

A dramatização do mínimo essencial do mito de Antígona em António Sérgio

Carlos Morais

Universidade de Aveiro

...o que está mais condensado
agrada mais do que o diluído em muito tempo.

Aristóteles, Poética, 1462b 1-2

Palavras-chave: António Sérgio, *Antígona*, Sófocles, Aristóteles, mínimo, alegoria, contestação política, Humberto Delgado, salazarismo.

Keywords: António Sérgio, *Antigone*, Sophocles, Aristotle, minimal, allegory, political contestation, Humberto Delgado, salazarismo.

Escrita para ser representada em concursos dramáticos enquadrados num conjunto de cerimónias de carácter cívico e religioso que envolviam toda a comunidade, seja na organização seja na participação entusiástica e empenhada, a tragédia grega do séc. V a. C., enquanto espectáculo, recorria a processos de actuação simples e a expedientes cénicos e caracterizadores mínimos. O cenário, pouco elaborado e muito convencionalizado, restringia-se quase só à *skene* de madeira¹, que em geral representava um palácio ou um templo, podendo ser completado, por vezes, com telas amovíveis pintadas (*pinakes*) ou ser pontualmente sugerido pelo texto, em didascálias implícitas, que alimentavam a ilusão cénica do espectador. O elenco (à parte o Coro de 15 elementos) era também reduzido: de um actor apenas, nas representações primitivas, passou-se a três, no tempo de Sófocles. No entanto, protagonista, deuteragonista e tritagonista, como eram designados, de acordo com a importância dos papéis que desempenhavam, eram o bastante para dar vida às várias personagens (em número não muito elevado) criadas pelo poeta. De facto, as máscaras tipificadas e as indumentárias com adereços muito simples consentiam que um mesmo actor pudesse encarnar diferentes figuras da peça. Seria esta sobriedade que encontraríamos, se por acaso viajássemos até à Atenas de meados do séc. V a. C. (c. 442-441) e, sentados no teatro da nossa mente, assistíssemos à representação da *Antígona* de Sófocles.

¹ A primeira *skene* de pedra surge apenas por volta de 421-415.

Convém referir ainda que esta economia da componente cénica estava em sintonia com a dimensão não muito longa do *mythos*, considerado por Aristóteles como a alma da tragédia, o principal elemento de entre os seis que a enformavam (2004: 1450a 7-39). De facto, o enredo trágico, tal como um ser vivo a que é comparado, para ser belo, devia ser dotado de unidade, ou seja, ter princípio, meio e fim, e não devia ser nem excessivamente curto nem muito extenso. Como sublinha o Estagirita, não são harmoniosos nem um animal demasiado pequeno, já que a visão se confunde ao realizar-se num espaço de tempo quase imperceptível, nem demasiado grande, pois, neste caso, a visão não abrange tudo, escapando assim à observação de quem vê a unidade e a totalidade (2004: 1450b 22-1451a 6)². Em suma, a tragédia devia ter uma dimensão tal que, sucedendo-se os acontecimentos em palco de forma verosímil e necessária, fosse capaz de concitar as emoções e o consequente prazer que lhe eram próprios (*phobos*, *eleos* e *katharsis*) e que decorriam da mudança (*metabole*) na sorte do herói trágico, em geral de uma situação de felicidade para a oposta de infelicidade (2004: 1451a 9-15).

Esta extensão delimitada era, no dizer de Aristóteles, uma das causas da superioridade da tragédia em relação à epopeia, já que, como escreve em *Poética*, «o que está mais condensado agrada mais do que o diluído em muito tempo» (2004: 1462b 1-2, citado em epígrafe).

Esta medida clássica não a usou António Sérgio, quando, em 1930, estando exilado em Paris, em consequência do seu envolvimento activo numa campanha contra um empréstimo que a ditadura militar intentara obter junto das praças financeiras de Londres³, decidiu revivificar o mito de Antígona, transformando-o em instrumento de intervenção política contra o regime vigente. O exemplo da filha de Édipo, que se insurge contra a decisão arbitrária e despótica de Creonte de conceder honras fúnebres a Etéocles, deixando insepulto Polínicos, fora apenas o pretexto para o nosso autor, no exercício de um direito cívico e pedagógico, contestar o poder ditatorial saído da revolução militar de 28 de Maio de 1926 e, assim, alertar as consciências para a necessidade de reagir. Como a ditadura se arrastasse ao longo de décadas, sem que se vislumbrasse o seu fim, nem mesmo depois da vaga de democratização que, após a guerra, varreu a Europa ocidental, Sérgio, guiado pelos mesmos objectivos contestatários, revisitaria este seu texto, reescrevendo-o duas vezes mais em meados do século passado. É na

² Ainda que dois outros passos da *Poética* (2004: 1449b 12-16; 1459b 24-27) nos permitam inferir supostas leis de unidade de tempo e de espaço, apenas a unidade de acção é enunciada de forma taxativa (2004: 141a 30-35). A famosa lei das três unidades só virá a ser elaborada pelos comentadores italianos de Aristóteles, ao longo do séc. XVI. A fixação da unidade de tempo em 24 horas deve-se a Agnolo Segni (1549); a de lugar, que surge como consequência da de tempo, deve-se a V. Maggi (1550). Lodovico Castelvetro acabaria por reunir as três (acção, tempo e espaço), em 1570.

³ A declaração contra o empréstimo, assinada por António Sérgio em representação do grupo *Seara Nova*, foi entregue a 12 (?) de Janeiro de 1927 na Embaixada da Grã-Bretanha e nas Legações da França e dos Estados Unidos. Vide Marques, 1976: 48-49, 86-89.

terceira versão que o ensaísta constrói um enredo mínimo, dramatizando apenas o essencial do mito, que põe em evidência a atitude intrépida de Antígona face ao novo poder de Tebas.

Mas, para melhor entendermos a evolução do tratamento do tema na polifacetada obra de Sérgio e melhor enquadrarmos a última destas suas versões, comecemos pela primeira, escrita em Paris e publicada, sob os auspícios do seu amigo Sant'Anna Dionísio, no Porto, cidade de fortes tradições democráticas e republicanas.

Neste «manifesto-drama» de 1930⁴, o modelo clássico, dotado de prólogo e de êxodo e com os estásimos a intercalar os diferentes episódios, dá lugar à tradicional estrutura romântica de teatro em três longos actos. O número de personagens duplica em relação ao arquétipo. O tempo e o espaço diversificam-se. E o variado ritmo dialógico do original grego, que articulava, numa harmonia perfeita, longas *rheseis* com diálogos esticomícticos e versos falados com belas intervenções corais, é substituído por um discurso dramático mais denso, pontuado por dissertações retóricas, que reflectiam o estilo ensaístico do autor, o seu pensamento filosófico e muitas das ideias políticas dispersas por escritos de cariz panfletário⁵.

Nem mesmo o modelo simples e linear da homónima peça de Cocteau, representada pela primeira vez a 20 de Dezembro de 1922, reposta em 1927 e publicada um ano depois, quando Sérgio se encontrava já exilado, lhe inspirou um estilo mais leve e refreado. Nesta obra, que indiscutivelmente seria do conhecimento do nosso autor, o escritor francês, na senda da criação de uma nova estética teatral – a «estética do mínimo» –, procura diminuir a importância excessiva conferida à componente verbal em detrimento das vertentes visual e auditiva do espectáculo. Planando sobre o texto sofocliano, como diz a abrir a sua *Antigone* (1948: 9), condensa-o, sem lhe introduzir desvios, e depura-o de todos os ornamentos e excursos desnecessários à acção.

Não obstante o impacto desta obra nos primórdios do séc. XX, o nosso autor, não a ignorando, manteve-se fiel ao seu estilo e à sua linguagem de ensaísta e polemista, tendo como único propósito transmitir a sua visão crítica da situação sociopolítica do Portugal de finais dos anos vinte. Sobrevoando de igual modo o arquétipo sofocliano, dele aproveitou apenas o essencial, ou seja, toda a retórica de protesto e de liberdade decorrente do conflito entre Antígona e Creonte, que lhe pudesse ser útil nos seus desígnios de uma empenhada intervenção cívica e pedagógica. Assim, recorrendo à alegoria, a figuras simbólicas e a referências mais ou menos explícitas a acontecimentos políticos dos primórdios da ditadura militar, expande o seu texto, dando-lhe um cunho

⁴ Assim designa este seu texto em carta ao seu amigo Joaquim de Carvalho. Cf. Catroga e Veloso, 1983: 990.

⁵ A grande maioria destes textos panfletários foi produzida no âmbito das actividades políticas de Sérgio no seio da *Liga de Defesa da República*, mais conhecida por *Liga de Paris*. Vide Marques, 1976, e Morais, 2001: 13-38.

particular, nacional, de teor marcadamente panfletário, como pensamos ter evidenciado, num texto publicado em *Máscaras Portuguesas de Antígona* (2001: 13-38).

Se, em artigo não assinado de resposta a um grupo de jovens nacionalistas de Coimbra, que indevidamente o acusavam de ter plagiado a obra do dramaturgo francês (Mendonça, 1931: 2; Rocha, 1931: 3-4), deixa claro que não fora seu objectivo escrever uma obra dramática para ser representada, mas sim um estudo social em forma dialogada, tal como os 'Dramas filosóficos' de Renan (Sérgio, 1931: 46), já não é tão claro que fosse esse o seu intuito na 2.^a edição, profundamente remodelada, que redige por volta de 1950⁶, com esta longa e significativa dedicatória:

A todos os que nasceram para serem livres; aos jovens portugueses – cada vez mais raros – não escravizados a um sectarismo político ou a qualquer espécie de dogma filosófico, aptos para os voos da investigação libérrima, com o gosto de pensarem por si mesmos e capazes de dúvida metódica; aos que entendem o carácter eminentemente humano da doutrina e da prática do cooperativismo integral, profundamente revolucionário, pelo qual o povo realiza ele próprio – autónoma e criadoramente – a sua emancipação social-económica, sem ter necessidade de se meter a reboque de chefes políticos autoritários; e aos poucos que actuam por amor do povo sem buscar as auras da popularidade.

Ainda que, no prólogo a esta segunda versão, reafirme que a sua *Antígona* não é uma obra de ficção literária, pertencente ao género teatral, mas antes um projecto cívico de um «pregador-ensaísta, a quem os ventos ciclónicos da barafunda pública arremessaram à força para os turbilhões da política» (c. 1950: 2), desenhos de cenários e de figurinos, encontrados entre os seus escritos, permitem-nos pensar que a hipótese de um dia o texto poder vir a ser representado chegou a ser equacionada pelo autor. Na verdade, estes rascunhos, com anotações pormenorizadas sobre adereços e sobre formas, cores e materiais a usar nos cenários e no guarda-roupa⁷, parecem

⁶ Ao considerar, no prólogo (p. 5), que Polinices é a «essência sublimada de alguns bons amigos, portugueses uns deles, outros porém estrangeiros (...), encontrados nas andanças de uma vida áspera» e que são «timbre do seu humanista ideal», Sérgio refere, como exemplos da sua afirmação, de entre os mais célebres, apenas os que já haviam morrido: o francês Paul Langevin (1872 – 1946), o suíço Édouard Claparède (1873 – 1940) e os portugueses Padre Manuel Alves Correia (1881 – 1948) e Raul Proença (1884 – 1941). Posteriormente, acrescenta, a lápis, o nome de Marc Sangnier (1873 – 1950), «precursor, na boa terra de França, do que veio a chamar-se «democracia cristã»» (Sérgio, 1957: 130-131). São referências como estas que nos permitem deduzir que este texto, inédito e não datado, terá sido escrito cerca de 1950.

⁷ O desenho do cenário do 1.º acto (fig. 1) acrescenta adereços, como o trono e as peles (sobre o trono e a coluna do lado direito), e especifica os materiais a usar ou a imitar (g: granito), para além do que é referido na didascália: «Uma praça em Tebas. Ao fundo, pórtico com escadaria perto do palácio de Creonte. No patamar de cima, bases de colunas dóricas. Cenário simples, esquemático em tons diluídos. Ao subir o pano é noite avançada. Ténue claror de luar» (c. 1950: 10; descrição idêntica à de 1930: 11). Na fig. 2, o

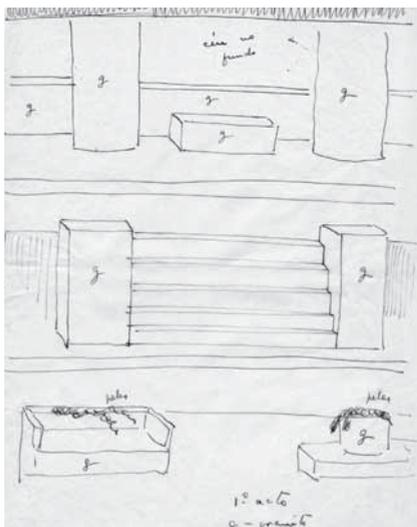


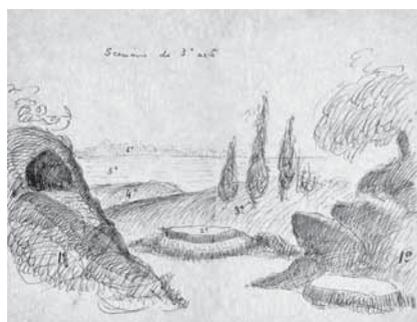
fig. 1 – cenário do 1.º acto



fig. 2 – figurinos

contrariar, de certa forma, a sua afirmação de que nunca terá ponderado levar o texto à cena (c. 1950: 4).

Esta nossa suposição ganha alguma consistência, ao verificarmos que o autor, aperfeiçoando a sua técnica de construção dramática, fragmenta algumas das longas falas da 1.ª edição em curtos e tensos diálogos, o que confere

fig. 3 – cenário do 3.º acto⁸

rascunho de alguns dos figurinos é acompanhado por interessantes descrições de pormenor, que nenhuma didascália ou qualquer referência textual deixam perceber. Assim, Hémon, no 2.º acto, usa cabeleira de um loiro muitíssimo claro, fita e caracóis; a couraça é de tecido prata fosca e o saio vermelho. No mesmo acto, Creonte entra em cena de túnica clara com triângulos amarelos, manto azul com barra castanha e faixa prateada, e barra do mesmo azul na túnica. Creúsa surge com uma túnica preta com barras amarelas, que lhe envolve o rosto, e com um manto castanho. Tirésias tem cabeleira e barba branca aos caracóis. Os soldados Ortágoras e Critóbulo, no terceiro acto, aparecem de capacetes.

⁸ O desenho do cenário do 3.º acto, com a identificação dos vários planos, está de acordo com o descrito na didascália de abertura do acto final: «Paisagem de rochedos e vegetação na encosta de uma montanha. No primeiro plano, à esquerda, um penhasco com a entrada de uma caverna, da qual se desce por alguns degraus, ocultos ao espectador. À direita outro aglomerado de rochedos, vestidos de vegetação, no sopé do qual há um pedregulho onde se podem sentar umas três pessoas. No segundo plano, ao centro, uma pequena elevação de terra com dois ou três degraus naturais. Por detrás do segundo plano, e abaixo dele, há uma rampa que sobe da direita e que se não vê. No terceiro e quarto planos, colinas cobertas de vegetação, com dois ou três ciprestes. Ao fundo, o mar muito azul, sob um céu muito límpido. Fechando o horizonte, ao longe, arrumação de terra de cor azulada. Dia luminoso de primavera» (1930: 85).

ao texto um ritmo mais vivo e uma tonalidade bem mais patética, que o tornam mais representável.

A esta mudança de estilo, Sérgio acrescenta ainda outras modificações que visam sobretudo adequar o enredo à nova realidade política portuguesa surgida do pós-guerra, com um progressivo fortalecimento do corporativismo do Estado Novo e dos mecanismos repressivos a frustrar as expectativas dos que, no contexto de uma Europa democratizada, esperavam assistir à abertura do regime e a uma evolução para o pós-salazarismo. Neste renovado texto, que conserva a mesma estrutura do original, com três longos actos acrescentados ainda de um prólogo interpretativo, o autor, pelo recurso à imaginação extravagante, a novos interlocutores simbólicos e à denúncia de conflitos, misérrias, tribulações e anseios do Portugal desse tempo, intenta cumprir, uma vez mais, o objectivo político e pedagógico de espicaçar as consciências que progressivamente se deixavam tomar pelo torpor. Mesmo considerando que o assunto e a forma não eram fáceis de ajustar, assume sempre o risco, guiado pela ideia de que poderia ser útil ao seu leitor.

Em parte, «testemunho político de um sonhador sem emenda» (c. 1950: 2), esta 2.^a edição não viria a ser publicada, mas dela o autor acabaria por aproveitar, com ligeiríssimas alterações, as três primeiras cenas, para formar o corpo central da sua «Jornada Sexta» do *Pátio das Comédias, das Palestras e das Pregações*, que constitui, assim, a sua terceira variação sobre o mito de Antígona. Composto em finais de 1958, na sequência da sua prisão a 24 de Novembro⁹, por actividades subversivas, este opúsculo apresenta idêntica estrutura e extensão, bem como os mesmos objectivos «demopédicos» das anteriores cinco «Jornadas», todas escritas, no decurso desse ano, num contexto de forte convulsão sociopolítica que envolveu, antes, durante e depois, as eleições que opuseram Américo Tomás a Humberto Delgado. A presidir, então, à *Comissão Promotora de Voto*, uma associação cívica por si criada em 1953, António Sérgio, servindo-se de todos os meios ao seu alcance, empenhou-se, primeiro, na campanha de apoio ao General sem medo, depois, na denúncia da fraude eleitoral que deu a vitória ao candidato da situação.

É na segunda fase deste conturbado processo eleitoral que se inscreve este pequeno apólogo em forma dramática. Ao núcleo dramático central – o mínimo essencial da sua recriação escrita por volta de 1950, que contém já a necessária e conveniente retórica de protesto –, o autor junta um epílogo exegético, em forma de diálogo, entre o Ouvinte e o Actor, e ainda um breve prólogo declamado por este último. Nele se convida o público/leitor a imaginar o espaço cénico e a sair da reclusão de si mesmo, para que

⁹ Mercê de um protesto contra o impedimento pelo governo da entrada em Portugal do deputado trabalhista inglês Aneurin Bevan, que vinha proferir uma conferência, a convite da oposição democrática. Sérgio é preso pela quarta vez (fora-o já em 1933, 1935 e 1948). Vide Baptista, 1992: 67-84.

possa, pela livre fantasia, recuar ao passado e apreciar as suas actuais venturas pelos males da Tebas de outrora (cf. 1958: 7-8).

Dito o prólogo, Isménia entra num palco fictício, onde os actores são ideias, na companhia de Creúsa, sua aia, uma personagem ausente do paradigma sofoclíano. Atormentada por medos e angústias, a jovem filha de Édipo dirige-se para junto do palácio de Creonte, onde está aprazado um encontro secreto com uma mulher, cuja identidade desconhece. No diálogo que mantém com Creúsa, uma breve referência feita ao silêncio e à calma que se seguem à batalha entre os dois irmãos, mortos às mãos um do outro, é motivo suficiente para se introduzir uma primeira nota de actualidade, que não constava no texto de 1930. Ainda que o autor omita, da 2.^a edição (c. 1950: 11), a significativa alusão à «ferocíssima polícia» do tirano, conserva, contudo, neste opúsculo de 1958, a não menos significativa referência à «paz fingida» que então se vivia (1958: 9-10):

ISMÉNIA: (...) A revolta foi sufocada... E depois... depois, Creúsa, foi matar, matar, matar!... Pareceu-me deveras que enlouquecia... E agora... que silêncio!... que solidão!... que paz!

CREÚSA: Paz aqui, ao pé do palácio; mas nas sombras dos cárceres, nos subterrâneos, nesses campos hediondos da morte lenta... quantas agonias, quantos prisioneiros, que milhares de dores!

ISMÉNIA: Sim, que milhares de dores! Tudo mentira, nesta paz fingida!

Uma paz suportada por métodos repressivos, como a censura, a espionagem e a delação, que amordaçavam e atiravam para os cárceres e para os campos de concentração todos os que se opunham ao regime despótico de Salazar, aqui representado por Creonte, que «simboliza a atitude fascista, no que ela tem de mais fundo» (c. 1950: 4).

A contestação a esta «tirania hipócrita» de Creonte (1958: 12) sobe de tom na segunda cena, que aproveita, com inegáveis finalidades políticas e pedagógicas, os ingredientes essenciais do prólogo da tragédia sofoclíana. Saindo debaixo do manto que a embuçava, Antígona, ainda que demonstre compreensão e dócil afectividade, não se detém muito com os temores da frágil e «doente» Isménia, perseguida pelos fantasmas dos irmãos e dos pais, numa «imaginação [que] reacrescenta o medo» (1958: 16). Como a homónima heroína sofoclíana, tem um plano que não admite delongas. Porém, antes de o executar, pretende que a irmã dele tome conhecimento. Assim, faz saber que, contra as ordens arbitrárias de Creonte, estava decidida a conceder honras fúnebres ao cadáver do seu «Mestre» e irmão Polinices, que, tal como ela, representa, nas palavras do autor, «uma faceta de anti-fascismo, de aspiração à liberdade, de revolucionismo social» (c. 1950: 4).

Símbolo dos derrotistas e dos que, por causa dos laços familiares, se desviam do «combate pelas ideias e do heroísmo cívico» (1958: 29; vide c. 1950: 4), Ismé-

nia esforça-se por demovê-la dos seus temerários intentos, fazendo-lhe sentir que as mulheres nasceram para o sacrifício e para a dor e não para combater os homens (1958: 17). Com este célebre tópico, recuperado do modelo sofocliano, procura demonstrar-lhe que nada ganharia com o seu «temperamento de labareda» (1958: 19), com a sua mania, herdada de Polinices, de revolucionar o mundo, insurgindo-se às cegas contra o que era superior às suas forças (1958: 17).

Esta sua tentativa, porém, revela-se vã. Indómita e generosa, como a da peça sofocliana, a heroína sergiana, expressando admiração por todos os que, na escuridão de Tebas, protestam e se indignam, está decidida a erguer-se contra o insulto que Creonte faz ao cadáver do irmão e a lutar com todas as suas forças contra o despotismo que a todos asfixia, guiada pela luz clara e livre do Espírito, da Razão (1958: 21-22). A luz que vai invocar em seu auxílio, no monólogo da terceira cena (1958: 26-27), para que lhe dê coragem e a livre do egoísmo e do medo à morte, de molde a lutar pela justiça e pela liberdade.

Ao elevar-se, com arrojada determinação, do plano biológico ao plano do espírito, ela interpreta, no pensamento de Sérgio que decalca o de Kant, não a vontade individual de uma classe ou de uma pessoa particular, como Creonte, mas a vontade geral que se identifica com uma atitude de pensar objectiva, racional, geral que se institui em lei universal (1974: 88-89).

Assim, da leitura deste breve e renovado apólogo dialogal, podemos concluir, em harmonia com o que se diz no singular epílogo exegético, pela boca do Ouvinte, que a Antígona sergiana é Kantista e, em certo sentido, também cristã. Kantista, porque, contra a razão absoluta de Estado, ela proclama não tanto «os direitos da piedade religiosa [e] do amor fraterno», como a de Sófocles, mas mais «os direitos da livre consciência humana, os da lei racional a que se eleva o espírito, eterna e imprescritível» (1958: 28)¹⁰. Cristã, porque, de acordo com o pensamento de Sérgio, o ideal democrático por ela defendido, sendo homogéneo com o do cristianismo, «é a tradução política do Evangelho» e «tem o carácter de uma religião» (1974: 7, 74-75, 81-82). Mas, convenhamos que, na sua verdadeira essência, ela é política. De facto, na origem deste condensado exercício dramático-panfletário, que encerra o conjunto das seis jornadas do *Pátio das Comédias, das Palestras e das Pregações*, está um contexto político propício à revitalização do mito de Antígona. Das trevas que começaram a adensar-se logo após as eleições presidenciais de 1958, a heroína, emprestando a sua voz à do autor, surge intrépida, como intrépido fora Humberto Delgado, a defender os princípios luminosos da democracia e da liberdade, contra o despotismo que conseguiu «sufocar a revolução do povo» (1958: 15).

¹⁰ Concordando com o Ouvinte, o Actor afirma, mais à frente, que a tragédia se passa «ao nível do Espírito, sem lugar no espaço, sem um século no tempo. É o espírito a elevar-se contra o poder que corrompe, Ó que corrompe sempre» (1958: 30).

Bibliografia

- ARISTÓTELES (2004). *Poética* (tradução de Ana Maria Valente). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- BAPTISTA, Jacinto (1992). *Disse chamar-se António Sérgio de Sousa: auto da prisão, inquirição e desterro do autor dos Ensaios em 1935*. Lisboa: Caminho.
- CATROGA, Fernando e VELOSO, Aurélio (1983). «António Sérgio: cartas do exílio a Joaquim de Carvalho (1927-1933)». *Revista de História das Ideias* 5, 951-1016.
- COCTEAU, Jean (1948). *Théâtre I*. Paris: Gallimard.
- FIALHO, Maria do Céu (1991). «A *Antígona* de Jean Cocteau». *Biblos* 67, 125-152.
- FRAISSE, Simone (1974). *Le mythe d' Antigone*. Paris: Armand Colin.
- GRIFFITH, Mark (1999). *Sophocles. Antigone*. Cambridge: Cambridge University Press.
- JABOUILLE, V. et al. (2000). *Estudos sobre Antígona*. Mem Martins: Inquérito.
- MARQUES, A. H. Oliveira, dir. (1976). *A Liga de Paris e a Ditadura Militar (1927-1928). A questão do empréstimo externo*. Lisboa: Ed. Europa-América.
- (1998). *História de Portugal. Vol. III: Das Revoluções Liberais aos Nossos Dias*. 13ªed. Lisboa: Presença.
- MENDONÇA, Joaquim (1931). «Fraude literária», *Acção* 8, 2.
- MORAIS, Carlos (2001). «A *Antígona* de António Sérgio: «um estudo social em forma dialogada»». In MORAIS, Carlos (coord.). *Máscaras Portuguesas de Antígona*. Aveiro: Universidade de Aveiro, 13-38.
- (2007). «Un exercice d'actualisation et d'exégèse du mythe d'Antigone (António Sérgio, *Jornada Sexta do Pátio das Comédias*, 1958)». In *Antigones Contemporaines (de 1945 à nos jours)*, Clermont-Ferrand (no prelo).
- REIS, António, dir. (1989-1990). *Portugal Contemporâneo* (Vols. IV-V). Lisboa: Publicações Alfa.
- ROCHA, Miranda (1931). «Fraude literária: o ídolo tomba...amparaí-o na queda». *Acção* 9, 3-4.
- ROSAS, Fernando, coord. (1992). *Nova História de Portugal*. (dir. Joel Serrão e A. H. Oliveira Marques). Vol. XII: *Portugal e o Estado Novo (1930-1960)*. Lisboa: Presença.
- (1994). *História de Portugal* (dir. José Mattoso). VII: *O Estado Novo (1926-1974)*. Lisboa: Ed. Estampa.
- SÉRGIO, António (1930). *Antígona. Drama em três actos*. Porto: Ed. da República.
- (1931). «A *Antígona* de António Sérgio e os mocinhos da *Acção* de Coimbra». *Seara Nova*, 243, 45-46.
- (c. 1950). *Antígona*, 2.^a edição remodelada, inédita.
- (1957). *Cartas do Terceiro Homem*. Lisboa: Inquérito.
- (1958). *Pátio das Comédias, das Palestras e das Pregações. Jornada VI*. Lisboa: Inquérito.

- (1971-1974). *Ensaaios, vols. I-VII*. Lisboa: Sá da Costa.
- (1974). *Democracia: Diálogos de Doutrina Democrática, Alocução aos Socialistas, Cartas do Terceiro Homem*. Lisboa: Sá da Costa.
- SILVA, Maria de Fátima Sousa (2004). «Tradição do Teatro Clássico na cena Contemporânea». In NASCIMENTO, Aires (ed.). *Antiguidade Clássica: que fazer com este património?*. Lisboa: Centro de Estudos Clássicos, 171-178.
- SÓFOCLES (1998). *Antígona* (introdução, versão do grego e notas de M. H. Rocha Pereira). Coimbra: JNICT.
- STEINER, George (1984). *Antigones*. Oxford: Clarendon Press.
- VILHENA, Vasco de Magalhães (1976). «Em torno da génese do idealismo filosófico de António Sérgio». In *Homenagem a António Sérgio*. Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa, 123-145.
- VILHENA, Vasco de Magalhães (1960). *António Sérgio e a Filosofia*. Lisboa: Cosmos.

Resumo: Sempre com intuítos marcadamente políticos, António Sérgio recria várias vezes o mito de Antígona (1930, c. 1950, 1958), adequando-o ao objecto da sua contestação. Na terceira e última versão, para se rebelar contra o regime autoritário do Estado Novo que, nas eleições presidenciais de 1958, fizera eleger fraudulentamente o seu candidato, serve-se apenas do mínimo essencial do enredo trágico, que continha já a necessária e conveniente retórica de protesto e de liberdade.

Abstract: Always with explicit political objectives, António Sérgio has recreated the myth of Antigone several times (1930, c. 1950, 1958) by adjusting it to the object of its contestation. In the third and last version, in order to rebel against the Estado Novo authoritarian regime that, in the 1958 fraudulent presidential elections, had successfully led its candidate to power, Sérgio resorts to the essential minimal elements of the tragic plot that already incorporated the suitable and necessary rhetoric of protest and liberty.