: 13.
- Mastrorarde, D. J. (1990), “Actors on High. The Skene Roof, the Crane, and the Gods in Attic Drama”, *CA* 9: 247-294.
- Mattioli, U. **desdobrar as iniciais para o índice** (ed.) (1995), *Senectus: la vecchiaia nel mondo classico – vol. I: Grecia*. Bolonha: **editor**
- Medda, E. (2005), “Il coro straniato: considerazioni sulla voce corale nelle ‘Fenicie’ di Euripide”, *Prometheus* 31: 119-131.
- Mee, E. B., Foley, H. P. (2011), *Antigone on the Contemporary World Stage*. Oxford: Oxford University Press.
- Miniconi, P. J. (1981), “Un thème épique: la *teichoskopia*”, in Chevalier, R. (ed.), *L’épopée gréco-latine et ses prolongements européens Calliope II*. Paris, Les Belles Lettres: 71-80.
- Miralles, C. (1979), “El món clàssic en l’obra de Salvador Espriu”, *Els Marges* 16: 29-48.
- Molinari, C. (1977), *Storia di Antigona (de Sofocle al Living Theatre). Un mito nel teatro occidentale*. Bari: De Donato.
- Monleón, J. (1988), “Del inmarchitable tema de la libertad”, in Martín Elizondo, J., *Antígona entre muros*. Madrid, SGAE: 7-8.
- Moraes Augusto, M. G. (1992), « Le discours utopique dans la *République* de Platon », in Gély, S., *Sens et pouvoir de la nomination*. Montpellier, Publications de La Recherche, CNRS: 201-220.
- Morais, C. (1998), “António Pedro, *Antígona*”, in Silva, M. F. (ed.): 59-62.
- Morais, C. (ed.) (2001), *Máscaras Portuguesas de Antigona*. Aveiro: Universidade de Aveiro.
- Morais, C. (2004), “António Pedro, *Antígona* (glosa Nova da tragédia de Sófocles)”, in Silva, M. F. S. (coord.) (2004) 41-43.
- Morais, C. (2012), “Mito e Política: variações sobre o tema da *Antígona* nas recriações de António Sérgio e de Salvador Espriu”, in López, A., Pociña, A., Silva, M. F. (eds.), *De ayer a hoy: influencias clásicas en la literatura*. Coimbra, CECH: 319-330.
- Morais, C. (2014), “Antígona, ‘a razão suprema da liberdade’: intertexto e metateatro na recriação de Carlos de la Rica (1968)”, in Pereira, B. F., Ferreira, A. M. (eds.): 97-108.

- Morante, E. (1987), "Sul romanzo", in *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, a cura di Garboli, C. Milano, Adelphi: 41-73.
- Morenilla Talens, C. (2008), "La obsesión por Fedra de Unamuno (1912), Villalonga (1932) y Espriu (1978)" in López, A. & Pociña, A. (eds.), *Fedras de ayer y de hoy. Teatro, poesía, narrativa y cine ante un mito clásico*. Granada, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada: 435-480.
- Moreno i Doménech, M. (2010/11), *El tractament del grotesc a Antígona de Salvador Espriu*. Treball de Recerca del Màster Oficial Interuniversitari d'Estudis Teatral: Universitat Autònoma de Barcelona, <http://www.recercat.net/bitstream/handle/2072/170120/Eltractamentdelgrotesc.pdf>
- Moretón, S. (2011), "Antígona de María Zambrano", *Mediterránea 11/11*: 48-112 (en www.retemediterranea.it).
- Morey, M. (1997), "Sobre Antígona y algunas otras figuras femeninas", in Rocha, T. (ed.), *María Zambrano: la razón poética o la filosofía*. Madrid, Tecnos: 150-158.
- Muñoz Martín, M. N. & Sánchez Marín, J. A. (eds.) (2012), *Homenaje a la Profesora María Luisa Picklesimer (In memoriam)*, Coimbra: CECHC.
- Nadeau, M. (1964), *Histoire du Surréalisme*. Paris: Éditions du Seuil.
- Nel Amaro (1989), "El teatro llariegu, un eficaz y forniu pegollu normalizador desaprocecháu", *Lletres Asturianas 34*: 17-28.
- Nel Amaro (1991), *Antígona, por exemplu*. Uviéu: Academia de la Llingua Asturiana.
- Nel Amaro et al. (1992), *El secretu de la lluvia. Cuentos fantásticos*. Uviéu: Academia de la Llingua Asturiana.
- Nieva de la Paz, P. (1999), "*La tumba de Antígona (1967): teatro y exilio en María Zambrano*", in Aznar Soler, M. (ed.), *El exilio teatral republicano de 1939*. Barcelona, Gexel: 287-302.
- Nussbaum, M. (2001), *The fragility of Goodness: luck and ethics in Greek tragedy and philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Oliveira, F. (2008), "Misoginia clássica: perspectivas de análise", in Soares, C., Calero Secall, I., Fialho, M. C. (eds.), *Norma e transgressão I*. Coimbra, IUC: 65-91.
- Oudemans, Th. C. W., Lardinois, A. P. M. (1987), *Tragic Ambiguity: Anthropology, Philosophy and Sophocles'Antigone*. Leiden: E. J. Brill.
- Paglia, S. (2011), "La sperimentazione linguistica e l'esplicitazione tematica dai romanzi alla *Serata a Colono* di Elsa Morante", *Critica letteraria 150* : 79-101.
- Paglia, S. (2011), "Note sulla proiezione intertestuale dall'*Edipo a Colono* di Sofocle alla *Serata a Colono* di Elsa Morante", *Maia 63* : 149-163.
- Paillard, M. C. (2005), "Margherite Yourcenar et Virginia Woolf 'dans le salon vaguement éclairé par les lueurs du feu': variations sur *Une chambre à soi*", in *Marguerite Yourcenar*.

- La femme, les femmes, une écriture - femme?*, Actes du Colloque Intern. Baeza (Jaén) 19-23 de Noviembre de 2002. Clermont-Ferrand, SIEY: 109-123.
- Papalexiou, E. (2010), «Mises en scène contemporaines d'Antigone », in Duroux, R., Urdician, S., *Les antigones contemporaines*: 87-102.
- Pasolini, P. P. (1991, 1998), *Il Vangelo secondo Mateo. Edipo re. Medea*. Introduzione di Morandini, M. Milano: Garzanti.
- Pelo, A. (2008), “ La Serata a Colono di Elsa Morante. Note sulla lingua e lo stile”, *La lingua italiana* 4 : 137-151.
- Pereira, B. F., Ferreira, A. (eds.) (2014), *Symbolon IV – Medo e Esperança*. Porto: FLUP.
- Pianacci, R. E. (2008), *Antígona: una tragedia latinoamericana*. Irvine, California: Ediciones Gestos.
- Pickard-Cambridge, A. W. (1996), *Le feste drammatiche di Atene*, Seconda edizione riveduta da Gould, J. e Lewis, D. M., trad. di Blasina, A., Scandicci (Firenze): La Nuova Italia (1968, Oxford: Oxford University Press).
- Picklesimer, M. L. (1998), “Antígona: de Sófocles a María Zambrano”, *Florentia Iliberritana* 9: 347-376.
- Pino Campos, L. M. (2007), “Antígona, de la piadosa rebeldía de Sófocles a la mística inmortal de María Zambrano”, *Antígona* 2: 78-95.
- Pino Campos, L. M. (2005), “La condena de Antígona y el exilio de María Zambrano: apuntes en torno a la historia sacrificial”, *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna* 23: 247-264.
- Pino Campos, L. M. (2010), “Antígona y sus circunstancias”, *Fortunatae* 21: 163-187.
- Piquero, J. L. (ed.) (2004), *Antoloxía del cuentu eróticu. Lliteratura asturiana contemporánea*. Uviéu: Ámbitu.
- Pociña, A. (2007), “Julia Uceda. ¿Poeta inexistente?”, in *Tecer con palabras. Mulleres na poesía en castelán, galego e portugués*. Santiago, Edicións Correo: 301-306.
- Prauscello, L. (2007), “‘Dionysiac’ Ambiguity: HomHymn 7.27: ὄδῃ δ’ αὐτ’ ἄνδρεςσι μὲλήσει”, *MD* 58: 209-216.
- Prieto Pérez, S. (1999), “El ethos de Eloísa y las figuras trágicas de Electra y Antígona en María Zambrano a propósito de una distinción lucreciana”, in Adiego, I.-X. (ed.), Actes del XIII Simposi de la Secció catalana de la S.E.E.C. Tortosa, Adjuntament: 263-269.
- Pujol, M. (1999), “José Martín Elizondo: de una memoria defendida a un «teatro sin fronteras»”, in Aznar Soler, M. (ed.): 331-347.
- Pujol, M. (2009), “José Martín Elizondo. Una intensa vida de teatro”, *Primer Acto* 329: 156-168.

- Pulquério, M. (1987), *Problemática da tragédia sofocliana*. Coimbra. **editor**
- Quance, R. A. (2001), *La tumba de Antígona de María Zambrano: Política y misterio*. Madrid: Visor Libros.
- Quijada Sagredo, M. (2013), “La retórica de la súplica: los discursos de Adrasto y de Etra (Eurípides, *Supp.* 162-92 y 297-331)”, in Quijada Sagredo, M., Encinas Reguero, M. C. (eds.), *Retórica y discurso en el teatro griego*, Madrid, Ediciones Clásicas: 31-60.
- Radatz, H.-I., Torrent-Lenzen, A. (eds.) (2006), *Iberia polyglotta. Zeitgenössische Gedichte und Kurzprosa in den Sprachen der Iberischen Halbinsel. Mit deutscher Übersetzung*. Titz: Axel Lenzen Verlag.
- Ragué Arias, M^a J. (1989), *Els personatges femenins de la tragèdia grega en el teatre Català del segle XX*. Sabadell: AUSA.
- Ragué Arias, María José (1990), *Els personatges femenins de la tragèdia grega en el teatre català del XX*. Sabadell: Editorial AUSA.
- Ragué, M. J. (1991), *Los personajes y temas de la tragedia griega en el teatro gallego contemporáneo*. Sada – A Coruña: Edición do Castro.
- Ragué Arias, M. J. (1992), *Lo que fue Troya: los mitos griegos en el teatro español actual*. Madrid: Asociación de Autores de Teatro.
- Ragué Arias, M. J. (1994), “La ideología del mito. Imágenes de la Guerra Civil, de la posguerra y de la democracia surgidas a partir de los temas de la Grécia Clásica en el teatro de siglo XX en España”, *Kleos* 1: 63-69.
- Ragué Arias, M. J. (1996), *El teatro de fin de milenio en España (de 1975 hasta hoy)*. Barcelona: Editorial Ariel.
- Ragué Arias, M. J. (2005), “Del mito contra la dictadura al mito que denuncia la violencia y la guerra”, in Vilches de Frutos, M. F.: 11-21.
- Ragué Arias, M. J. (2011), “Mito y teatro en José Martín Elizondo”, in Aznar Soler, M., López García, J. R. (eds.): 362-369.
- Ramos, M. L. (1991), *Análise estrutural de Primeiras Estórias*, in Coutinho, E. F. (ed.), *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Real, M. (2011), *O Pensamento Português Contemporâneo 1890-2010. Labirinto da razão e a Fonte de Deus*. Lisboa: INCM.
- Rebello, L. F. (1984). *100 Anos do Teatro Português*. Lisboa: Brasília Editora.
- Ripoli, M., Rubino, M. (eds.) (2005), *Antigone. Il mito, il diritto, lo spettacolo*. Genova: De Ferrari & Devega.
- Roda, F. (1965), “Notas al estreno de la primera versión de *Antígona*”, *Primer Acto* 60: 38-39.
- Rodighiero, A. (2007), *Una serata a Colono. Fortuna del secondo Edipo*. Verona: Edizioni Fiorini.

- Romero Mariscal, L. (2012), "Figuras del logos femenino en Virginia Woolf: Las razones de Antígona", in De Martino, F., Morenilla, C. (eds.), *Teatro y sociedad en la Antigüedad clásica. El logos femenino en el teatro*. Bari, Levante Editori: 557-582.
- Romero Mariscal, L. (2012), *Virginia Woolf y el Helenismo, 1807-1925*. Valencia: Ed. Diputació de Valencia.
- Romilly, J. (1971), *Le temps dans la tragédie grecque*. Paris: J. Vrin.
- Ruiz, M. (1988), "Una 'Antígona' entre muros...", in Martín Elizondo, J., *Antígona entre muros*. Madrid, SGAE: 9-11.
- Sarabando, J., Correia, J. Sacramento, C. (2009), *Livro de Amizade. Lembrando Mário de Sacramento*. V. N. de Famalicão: Ed. Húmus.
- Sánchez Vicente, X. X. (1991), *Crónica del Surdimientu (1975-1990)*. Oviedo: Barnabooth.
- Santiago Bolaños, M. (2010), "María Zambrano dialogue avec Antigone", in Duroux, R., Urdician, S. (eds.), *Les Antigones contemporaines...*: 75-86.
- Saxonhouse, A. (1986), "From tragedy to hierarchy and back again: women in Greek political thought", *American Political Science Review* 80: 403-448.
- Schofield, M. (1999), *Saving the city: Philosopher-Kings and other classical paradigms*. London, New York: Routledge.
- Segal, C. P. (1964), «Sophocles' Praise of Man and the conflicts of the *Antigone*», *Arion* 24: 46-60.
- Seale, D. (1982), *Vision and stagecraft in Sophocles*. London and Canberra: Croom Helm.
- Sgorlon, C. (1988), *Invito alla lettura di Elsa Morante*, Milano: Mursia editore.
- Silva, M. F. (ed.) (1998), *Representações de Teatro Clássico no Portugal Contemporâneo*, vol. I. Lisboa: Edições Colibri / FLUC.
- Silva, M. F. (ed.) (2004), *Representações de Teatro Clássico no Portugal Contemporâneo*, vol. III. Coimbra: FLUC.
- Silva, M. F. (ed.) (2006), *Furor: ensaios sobre a obra dramática de Hélia Correia*. Coimbra: IUC.
- Silva, M. F. (2010), "Le mythe d'Antigone sur la scène portugaise du XX^e siècle", in Duroux, R. et Urdican, S. (eds.), *Les Antigones contemporaines (de 1945 à nos jours)*. Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal: 287-294.
- Siti, W. (1995), "Elsa Morante nell'opera di Pier Paolo Pasolini", in D'Angeli, C., Magrini, G. (eds.), *Vent'anni dopo La Storia. Omaggio a Elsa Morante*. Pisa: Giardini.
- Soares, C., Calero Secall, I., Fialho, M. C. (eds.) (2008), *Norma e transgressão I*. Coimbra: IUC.
- Soares, C. Fialho, M. C., Alvarez Morán, M. C., Iglesias Montiel, R. M. (eds.) (2011), *Norma e transgressão II*. Coimbra: IUC.
- Staley, G. A. (1985), «The literary ancestry of Sophocles' 'Ode to Man'», *Classical World* 78: 561-570.

- Steiner, G. (1991), *Antígonas*. Trad. Bixio, A. L. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Steiner, G. (1995; reimp. 2008), *Antígonas*. Trad. port. de Pereira, M. S. Lisboa: Relógio d'Água.
- Steiner, G. (1996), "Tragedy, pure and simple", in Silk, M. (ed.), *Tragedy and the tragic. Greek theatre and beyond*. Oxford, Clarendon Press: 534-46.
- Stevens, E. B. (1933), «The topics of counsel and deliberation in Prephilosophical Greek Literature», *Classical Philology* 28: 104-120.
- Styan, J. (1973), *The Elements of Drama*. Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- Suder, W. desdobre-me esta inicial, por favor, para o índice (1991), *Genas. Old age in Greco-Roman Antiquity. A classified bibliography*. Wrocław: **editor**
- Taplin, O. (1989), *The stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*. New York: Clarendon Press (with corrections; Oxford University Press 1977¹).
- Trueba Mira, V. (2010), "La sierpe que sueña con el pájaro (algunos apuntes sobre María Zambrano, dramaturga)", *Aurora* 11: 103-116.
- Ubersfeld, A. (1974), *Le roi et le bouffon*, Paris: Lire le théâtre. Éditions sociales.
- Urdician, S. (2008), « Antigone, du personnage tragique à la figure mythique », in Léonard-Roques, V. (ed.), *Figures mythiques, Fabrique et métamorphoses*. Clermont-Ferrand, PUBP: 87sqq.
- Van Leeuw, M.-N. (2013), *Le Mythe d'Antigone: sources et evolution*. Editions des 3 hibouks (e-book).
- Várzeas, M. (2011), *Sófocles. Antígona*. Vila Nova de Famalicão: Humus (TNSJ).
- Vilches de Frutos, M. F. (2005), *Mitos e identidades en el teatro español contemporáneo (Foro Hipánico 27)*. Amsterdam/New York: Edicions Rodopi.
- Vilches de Frutos, M. F. (2006), "Mitos y exilios en la construcción de la identidad colectiva: Antígona en el teatro español contemporáneo", *Hispanística XX* 24: 71-93.
- Vox, O. (1981), "Omero, Polibio, Dione Cassio: notizie editoriali", *Belfagor* 36: 81-83.
- Wiltshire, S. F. (1976), "Antigone's disobedience", *Arethusa* 9: 29-36.