

Antígona sobre muros
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*

Creonte, o tirano de *Antígona*

Sua recepção em Portugal

(Creon, the tyrant of *Antigone*. His reception in Portugal)

Maria de Fátima Silva (fanp13@gmail.com)
Universidade de Coimbra

(Página deixada propositadamente em branco)

RESUMO – O tema de Antígona aparece, no séc. XX português, em sucessivas reescritas, que coincidem com a própria experiência política do país. Este artigo pretende focar-se em particular no desenho do tirano, comparando o seu tratamento em duas das mais sugestivas recriações portuguesas do modelo sofocliano: as *Antígonas* de Júlio Dantas e de António Pedro.

PALAVRAS-CHAVE: legitimidade, justiça, oposição, palavra e silêncio, poder absoluto e instituições do Estado.

ABSTRACT – The subject of Antigone appears, in Portugal during the 20th century, in different reiterations, in coincidence with the political experience of the country. This article looks in particular to the profile of the tyrant, making a comparison of two of the most impressive, Portuguese remaking of Sophoclean model: Júlio Dantas and António Pedro *Antígonas*.

KEYWORDS: legitimacy, justice, opposition, word and silence, absolute power and public institutions.

Numa literatura dramática que não foi particularmente marcada por influências clássicas, como a portuguesa, é tanto mais expressivo quando um tema se impõe e reaparece, em sucessivas reescritas, em anos relativamente próximos. O caso mais significativo é aquele que a *Antígona* sofocliana representa para o séc. XX em Portugal¹. Marcado, durante mais de 40 anos (1926-1974), por uma ditadura repressiva, de que Salazar foi o protagonista, o país encontrou no teatro, e no tema de Antígona, um canal e uma mensagem que denunciasses, em diversos tons, a pressão política e social em que se encontrava. Assim, entre os anos 40 e 50², sucederam-se as recriações do modelo sofocliano, onde a dominante é aquela em que uma voz solitária, débil mas determinada, a de uma jovem mulher, desafia o todo poderoso soberano, Creonte, que ficou para a tradição como um dos símbolos mais emblemáticos do poder absoluto e seus excessos. Das várias *Antígonas* portuguesas então produzidas, vamos fixar-nos em duas, pelo interesse da sua

¹ Assim, em Portugal, o tema sofocliano de Antígona suscitou as seguintes reescritas: António Sérgio (1930), Júlio Dantas (1946), António Pedro (1953), João Castro Osório (1954), Hélia Correia (1991) e Eduarda Dionísio (1992). Vide Morais 2001.

² Morais 2001: 85-86 justifica esta insistência no tema e a sua concentração nesta década com razões de foro político: ‘Com a vitória dos aliados, o regime salazarista, “para sobreviver à vaga de fundo democrática que percorria a Europa” e se adaptar à nova ordem estabelecida, iniciou um processo superficial de relativa abertura e de diversificação do regime. (...) Era (ou parecia ser) propícia a atmosfera para rupturas e renovações nos mais diversos domínios. De imediato, timoratas acções de carácter político e cultural sucederam-se a intentar quebrar o fundo e aterrador “silêncio”’.

abordagem e pela repercussão que tiveram nos palcos, circulando um pouco por todo o país: a de Júlio Dantas (*Antígona, peça em 5 actos, inspirada na obra dos poetas trágicos gregos e, em especial na Antígona, de Sófocles*, 1946) e a de António Pedro (*Antígona. Glosa nova da tragédia de Sófocles em 3 actos e 1 prólogo incluído no 1º acto*, 1954). Delas procuraremos retirar os traços da figura do tirano, sublinhando o que no Creonte português há de tradição sofocliana, retocada com traços novos, adaptados a uma outra experiência política e social, aquela que separa o Portugal do séc. XX da Atenas do séc. V a. C.

Décadas mais tarde, já o regime salazarista tinha sido deposto há cerca de vinte anos, o tema de Antígona reapareceu na produção dramática portuguesa, com breve repercussão nos palcos. Num tempo em que a repressão política tinha deixado de existir, o velho mito tebano impôs-se por outros motivos; numa sociedade ainda à procura de uma nova estabilidade, sobretudo no que diz respeito à ‘causa feminina’, Antígona passou a dar voz à desadaptação de uma mulher, marcada por um crescimento irregular, desenraizada dentro de uma teia familiar anormal, sujeita ao exílio, condições que lhe foram deturpando a alma, até fazerem dela o bicho, a criatura incompreensível e incompreendida, que se confronta não com o tirano – que deixou de ser um adversário à altura -, mas com a própria vida, que não dá lugar à realização dos seus anseios. Foi por mão feminina – a de Hélia Correia, *Perdição. Exercícios sobre Antígona*, 1991, e a de Eduarda Dionísio, *Antes que a noite venha*, 1992 – que Antígona conheceu este novo sentido; desta vez o modelo sofocliano foi sujeito à filtragem de uma versão intermédia e muito inovadora, a de Jean Anouilh (*Antigone*, 1943), de manifesta influência na expressão dramática portuguesa.

Como interlocutor e antagonista de Antígona, numa proporção que se discute desde a criação de Sófocles – qual das duas personagens é de facto o verdadeiro protagonista da peça³ -, Creonte é também, nas sucessivas produções que iremos analisar em Portugal, condicionado pela focagem que a filha de Édipo merece a cada nova reescrita. Vemo-lo agir, nas leituras de pendor mais político, como paradigma de um déspota monocrático, e assistimos, nas peças de maior focagem social e psicológica centradas em Antígona-mulher, a um abrandamento, em que o tirano de outrora reveste características de uma personalidade fraca e hesitante, investida, sem empenho, de uma autoridade que não tem condições de exercer; ou mesmo,

³ Para uma síntese desta questão e dos argumentos usados, vide Fialho 2001: 72-73; Rocha Pereira 2010: 20-21.

no limite, em que Creonte se torna desnecessário ao conflito de Antígona, a tal ponto este se interioriza e se torna, além de íntimo, individual. Para este Creonte distanciado do autoritarismo que o poder suscita julgamos encontrar o modelo último também em Sófocles, na personalidade que destinou, no *Rei Édipo*, ao filho de Meneceu.

Apesar das variantes que o desenho de Creonte conheceu em todas as criações portuguesas que o retratam como paradigma do tirano, há recursos e motivos permanentes, dentro da maleabilidade que os caracteriza. Começemos pelo exterior cénico mais conveniente para funcionar como moldura simbólica do exercício de um poder prepotente. O palácio é, por convenção, o cenário transversal que melhor convém à acção, explorado de modos diferentes de acordo com objectivos específicos bem determinados. Nos textos portugueses, as rubricas de cena tornaram-se não só uma orientação quanto aos movimentos previstos, complemento visual das palavras que se atribuem aos intervenientes na acção, mas também denunciam as preocupações dos dramaturgos em tornar sensível a marca da fonte clássica que dá suporte à sua criação. Essas informações contribuem assim para a articulação entre a reescrita e o seu modelo.

Dantas, numa rubrica de cena inicial, está manifestamente preocupado em definir em pormenor um cenário, que coloque à vista do público um logótipo helénico: 'Escadaria exterior de pedra conduzindo ao palácio real dos Labdácidas, que se levanta, à D., na majestade do seu peristilo dórico. À E., pórtico de cariátides arcaicas, debruçado sobre o caminho que conduz ao templo de Palas, e donde se avistam parte da cidade e os campos tebanos'; e remata: 'O mesmo cenário nos cinco actos da peça'. Ao enquadramento tendencialmente minimalista do teatro grego, Dantas prefere uma construção, onde motivos de pormenor contextualizam, de forma mais visível, o ascendente clássico que lhe está subjacente. É de sublinhar a menção e a funcionalidade da 'escadaria exterior de pedra', onde se concentra a imagem que melhor convém ao movimento e atitudes de um tirano: por um lado ela sugere distância hierárquica, por outro é a tribuna de contacto entre o soberano e o povo da cidade. É, naturalmente, essa a via de acesso para uma primeira aparição de Creonte (p. 29); e também nesse momento, à escadaria, como caracterizadora do cenário, se juntam pormenores sobre o traje emblemático do senhor de Tebas: 'Creonte, aparecendo no alto da escadaria, envolto em púrpura, a fronte cingida da serpente de ouro de Cadmo'. Se a púrpura é a cor emblemática do poder em geral, o dragão de Cadmo, ostentado pelo novo monarca, é sem dúvida a sua marca de legitimidade, um tema que, como veremos, merece nos sucessivos tratamentos

de Creonte discussão. A própria personagem, na alocução que então dirige aos cidadãos, não deixa de esclarecer o objectivo desse acessório (p. 29): ‘O meu primeiro pensamento, ao colocar sobre a cabeça a coroa de ouro dos Labdácidas, foi chamar-vos, para vos agradecer a fidelidade e a comiseração que sempre vos mereceu a desventurada família de Édipo’. Estas são palavras que, ao recordarem a linhagem infeliz daquela casa, colocam quem as profere no papel do último dos seus herdeiros legítimos.

Semelhante é a opção de António Pedro. Após um prólogo de tipo parábatico, o dramaturgo imagina a construção de um cenário à vista do público (p. 267); alguns apontamentos proporcionam a mesma recriação de um ambiente grego: uma cortina azul, sob um foco de luz, pode sugerir o céu helénico, ‘uma coluna jónica, em frente a um pano vermelho de veludo’ indicam o palácio de Creonte e são os sinais da sua realeza. A escadaria é ainda um pormenor do exterior do palácio que se valoriza, como via de acesso para um Creonte recém-vestido nas suas funções, que dirige a sua primeira alocução ao povo; em rubrica de cena, o dramaturgo escreve (p. 275): ‘Creonte está de pé no alto das escadas. Uma grande multidão de homens e mulheres enche o palco por completo’. Sobressai neste caso a altivez e a distância hierárquica, que separa o soberano da cidade de todos aqueles cujo destino tem nas suas mãos. Com o progresso da acção, os acontecimentos, apesar de cívicos, vão-se interiorizando na sua dimensão familiar e pessoal. Talvez por isso, o agôn com Antígona (Acto II) nos leve, nas preferências de António Pedro, ao interior do palácio, à sala do trono, onde o diálogo continua a ser político, entre o soberano e um dos seus súbditos, sem deixar de implicar, por sugestão dos próprios limites da casa, que se trata de parentes que discutem o destino a dar ao que resta de outros membros da mesma família. Este passará a ser o lugar de actuação de um soberano cada vez mais afastado do seu povo, e mais centrado nos conflitos que tem de gerir dentro da sua própria casa. Com a entrada de Ismena, que vem agravar o sentimento de desobediência que fere Creonte, o autor assinala (p. 298): ‘Enorme, de pé, sobre o estrado do trono, Creonte parece uma estátua’. O estrado substitui, a uma dimensão mais comedida, o efeito da escadaria, criando o espectáculo de um ascendente fictício. A rigidez que se apodera da figura desumaniza-a, cristaliza-a mais como um molde de autoridade do que como um verdadeiro rei, humano e activo nas relações com cada um dos seus interlocutores. Esse continuará a ser o cenário da sua experiência humana. Das alturas do trono, Creonte repele e insulta todos os que lhe manifestam discordância, o filho e as sobrinhas; para depois se quedar ‘sentado e cabisbaixo’ (p. 315), numa manifestação de impotência e

de cedência a um destino que sente já superior à sua vontade; é essa a atitude com que recebe Tirésias, o adivinho de quem pretende auscultar o veredicto. Do trono sairá apenas ao encontro dos destroços das suas vítimas, para mergulhar na ruína que foi cavando pela sua própria obstinação.

Do contexto que o cerca, a atenção orienta-se então para o surgir de um soberano ainda mal investido no seu poder⁴. E a primeira questão que tal figura justamente levanta é a da sua legitimidade. Avaliado em proporção com a ascendência labdácida, à qual Creonte não pertence, o seu acesso ao poder coloca a questão do direito indiscutível ao trono. Desde logo a necessidade de o afirmar é a denúncia das dúvidas que o novo soberano alimenta no espírito. Na sua alocação de posse, um momento permanente nas duas reescritas de *Antígona*, o Creonte de Dantas (p. 29) considera que, se o poder lhe cai nas mãos por força do fratricídio entre os filhos de Édipo, esses de facto os herdeiros incontestados dos Labdácidas, reúne, por si, condições para ser aceite como herdeiro colateral pelos súbditos: ‘A morte crudelíssima dos dois filhos varões do monarca ... investiu-me, pela força dos vínculos de sangue, na plenitude da autoridade real’⁵. Como é natural em tempos de crise, o poder não legítimo de Creonte aparece – tal como Salazar perante a anarquia instalada em Portugal nos tempos da 1ª República – como salvador, e garante de paz e normalidade; é este um ponto de partida comum para a tirania⁶.

⁴ No prólogo construído por A. Pedro, que tem por missão informar o espectador, menos atento à tradição do mito de Antígona e da sua realização paradigmática por Sófocles, de alguns aspectos essenciais do modelo e das variantes que irão ser agora adoptadas, cabe uma palavra ao elenco de personagens e ao simbolismo expresso por cada uma. É sugestivo que a primeira a ser referida seja justamente Creonte (p. 259), o que deixa, *en passant*, a sugestão da focagem que se vai adoptar na proporção entre Antígona e o rei. Sobre a tonalidade e função ‘didascálica e metateatral’ deste prólogo, vide Morais 2001: 94-95.

⁵ A mesma preocupação e igual argumento são usados por António Pedro (p. 275) – ‘Morto o rei Édipo e mortos os seus filhos na batalha que enlutou a cidade, sou eu, Creonte, pelos direitos de sangue, o vosso legítimo rei’. Cf. S. *Ant.* 173-174.

⁶ Embora limitada e discutível no seu alcance, a leitura que Wilamowitz (*apud* Calder 1968: 391) faz do original de Sófocles como uma peça política serve bem a esta questão: ‘Em termos estritamente políticos, importa perguntar qual é a situação e as questões que a mesma situação coloca. Trata-se de um governo de transição, em tempo de guerra – convicto da sua legitimidade e aceite pelos cidadãos – que estabelece legislação contra os inimigos do estado. Um agitador bem colocado, sem o devido procedimento, ataca a legitimidade das disposições legais e nega a supremacia do governo. Pergunta-se: como há-de o poder enfrentar esta contestação dentro da elite social que não se pode ignorar nem discretamente negar?’

É, portanto, com prazer que ouve de um dos senadores, Enópides, uma afirmação do reconhecimento dessa mesma legitimidade por parte das instituições e do povo, no que se assemelha à formalização de um acto de posse (p. 31): ‘O Senado e o povo tebano reconhecem em ti o seu guia e o seu rei. Filho de Meneceu, repousam nas tuas mãos a vida, a riqueza e a glória de Tebas’. Se há voz que veicule as dúvidas sobre o que, ainda que aceite, é controverso, essa é a dos Labdácidas, que ressoa agora através de Antígona (p. 52), para quem o novo rei, ‘da raça real de Cadmo, não tem senão a serpente que lhe cinge a cabeça’.

Outro é o entendimento que António Pedro quer valorizar da mesma questão no preâmbulo que antecede a peça, onde cabe à personagem do Encenador caracterizar a traços largos o perfil de cada uma das figuras; a Creonte, o Encenador reserva o seguinte comentário (p. 261): ‘Creonte é o rei pelo acaso desta dupla derrota’. E o ‘acaso’ exprime ilegitimidade e até algum oportunismo, apesar da afirmação de um velho cidadão que o louva como rei legítimo (p. 261) e das aclamações gerais que o saudam (p. 267).

É, portanto, de um tom de insegurança que se parte à proclamação do novo soberano. Essa é feita, de acordo com o modelo sofocliano, em contexto público, por um ‘discurso de posse’ da nova autoridade, momento que nenhuma das leituras políticas do motivo dispensa⁷. O apelo de abertura aos seus ouvintes é um pormenor significativo sobre a mentalidade do rei em cada versão. A um simples e genérico ‘Meus senhores’, preferido por Sófocles (*Ant.* 162, *andres*), que contribui para a ambiguidade do monarca e das suas posições, Dantas (p. 29) substitui um restritivo ou elitista ‘Velhos ilustres de Tebas’, que limita o seu auditório aos senadores que constituem o coro⁸; A. Pedro (p. 275), por seu lado, democratiza a intervenção do rei com um ‘Cidadãos de Tebas’, que abre a sua alocação a toda a cidade.

⁷ Em *S. Ant.* 155-161, é o corifeu quem anuncia a vinda de Creonte e as intenções gerais que a motivam, de apresentar-se ao povo e à cidade como o novo poder, segundo uma concepção própria que ainda mantém todos na expectativa; é certo que já Antígona se lhe referira (33-34), justificando-a com o desejo do rei de chamar a si a responsabilidade directa de anunciar essa disposição, afinal aquela primeira ordem que marca o início do seu mandato e lhe definirá um tipo de actuação, dentro do que considera ‘patriotismo’. A. Pedro destina este anúncio a Ismena, e para a sua motivação vê já o desejo de afirmar com determinação a sua autoridade (p. 269): ‘Creonte, o nosso tio, é o Rei. Tal é o empenho que tem em que sejam cumpridas as suas ordens que, dentro em pouco, vem ele próprio aqui ler o édito ao povo’. Dantas apresenta publicamente Creonte sem aviso prévio, jogando talvez no efeito surpresa rodeado de aparato e solenidade.

⁸ A opção de Sófocles por um coro de velhos cortesãos, cujos interesses se associam aos da comunidade pública e não aos da protagonista, é mantida nas versões que analisamos.

A partir desta abertura, as palavras de Creonte flutuam, nos diversos autores, de um sentido que lhes é comum para outras subtilidades de efeito. Dantas parece acentuar o tom demagógico, quando o rei louva e agradece, como numa *captatio benevolentiae*, a ‘fidelidade e consideração’ (p. 29; cf. *S. Ant.* 166-169) do seu auditório, com a intenção oculta, ou mesmo involuntária, de eliminar discordâncias de que suspeita – e de que o público, que entretanto já assistiu a um primeiro diálogo entre os senadores, tem a certeza. A própria imprevisibilidade da sucessão, que fez de Creonte o herdeiro colateral dos filhos de Édipo, lhe exige a declaração de uma espécie de programa de governo, que o torne mais compreensível, nas suas opções políticas, aos olhos dos governados (cf. *S. Ant.* 175-176). O que, em Sófocles (178-191), é uma proclamação de patriotismo e de defesa incondicional da terra-mãe, ganha, no autor português, novas cambiantes, que lhe dão o tom de uma intervenção de propaganda (p. 30): ‘Não vos peço, por enquanto, que confieis em mim. O senado e o povo não podem cegamente confiar num homem cujas ideias e cujos sentimentos não conhecem’. Por isso, é realmente ideológica a concepção de poder que anuncia, fundada na lealdade interventiva dos seus subordinados. Da tirania, este Creonte traça um retrato indesejável (p. 30): ‘Sempre considerei como os peores dos mortais aqueles que espalham em volta de si a sombra, o silêncio e o terror. O poder, por si só, não confere a quem o exerce, nem a clarividência, nem a virtude’; para lhe contrapor o elogio de uma actuação democrática e colectivizante (p. 30): ‘Nunca a minha complacência sacrificará a qualquer interesse privado o bem supremo do povo’. Para terminar, como é exigido pela acção, com uma condenação prévia e ameaçadora dos traidores, ‘inimigos dos deuses e do Estado’ (cf. *S. Ant.* 182-183, 206-207) e com o édito concreto que envolve o sepultamento de Etéocles e a exclusão de honras fúnebres de Polinices.

O seu teor eminentemente político assim o recomenda. Mas, nos autores portugueses, a tendência vai no sentido da fragmentação desse colectivo, da individualização dos seus elementos, que o é também das opiniões que veiculam. Em vez de um simples número identificativo – 1º Velho, 2º Velho, 3º Velho – com que A. Pedro designa os elementos do coro, num misto de individualidade e colectivo, Dantas prefere dar-lhes uma categoria, a de ‘senadores’. Com esse estatuto, torna mais nítido e menos incipiente o carácter institucional da monarquia tebana sob o poder de Creonte. E, quando se trata de decisões polémicas, como a que condena Antígona, além das vozes audíveis em cena, ressoa indirectamente a presença das instituições, a quem o tirano trata com indiferença; na hora da execução da filha de Édipo, Enópides deixa clara essa ruptura na gestão da cidade (p. 106): ‘O Senado de Tebas não votou a morte de Antígona. Mas, se é essa a vontade de Creonte, lançai-lhe aos pulsos a cadeia de bronze dos supliciados’.

Embora o Creonte de A. Pedro reconheça a mesma ignorância do povo quanto aos seus projectos (p. 275), adia, para uma fase de concretização, os seus objectivos. Parece não ter, ou não querer confessar, uma ideologia, mas deixar que o tempo e a sua actuação a revelem: 'Ora é mais pelas obras do que pelas palavras que os homens se dão a conhecer'. E, no entanto, nas suas palavras vem já contida uma visão absolutista do poder: 'É pelas obras que me ireis conhecendo, cidadãos de Tebas, a que deveis mais amor do que a vós mesmos'. Quanto ao édito, dentro de um formalismo mais burocrático do que ideológico, em vez de anunciado pelo próprio monarca, é lido por um funcionário, um Pregoeiro, e seguido de aclamações populares. Ameaças de morte como pena a aplicar a quem desobedecer ao édito levantam o véu sobre o alcance da acção que coroará as palavras; este é o Creonte que, de facto, se reserva para a acção, deixando as palavras por conta de fórmulas estereotipadas, a quem falta de facto uma ideologia onde sobra imposição e autoritarismo. Creonte reserva-se, para depois do anúncio e dos aplausos, uma afirmação final de 'prioridade à pátria' e de 'Honra a quem a serve e opróbrrio e desonra eternos a quem tentar traí-la ou combatê-la' (p. 277; cf. *S. Ant.* 194-201).

A partir desta proclamação, comum a todas as versões, as reacções que desencadeia passam a ser o fio condutor da peça; na sua estrutura, a *Antígona* é, em todas as suas reescritas de pendor político, uma sucessiva interlocução de figuras, representativas dos diferentes estratos sociais, com o tirano, a quem apoiam ou perante quem exprimem discordância. A quase exclusividade na contestação que Sófocles confere a Antígona, uma das suas habituais heroínas solitárias, é substituída por uma rede de reacções que, por diversos motivos, criam em volta do tirano uma verdadeira controvérsia ideológica; com ela, também os argumentos e razões vão divergindo.

O tema da justiça, cuja concepção e aplicação constitui a primeira das prerrogativas do soberano e o cerne da sua primeira decisão, é, como se sabe, o motivo central do agôn Antígona / Creonte em Sófocles. A dimensão que aí é dada à questão polemiza uma concepção humana e cívica de justiça em confronto com uma lei maior, atemporal e universal, ditada pelos deuses: a do sepultamento incondicional dos mortos. Ora, ainda que a questão central da justiça permaneça na recepção do tema, a sua dimensão, em Sófocles colocada no plano dos princípios, tende a politizar-se e a envolver, a par de Antígona, a expressão de outras opiniões, de modo a projectar um verdadeiro fenómeno social sobre uma questão ética que, em Sófocles, envolvia os diferentes níveis do universo.

Dantas antecipa a cena entre as duas filhas de Édipo, que discutem a desobediência a Creonte e a necessidade do enterramento de Polinices, com uma outra focada na mesma questão, mas em que os intervenientes são os senadores tebanos. É claro o efeito conseguido por esta substituição. A mesma oposição, entre o repúdio e a concordância que afasta Antígona de Ismena, divide também neste caso as opiniões. Há os senadores que aceitam incondicionalmente o édito de Creonte, primeiro porque se sentem inclinados à obediência ao poder instituído, depois também porque o critério invocado pela autoridade do Estado lhes parece correcto; é o caso de Enópides (p. 14): 'É preciso velar por que sejam cumpridas as ordens de Creonte, novo rei de Tebas. Polinices traiu a pátria. Não tem direito a sepultura'. Outros, apesar de timoratos – tal como Ismena –, não deixam de colocar algumas dúvidas; para Egéon parece difícil de aceitar a diferença de tratamento dado aos dois cadáveres, não com base na noção universal do respeito devido à morte, mas com o reconhecimento do mérito guerreiro que, independentemente da causa que representavam, os igualava. São, portanto, sobretudo políticas as razões aduzidas.

Segue-se, de acordo com o modelo sofocliano, a cena entre as duas irmãs. Mas também neste caso alguns retoques de pormenor têm por objectivo politizar de forma clara os motivos de Antígona. O abandono do cadáver de Polinices é por ela entendido, de forma explícita, como uma ofensa de Creonte, o filho de Menecceu, à sua família (p. 18, 'não há ignomínia maior para o sangue real de Lábdaco, que nos corre nas veias'); repetidamente, na conversa com a irmã, a menção de uma estirpe de que ambas descendem ganha uma ênfase particular (p. 18, 'Resignas-te à desonra, tu, neta de Cadmo, filha de Édipo – minha irmã?'); ou, no momento de confrontar Ismena com o dever da cumplicidade no enterramento (p. 19), 'Filha de Édipo: queres ajudar-me a cumprir o meu dever?'; e diante da negativa de Ismena (p. 22), 'Tu submetes-te aos tiranos? Onde está o orgulho da tua raça?'. Mais do que focada no seu empenho pelos mortos, Antígona parece agora particularmente sensível em lhes defender os direitos na cidade de que foram senhores.

Antes que Creonte se apresente para a pronúncia do seu édito, é, pela segunda vez, dada a palavra aos velhos senadores, para uma espécie de síntese das diferentes vozes da oposição. Além das herdeiras de Édipo, as irmãs do guerreiro vilipendiado, os velhos 'do coro' expõem o que se assume como as dissonâncias na opinião pública. Se há, por um lado, concordância com a decisão de Creonte, há também quem afirme sem sombra de dúvida a sua discordância. Proceu fundamenta-a com motivos de gestão política;

recorrendo ao acordo estabelecido entre os dois filhos de Édipo de uma governação em alternância (cf. E. *Ph.* 474-483), o velho senador substitui os tradicionais epítetos de ‘patriota’ e ‘traidor’, dados a Etéocles e Polinices, pelos de ‘exilado e proscrito’ face ao ‘usurpador’, legitimando assim o direito de Polinices à reclamação dos termos de um protocolo de Estado. Polinices não veio, do seu ponto de vista, como ‘inimigo de Tebas’, ‘veio como rei de Tebas’ (p. 27)⁹. Por seu lado, o velho Ástaco amplia os motivos de ordem política à dimensão de grandes princípios éticos; em sua opinião ‘sempre que tu vejas perseguir um homem, vivo ou morto, já sabes que eu sou do partido contrário’¹⁰ (p. 28).

Trata-se, neste agôn, de um verdadeiro prólogo ao que se irá transformar em dissonâncias expressas em volta do próprio Creonte. Porque antes que Antígona digladiar com o monarca os habituais argumentos, de novo os senadores se farão ouvir; nem um nem outro dos habituais contraditores, a jovem e o rei, aqui estão sozinhos. Há, de facto, uma espécie ‘de partidos’ ou correntes de opinião em posições radicalmente divergentes. Enópides, coerente com a sua posição anterior, aplaude a decisão régia, mas antecipa possíveis vozes de discordância entre os que são próximos dos interesses labdácidas (p. 31: ‘Não sei, porém, se acerca dos destinos de tão nobre estirpe e dos seus despojos, todos pensarão como eu’). Esse é um estímulo a que Proceu retome as palavras do próprio Creonte na sua proclamação, para louvar o princípio democrático das decisões partilhadas e fundamentadas no conselho. São essas afirmações demagógicas que lhe dão o direito de interpelar o rei (p. 32): ‘Queres o nosso conselho sobre os filhos de Édipo, ou vieste apenas ditar-nos as tuas resoluções?’. A resposta que obtém – ‘Os reis perguntam. Não respondem’ – é um passo decisivo no desmascarar do tirano, cujas palavras e acções em nada coincidem.

A. Pedro, num prólogo de tipo parabático em que intervêm, além do Encenador, os três velhos do coro e Tirésias, deixa clara a sua dívida para com Sófocles e valoriza o tema da justiça como prioritário na sua recriação. Em comentários sucessivos, que procuram definir, em poucas palavras, o teor de produção que vai seguir-se, os Velhos do coro explicitam (p. 260-

⁹ Esta outra leitura legitimadora da vinda, em armas, de Polinices é reiterada por Tirésias (p. 73): ‘Queres então que as aves de rapina levem no bico e nas garras (...) pedaços apodrecidos do corpo de um rei, filho e neto de reis, culpado apenas de ter reclamado, de armas na mão, a coroa real a que tinha direito?’.

¹⁰ A palavra ‘partido’ não é aqui meramente ocasional; ela dá uma tonalidade contemporânea a um sentido de oposição múltipla, organizada e identificada, de uma forma que a Atenas do séc. V a. C. não conhecia.

261): esta é a ‘A tragédia de quem se recusa a obedecer à lei em nome de uma lei que é superior aos homens’, o mesmo é dizer ‘a tragédia da liberdade’. Com essa lei que o tirano corporiza irão defrontar-se ‘Isménia e Antígona, os dois modos de sofrer a tirania’, e ‘Hémon, o filho, a justiça pelo amor’. O tirano tem, portanto, como sua primeira prerrogativa a administração da justiça, de uma justiça humana, não absoluta, fruto das circunstâncias e por isso relativa. Dos seus limites se compreende que resultem decisões implicitamente arbitrárias. Justiça e liberdade são valores equivalentes; logo se o tirano cria a primeira, fruto de um contexto social, condiciona a segunda.

No debate entre Creonte e Hémon é acrescentada, à valorização da justiça como arma do poder no seu sentido mais amplo, a ponderação sobre a qualidade da sua execução. Hémon admite (p. 308) a violência coerciva da lei, desde que correcta. Mas a visão que o próprio Creonte tem dessa prerrogativa deixa adivinhar como facilmente o sentido de ‘lei’ se deturpa, quando ‘ordem’ passa a querer dizer ‘ordens’ e o poder, entendido em pirâmide, afunila para a vontade de um só os interesses da maioria (p. 309): ‘As ordens do rei são as ordens da cidade. Sem essa ordem não há senão a anarquia e o caos. As cidades são como uma pirâmide. Qualquer desarmonia no arranjo das pedras da base faz desmoronar-se a construção toda ...’. Do alto da sua posição, o tirano tende a sentir-se olímpico, uma espécie de deus na terra ou de agente credenciado por um poder maior para o desempenho de uma missão. Torna-se-lhe então natural o uso do possessivo – ‘a minha’, ‘a nossa’ – e consequente a substituição de ‘impor a lei’ por ‘exigir a ordem’ (p. 309). Há, portanto, uma espécie de retórica da justiça, uma argumentação com que o tirano procura ocultar a sua fragilidade e dúvidas muito humanas, para assumir uma segurança e autoridade fictícias (p. 310); na sua irritação, Hémon não deixa de o denunciar: ‘Há muitos que pensam contra ti. Tu próprio, pelas tuas hesitações, pelo grande número de razões com que envolves a tua hesitação, duvidas da justiça do que fizeste’. Contra o medo inconfessável que o atormenta, o tirano estimula o orgulho, ‘crime mais grave do que a desobediência’ – afirma Hémon – ‘a queda na injustiça pela cegueira de ter razão’. Do mesmo modo para Tirésias, da clarividência da sua condição de adivinho, a justiça é mesmo um bem maior, que no horizonte humano se atinge só após longa aprendizagem, quando a *hybris* natural cede enfim perante o desastre (p. 261): ‘Mas a justiça faz-se tarde. A justiça, mesmo, não chega a fazer-se; deseja-se apenas, depois de uma batalha de orgulho. Este é ruim de vencer ...’.

Depois da cena entre as duas irmãs, muito próxima do seu modelo clássico, e da proclamação pública de Creonte, A. Pedro aborda de uma for-

ma própria o tema da contestação / oposição. Vozes anónimas aplaudem e aprovam a decisão do novo soberano, mesmo assim, tal como em Sófocles, inseguro da concordância em sua volta e temeroso de ocultas reacções compradas a dinheiro por conspiradores invisíveis (*S. Ant.* 222, 322, 325-326). É então que aos três velhos do coro é dado espaço para um breve comentário – como se de um estásimo se tratasse – sujeito a uma espécie de mote (p. 278): ‘São as cidades que são dos homens, ou os homens que pertencem às cidades?’ Esta relação política assenta num equilíbrio de parte a parte, sendo as cidades, criadas pelos homens, o suporte de vida dos próprios homens. Assinalam a sua existência as gentes que as habitam e ‘a pedra e cal’ que lhes dão forma e parecem, na perenidade dos materiais que lhes dão memória, grandes e eternas. Mas estão feridas da mesma efemeridade que afecta toda a condição humana de que fazem parte (p. 279): ‘A grandeza não é outra coisa senão a ideia que dela se faz’.

A notícia, trazida pelo guarda, da desobediência ao rei é um teste à verdadeira dimensão da autoridade real. As discordâncias que, com maior ou menor amplitude, todas as versões fazem ouvir tornam-se agora activas e exigem, de Creonte, actuação. Desobediência e reacção constituem também, em cada reescrita, um núcleo permanente, mas concretizado de modos diversos e com diferentes intenções. Qualquer que seja, porém, o motivo da contestação, Creonte reage pela suspeita e pelo temor de ocultas conspirações, que denunciam a sua debilidade sob o manto do autoritarismo.

A versão de Dantas assume duas novidades como ponto de partida: a notícia é trazida não por um vulgar soldado, mas pelo chefe da guarda, o que responsabiliza toda uma instituição do Estado na sua eficiência perante o governo central; e o cadáver não foi sujeito a qualquer sepultamento, mas simplesmente desapareceu (p. 33). A própria variante é sujeita a um aprofundamento no diálogo que sobre ela se estabelece entre o coro e o rei. A questão de uma possível intervenção divina na desobediência, bem conhecida de Sófocles (*Ant.* 278-279), merece agora discussão; e, mesmo se a pergunta essencial é ‘obra de deuses ou de homens’, as respostas apontam no sentido da ‘humanização’ e ‘politização’ do episódio, relegando os deuses e os seus motivos para segundo plano. Todas as considerações dos conselheiros, cada uma ditada por uma concepção de cidadania, vão nesse sentido (p. 37): ‘Enópides – Eu digo que foram os deuses, porque nenhum cidadão de Tebas seria capaz de desobedecer às leis’; ‘Proceu – Eu digo que foram os homens, porque os homens virtuosos aborrecem as leis injustas’; ‘Ástaco – Pois eu digo que não foram, nem os deuses, nem os homens. Os

deuses ocupam-se menos dos mortais do que eles pensam. E os homens, quando roubam, não roubam os mortos, roubam os vivos’.

Creonte colabora nessa discussão com uma atitude estranha que registou em Antígona, antecipando-se à certeza trazida pelo chefe da guarda; percebeu, durante a noite, a ausência da sobrinha do palácio (p. 39). Para essa ausência, Enópides produz uma suspeita: quem sabe Antígona tenha fugido para Atenas¹¹, onde mantém com Teseu, desde os tempos do exílio, um vínculo de hospitalidade. Este elemento, retirado do *Édipo em Colono* de Sófocles, contribui para a reincidência no que, no novo monarca, são traços cada vez mais visíveis: a suspeita de traição e a insegurança que ela traz à sua atitude. Imagina que Antígona não abandonou Tebas sem uma intenção política, a de suscitar animosidades no rei de Atenas e um eventual ataque à cidade de Édipo, ainda mal recuperada do conflito recente com os Argivos; ‘o ressentimento da princesa pode até-la’ (p. 41). E mais imagina também que, se o fez, não agiu sozinha, mas que uma rede de cúmplices a rodeia e incentiva. A oposição tem rosto; a ‘raça degenerada de Édipo’, como uma espécie de clã concorrente, avulta ao seu espírito como uma eterna sombra (p. 41). Não é, portanto, no plano dos princípios que a divergência entre Creonte e Antígona tem lugar, mas num partidarismo político rasteiro. Até que o achado do corpo vem calar especulações, afinal vazias (p. 44): ‘Mãos piedosas tinham-no arrastado para aquele bosque de loureiros ...’. De forma inovadora, Dantas repõe a cumplicidade sofocliana entre deuses e homens no destino a dar ao cadáver de Polinices: são de homens as mãos que arrastaram o corpo para a sombra do bosque, mas é de loureiros, com todo o seu simbolismo religioso, o espaço que lhe deu acolhimento. Sem mais reticências, o chefe da guarda detém já a resposta, sem necessitar de uma nova vigilância e de uma segunda vinda: foi a filha de Édipo que, talvez mesmo sem o saber, infringiu as ordens reais.

Mais fiel a Sófocles neste momento do anúncio da desobediência a Creonte, A. Pedro limita-se a carregar nos tons dos sentimentos envolvidos (pp. 280-283). O guarda é reduzido ao ridículo de um *seruus currens*, prolixo nos comentários, exagerado nos temores e nos retardamentos até debitar a notícia de que é portador. No seu convencionalismo cómico, no entanto, suscita de quem o observa um comentário que lhe dá consistência dentro de um regime ditatorial (p. 290): ‘Para ser um bom polícia não é preciso ser inteligente. Basta ser mau como as ratoeiras’. Sobre Creonte, o dramaturgo português amontoa apontamentos que sublinham a impaciência, a

¹¹ A hipótese de fuga é vagamente aludida por Creonte, em *Ant.* 580-581.

fúria e o nervosismo, que agora encontram, para os alimentar, um primeiro motivo objectivo (p. 281, ‘contendo uma irritação enorme’ (cf. S. *Ant.* 316), ‘Creonte toma-se de uma raiva imensa. Desce os degraus, devagar, e explode, agarrando o soldado que ajoelha’; p. 290, ‘enervadíssimo’; p. 291, ‘Creonte faz um gesto de desespero perante a incontinência do falador’). A partir de uma fala do Creonte sofocliano – ‘Se não conseguirdes revelar-me os culpados, sereis levados a dizer que os grandes lucros podem trazer prejuízo’, *Ant.* 324-326 – A. Pedro reforça as certezas do rei de que dinheiro correu para pagar a traição e intensifica o tom das ameaças (p. 283): ‘Sereis todos enforcados! Sereis todos enforcados se, até hoje ao anoitecer, não trouxerdes à presença da minha justiça quem se atreveu a desrespeitar a minha lei’.

O agôn Creonte / Antígona, sempre muito próximo do modelo ateniense, marca, no entanto, sobretudo na reescrita de Dantas, uma dicotomia bem explorada entre palavra e silêncio. Antígona é, naturalmente, a protagonista da contestação pela palavra, em contraste com todos os que a cercam e que ocultam, sob um silêncio ambíguo, sentimentos semelhantes. Por outro lado, a usurpação do poder da palavra é uma prerrogativa do tirano, que tende a silenciar todos os que o cercam. A Antígona portuguesa – tal como a sofocliana, *Ant.* 504-509 – não tem dúvidas sobre os apoios tácitos que aplaudem na sombra a sua decisão (p. 51): ‘Todos os tebanos pensam como eu. Todos os tebanos te aborrecem como eu. Mas todos se calam, porque tu não os deixas falar’. São disso exemplo os senadores, preocupados, tal como em Sófocles, em não defrontarem o rei com a sua discordância. Mas Dantas dá-lhes espaço para uma reflexão explícita sobre essa compressão subserviente da palavra (pp. 61-63). Ao monopólio que o tirano cultiva, ajusta-se o temor dos que o cercam, numa cumplicidade forçada que deixa sem controle o erro a que os poderosos são sujeitos. Proceu, um dos senadores, tem de reconhecer (p. 61): ‘Não foi ele que não quis ouvir-nos. Fomos nós que não tivemos a coragem de lhe dizer o que era preciso que ele soubesse’. Contra a pressão do silêncio, o povo reage pela insurreiçãõ; ‘à sombra dos ciprestes do templo de Apolo’ (p. 62), como quem se abriga à protecção divina, os Tebanos manifestam a sua inquietação. Mais próximos do monarca, os cortesãos, tal como os Guardas em Sófocles, não sorteiam propriamente aquele a quem cabe ser portador de más notícias; mas procuram transferir de uns para os outros essa missão, na certeza de que ‘os homens poderosos não gostam de que se lhes diga a verdade’ (p. 63). Creonte, por sua vez, alimenta esse silêncio, consciente de que em sua volta se ‘rosna’ (p. 69) baixo, o que ele sente como sinal de controle da sua parte

e de obediência geral. É nesta base que o tirano entende as relações com os seus mais directos interlocutores e com o povo no seu conjunto.

Quando já Antígona, condenada pelo autoritarismo régio, parte para a morte, Creonte tem ainda uma intervenção pública, que é uma espécie de desafio às reticências dos que assistem à execução da jovem. Perante o mutismo dos velhos, Creonte multiplica as perguntas¹², retóricas porque não esperam resposta, mas que confrontam a leitura que o monarca faz dos acontecimentos protagonizados por Antígona, com aquilo que Creonte imagina serem as questões que o mutismo geral esconde. Das censuras implícitas nas perguntas formuladas sobre o comportamento da jovem, Creonte passa ao auto-elogio da sua própria actuação que lhe parece conforme com a justiça, com a verdade e com o bem colectivo. Pelo mutismo que o cerca, estas suas palavras tornam-se uma espécie de agôn íntimo, onde os seus argumentos parecem interpelados pelas suas próprias perguntas. Este é o momento da reclusão máxima do governante sobre si mesmo. Aos que lhe são próximos, o tirano pede com insistência que quebrem o silêncio (p. 127): ‘Porque não respondem? (...) Porque desvias os olhos de mim? Que silêncio é este?’. Mas quando a resposta valoriza uma divergência, mesmo que lacónica – ‘O nosso silêncio não significa confirmação – mas condenação’, p. 117 -, ei-lo que se enfurece e volta a exigir silêncio. Este é o silêncio que de facto condena o tirano: condena-o ao isolamento, ao repúdio, à incompreensão do seu povo; e, por fim, condena-o também ao apedrejamento, quando a sua obstinação recebe o castigo supremo, o que lhe depõe nos braços o cadáver de um filho, cuja morte é obra sua.

Mais sóbrio na exploração deste motivo, A. Pedro não deixa, no entanto, de lhe fazer breves referências (p. 296). Também a sua Antígona está certa de ter do seu lado a gente honrada da cidade, e o seu Creonte de que tem o acordo geral dos Tebanos. Mas não sobram dúvidas, decerto em nenhum deles, de que esse silêncio obedece à prerrogativa da tirania: ‘Um dos direitos dos tiranos’ – denuncia Antígona – ‘é falar quando lhes apetece e não deixar nunca falar quem tem argumentos para lhes opor’. Hémon virá também, como em Sófocles (*Ant.* 690-693), reforçar o jogo de palavra e silêncio

¹² ‘A que se deve, ilustres velhos, tão inexplicável consternação, como aquela que se apossou de todos vós? Tebas nunca viu caminhar para a morte uma mulher? Porventura a filha de Édipo, que acaba de sair daqui, é menos abjecta do que tantos outros criminosos? Quem se atreverá, na minha presença, a defender Antígona? Quem, perante mim, será capaz de contestar que essa mulher (...) violou as leis, ultrajou o poder real, atentou contra a segurança do Estado e – fúria hedionda! – corrompeu a tal ponto o ânimo do meu filho, que o levou a rebelar-se contra o pai? Nenhum de vós a defende?’, pp. 115-116.

que se desenrola em torno dos tiranos; a bajulação dos que lhe são mais próximos tende a abafar o rumor surdo do desacordo que se levanta em sua volta (p. 308): ‘Se tais censuras não te chegaram aos ouvidos, é porque a lisonja dos teus cortesãos abafa o que não enaltece o teu orgulho’.

Dos restantes episódios sofoclianos, aquele que proporciona divergências mais sugestivas nos autores portugueses é o de Hémon, a quem é atribuída uma personalidade e uma actuação criativas. É particularmente significativo a recriação que Dantas faz deste episódio. Passa a cena de Hémon para o final, retirando a Tirésias – e aos desígnios divinos de que é porta-voz – o protagonismo absoluto no desfecho dos acontecimentos. Na preocupação constante, que o seu Creonte manifesta, com a ameaça de cúmplices ocultos, ao saber do amor de Hémon por Antígona o soberano imediatamente se interroga sobre prováveis cumplicidades entre a princesa labdácida e o filho (p. 56); e também, como consequência lógica desse raciocínio, o desagrado pelos vaticínios de Tirésias o leva a suspeitas de corrupção; em Sófocles, o tirano não vai além de uma acusação dirigida à raça suspeita dos adivinhos (1035-1039)¹³, que o Creonte de Dantas converte numa acusação directa contra Hémon (p. 74): ‘Foi o meu filho que te mandou injuriar-me? Quantas dracmas te pagou pela traição, velho imundo?’. A traição ganha, neste caso, na mente de Creonte, foros de conspiração revolucionária, que visa apagar o rei do seu poder e não apenas confrontar a sua autoridade; por sua vez Hémon ganha, em função destas suspeitas, o relevo de uma espécie de contraponto de Antígona em versão masculina, na sua contestação ao rei e pai¹⁴.

O adiamento do diálogo entre pai e filho para o final da peça, depois que as suspeitas vagas de Creonte se foram acumulando e ganhando vulto na sua imaginação, torna o confronto final do tirano com o seu destino despoletado por razões humanas e políticas, e não divinas. A vinda do príncipe é antecedida por um diálogo entre Creonte e Eurídice, o par real; arrancada do mutismo a que Sófocles a confinara, a rainha, que é mãe, tem em Dantas a sua oportunidade para defender o filho. Mas todo o seu esforço por isentar Hémon de suspeitas sem fundamento, por parte do pai, resultam na

¹³ Vai no mesmo sentido a preferência de A. Pedro (pp. 317-319), que faz Creonte acusar Tirésias de corrompido e venal, sem contudo precisar qualquer cumplicidade.

¹⁴ O próprio texto faz, explicitamente, esta aproximação, quando Ástaco, um dos senadores, tomando nas mãos a cadeia destinada a aprisionar Antígona, interroga o rei (p. 119): ‘Vês esta cadeia? É o grilhão ignominioso dos supliciados. Ninguém se atreveu a prender com ela os braços da filha de Édipo. Que queres tu agora de nós, rei? Queres que a lancemos aos pulsos do teu filho? – Não!’.

confissão de uma ideia que contamina, na imaginação de Creonte, a linhagem de Meneceu da mesma maldição que afecta os Labdácidas (p. 79): ‘Os crimes continuam na nossa família. A fatalidade arrasta-nos pelos cabelos’.

A oposição a que Hémon está disposto não resulta, em Dantas, somente de outro jogo de palavras. O temor de Creonte de que Hémon tenha intenção de o matar ganha alguma consistência pelo facto de o jovem entrar em cena armado. Ao esforço diplomático do príncipe sofocliano, substituiu-se aqui uma leitura inovadora. Sem essa diplomacia, a atitude de Hémon resulta mais agressiva, apesar de muitas das suas palavras retomarem as do seu modelo ateniense. Este Hémon não hesita em pôr a condenação de Antígona no centro da sua divergência com o pai, nem de colocar os seus sentimentos ofendidos como causa desse diferendo. Mas logo inclui também argumentos políticos. Acusa o rei de não prestar atenção ao que o povo diz ou pensa (p. 83; S. *Ant.* 688-691) e, desassombadamente, põe-lhe a nu objectivos inconfessáveis e mesquinhos (p. 85): ‘Não! Não chames justiça à vingança. Não chames justiça ao ódio. Tu sempre odiaste Édipo. Tu vingas-te, nos filhos de Édipo, do desprezo que o pai tinha por ti’.

Ferido por tanta animosidade, Creonte condena à morte também o próprio filho. Não com uma condenação formal, como a que visou Antígona; mas com a ordem aos seus guardas de que, se ele se abeirar do palácio, o matem (p. 94). E Hémon reage, mata os guardas numa tentativa de evitar o inevitável, a morte de Antígona, porque, além da crueldade imponderada do rei, há que contar com o carácter extremo e decidido da filha de Édipo.

Como em Sófocles, todas as características do tirano, que lhe aconselham comportamentos imponderados e excessivos, o levam à condenação: pelos deuses, que o punem em extremo; pelos homens, que lhe apontam um dedo acusador ou lhe atiram a pedra do castigo; e pelo tribunal da sua consciência. O Creonte de A. Pedro é o porta-voz desse reconhecimento, da clarividência que se aprende pela dor. Diante do cadáver do filho, o tirano enfim reconhece (p. 329) o difícil equilíbrio entre o que é a desejada *arete* e o seu excesso: ‘A vaidade a que chamei sabedoria’; ‘O orgulho a que chamei justiça’; ‘A obstinação a que chamei firmeza’. A que acrescenta o verdadeiro drama humano: ‘Agora sei’. ‘Mas é tarde’.

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), *Sophoclis, Fabulae*. Oxford: Oxford University Press.
- Mastromarco, G. (ed.) (1983), *Commedie di Aristofane*. Torino: Utet.
- Mastrornde, 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), *Ensaios 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), *Antología del cuento asturiano contemporáneo*. 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 esquileos 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 asturisiói 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), *Estudios 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 *teikhosopia* 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 inmarcitable 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 leurs 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: ὄδ᾽ ἄϋτ’ 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), *Furo: 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.