

## ANTIGONA: A TRAMA DO TECIDO POLITICO

**Prof. Dr. Jussemar Weiss Gonçalves\***

Professor de História Antiga e do Programa de Pós-Graduação em História UFRG-FURG  
Diretor do Grupo: Cultura e política no mundo antigo: Gênero e política na tragédia  
jussemarw@furg.br

### Resumo

Antígona atravessou os séculos conosco, dialogando, propondo interpretações sobre o que somos, o que buscamos, que formas de convívios construiremos? Por que ela não nos deixa? Ou será que somos nós que não a deixamos, já que sua resistência à construção de uma forma de convívio violento e autoritário, nos coloca em xeque e exige de nós respostas. Vivemos, ainda, o mundo terrível contra o qual Antígona se revoltou e seus desejos de uma vida solidária e fraterna pertencem aos nossos projetos de convívio? Para entender sua atualidade busca-se entender a partir da tragédia Antígona, a construção da ação política em Atenas. Para isto realizamos um trabalho analítico da tragédia, visando compreender como o autor elabora sua tragédia visando realizar um trabalho de reflexão sobre a política da cidade. Logicamente que esta reflexão não se realiza a partir de um molde realista, isto é, Sófocles reconstitui em tebas mítica as crises de sua época. Como são as atitudes de Antígona, elas seguem um modelo fixo, ou a personagem modifica-se durante a passagem das cenas? Creon, como elabora suas ordens? Seu edito que condena Antígona foi elaborado segundo as normas do sistema isonômico.

### Abstract

Antigone has crossed the centuries with us, dialoguing, proposing interpretations about what we are, what we seek, what forms of coexistence we will build? Why doesn't she leave us? Or is it us who don't leave her, since her resistance to the construction of a violent and authoritarian form of coexistence puts us in check and demands answers from us. Are we still living in the terrible world that Antigone rebelled against, and do her desires for a life of solidarity and fraternity belong in our projects for living together? In order to understand its relevance, we seek to understand, from the tragedy Antigone, the construction of political action in Athens. To do this, we have analyzed the tragedy in order to understand how the author prepares his tragedy to reflect on the city's politics. Of course, this reflection is not carried out in a realistic way, i.e. Sophocles reconstructs the crises of his time in mythical Thebes. What are Antigone's attitudes like, do they follow a fixed model, or does the character change as the scenes go by? How does Creon draw up his orders? His edict condemning Antigone was drawn up according to the rules of the isonomic system

Um colega de história antiga, andando pelo centro de Porto Alegre- RS\*, encontrou escrita em um tapume de obra, esta famosa frase pronunciada por Antígona, em um dos vários momentos de embate com Creon: “não fui gerada para odiar, mas para amar” (Sof. *Ant.* v. 523). Apropriada pela cultura grafiteira, a personagem não abandona o imaginário da cultura

---

\* O tapume feito de compensado náutico, comum na construção civil, cobria a entrada do famoso hotel Everest que ficava, como se diz em Porto Alegre: “nos altos do viaduto Otavio Rocha”.

ocidental. Que desejos e vontades estavam presentes no momento da escrita do grafite que a frase pronunciada por Antígona foi capaz de sintetizar?

Como podemos explicar que a peça Antígona, levada à cena pela primeira vez em 442 AEC, de autoria de Sófocles, ainda hoje se mantenha como o drama mais encenado no mundo? Montagens que buscam ser fiéis ao século V AEC, outras que buscam introduzir conceitos e uma teatralidade contemporânea. Existem montagens na África, como também uma versão indiana. Temos uma Antígona Lacaniana (Butler, 2014; Lacan, 2008), uma romântica (Hölderlin, 2008). Uma Antígona mítica vinda dos confins dos tempos, uma Antígona conservadora, que trata das ligações familiares que são construídas na tragédia (Alaux, 1995). Existem, também, aqueles que a tratam como uma personagem que não evolui durante a passagem da ação na peça, permanecendo presa a uma determinação que se revela, já nos inícios do enredo, e se mantêm (Meier, 1994). "E se Antígona fosse uma Refugiada?" ["*Reading Antigone in the Jenin Refugee Camp*"] (Castro, 2018, p. 11) foi o título de um evento organizado pelo Teatro da Liberdade na Igreja de São Paulo Apóstolo, em Nova York, em 16 de outubro de 2010. Antígona forneceu uma voz para as energias políticas inesgotáveis dos refugiados palestinos do campo de Jenin, em sua luta para existir como um povo contra a tentativa do Estado de Israel de apagá-los. Sua luta foi rerepresentada através do roteiro de Antígona, nesta área carente da Palestina ocupada. Também uma montagem da peça realizada por um grupo étnico amazônico, chamada Antígona na Amazônia\* (julho, 2023), do diretor suíço Milo Rau, na qual Ailton Krenac, intelectual que pertence à etnia Krenac, incorporava o Adivinho Tirésias. Antígona transforma-se na medida que expressa as mais variadas contestações. Estamos diante de Antígonas, como diz Steiner (1986).

Antígona atravessou os séculos conosco, dialogando, propondo interpretações sobre o que somos, o que buscamos, que formas de convívios construiremos? Por que ela não nos deixa? Ou será que somos nós que não a deixamos, já que sua resistência à construção de uma forma de convívio violento e autoritário, nos coloca em xeque e exige de nós respostas. Vivemos, ainda, o mundo terrível contra o qual Antígona se revoltou e seus desejos de uma vida solidária e fraterna pertencem aos nossos projetos de convívio?

Antígona, sabemos, tem sido motivo de várias interpretações, e esta plasticidade está inserida na obra. "Somos chamados a uma ativa posição responsiva: concorda ou discorda [...]"

---

\* Esta versão foi apresentada no festival de Avignon de 16 a 24 de julho de 2023. Esta montagem inscreve-se na procura contínua por um teatro de resistência. A peça faz um paralelo entre a tragédia grega e destruição da Amazônia a partir do massacre de 17 de abril 1996 de membros do MST.

“completa-o, prepara-se para usá-lo, etc.”. A reapropriação criativa é marca do discurso, afirma Bakhtin, “pois toda compreensão plena é responsiva” (Bakhtin, 2020, p. 25).

### **Teatro e Atenas**

Agora, entremos no mundo encenado, isto é, no teatro, templo dionisíaco, lugar de transfigurações, de ficcionalização da vida. Estamos em frente ao castelo, é um amanhecer pesado na cidade de Tebas, notamos a presença de duas jovens adolescentes à frente. O que elas fazem ao amanhecer fora de suas casas? Quem são elas? Assim começa a peça. A encenação nos revela que estamos diante de um dia que amanhece e que será tomado por ações e decisões que definirão o destino de todos os habitantes.

O teatro em Atenas surge em meio a disputas pelo poder entre as facções de aristocratas e os camponeses. Com as reformas do tirano Pisístrato (Lanza, 1997) a cidade passa por um processo de radicais mudanças que a transfiguram. Essas transformações permitem a criação de uma unidade na cidade, ela deixa de ser um aglomerado de famílias abastadas com seus dependentes para se tornar um conjunto organizado, a partir da criação de uma divindade protetora, do fortalecimento das festas dionisíacas como festas da cidade, entre outras transformações que marcaram esse período (Caire, 2016). É neste contexto de disputa por novas formas de convívios, que o teatro trágico emerge da experiência dionisíaca, como expressão de uma nova mentalidade que buscava construir uma nova experiência social (Meier, 1995). A cidade adota Dionísio e com ele suas festas populares (Trabulsi, 2004; Barbosa, 2012). A loucura, *hýbris*, a transfiguração que caracterizam esse deus tornam-se na cidade elementos que participam de uma nova forma de organização da realidade, isto é, o teatro. Espaço do outro, da alteridade, o espaço cênico se realiza a partir da linguagem trágica que em meio à encenação fornece o argumento que completa a obra do autor. O autor, sendo ele Sófocles, Esquilo ou Eurípedes, cuidava de todo o processo de construção cênica, não apenas elaborava o texto, mas concebia o espetáculo (Jouanna, 2007). Dionísio forneceu o espaço ritualístico, teatro, a partir do qual a existência artificializada podia escapar ao controle do cotidiano. É nesse terreno dos vários possíveis que o mundo teatral com sua linguagem trágica, fez surgir Antígone.

Não pretendo argumentar que esta tragédia representa qualquer situação política específica no século V AEC (Vidal-Naquet, 2002). Tebas ou Atenas, embora, como observa Richard Seaford (2000, p. 39-43) as peças tebanas de Sófocles poderiam ter assegurado à Atenas que os "horrores da tirania" são projetados no passado mítico “[...] e são projetados com segurança em Tebas”. A Tebas da tragédia pode ser a "Anti-Atenas", como disse Froma Zeitlin

(1990, p. 144). Mas afirmo que há uma voz democrática embutida neste texto, que sugere que a ideologia cívica de Atenas é uma força natural e inextinguível. Christiane Sourvinou-Inwood (1989, p. 136) é justificadamente cautelosa ao ler Tebas de Sófocles como uma "representação mimética da democracia ateniense", mas ela defende uma recepção da peça que leva em conta o contexto cultural e político de sua produção, isto é, Atenas democrática. Sua concepção de como essa recepção funcionava e a sua relação com a democracia é, no entanto, substancialmente diferente da minha. Minha abordagem da peça é aquela que leva em conta seu *status* como um produto cultural de "um festival da pólis democrática" (Goldhill, 1990, p. 115), que é informado por e sustenta uma ideologia gerada por um sistema em que o coletivo democrático "governava através do seu controle da fala pública" (Ober, 1993, p. 483).

A tragédia ática, ao contrário de outros textos como oratória, historiografia, discussões políticas e filosóficas, articula um discurso complexo que visa, entre outras coisas, questionar e reajustar a ideologia cívica que interliga os membros do corpo político. A *pólis-ideologia*, refletida na tragédia, longe de ser um "elogio glorificante e sem problemas da cidade", questiona de forma mais "reflexiva" alguns dos ideais da cidade. O teatro trágico sempre gira em torno de uma instância de crise (um *nosos*, *doença*, social correspondente simbolicamente a uma *estagnação* civil) durante a qual o sistema de valores sociais é rompido e precisa ser restaurado, o que é feito sacrificando o bem-estar do herói/heroína individual ao da comunidade.

### **O Desenrolar da Peça**

Aqui o que nos interessa é acompanhar Antígona, essa jovem, mulher, solteira, precocemente amadurecida a partir de sua vida como guia de seu pai, na sua trajetória. Esse caminho que eu denomino de *paideia*. Isto é, ela vai nos revelando um processo de formação marcado por um enfrentamento que cresce em agudez e violência. A formação diz respeito à cidade, ao aprendizado do espectador-cidadão na palavra de Noémie Villacèque (2013). Aqui, busco observar como as forças democráticas se manifestam nesta versão fictícia de Tebas. Minha estratégia será examinar a trajetória da interdição de Creon proibindo a fala de Antígona e o enterro de Polinices desde o seu início até tornar-se conhecida por toda a cidade e eventual anulação.

Observem como a peça começa: Antígona revela, expõe seus motivos, isto é, intenções, à sua irmã. Portanto sua decisão parte de um pressuposto que os espectadores devem levar em conta. Ela se preparou, isto é, construiu a sua forma de ação a partir de um ponto de vista que sua experiência de guia de seu pai, Édipo, lhe forneceu. Como guia, ela ouviu, falou e escutou,

ela aprendeu o poder da fala. Sua convivência com a voz masculina que explica o mundo e que determina o válido, lhe forneceu a certeza que apenas ocupando este lugar na cidade poderia lhe possibilitar a escuta. A fala, aqui, entendam como uma forma de poder de tornar concreto seu projeto, é ação. É a palavra que separa, ordena, determina e expressa uma linguagem de poder.

E Creon, de onde afirma seu anúncio? Ao contrário dos monarcas "democráticos" da tragédia, como, Teseu ou Pelasgo, Creon não consulta os cidadãos de Tebas antes de fazer o seu anúncio proibindo o sepultamento. Podemos supor que ele compôs essa proibição no campo de batalha, onde não haveria oportunidade de deliberação, mas ele anuncia-o uma segunda vez à assembleia dos anciãos tebanos sem qualquer debate ou consulta. De alguma forma aparece na peça a voz dos *dêmos* (os cidadãos), que não é de modo algum silencioso neste texto, que reflete alguns dos discursos das estruturas da democracia ateniense. Notem que Hemon pediu ao pai que escute a voz do *dêmos*.

No Século V AEC o cidadão-espectador (Villacèque, 2013, p.108) poderia conceber a interdição de Creon como uma lei? Creon refere-se a sua proclamação como um *nómos*, um termo polivalente que pode significar "costume estabelecido", ou "lei". Antígona descreve o enterro de Etéocles e dos defensores de Tebas como sendo o "uso correto do costume" (*tôi nómōi*) (v. 24); ela nega explicitamente que a interdição de Creon é uma lei. Como o público original dessa tragédia veria sua negação e desafio? Em seu influente artigo, Sourvinou-Inwood argumenta que precisamos deixar de lado nosso foco contemporâneo nas liberdades individuais que nos tornam hostis a posição de Creon (1989, p. 135–37). Creon representa a pólis, e em todas as pólis gregas do quinto século AEC, era a cidade que autorizava atividades religiosas, incluindo os rituais fúnebres. Antígona está ultrapassando suas limitações alegando saber o que os deuses querem? Apenas Tiresias tem autoridade para saber os desígnios divinos.

O poder dominante de Tebas emitiu a proibição, é necessário que todos os tebanos obedeam, independentemente de seus sentimentos privados. A proclamação de proibição (*kérygma*) sobre enterrar Polinices parece ecoar uma lei ateniense que proíbe o enterro de traidores dentro das muralhas da cidade. Quanto a saber se os atenienses deveriam obedecer a esse *nómos* de Creon, os autores Larry Bennett e William Blake Tyrrell (1990, p. 42) afirmam que Antígona agiu corretamente porque ela não desafia Creon, líder de Atenas, mas Creon, o totalitário governante da ímpia Tebas. Os cidadãos atenienses realizam o Juramento Efébio, prometendo "[...] obedecer àqueles que estão governando prudentemente e as leis estabelecidas, aquelas que eles podem prudentemente estabelecer para eles mesmos no futuro" (Harris, 2003,

p. 39-40). Em outras palavras, obediência cega aos mandamentos de uma decisão do poder não era uma obrigação se esses mandamentos não fossem sensatos.

Além disso, a poesia épica e a tragédia são consistentes na forma como reconhecem a necessidade de sepultamento adequado. Enquanto uma lei ateniense poderia ter impedido enterrar traidores na Ática, não impediu que os traidores fossem levados para fora das fronteiras da Ática, para o enterro (Harris, 2003, p. 20-21). O enterro adequado dos mortos é uma preocupação fundamental dos gregos. Os deuses homéricos são perturbados pela contaminação do cadáver de Heitor, *Ajax* de Sófocles e *As Suplicantes* de Eurípides lidam com a crise dos cadáveres insepultos. Realmente o próprio Creon, depois de ouvir a previsão de Tirésias, decide enterrar o cadáver. Porque "é melhor obedecer às leis estabelecidas" (Sof. *Ant.* vv. 1113-14).

O espectador-cidadão terá que esperar até o final, para saber que os deuses estavam ofendidos pela interdição de Creon, através da profecia de Tirésias. O vocabulário da peça nos revela que a interdição de Creon sempre era instável e o seu caráter legal, ilusório.

*Antígona* nunca chamará essa interdição de uma "lei" (*nomos*), mas apenas um *kérygma* ("anúncio"), uma palavra cognata com *kêryx*, "arauto", e ela nunca chamará Creon de rei, mas meramente *stratēgós*, ou seja, um tipo de magistrado (Harris, 2003, p. 35–36; Griffith, 1999, p. 122). Sua posição em relação à interdição de Creon é a de um cidadão ateniense que tinha o direito de denunciar um magistrado e quem reconhece e demonstra que a autoridade da lei reside em um poder que transcende a vontade de um comando de Creon.

É, portanto, significativo que a primeira pessoa a falar na peça não seja Creon, anunciando o edito, mas Antígona reclamando sobre isso para Ismene. A peça abre em um momento importante na comunicação da proibição: sua recepção pela própria pessoa que irá violá-la e obstruí-la.

Ant.: E o que é esse anúncio (*kérygma*) que diz o estratega (*stratēgós*) que só agora fez para toda a cidade? (Sof. *Ant.* vv. 7–8).

Antígona recebe a ordem como um anúncio, não como um *nómos*, mas como um decreto, que chegou a ela por um processo de comunicação pública. Creon como vitorioso, vencedor, herdeiro da cidade, anuncia, decreta a partir de sua autoridade. Emitiu um comando nas "circunstâncias apropriadas", um fórum público (presumivelmente o campo de batalha antes do início da peça). Mas à medida que os eventos se desenrolam, parece que o *kérygma* (anúncio) de Creon tem uma energia bastante violenta que irradia além de sua vontade, se espalha pela cidade, e de alguma forma prejudica sua autoridade. Em outras palavras, Creon pode fazer seu

pronunciamento, mas ele não pode controlar, já que age como se fosse dono da cidade. Apesar de seu domínio na cidade, não tem como controlar a fala de Antígona.

Antígona percebe que está tratando com o estrategista que viola o que deve ser obedecido. Quando Antígona repete a interdição para sua irmã, ela destaca sua transmissão, que enfatiza o anúncio da proclamação, e uma referência ao processo de sua transmissão. Etéocles, assim dizem, pensando apenas em fazer uso correto do costume, ele enterrou [Creon] na terra, para que seja honrado pelos mortos abaixo. Antígona sobre o cadáver miseravelmente morto de Polinices, confirma que foi anunciado (*ekkekéryksthai*) a todos os cidadãos, *eles dizem*, que nenhum homem pode cobrir com uma sepultura nem lamentação. Isso é o que, *dizem eles*, o nobre Creon proclamou (*kēryksksant' ékhein*) por ti e por mim, por mim eu te digo (Sof. *Ant.* vv. 22-32). As palavras de Antígona "eles dizem", "foi anunciado", etc. enfatizam a ausência de autor para o enunciado, uma função necessária de seu status como um anúncio cívico.

Não é apenas a articulação da interdição de Creon que lhe dá força, mas também a sua repetição por uma voz pública. Uma audiência que participasse da elaboração da lei estaria ciente de que o *kérygma* circulado em Tebas, não teve participação dos cidadãos em sua formulação. Embora em seu discurso de abertura, Creon afirme valorizar o conselho de seus súditos (Sof. *Ant.* v. 179), ele mais tarde revela sua natureza tirânica insistindo com Hemon que a cidade pertence ao seu governante (Sof. *Ant.* v. 738; ver também Podlecki, 1966, p. 363–64; Euben, 1997, p. 160). Com total incredulidade, ele pergunta ao filho se é a pólis que lhe dirá como ele deve governar (Sof. *Ant.* v. 734). O decreto unilateral de Creon é um forte contraste com os costumes que descrevem o direito como produto do consenso comum (Harris, 2003 p. 27; Allen, 2005 p. 389).

Como já observamos, a tragédia ateniense regularmente defende a exigência de participação comunitária no processo legislativo, mesmo em estados governados por reis míticos. A tragédia pode ser ambientada em um passado mítico e apresentar lendárias monarquias, mas os soberanos mais razoáveis parecem aderir aos princípios democráticos. Não há evidências, no entanto, de que os cidadãos de Tebas façam qualquer contribuição à interdição que não seja para fazer circular o decreto de Creon.

Existe alguma indicação de que Creonte tem o apoio dos cidadãos, cuja cidade ele supostamente deseja melhorar (Sof. *Ant.* v.191). Charles Segal (1981, p.161) descreve a interdição como "discurso público", representado na cena de abertura como "parte de um público anônimo e mal definida voz pública". Ele entende a voz pública e a transmissão do decreto por Creon, como unânime. Mas será mesmo? É verdade que o Coro não oferece

objeções. Ismene aparentemente assume que, uma vez que o povo de Tebas transmite o decreto, elas devem aprová-lo e sente-se impotente para agir “em desafio à cidade” (Sof. *Ant.* v. 79). Até mesmo Antígona eventualmente submete-se à ideia de que ela está agindo “contra a vontade da cidade” (Sof. *Ant.* v. 907). Ela pode dificilmente ser culpada por se sentir abandonada quando ela é levada à morte e insultada pelo Coro dos Anciãos Tebanos (Sof. *Ant.* v. 509), embora anteriormente ela tivesse sugerido a Creon, que o Coro concordou com sua posição, mesmo que eles tivessem medo de falar em sua presença. Mais importante ainda, há fortes indícios de que o Coro não é representativo da opinião pública, que Creon não é a voz singular de Tebas, e que pelas costas, um grupo dissidente de vozes sussurra sua desaprovação, como diz Hêmon.

O próprio Creon está bem ciente dos descontentes que “desde o início murmuram secretamente contra mim” (Sof. *Ant.* vv. 290–91). Ele erroneamente acredita que os dissidentes subornaram os guardas para que eles possam enterrar o cadáver, mas, mesmo assim, ele está ciente de que as pessoas estão falando sobre sua ordem pelas costas. Em defesa de Antígona, Hemon corrobora na visão de Creon sobre a agitação da comunidade com um relato eloquente da desaprovação dos *dêmos* (Sof. *Ant.* vv. 683-723). Ele diz a seu pai que a população de Tebas nega que Antígona está errada em enterrar seu irmão; isso certamente incluiria as pessoas que transmitiram a interdição de Creon a Antígona. Este pode não ser um governo onde o *dêmos* contribui para a elaboração da lei com um voto, mas a voz pública comenta sobre a proclamação autocrática de Creon. A citação de Antígona do *dêmos* em sua menção ao *kérygma* é neutra, mas Hemon é especialmente insistente nas vozes da comunidade que elogiam a ação de Antígona e condena o decreto.

Hemon pode ouvir o que a cidade está dizendo “nas sombras” (Sof. *Ant.* vv. 692-93) e como ela lamenta Antígona, que morre imerecidamente por um ato louvável. Este relatório do que a cidade diz, inclui uma versão da interdição de seu pai de que cães e pássaros vão se banquetear sobre o cadáver (Sof. *Ant.* vv.205-206), uma ilustração de como o pronunciamento é citado e criticado pelos cidadãos de Tebas. O anúncio público de Creon, assim, torna-se um “relatório secreto sombrio” que se espalha por toda a cidade (Sof. *Ant.* v.700). Estas irreprimíveis vozes anônimas são um lembrete poderoso de que Creon não tem comando total do discurso em todos os contextos da pólis, apesar de seu desejo de controle absoluto.

Embora o Coro de Anciãos possa ter medo de se opor a ele abertamente, a pólis inclui um pano de fundo de vozes cidadãs, citando e criticando o comando – vozes que fizeram circular suas posições de forma tão eficaz que Antígona pode repeti-los, e Hemon pode relatar as alterações do decreto a seu pai.

Parece que sob a posição oficial podemos detectar um clamor, debates e desacordos. O texto apresenta uma variedade de vozes, algumas simpáticas à posição de Antígona, outros nem tanto. Esta polifonia é um fator na qualidade inegavelmente escorregadia e ambígua da tragédia, e ajuda a representar a variedade de vozes que constituem uma pólis, até mesmo uma pólis autocrática. A peça foi escrita para uma audiência cuja compreensão da elaboração de leis incluía um debate democrático. A *ekklêsia* (a assembleia democrática), onde as leis foram criadas, era um tumulto estridente de opiniões concorrentes: os oradores treinados e também os homens comuns, o *dêmos*, cuja desaprovação ou aprovação coletiva foi expressa pelo seu voto, mas também menos formalmente como um clamor, um *thórybos*, que surgiu na assembleia e foi "um elemento crucial da democracia ateniense [...] em que as pessoas comuns poderiam dar a conhecer os seus pensamentos" (Tacon, 2000, p. 180). Esse *thórybos*, que se expressava em vaias, aplausos e gritos, não só na assembleia, mas também nos tribunais onde as leis foram promulgadas. O clamor dos espectadores e seus *thórybos* de dissidência ou aprovação, forneciam verificações nos júris (Lanni, 1997 p. 187). Então, a dissidência que Hemon relata para seu pai deve ser entendida como exatamente um *tal thórybos* de desaprovação. O "relatório secreto obscuro" também é uma forma de fofoca, outra forma importante e não oficial comunicação em Atenas. Antígona e Ismene dependem de fofocas e rumores para a mensagem de Creon, uma vez que elas obviamente não estavam presentes na declaração inicial da proclamação. No entanto, o próprio Creon não ouve o que é dito pelos aliados às costas e nos escuros cantos de seu reino; ele fala, exige, mas não percebe o rumor. A fofoca era um meio poderoso de transmissão de informações entre o público e o privado na democracia ateniense; contribuiu para um fluxo bidirecional de comunicação em uma cidade fechada ao diálogo, como era Tebas. O sistema político ateniense permitiu o fluxo de rumores.

Josiah Ober (1993, p. 148-151) lista fofocas e rumores como elementos da linguagem da política nos debates e na comunicação, juntamente com os tribunais, mercado e teatro, onde os cidadãos atenienses podiam trocar informações e ideias uns com os outros. Oradores em tribunais exploraram a concepção de Atenas como uma comunidade, em que todos conheciam os negócios de todos os outros, seja frequentando a *ágora* (praça da cidade/mercado), ou lojas, ou através de prostitutas e artistas em festas de bebida. Plutarco (*Nicias*, 30.1) registra como as notícias do devastador desastre naval na Sicília em 416 AEC foi ouvido pela primeira vez em uma barbearia, e viajou rapidamente por toda a cidade. O boato era um meio importante de disseminação de informação e partilha de opiniões entre o cidadão comum e os membros da elite da sociedade. Além disso, como Hunter (1990, p. 303, 307-317) revelou que a fofoca

poderia ser parte integrante do escrutínio público dos magistrados (*dokimasía*), quando seria tecida no discurso político ateniense de uma maneira útil.

Tebas está alvoroçada com a conversa sobre a interdição e o desafio de Antígona, mas os modos informais, mas convencionais, de comunicação (o *thórybos* e a fofoca) que tinham autoridade na democracia ateniense, o tirano de Tebas exclui. A relutância do Guarda em relatar o enterro a Creon sugere uma população intimidada com medo de trazer notícias indesejáveis ao seu rei. Mas Antígona parece ter ativado uma sombra no *dêmos*, um sussurro fantasmagórico da incontida *vox populi* e seu *thórybos*. O debate público tornou-se deslocado em Tebas – espremida em conversas privadas e secretas – mas não pode ser completamente silenciado.

Desde os primeiros momentos da peça, Antígona parece ter assumido o controle da fala e se tornado uma parte vital para a sobrevivência do discurso democrático. Este, por si só, é talvez um dos exemplos mais marcantes das perturbações que a fala de Antígona provoca em Tebas. Como Tucídides faz Péricles dizer que a mulher ideal é "a menos mencionada" ( 2.45.2); a ausência de qualquer voz feminina do século V AEC. em Atenas sugere que o conselho foi ouvido. Não apenas, Antígona, fala bastante em Tebas, como sua fala se dá em um contexto político. Os efeitos de Creon nos canais do discurso cívico aparentemente incluem a erosão do ideal do silêncio feminino decoroso. Antígona é, portanto, um sintoma e um remédio do sistema distorcido de Tebas. Creon produz na cidade uma repulsa a sua forma de governar que só aumenta à medida que peça se desenvolve.

A intromissão de Antígona na conversa pública é evidente no prólogo: ela primeiro cita *kérygma* de Creon, precisamente onde Creon irá publicá-lo ele mesmo, nos degraus da residência real, mas depois ela também realiza sua fala neste mesmo local: "Eu mesmo o enterrarei", ela declara à irmã, "eu me deitarei morta ao lado dele" (Sof. *Ant.* vv. 71-72). Ismene, paradigma da docilidade feminina, timidamente recomenda o silêncio sobre o plano, mas Antígona insiste na transmissão pública de seu ato de discurso:

Ant.: Ah, não! Anuncie-o. Você deveria ser muito mais odiosa, se você calar e não proclamares [*kērykseis*] isso a todos (Sof. *Ant.* vv. 86-87).

O prólogo, que começou enfatizando como a informação pública havia se infiltrado em um momento íntimo entre duas irmãs, termina quando Antígona começa a intervenção no discurso público. Ela expropria o vocabulário da ordem de Creon para seu próprio ato de desafio: ela quer que o enterro de seu irmão seja anunciado (*kērykseis*) da mesma forma que a proibição de Creon foi anunciada.

Como Judith Butler observa, (2014, p. 28), "como Creonte [...] Antígone quer que seu ato de fala seja radical e compreensivamente público". E Segal (1981, p. 62) acrescenta: "usurpando sua palavra, ela desafia aos *lógois cívicos*".

Dada a impropriedade do discurso feminino na esfera pública, o papel de Antígona como a voz da democracia pode parecer anômala. É verdade que as mulheres em Atenas não falavam em público, muito menos participavam de debates sobre leis, mas a identidade social de Antígona como virgem lhe dá *status* simbólico especial por várias razões. O público ateniense desta peça cultuava Atena, uma deusa virgem que dispensava leis. Mais geralmente, *Díkē* (Justiça) é tradicionalmente personificada como uma virgem (Hamilton 1991 p. 96-97). Hesíodo descreve o murmúrio de protesto que se espalha entre o povo, quando a virgem *Díkē* é arrastada por homens maus (*O Trabalho e os Dias*, vv. 220-21), uma passagem que sugere os *thórybos* de desaprovação pelos cidadãos tebanos na peça de Sófocles. Da mesma forma, a figura alegórica *Dēmokratía* é uma mulher jovem (Ober, 1989 e Gagarin e Cohen, 2005). Além disso, os oradores do século IV AEC exploraram a mitologia das virgens sacrificiais como modelo para os jovens cidadãos do sexo masculino que estavam sendo incorporados à pólis; as filhas do rei ateniense Erecteu, que voluntariamente se sacrificaram em nome do Estado, foram um paradigma para os jovens atenienses (Larson, 1995, p. 103-104). Quando Creon faz o anúncio para seu conselho de anciãos, revela um contraste dramático entre a ação de Antígona e a atitude complacentes dos Anciãos.

Os Anciãos foram convocados para ouvir os *kērygma*, e explicam a sua presença neste espaço público: eles foram convocados para um *súnklēton léskhēn*, uma "assembleia convocada" por um "público anúncio" (*koinôî kērýgmati*) (Sof. *Ant.* vv.160–61), terminologia que evoca a convocação da assembleia democrática de Atenas. Mas eles não oferecem nenhum argumento ou comentário. O Coro, apenas, responde: "se é agradável a você" (Sof. *Ant.* v.211), um contraste irônico com a fórmula de promulgação, "parece melhor para o povo", que precedia os decretos atenienses. O anúncio de Creon é entregue em um registro formal oficial: "Eu proclamei (*kērýksas*) aos cidadãos" (Sof. *Ant.* v.192); "foi proclamado" (*ekkekērýksthai*) (Sof. *Ant.* v.203). Novamente predominam a palavra *kêryx*, mas esse vocabulário está muito distante da língua da legislação ateniense. Este é um comando moldado para uma circunstância muito específica, no entanto, é da natureza da lei aplicar-se a situações gerais. O comentário de Aristóteles, que toda lei é "sobre um assunto geral" (*Política*. 1137b11-14, 27-29), é ilustrado pelo fraseado das leis atenienses – por exemplo, "se alguém destrói a democracia em Atenas" (Andocides 1.96. em Harris, 2003, p. 23). O confronto subsequente entre Antígona e Creon

teria uma especial ressonância para o público ateniense da peça. O processo de criação de leis e os decretos em sua estrutura política se moldaram a partir do importante princípio da *isēgoría*, o direito de todo cidadão ao debate (falar) na Assembleia. É obviamente uma liberdade que não existe no regime de Creon, mas Antígona decreta o papel do cidadão que tinha o direito de discordar e debater sobre qualquer moção feita na Assembleia. Hannah Roisman a ouve corretamente como a voz da liberdade de expressão (2004, p. 98-102). Ao contrário do Coro, ou da política tebana acovardada, Antígona fala sem medo na presença de Creon. Quando o rei diz a ela que sua proclamação é uma lei (Sof. *Ant.* v. 449), ela contesta-o sem medo. Em seu argumento muito admirado, Antígone é capaz de articular deficiências relacionadas quando faz a distinção entre a proclamação de um homem e os verdadeiros *nómois*:

Ant.: No que me diz respeito, Zeus não fez essa proclamação [*kēryksas*] nem a Justiça, que habita com os deuses abaixo, promulgou tais leis [*nomativas*] para os mortais. E eu não acho que seus anúncios [*kērygmata*] sejam tão fortes que eles permitem que um mortal supere as leis [*asphalê*] não escritas e inabaláveis [*nómima*] de os deuses (Sof. *Ant.* vv. 450–55).

A passagem enfatiza as deficiências da proclamação de Creon de várias maneiras: em primeiro lugar, seu *kērygma* não é sancionado pelos deuses, ou seja, Creon, não possui "a autoridade apropriada" para fazê-lo. Alguns interpretam a peça como um conflito entre a lei cívica e a lei divina (por exemplo, Goldhill, 1986, p. 96), mas este conceito não é próprio ao pensamento grego. Os gregos entendiam que a verdadeira lei estava por vir dos deuses (Harris, 2003 p. 27; Allen, 2005, p. 389). É a deusa Atena que concede uma corte de lei sobre sua cidade no final de *Eumênides* de Ésquilo. Como disse o filósofo Heráclito, "as leis dos homens são alimentadas por uma lei, a lei divina" (Kirk e Raven, 1962, p. 253). Demóstenes também afirma que "toda lei é uma invenção e dom dos deuses" (Harris, 2003, p. 27–30). O próprio Sófocles descreve a lei como vinda de Zeus (*Édipo Tirano*, vv. 863–70). Se as leis justas da pólis são intrinsecamente divinas, então, obviamente, a interdição de Creon não pode ser uma lei.

O segundo ponto de Antígona é comparar a instabilidade da ordem de Creon com as leis dos deuses, que não estão escritas. A noção de "leis não escritas" não é única a este texto, mas recorre em outras fontes contemporâneas. Eles são, nas palavras de Rosalind Thomas, (2005, p. 54), "um conjunto preexistente de costumes, tradições e pressupostos sobre os quais as leis escritas foram enxertadas". Eles existiam antes que os códigos de lei fossem escritos e incluiu o tratamento dos pais, a adoração dos deuses e o tratamento adequado dos mortos. Embora não sejam específicos de uma pólis e comuns para uma diversidade de povos, eles normalmente não são colocados em oposição às leis do Estado. O pensamento grego tende a representar as duas

formas de *nómos* como complementando um ao outro. Em Tebas, no entanto, uma interdição contra enterrar os mortos não pode ser enxertada ou apoiada pelas leis dos deuses; contradiz os *nómois* divinos, e assim não é realmente uma lei. A dicotomia de Antígona entre as leis não escritas dos deuses e a ordem de Creon coloca um problema interessante. Se as leis dos deuses não estão escritas, isso alinha o *kérygma* com a escrita? E se isso acontecer, como essa qualidade influencia a transmissão da interdição por meio da repetição pública? Antígona não diz que o *kérygma* está escrito, mas em certo sentido está. A escrita sugere a possibilidade de repetição.

A escrita também permite uma separação entre autor e o que ele diz, fenômeno exemplificado pelas diversas repetições da interdição de Creon por toda a cidade. O público antigo podia entender que uma ordem como a de Creon, que não foi enxertada nas leis universais fixas, poderia ser apagada e "reescrita", ao contrário da permanência do *nómima* divino. Outra indicação de sua falta de estabilidade é que o *kérygma*, como um documento escrito, ele pode ser apagado e reescrito, uma qualidade sugerida por sua pena aparentemente instável. Antígona alega que a penalidade por desobediência é apedrejamento público (Sof. Ant. vv. 36), mas em sua proclamação ao Coro, Creon não especifica nenhuma pena. Uma vez que sua transgressão tenha sido revelada, ele estabelece a punição do sepultamento para Antígona, e evitar poluir a cidade com sua morte (Sof. Ant. vv. 773-80). Uma curiosa concessão de um homem disposto a deixar um cadáver para apodrecer ao sol. Explicações desse aparente desvio são várias: a força de convencimento da fala Antígona (Podlecki, 1966, p. 359), ou que Creon foi parcialmente afetado por argumentos de Hemon (Kamerbeek, 1978, p. 142). Qualquer reconstrução que imaginemos, a conclusão tem que ser que a palavra de Creon não é estável, ou para usar o termo de Antígona, "*asphalê*", pois pode ser submetida a modificações ou emendas.

Neste ponto, deve ser evidente que a ordem de Creon, seu *kérygma*, existe ao longo da peça como uma criação impermanente, sempre, ao que parece, em fluxo, e nunca completamente dentro do controle de Creon. Sua palavra de autoridade é explicitamente negada por Antígona, que se recusa a cumpri-la e assim morre. Mas isso não confirma a força das palavras de Creon, uma vez que as circunstâncias de sua morte ressaltam as limitações da sua autoridade. Ela fez sua própria declaração no prólogo: "Eu vou repousar morta ao lado dele" (Sof. Ant. v.73). Ela visivelmente desobedece ao decreto e insulta seu autor, forçando-o aplicar a pena.

Como Nicole Loraux (1987, p.31-32) observa, Antígona "escolheu morrer por sua própria vontade e assim transformar a execução em suicídio". Seu suicídio chama a atenção

para a incapacidade do rei de controlar os efeitos de sua fala, uma vez que ocorre depois que Creon ordenou Antígona para ser salva. Há uma simetria trágica, que caracteriza Sófocles, nesta organização: como Creon faz o comando, Antígona o desafia; como Creon diz que ele vai resgatá-la, Antígona se mata. Assim, em seu primeiro dia como rei, Creon descobre que a linguagem não é tanto um instrumento contundente, pois é um fluido incontido. O tirano demora a aprender que ele não pode controlar a cidade com suas palavras. Ele se recusa absolutamente a autorizar qualquer outra voz até que Tirésias fala.

O profeta cego dá duas advertências a Creon. A primeira é baseada em sua leitura dos sinais de pássaros, um sistema de significação que se tornou distorcido por sua festa de carne humana. O processo em si é uma forma de leitura: o menino atendente descreve os sinais de pássaros e sacrifícios, Tirésias interpreta e cita o texto, por assim dizer, a Creon. No entanto, suas tentativas de mover Creon que são estruturadas em uma cadeia de citações, são ineficazes. Não serão os sinais citados por Tirésias que convencem Creon, mas um comunicado mais direto. Uma mudança importante ocorre quando Tirésias muda de registro em sua segunda *rhêsis* (Sof. *Ant.* vv.1064-90); agora falando em uma poderosa voz maníaca que motiva a mudança no coração de Creon, ele fala uma profecia vigorosa de desastre, e descreve Creon como *takínēta*, "imóvel" (Sof. *Ant.* vv.1060). "Você me provoca a falar os segredos imóveis (*akinēta*) da minha alma", ele geme depois que Creon proferiu mais uma refutação blasfema. O termo *akinēta* poderia ser traduzido com precisão como "firme" ou "seguro", em outras palavras, como sinônimo de *asphalê*. Tirésias aparentemente fala do mesmo lugar, e tem acesso às mesmas verdades divinas, como Antígona. Ela falou em referência à firmeza (*asphalê*) leis de autoria dos deuses que devem se manifestar como leis morais universais ou preceitos. Tirésias refere-se a uma consequência divinamente autorizada de quebrar essas leis, uma consequência que ele preferiria manter escondido. Mas, quanto mais funda as implicações de sua *akinēta*, mais vêm diretamente dos deuses; esta profecia não é obtida pela interpretação da descrição do sacrifício pelo menino, mas sim através de um processo intuitivo imediato que não envolve a leitura de símbolos – *ágrafo*, não escritos. Não há separação entre autor e leitor, no seu caso, mas um processo mítico pelo qual ele adquire conhecimento não mediado.

As revelações de Tirésias validam a insistência de Antígona de que seu irmão deve ser enterrado, uma vez que Tirésias tem acesso direto ao divino, ele acrescenta peso à afirmação de Antígona que o anúncio de Creon não é o que ele diz ser – uma lei. Um mortal não pode fazer um mandamento que substitua a autoridade dos deuses. Mas a declaração de Creon é performativa, teatral; desencadeia uma série de acontecimentos trágicos, embora estas

consequências não sejam o que ele pretendia, na medida em que faz promessas, apostas, ameaças e insultos que envolvem a sociedade. Creon é uma autoridade que insulta a comunidade, usa seu poder para produzir uma fala opressora, para intimidar o Guarda que vela o cadáver e prende Antígona. Mas, como seu antecessor Édipo, que emitiu um decreto que acabou por ter mais impacto sobre o seu autor do que qualquer outro cidadão em Tebas, Creon faz uma proclamação que tem consequências pessoais devastadoras para si mesmo – a perda de seu filho e depois sua esposa, em essência a erradicação de sua linhagem familiar.

Antígona (cujo nome significa "contra a família") revelou-se uma poderosa agente da catástrofe de Creon; ela também é a agente que revela as falhas em sua tentativa de fazer a lei. Timothy Gould (1995, p. 19) apropriadamente chama isso de uma peça sobre "um conflito de performativos". Seu anúncio – que parece ser uma promessa individual – acaba por ter a força institucional que faltou à fala de Creon. Mas ela também tem suas limitações. A própria Antígona não foi capaz de persuadir Creon que o cadáver insepulto de seu irmão ofendeu os deuses. Este é um importante ponto consonante com uma sociedade e um gênero que associava o discurso autoritário com homens. A produção dramática original poderia ter enfatizado a disparidade por ter o mesmo ator interpretado Antígona e Tirésias: somente quando o ator interpreta um personagem masculino tem autoridade para Creon. Somente quando Tirésias confirma que as leis dos deuses foram violadas que a afirmação semelhante de Antígona é autenticada. Tirésias prevê que, dentro de alguns dias, Creon reembolsará cadáver por cadáveres "porque você mantém aqui em cima um que pertence aos deuses abaixo, um cadáver insepulto, sem honra, todo sem honra" ( *Sof. Ant.* vv 1070–71). Aparentemente, então, a ação de Antígona, o enterro de seu irmão, não foi um ato completo. Como J.L. Whitehorne (1983, p. 80-81) percebe, “Antígona pretendia realizar toda a cerimônia multi-encenada ela mesma, primeiro se aproximando de Ismene para ajudar a levantar o corpo e, em seguida, planejando erguer um monumento sobre o cadáver”. Para o público original desta peça, um funeral completo seria um multi evento encenado, com atividades distintas para ambos os sexos: os papéis das mulheres consistiam em fazer libações e luto (como descrito pelo Guarda em v. 431), mas a responsabilidade por enterrar os mortos era dos membros masculinos de uma família (Whitehorne, 1983, p.137; Garland, 1985, p. 36; Sourvinou-Inwood, 1989, p. 140; Hame, 2004, p. 151).

É óbvio a partir das palavras de Tirésias, que a tentativa de Antígona em assumir essa função é inatamente defeituosa; os deuses claramente exigem um ritual mais público e completo, Creon e Hemon são os únicos parentes vivos do sexo masculino que podem assumir

esse papel. Ao assumir a responsabilidade pelo enterro de seu irmão, Antígona desafiou a posição de Creon como chefe de sua família, e "como rei de Tebas, o sucessor legal" ao Estado político de Etéocles e Polinices, seu co-governante" (Whitehorne, 1983, p. 137). Helene Foley (2001, p. 180) argumentou que a recusa de Creon em enterrar Polinices significa que Antígona torna-se um "homem honorário"; como ela nos recorda, os cidadãos de Tebas a elogiaram por assumir esse dever, uma indicação de que havia excepcionais circunstâncias em que uma mulher pode agir de forma autônoma. Esta interpretação ainda não explica por que Tirésias se refere ao cadáver como insepulto, nem explica o fato de que Antígona não pode realizar o ritual completamente como ela diz que vai. Sourvinou-Inwood está correta ao enfatizar a necessidade do ritual de fechamento para satisfazer os deuses do submundo. Isso é feito (tarde demais) quando Creon começa a realizar os ritos necessários. O mensageiro mais tarde descreve o ritual da lavagem e arranjo do cadáver, a cremação e a elevação do cadáver em um monumento (Sof. *Ant.* vv.1199-1204) todos realizados por Creon.

Uma mulher, do ponto de vista cultural de um público ateniense, não pode dizer corretamente: "vou enterrá-lo". Ela não tem autoridade para fazer essa promessa em particular uma vez que ela não é a pessoa apropriada para fazê-lo. Por outro lado, Antígona insiste em se inserir em canais públicos de comunicação e de falar em funções públicas como um controle necessário sobre o abuso que Creon perpetrou. Sua expressão performativa (Gold, 1995) provoca o enterro oficial de seu irmão. Sua fala desencadeia um conjunto de ações, que envolve toda a cidade e possui um estranho poder espectral e seu voto de enterrar seu irmão interferiu com a proibição de Creon. Ao desafiar o decreto, ela coloca em movimento uma cadeia de eventos que levaram ao suicídio de Hemon.

A profecia de Tirésias sobre este desastre motiva Creon a enterrar Polinices, acreditando totalmente que ele tem o poder de mudar os decretos dos deuses, que, ao contrário do seu, não podem ser apagados. Creon executa o enterro na tentativa de desviar a raiva dos deuses, mas não há segundas chances neste universo trágico. A profecia de Tirésias não permitia tais condições ou alternativas; a profecia de Tirésias não tinha apelação.

Antígona se insinuou em uma posição autoral ao falar do decreto de Creon e, em seguida, promulgar sua pena sobre si mesma. Como sua fala ("eu vou enterrá-lo") expõe os consideráveis fracassos de Creon na condução do conflito do discurso público, sua incapacidade de dizer "ninguém" vai enterrá-lo". O poder performativo, teatral, das palavras de Antígona reside em uma estranha combinação com os murmúrio e clamores que a cidade produz, mas ela prevalece. Ela opera em uma terra sombria da linguagem que subtende a autocracia tebana,

onde a palavra de um tirano é supostamente a lei. Ao afirmar sua ação de enterrar o irmão, ela afronta ao poder, obriga o poder explicar-se, dizer de seus motivos, mais, mostrar o que sustenta seus motivos. Ela é uma jovem mulher, que estimula a cidade ao cultivo da autonomia, pegar a lei em suas mãos. Ao considerar a lei injusta, ao mostrar como esta norma fere a humanidade de cada um, ela incita a considerar a lei como injusta e que devemos opor-nos. Ao tornar claro ao povo da cidade que a lei de Creon transgride, viola, uma prática honrosa, enterrar o morto, ela é acusada de sedição, e a pena é a morte.

As ações de Antígona revelam seu arbítrio incomum, que é tal que o homem proeminente de Tebas, um rei que deveria ter a maior autoridade para fazer as coisas com palavras, não pode controlar seus assuntos pela linguagem, ou mesmo o controle dos efeitos de sua linguagem. Ele acaba fazendo exatamente aquilo que proibiu. Creon tenta criar uma norma unilateralmente, ignorando tanto a voz do *dêmos* quanto as leis dos deuses. O que se nota na peça, é uma situação insuportável, terrível, que obriga uma jovem mulher a entrar no espaço cívico, e exigir que sua voz seja ouvida pelo *demos*. Antígona, cuja ação é alvo de rumores abafados e alvoroços silenciosos, produz um escândalo, torna-se a personificação do debate democrático e a voz da verdadeira lei.

E agora vamos à leitura... ou melhor, ao espetáculo...

## Referências Bibliografia

- ALAUX, Jean. **Le Liège et le Filet**. Paris, Belin, 1995.
- ALLEN, Danielle. **Greek Tragedy and law**. The Cambridge Companion to Ancient Greek Law. Cambridge, Cambridge UP, 2005, p. 374-393.
- ARISTÓTELES. **A Constituição de Atenas**. Tradução, Apresentação, Notas e Comentários: Francisco Murari Pires. São Paulo, Hucitec, 1995.
- BAKHTIN, Mikhail. **Os Gêneros do Discurso**. São Paulo. Editora 34, 2020, p. 25.
- BARBOSA, Leandro Mendonça. **De Selvagem a Efeminado: As Representações de Dionísio no Imaginário Ático**. Jundiaí, Paco Editorial, 2012.
- BENNETT, Larry; TYRREL, Willian Blake. Sophocles' **Antigone and funeral Oratory**. American Journal of Philology. 111.4, 1990, p. 441-456.
- BUTLER, Judith. **O Clamor de Antígona**, Florianópolis, Editora da UFSC, 2014, p.28.
- CAIRE, Emmanuèle. **Penser l'Oligarchie à Athènes aux V et IV siècles: Aspects d'une ideologie**. Paris, Belles Lettres, 2016.
- CAREY, Christopher. **NOMOS IN THE ATTIC: Nomos in the Attic: Rhetoric and Oratory**. Journal of Hellenic Study, 116, 1996 p.40.
- CASTRO, Andre Fabian. **Antigone Claimed: I' am a stranger! Political Theory and the Figure of the Stranger**". Hypatia, Vol.28, nº 2, Press University of Massachusetts, Boston, 2013 p.11.

- DAMET, Aurélie. **La Septième Porte**: Les Conflits familiaux dans l'Athènes Classique, Paris, Sorbonne, 2012.
- EUBEN, J. Peter. **Antigone and the language of Politics. Corrupting Youth**: Political Education, Democratic Culture and Political Theory. Princeton, Princeton UP. 1997, p. 162-182.
- EURÍPEDES. **As Suplicantes**. Tradução de Jaa Torrano. Revista de Estudos Clássicos, Rio de Janeiro ,vol 7, n. 2, jul -dez. 2019, p. 122-163, ISSN 2176-1779.
- FOLEY, Helene. **Female Acts in Greek Tragedy**. Princenton. NJ.Princenton UP. 2001, p. 180.
- GAGARIN, Michel e COHEN, David. **The Cambridge Companion to Ancient Greek Law**. Cambridge, UP. 2005.
- GARLAND, Robert. **The Greek Way of Death**. Ithaca, NY, Cornel UP. 1985, p. 36
- GOLDHILL, Simon. **The Great Dionyisia and Civic Ideology**. In. Nothing to do With Dionysos: Athenian Drama in its Social Context. Eds J. J. and F. Zeitlin, Princeton, Princeton UP,1990. P. 97-129.
- GOULD, Timothy. **The unhappy Performative**. Performativity and Performaance. NY. Routledge, 1995, p. 19-44
- GRIFFITH, Mark. **Sophocles, Antigone**. Cambridge, UP, 1999, p. 122.
- HAME, Kerri. **All in the family**: Funeral Rites and the Health of the Oikos in Aischylos, Oresteia. American Journal of Philology.125,2004, p. 513-538.
- HAMILTON, Jonh. **Antigone: Kinship, Justice and the Polis**. Myth and the Polis. Ithaca, NY, Cornell UP. 1991, p. 86-98.
- HARRIS, Edward M. **ANTIGONE THE LAWGIVER OR THE AMBIGUITIES OF NOMOS**. The Law and the Court in Ancient Greece. London, Duckworth. 2003.p. 19-56.
- HÉSIODE. **Les Travaux et les Jours**. Texte établi et traduit par: Paul Mazon. Introduction et note de Cristine Hunzinger. Paris, Belles Lettres, 2018.
- HÖLDERLIN, Friedrich. **Observações Sobre Édipo**, Observações sobre Antígona, Rio de Janeiro, Zahar, 2008.
- HUNTER, Virginia. **Gossip and the Politics of Reputation in Classical Athens**. Phoenix, 44.4 Winter, 1990, p. 299-335.
- JEEB, Richard C. **The Plays and Fragments: Part III: The Antigone**. Cambridge. UP, 2010, Jouanna, Jacques. Sophocles. Paris, Fayard,2007.
- KAMERBEEK, Jan Coenraad. **The Plays of Sophocles**. Part III. Leiden, Brill, 1978. P. 142.
- KIRK, G. S e J. E. RAVEN. **The Presocratic Philosopher**. Cambridge. UP. 1962, p.253.
- LACAN, Jacques. **Seminários, livro 7: a ética da psicanálise**, Rio de Janeiro, Zahar,2008.
- LANNI, Adrian M. **Spectator Sport or Serious Politics?** Oi periesthkotes and the Athenian Law Court. Journal of Hellenica Studies. 117, 1997, p. 183-189
- LANZA, Diego. **Le Tyran et son public**. Paris, Belin, 1997.
- LARSON, Jennifer. **Greek Heroine Cults**. Madison. U. of Wisconsin UP. 1995, p. 103-104.
- LORAUX, Nicole. **Maneiras Trágicas de Matar uma Mulher**. Rio de Janeiro, Zahar, 1988.
- MEIER, Christian. **De la Tragedie Grecque comme Art Politique**. Paris, Bellles Lettres. 1991.
- MEIER, Christian. **La Naissance Du Politique**. Paris, Gallimard, 1995.
- OBBER, Josiah. **Public Speech and the Power of the People in Democratic Athens**. PS: Political Science and Politics. 26.3, 1993, p. 481-486.
- OBBER, Josiah. **Mass and Elite in Democratic**: Athens: Rhetoric, Ideology aand Power of the people. Princeton. UP. 1989.
- PODLECKI, Anthony J. **Creon and Herodotus**. Transaction of the American Philological Association, nº 97, 1966, p. 359-371.

- PLUTARQUE. **Vie. Tome III.** Péricles-Fabius Maximus. Alcibiade-Coríalano. Texte établi et traduit par Robert Flacelière. Paris, Belles Lettres, 2012.
- RENNIE, W. **Demosthenis Orationes.** Vols 1-3. Oxford, Oxford UP. 1991.
- ROISMAN, Hanna M. **Women's free Speech in Greek Tragedy.** Free Speech in Classical Antiquity. Leiden, Brill, 2004, p. 91-114.
- SEAFORD, Richard. **The Social Function of Tragedy:** A response to Jasper Griffin. Classical Quarterly. 50.1 2000: 30-44.
- SEGAL, Charles. **Tragedy and Civilization:** An Interpretation of Sophocles, Cambridge, Cambridge UP. 1981, p. 161.
- SÓFOCLES, **AIAS.** Apresentação e tradução: Flávio Ribeiro de Oliveira, São Paulo, Iluminuras, 2008.
- SÓFOCLES. **Édipo Tirano.** Tradução e Comentários: Leonardo Antunes. Introdução: Breno Battistin Sebastiani, Posfácio: Maria Homem, São Paulo, todavia, 2018.
- SOURYINOU-INWOOD, Christine. **Assumptions and the Creation of Menin:** Reding Sophocles' Antigone. Journal of Hellenic Studies, 109, 1989, p. 134-148.
- STEINER, George. **Les Antigones.** Paris Gallimard 1984.
- TACON, Judith. **ECCLEIATIC THORUBOS:** Intervention, Interruptions and Popular Involvement in the Athenian Assembly. Greece and Rome. 48.2 October 2001, p. 173-192.
- THOMAS, Rosalind. **Writing, Law and Written Law.** The Cambridge Companion to Ancient Greek Law. Cambridge. UP. 2005, p. 41-60.
- THUCYDIDES. **La Guerre du Péloponnèse.** Tome 1: Livre I et II. Texte établi et traduit par Jacqueline De Romilly, Introduction: Claude Mossé. Paris, Belles Lettres, 2014.
- TRABULSI, José Antonio Dabdab. **Dionisismo,** Poder e Sociedade na Grécia até o fim da época clássica. São Paulo, Humanitas, 2004.
- VIDAL- NAQUET, Pierre. **Le Miroir Brisé:** Tragédie athénienne et politique. Paris, Belles Lettres, 2002.
- VILLACEQUE, Némie. **Spectateur de Parole:** Délibération démocratique et Théâtre à Athènes l'époque classique. Rennes, Presses universitaires de Rennes. 2013. P. 108.
- Whitehorne, J. E. G. **The Background to Polyneices Disinterment and Reburial.** Greece and Rome. 30.2. 1983, p. 129-142.
- ZEITLIN, Froma. **Thebes:** Theater of self and Society Drama. In. Nothing to do With Dionysos: Athenian Drama in its Social Context. Eds J. J. and F. Zeitlin, Princeton, Princeton UP, 1990. P. 130-167.