
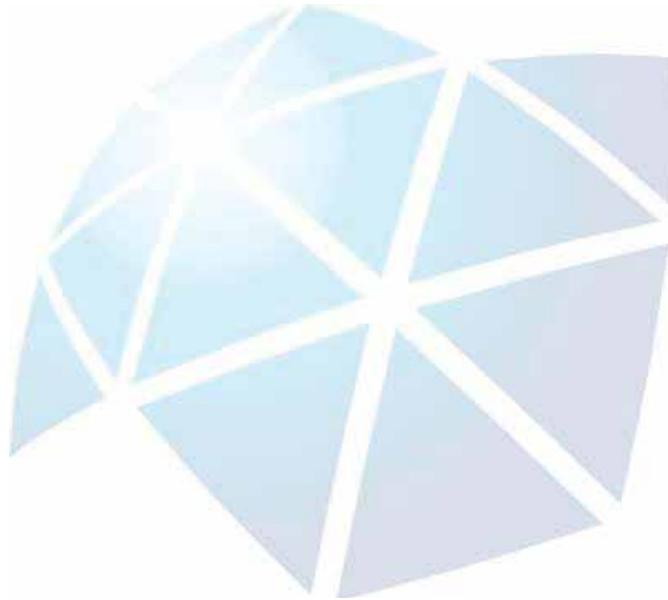


unesp  UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

MARIANA FUNES

**RAZÃO POÉTICA E MITO EM
LA TUMBA DE ANTÍGONA
DE MARÍA ZAMBRANO**



ARARAQUARA – S.P.

2014

MARIANA FUNES

**RAZÃO POÉTICA E MITO EM
LA TUMBA DE ANTÍGONA
DE MARÍA ZAMBRANO**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: História e Crítica Literária

Orientadora: Prof. Dra. María Dolores Aybar-Ramírez

Bolsa: CAPES

ARARAQUARA – S.P.
2014

Funes, Mariana

Razão Poética e Mito em La Tumba de Antígona de María Zambrano
/ Mariana Funes – 2014

120 f. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade
Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Faculdade de Ciências e
Letras (Campus de Araraquara)

Orientador: María Dolores Aybar-Ramírez

1. Poesia. 2. Mito. 3. Literatura espanhola.
4. Zambrano, Maria, 1907-. I. Título.

MARIANA FUNES

**MITO E RAZÃO POÉTICA EM
LA TUMBA DE ANTÍGONA
DE MARÍA ZAMBRANO**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: História e Crítica Literária
Orientador: Prof. Dra. María Dolores Aybar-Ramírez
Bolsa: CAPES

Data da defesa: 25/04/2014 (às 9h)

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Prof. Dra María Dolores Aybar-Ramírez
Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara

Membro Titular: Prof. Dra Wilma Patrícia Marzari Dinardo Maas
Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara

Membro Titular: Prof. Dra Maria Augusta da Costa Vieira
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – USP/São Paulo

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

À minha tão amada mãe.

Agradecimentos

Agradeço à minha família que, ora nos bons momentos da convivência, ora nos percalços, me construiu, fazendo com que eu constantemente me resignificasse até chegar aqui – ponto esse, que apenas indica uma passagem para outras resignificações. Ao meu pai, à minha irmã e à Eloisa, que tanto tem de minha querida irmã. Agradeço, sobretudo, à minha mãe, alma bondosa, sempre confiante em mim, sempre crendo que tudo o quanto eu fizesse obteria sucesso – uma grande segurança a uma alma hesitante. Ao Vítor, alma expansiva, que a essa alma hesitante tanto apoia fazendo com que cada vez eu busque lugares mais distantes, mais desafiantes, incutindo confiança e transbordando amor. Muito obrigada por estarem em minha vida.

Ao meu avô, Anastácio, e minhas avós, Maria Helena e Maria Aparecida, que aqui não mais estão, mas que fizeram parte de tudo, pela sabedoria e inocência que sempre revelaram.

À minha querida orientadora, Lola, por ser a responsável pela minha continuidade na Academia, e, agora, pela minha continuidade na vida de uma forma diferente, pois ela me mostrou Zambrano, e Zambrano me abriu horizontes infindáveis. Agradeço pelas palavras sempre sinceras e carinhosas, pela acolhida e pelos conselhos trocados, pelas risadas que fazem sumir o ar e a razão, realmente uma alma amiga.

Agradeço às minhas mais que queridas amigas Taís Matheus e Juliana Attie. À Taís por ser também uma das grandes responsáveis pela minha continuação nos estudos, ajudando sempre, de todas as formas possíveis, em todos os momentos. Agradeço pela acolhida semanal que tanto me faz falta, na qual, entre comidas, risadas, músicas e confissões vivíamos intensamente essa amizade sincera. Que seja assim sempre! À Juliana Attie, amiga recente, porém que parece que apenas se revelou nessa nossa realidade, pois sempre esteve ali, dada a naturalidade com a qual tanta ternura e cumplicidade surgiram. Agradeço, além disso tudo, por ser tão caprichosa e séria no que faz, lendo atentamente meu trabalho.

À Teresa Telarolli pela sempre boa companhia e pela paciente leitura; à Silvia Adoue pelo sorriso sempre sincero e acolhedor.

Agradeço à professora Karin Volobuef, pelas aulas repletas de magia e por aceitar prontamente participar da banca de qualificação, contribuindo imensamente ao desenvolvimento dessa pesquisa. Às professoras Ana Luiza Silva Camarani e Maria Célia de Moraes Leonel, pelas aulas que ajudaram muito na composição desse trabalho, muito obrigada.

Agradeço às professoras Maria Augusta da Costa Vieira – por aceitar prontamente o convite para a participação da defesa desse trabalho – e Wilma Patrícia Marzari Dinardo Maas que, além de colaborar grandemente com essa pesquisa no momento da qualificação, estará presente no momento da defesa.

Agradeço às pessoas que compartilharam, de alguma forma, essa etapa de minha vida: Melissa Xavier Antunes, Natali Costa, Juliana Carpegianni, Natália Pedroni, Roseli Braff, Laís Campos, Valéria e Marcos Campos, Fabrício Martins, Júlia Funes, Shirley Prieto, Viviane Coser, Isabela Manzolli, Camila Palma, Priscila Moraco, Fernanda Trottmann e Juventina Lopes.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) por conceder-me financiamento no período de abril de 2013 a fevereiro de 2014, o que colaborou em minha dedicação à pesquisa.

“Nenhum indivíduo é feito para durar para sempre: ele sucumbe na morte. Todavia, não perdemos nada. Pois à vida individual é inerente uma outra bem diferente cuja manifestação ela é. Esta não conhece nenhum tempo, portanto nenhuma duração nem declínio”. (SCHOPENHAUER, 2012, p. 119).

RESUMO

A obra *La tumba de Antígona* (2012), da filósofa espanhola María Zambrano, se constrói por intermédio da razão poética – termo que nomeia o centro do pensamento zambraniano. Trata-se de uma das poucas obras literárias da autora, reconhecida por sua produção ensaística de natureza filosófica. Através da ressignificação do mito da *Antígona*, de Sófocles, a pensadora outorga um novo destino à heroína, segundo a sua concepção do trágico, concedendo a possibilidade para que haja a *anagnórisis* da personagem antes de sua morte, reconhecimento esse que, da perspectiva zambraniana, fora relegado por Sófocles. Antígona é concebida recorrendo à razão poética, a qual se vale das esferas da poesia e do conhecimento, que é, em si, libertadora e criadora do real. O objetivo desta dissertação se centra, portanto, no intento de averiguar a forma como a pensadora malaguenha converge essas duas instâncias, separadas desde Platão, explorando, além do cisma platônico, a remitologização e a linguagem poética. Ademais de esquadrihar a construção da heroína, que retrata tanto a esfera individual (dimensão ética), quanto a coletiva (dimensão política), realizaremos uma investigação no plano histórico concernente à origem da Antígona zambraniana, o que garante um forte sentido autobiográfico ao texto. Será analisado, portanto, a maneira pela qual se erige a Antígona de Zambrano que é, essencialmente, a personificação do método zambraniano da razão poética em sua completude.

Palavras-chave: Razão poética. Prosa poética. Mito. Literatura espanhola. María Zambrano.

RESUMEN

La obra *La tumba de Antígona* (2012) de la filósofa española María Zambrano se construye por medio de la razón poética –término que determina la centralidad del pensamiento zambraniano. Se trata de una de las raras obras literarias de la autora, reconocida por su producción ensayística filosófica. A través de la resignificación del mito de *Antígona*, de Sófocles, la pensadora otorga un nuevo destino a la heroína, conforme su concepto de lo trágico, concedéndole la posibilidad de una *anagnórisis* antes de su muerte, reconocimiento, según la autora, relegado por Sófocles. Antígona se concibe recurriendo a la razón poética, la cual se vale de las sendas de la poesía y del conocimiento, siendo al mismo tiempo, libertadora y creadora de lo real. El objetivo de esta disertación es pues, intentar averiguar el cómo la pensadora malagueña aúna las dos esferas separadas desde Platón, explotando, además del cisma platónico, la remitologización y el lenguaje poético. Además de escudriñar la construcción de la heroína, que representa tanto el ámbito individual (dimensión ética), como el colectivo (dimensión política), haremos una investigación desde el plano histórico, que concierne el origen de la Antígona zambraniana, lo que le otorga un fuerte sentido autobiográfico al texto. Analizaremos, por lo tanto, la manera como se erige la Antígona de Zambrano que es, esencialmente, la personificación del método zambraniano de la razón poética en su totalidad.

Palabras llave: Razón poética. Prosa poética. Mito. Literatura española. María Zambrano.

Sumário geral

INTRODUÇÃO	12
1. LITERATURA E FILOSOFIA	17
1.1 Vida e Obra: breves considerações.....	17
1.2 A vocação <i>Antígona</i>	28
1.3 <i>La tumba de Antígona</i> : análise preliminar.....	36
2. UMA FILOSOFIA POETIZADA	52
2.1 A concepção filosófica de María Zambrano.....	52
2.2 O rompimento platônico.....	62
2.3 A razão poética	70
3. MITO E POESIA	78
3.1 A maldição dos Labdácidas e a releitura de Zambrano.....	78
3.2 A palavra recuperada	89
3.3 Mitopoética.....	102
CONSIDERAÇÕES FINAIS	113
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	117
OBRAS CONSULTADAS	120

INTRODUÇÃO

Qual seria o sentido de nossa existência? Sempre tive, de maneira relativamente clara – dentro, evidentemente, dos limites de minha consciência –, que a vida não passa de uma mera ilusão. Lembro-me do dia em que percebi que existia – ao menos naquele instante ter consciência de minha corporeidade era algo inédito. Era criança e, ao observar, desde minha casa, duas pipas que dançavam num céu azulzinho, notei que eu piscava. Agora – e já há um bom tempo – sei que essa é uma função autônoma do nosso organismo, mas naquele momento, a alternância entre a imagem das pipas e a escuridão existente dentro de mim – afinal, mesmo sendo uma função autônoma, quando queremos podemos controlar nossas “piscadas” – fizeram com que algo mudasse.

Essa sensação inexprimível de existir no mundo e não saber ao certo a motivação me perseguiu desde aquele momento. Lembro-me, ainda, que me perguntava “Como eu posso ser eu?” (desse jeito mesmo, afinal era uma criança) e sentia como se uma espécie de fogo invisível surgisse de algum lugar sem nome dentro de mim, proporcionando uma sensação de certo desconforto, mas que logo passava, voltando eu aos afazeres rotineiros, à ilusão de cada dia.

Quiçá imbuída desse sentimento perseguidor, acabei – ou a vida acabou – me encaminhando numa busca por algum tipo de resposta. Evidentemente, não encontrei nenhuma – e acredito que nunca encontre –, mas conheci alguns caminhos que me fizeram reconhecer que aqueles sentimentos despontados na infância tinham algum sentido além do que eu supunha então.

Na graduação conheci, por intermédio de minha professora Lola Aybar, o filósofo e romancista espanhol Miguel de Unamuno, mais especificamente seu romance *Niebla*, e me identifiquei com a trivialidade existencial na qual vivia Augusto e, especialmente, com seu “despertar” de consciência que, ao final, não o levou, de fato, a lugar nenhum. Augusto me perseguiu até o fim da graduação, quando concebemos, com minha já orientadora Lola Aybar, a monografia de conclusão de curso sobre o romance *Niebla* e o ensaio *Del sentimiento trágico de la vida*, ambos de Unamuno.

No momento de delimitar os estudos para o mestrado, obviamente que me ocorreu continuar a pesquisa iniciada na graduação, entretanto, minha orientadora achou por bem oferecer-me outras possibilidades. Quanta sabedoria! Apresentou-me

María Zambrano dentre outras opções, sabe-se lá porque, descartadas. A partir desse momento começou a nascer este trabalho, que se ocupa em reconhecer na obra *La tumba de Antígona* a construção do método zambraniano da razão poética. A criação – ou recriação – da personagem está estritamente vinculada ao conceito de razão poética, que representa o centro do filosofar de Zambrano.

Para atingirmos nosso objetivo, localizaremos a obra em seu contexto histórico, bem como no contexto de produção filosófica e literária da autora espanhola. A *Antígona* de Zambrano é passível de diversas interpretações – levantadas, inclusive, metaliterariamente pela própria autora em seus diversos escritos. Contudo, em nosso trabalho tratamos de duas possíveis interpretações que, em certa medida, se complementam. Uma delas é a construção da razão poética, sendo a heroína sua personificação.

Observaremos ainda os estudos que consideram a obra como um possível símbolo da guerra civil espanhola. Por nossa parte, não pretendemos relegar a interpretação autobiográfica a um segundo plano. Nosso intento se centra, outrossim, numa leitura paralela que considera a chave autobiográfica, mas também a construção da razão essencial que ocorre através da personagem. Ambas as leituras se centram no caráter sacrificial da heroína e estão enredadas, sobretudo pelo fato de Zambrano considerar o ser humano como um exilado à priori.

Na introdução de *La tumba de Antígona*, Trueba Mira (2012) destaca que essa é uma das poucas produções da autora classificável como literatura, posto que Zambrano é reconhecida por suas obras filosóficas, tendo uma extensa produção ensaística. Entretanto, sua escrita – seja de cunho literário ou filosófico – sempre foi elaborada com alto rigor estético. Além disso, a obra que é objeto de nosso estudo é uma das poucas da pensadora malaguenha que foi concebida integralmente, sendo fruto de um longo período de investigação sobre a personagem trágica, que vai, aproximadamente, dos anos 40 aos 60 do passado século. Esses estudos renderam diversos textos menores, como “*Delirio de Antígona*”, “*El personaje autor: Antígona*”, “*Antígona o de la guerra civil*”, bem como diversos escritos em forma de diário intitulados “*Cuadernos de Antígona*”. Contudo há textos sobre a personagem trágica que ainda não foram publicados.

La tumba de Antígona é, pois, uma reinterpretação da tragédia grega *Antígona*, de Sófocles. Tal resignificação se vale de uma livre interpretação da tragédia sofocleana, pelo fato de Zambrano acreditar que o autor grego fracassa em sua

intenção trágica por não permitir com que sua personagem chegue ao seu reconhecimento trágico. O fato é que nossa autora permite que sua Antígona tenha um tempo adicional antes de sua morte. Esse tempo é necessário para que a protagonista atinja a *anagnórisis*, que a encaminhará à plenitude da consciência. Logo, o segundo nascimento é imprescindível a todo ser que, de fato, pretenda se conhecer e chegar à verdade maior da existência.

O trânsito existencial proposto pela autora na obra elabora o conceito de razão poética – que designa o encontro das instâncias da razão e da poesia –, fato que propicia a instauração de uma “nova lei”. Em Antígona, esse encontro é assegurado pela via da piedade, posto que a personagem é reconhecidamente uma vítima sacrificial dos desmandos de Creonte. Para entendermos tal cisão – tanto no seio da palavra quanto no da sociedade de então – investigamos o rompimento platônico, que consiste na separação da razão e do sentir. Nossa filósofa crê que essas duas instâncias coexistiam e que, por meio da violência que advém da sede do poder, haveriam sido separadas, sendo, portanto, a razão considerada a palavra relativa à verdade, enquanto se relegava a poesia ao âmbito da mera imitação dessa verdade.

Evidentemente, por se tratar da reescrita de um mito clássico, propomos uma abordagem mitológica, que será trabalhada sob duas perspectivas: a relativa à reescrita do mito em si e aquela que diz respeito ao domínio da linguagem. Para tanto, nos apoiamos, principalmente, nas teorias de Mielietinski (1987), com *A poética do mito*, Cassirer (1972), com *Linguagem e mito* e Eliade (1992), com *Mito do eterno retorno*.

Quando nos debruçamos sobre a natureza artística da *Antígona* de Zambrano, observamos que, da perspectiva da linguagem, a autora anseia a abstração do tempo e, conseqüentemente da história, o que demonstra sua preocupação em evocar os tempos imemoriais na busca pela mencionada “nova lei”. Essa abstração, portanto, seria a única forma possível de atingir a razão poética. Assim, em nossa investigação abordamos a questão do mito tanto sob o viés da reescrita, quanto da linguagem. Contudo, como nossa autora pretende a recuperação da linguagem pré-conceitual, estudamos *La tumba de Antígona* sob a perspectiva da prosa poética. Para tanto, embasamos nossa investigação na teoria de Todorov (2003) desenvolvida em sua obra *Poética da prosa*.

Quanto à delimitação histórica da obra, é importante que atentemos para o fato de Zambrano ter vivido exilada por 45 anos. É fato conhecido que desde o século XIX

os intelectuais se voltaram para a tragédia grega. Steiner (1995, p. 16) ressalta que “os principais sistemas filosóficos, da Revolução Francesa em diante, foram sistemas trágicos. Metaforizavam o pressuposto teológico da queda do homem”. No século XX, por conta das duas grandes guerras, diversos escritores abordaram os temas mitológicos como uma tentativa de encontrar respostas às incongruências dos conflitos. Assim, o processo de remitologização pretendia a ressignificação da História, ou bem uma tentativa para compreender, por meio dos símbolos e metáforas, o paradoxo da história presente. É importante notar que essa volta à essência do helenismo refere-se às sucessivas tragédias que recaíram sobre o mundo naquele momento. Assim, esse caráter que se centra tanto na reinterpretação do mito quanto numa possível ressignificação da existência, é abordado em nossa análise.

Pelas considerações mencionadas, esta investigação ocupa-se de identificar a gênese da razão poética que ocorre por intermédio da personagem Antígona na obra *La tumba de Antígona* de María Zambrano. Como, ademais da remitologização da *Antígona* de Sófocles existe nessa nova obra o resgate da linguagem mitológica – a-temporal e a-histórica, portanto imemorial –, nossa análise considera tanto os estudos sobre o mito quanto os estudos sobre a prosa poética.

O trabalho, pois, é composto por três capítulos, subdivididos em três subcapítulos cada. O primeiro capítulo, “Literatura e Filosofia”, trata, inicialmente, da contextualização histórica, levantando a trajetória da vida, de pensamento e das principais obras de María Zambrano. Segue com a pesquisa realizada pela pensadora sobre a personagem Antígona. Tecemos igual e paralelamente, reflexões que dizem respeito à difícil classificação de nosso *corpus* quanto a um dado gênero textual. Finalmente, apresentamos a história em si da obra *La tumba de Antígona*, em consonância com uma divisão tradicional e, concomitantemente, realizamos interpretações preliminares.

No segundo capítulo, “Uma Filosofia Poetizada”, tratamos, num primeiro momento, dos conceitos mais pertinentes para realizar nossas análises, delimitando, portanto, a abordagem da qual nos valem em nosso trabalho, por intermédio da análise da concepção filosófica de Zambrano, versando sobre o trágico, tanto literária, como filosoficamente.

Em seguida abordamos a separação existente, desde a época platônica, entre as palavras racional e poética, bem como a busca da pensadora em mediar a unificação dessas duas instâncias na obra *La tumba de Antígona* e, obviamente, em toda sua

trajetória como filósofa e escritora. Por fim, analisamos o conceito de razão poética e a construção dessa razão, que ocorre por intermédio da personagem Antígona.

No capítulo terceiro, “Mito e Poesia”, trabalhamos, inicialmente, com a história que inspirou a obra por nós estudada, a saber, a *Antígona* de Sófocles. Analisamos então as peculiaridades da Antígona de Zambrano em contraste com a tragédia grega.

Em seguida, realizamos um estudo no âmbito da linguagem recuperada, quer dizer, da palavra primordial, imemorial, que se comporta como operadora da ação performativa, trágica. Finalmente, tratamos da prosa poética, portanto, da linguagem da qual se vale a autora na construção de sua obra.

Portanto, nosso despretenso anseio com esta pesquisa é mostrar María Zambrano – em terras brasileiras, evidentemente. Essa escritora, que é um ícone da filosofia espanhola, vale-se da linguagem literária para versar sobre seus preceitos filosóficos. No entanto, ela figura muito timidamente nos estudos acadêmicos relacionados tanto à literatura como à filosofia.

1. LITERATURA E FILOSOFIA

1.1 Vida e Obra: breves considerações

Adentrarse en los territorios de María Zambrano produce la sensación de descubrir un espacio de ilimitada amplitud, búsqueda que no se desea llegue a su término; y a la vez, una impresión de cercanía, como si sus ambiciosas aventuras espirituales resultaran paradójicamente dotadas de una extraña intimidad. (BENEYTO; FUENTES, 2004, p. 09).

A extensa obra de María Zambrano (22 de abril de 1904 – Vélez-Málaga; 06 de fevereiro de 1991 – Madrid) é, majoritariamente, impulsionada por motivações filosóficas, todavia, a maneira como a autora versa sobre a filosofia é diversa e muito matizada. A temática que envolve seus estudos resulta, pois, em um campo profícuo de análises que abarca os mais variados assuntos. Podemos abordar tais temas isoladamente ou estipulando correlações¹, que nos levam, por fim, a um mesmo lugar, ou ao “não lugar” primordial. Segundo Gómez Blesa (2009, p. 13), a trajetória filosófica de nossa autora se apresenta como “*una de las más originales y sólidas del pensamiento español*”, pelo fato de representar “*tanto el marco intelectual europeo como español del siglo XX, una de las reflexiones más radicales sobre el logos de la tradición metafísica*”.

De acordo com os estudiosos Beneyto e Fuentes (2004, p.09), em Zambrano

la reflexión sobre la historia del pensamiento occidental se prolonga en un ilimitado entramado de conexiones con los mitos, símbolos y creencias de las grandes religiones y sus tradiciones místicas; la reflexión sobre la crisis de Europa y de la filosofía europea se convierte en una inusitada mirada a la crisis de la Antigüedad clásica; <<lo otro>>, el envés de la realidad visible se transmuta en una original reivindicación de todo aquello que quedó marginado en el acelerado proceso de entronización de la razón: las pasiones y los sentimientos, el alma humana, las zonas marginales de la realidad, las víctimas, las huellas y fragmentos del pasado, los sueños y la esperanza en el más allá de la historia, los dioses y lo sagrado.

¹ Ressaltamos que seria demasiado estafante e deveras desnecessário apresentarmos toda a produção de Zambrano, sobretudo se considerarmos sua extensíssima atividade intelectual. Por tal motivo, exporemos o que acreditamos ser mais pertinente do ponto de vista de nossa pesquisa, sem desconsiderar, obviamente, os acontecimentos importantes na trajetória pessoal e produtiva da pensadora.

Depreendemos dessa citação que a escritora percebe a realidade circundante em sua totalidade, numa incessante procura pela compreensão da irracionalidade dos grandes conflitos que delinearão o passado século. Conforme ressalta Iglesias Serna (2004, p. 203), Zambrano era uma intelectual “*profundamente preocupada por las cuestiones éticas y la realidad social de su tiempo, pero sería imposible y erróneo hacer una interpretación de su obra sin contar con su profunda cosmovisión estética*”. Tal afirmação esclarece a grande qualidade dos escritos da pensadora, que se vale da linguagem bem elaborada e extremamente profunda para interpretar – ou reinterpretar – o mundo.

No que se refere aos conflitos do século XX, devemos especificar que María Zambrano viveu o momento histórico da Segunda República (1931-1936) na Espanha, tempo de efetiva democracia e liberdade após a ditadura de Primo de Rivera. Contudo, devido, entre muitas outras causas, aos movimentos ditatoriais que rondavam a Europa nas décadas anteriores, esse ideal de liberdade viu-se logo frustrado. Na Espanha, o contra-ataque fascista, a posterior Guerra Civil (1936-1939) e o triunfo do franquismo (1939-1975) provocaram em muitos partidários da II República a descrença no ser humano e a abominação à irracionalidade no poder. Os intelectuais e artistas espanhóis, maciçamente, dentro ou fora da Espanha, procuraram por possíveis respostas que pudessem reorganizar uma sociedade massacrada e incrédula.

Enquanto os espanhóis que perderam a guerra buscam por um sentido para a irracionalidade que atinge a política daquele momento, no mundo impõe-se a barbárie dos fascismos que originarão, justamente, um dos momentos mais irracionais da história. Do choque entre as expectativas geradas pela II República e a violência da guerra com a posterior violência proposta por Francisco Franco, surge o drama dos intelectuais e artistas, o drama de María Zambrano.

A pensadora é uma indiscutível herdeira da II República Espanhola, fato que se transforma em liberdade criadora aliada à sua incansável busca pela razão. Em um artigo titulado “*Aquel 14 de abril*”, Zambrano (2009, p. 105) metaforiza a Proclamação da Segunda República Espanhola como um nascimento – ou um verdadeiro nascimento – “*si lo que nació de ese día naciente fue la República, no puede ser por azar. Fue, pues, un nacimiento y no una proclamación*”, descrevendo esse dia com imensa ternura e profundidade de sentimentos.

Tal inclinação política é legado de seus pais, sobretudo de seu pai Blas José Zambrano García de Carabante, mas também de sua mãe, Araceli Alarcón Delgado, ambos professores. O pai, já em 1909, por conta de uma mudança da família para Segovia – cidade na qual ministrou aulas de gramática castelhana na *Escuela Normal* –, se engaja nos movimentos progressistas dessa cidade, sendo inicialmente membro e depois presidente da *Agrupación Socialista Obrera*, em 1916. Um ano depois, funda a revista *Castilla* e, em 1919, o jornal *Segovia*. Nesse período inicia uma grande amizade com Antonio Machado, poeta republicano, com quem dom Blas participa da fundação da *Universidad Popular* (MORENO SANZ, 2004).

Entremeio às atividades de seu pai, Zambrano inicia o *bachillerato* (1913 – 1921) no *Instituto Nacional de Segovia*. Resulta importante mencionar que somente ela e mais uma jovem participavam das aulas, evidenciando o contraste de sua postura frente às mulheres daquele tempo. Devemos considerar neste ponto que tal postura se deve – além do ímpeto de Zambrano – à conduta de sua família. Afinal, a grande maioria das mulheres era duramente reprimida tanto pela família quanto pela sociedade e desencorajada de estudar.

Enquanto frequenta as aulas no *Instituto*, Zambrano escreve seu primeiro artigo sobre os problemas pelos quais passa a Europa e sobre uma paz sempre almejada. Essa preocupação é exposta por Iglesias Serna (2004, p. 192) ao declarar que “*María Zambrano no pasa por alto la historia, viene de empaparse en ella, desde el principio se compromete como pocos intelectuales españoles lo han hecho*”. A mesma teórica acrescenta que María Zambrano “[...] *se implica en su tiempo e interpreta esa historia, la interpela, ausculta el drama de España y vive con intensidad todos los dramas puntuales que no harán sino amplificarse en esos días de penuria*”.

Quem inicia Zambrano na filosofia, muito particularmente em Nietzsche e em alguns sofistas, conforme Moreno Sanz (2004, p. 13), é seu primo Miguel Pizarro, que também foi o grande amor de sua vida. Os intelectuais espanhóis – Unamuno, Ganivet, Azorín, Baroja e Ramiro de Maeztu, por exemplo – ela conhece por meio da biblioteca de seu pai².

No ano de 1921, ingressa na *Universidad de Madrid* para iniciar seus estudos em filosofia. No mundo da universidade, Zambrano acaba se relacionando com

² Além de conhecer muitos pessoalmente (desde menina), dada a amizade pessoal que seu pai mantinha com alguns, como Antonio Machado, por exemplo.

importantes intelectuais e artistas do momento, entre os quais cabe citar Federico García Lorca, León Felipe e Xavier Zubiri. No entanto, naquele momento, ela atravessa uma profunda crise no tocante à sua vocação filosófica, “*ante la dificultad de la empresa y el desánimo que le provoca el ambiente general*” (MORENO SANZ, 2004, p. 14). Por conta de tal crise é considerada louca, entretanto consegue se reerguer e iniciar seus estudos de doutorado, entrando em contato com Ortega y Gasset. No ano seguinte, em 1928, começa a lecionar filosofia no *Instituto Escuela*.

Vale destacar, antes de enumerarmos os trabalhos mais proeminentes de Zambrano, uma característica muito marcante na escrita e na publicação das obras da autora – fato que gera deveras incertezas quanto à classificação cronológica das mesmas. A maior parte de sua produção é, segundo Trueba Mira (2012, p. 13), “*una reordenación o recopilación de materiales anteriores dispersos*”, havendo, inclusive, uma quantidade considerável de textos que não foram publicados³. Cabe frisar, também, que a autora integra a *Generación del 27*, junto a “*Rafael Alberti, Corpus Bargas, Antonio Espina, Luis Cernuda, Miguel Hernández, Bergamín, Rafael Dieste*” (GÓMEZ BLESA, 2009, p. 35), ademais de Federico García Lorca, Jorge Guillén, Pedro Salinas, Dámaso Alonso, Emilio Prados, León Felipe, Rosa Chacel, dentre outros.

No ano de 1929, aparece seu ensaio “*Horizontes del Liberalismo*”. Nele, a autora tece duras críticas contra o ensaio de Ortega y Gasset “*Organización de la decencia nacional*”. Na base dessas críticas, acham-se os ideais monarquistas do filósofo confrontados ao ideário republicano de Zambrano. (MORENO SANZ, 2004, p. 15). Sua escrita e seus posicionamentos ante a atuação de alguns intelectuais demonstram seu forte engajamento político neste período republicano. Entretanto, no ano de 1932, comete – ela assim o considera – um dos maiores erros de sua vida (MORENO SANZ, 2004). Fortemente ligada a Ortega, escreve o “*Manifiesto del Frente Español (FE)*”, reforçando a incitação do pensador a um “*Partido Nacional*”, com tendências quase fascistas, mas prontamente se desvincula desse projeto. O ano seguinte é de intensa atividade intelectual: Zambrano participa de diversos círculos intelectuais, como a *Revista de Occidente*, ligada a Ortega y Gasset; *Hoja Literaria*, caracterizada como um periódico mais juvenil; *Cruz y Raya*, de seu amigo Bergamín, de cunho cristão, e *Cuatro Vientos*, mais neutro, integrado igualmente por Lorca,

³ Tentaremos ser o mais claro possível neste sentido, buscando marcar tanto o ano da gênese, quanto das publicações a que faremos menção.

Dámaso Alonso, Guillén, Fernández Almagro, Claudio de la Torre y Juan Ramón Jiménez. (MORENO SANZ, 2004, p. 16).

No ano de 1934, fortalece seus ideais republicanos em relação aos acontecimentos de direita que pairam pelo país, assumindo uma postura antifascista, tanto politicamente – entretanto sem associar-se a nenhum partido –, quanto na escrita de artigos. Segundo Moreno Sanz (2004, p. 17), este momento é caracterizado pela diminuição da “palavra” dos intelectuais das gerações de 98 e 14 (com a exceção de Antonio Machado). Em outras palavras, tais intelectuais não mais agiam em favor da República (quicá por cansaço), hermetizaram-se, sendo o último suspiro dessas gerações a fala de Unamuno como “*Paraninfo de la Universidad de Salamanca*”, quando profere “*la última paradoja y el grito heróico final*” (2004, p. 17).

Paralelamente a essa queda, ocorre a ascensão de jovens intelectuais, dos quais faz parte María Zambrano. Cabe salientar que a filósofa nomeia a *Generación del 27* como “*la generación del toro*” (GÓMEZ BLESA, 2009, p. 35), pois “[...] *se ofreció en sacrificio a la historia por defender los valores de la democracia*”. A autora escreve nesse ano quatro importantes artigos (dentre outros) que anunciam as diretrizes de seu filosofar: “*Límite de la nada*”, “*Por qué se escribe*”, “*Ante la Introducción a la teoría de la ciencia de Fichte*” e “*Hacia un saber sobre el alma*”. Este último, de acordo com Moreno Sanz (2004, p. 17) “*le costó la reprimenda del maestro, quien la llamó a su despacho, la recibió de pie y le dijo: “No ha llegado Vd. aquí (señalándose en el pecho) y ya quiere ir lejos”*”. María salió de la entrevista *llorando por la Gran Vía*”. Esse ocorrido denota o talento precoce de Zambrano e sua ousadia, principalmente por desvencilhar-se do pensamento orteguiano – todavia, sem jamais desrespeitá-lo ou desdenhar seus ensinamentos⁴ –, traçando, assim, seu próprio caminho intelectual, sua própria razão. Para Artur Morão (2008, p. 04), a influência de Ortega y Gasset “além de levá-la a elaborar a distinção entre ideias e crenças, reforçou nela a atenção a um substrato da vida humana mais profundo do que o nó de crenças em que ela se encontra enredada: a esperança”.

⁴ Em outubro de 1955 morre Ortega y Gasset e, em uma carta a Rosa Chacel, de abril de 1956 Zambrano escreverá sobre o mestre que nos últimos momentos de sua existência “*era la imagen del sabio. Y su muerte me ha hecho ver que le amaba aún más de lo que creía, que le amaré siempre. Estoy hace muchos años alejándome de ciertos aspectos de su pensamiento, de la Razón Histórica, concretamente. Mi punto de partida es la Vital, pero la he desenvuelto a mi modo. Eso no importa, seré su discípula siempre*” (ZAMBRANO apud MORENO SANZ, 2004, p. 32).

No ano em que se deflagra a Guerra Civil na Espanha (1936), Zambrano vai para Santiago do Chile, pois se casa com Alfonso Rodríguez Aldave, e este é nomeado secretário da embaixada espanhola naquela cidade. Entretanto, esta saída da Espanha não caracteriza o início de seu exílio.

Já fora da Espanha, ela escreve *Los intelectuales en el drama de España*, título que se destaca entre outros ensaios. Antes de voltar para o país de origem para residir em Valencia e Barcelona, ela passa por Havana, em Cuba. No ano seguinte escreve “*Filosofía y Poesía*” e “*Pensamiento y poesía en la vida española*”. Esses anos de Guerra Civil foram para Zambrano de intenso empenho, tanto no tocante à sua leitura e produção intelectual, quanto à sua postura política, participando ativamente em favor do ideal republicano.

No último ano da Guerra Civil, portanto em 1939, a derrota republicana é patente. Por este motivo, foge com sua mãe e sua irmã Araceli para a França, seguindo posteriormente para o México com seu marido.

Um ano depois do exílio de Zambrano para a América, Paris é invadida pelos nazistas, e a GESTAPO acusa Araceli e seu marido Manuel Muñoz de colaborarem com a resistência francesa. Tal episódio leva Araceli à beira de uma loucura motivada pelo verdadeiro calvário que viveu nesses anos (MORENO SANZ, 2004, p. 22). No seguinte ano, a pensadora segue com diversas conferências, seminários e cursos em universidades, avançando em sua meditação no que tange à tragédia pela qual passa a Europa. Já nesse período “*se dará ya el típico movimiento de su péndulo filosófico: el ir desde la destrucción y la oscuridad al íntimo punto de luz que ellos celan*” (MORENO SANZ, 2004, p. 22). Para chegar a essa luz que se manifesta sutilmente na escuridão, ela crê na necessidade da mediação de “*una íntima confesión*” (2004, p. 22), motivo essencial de seu ensaio “*La confesión como género literario y como método*” (que publicará somente em 1943).

Moreno Sanz, em sua minuciosa biografia sobre María Zambrano, menciona que o ano de 1944 foi, quiçá, “*uno de los más clarificadores para la pensadora*” (2004, p. 24). Nesse ano, ela publica “*El pensamiento vivo de Séneca*” e imediatamente após essa publicação, “*surge con claridad su propósito de ir hacia una <<razón poética>>*”. Tal intento é evidenciado numa carta para seu amigo Rafael Dieste, que apresenta o âmago do significado da razão poética:

Hace ya años, en la guerra, sentí que no eran “nuevos principios”, ni “una reforma de la razón” como Ortega había postulado en sus últimos cursos, lo que ha de salvarnos, sino algo que sea razón, pero más ancho, algo que se deslice también por los interiores, como una gota de aceite que apacigua y suaviza, una gota de felicidad. Razón poética... es lo que vengo buscando. Y ella no es como la otra, tiene, ha de tener muchas formas, será la misma en géneros diferentes. (ZAMBRANO, apud MORENO SANZ, 2004, p. 24).

Em 1946, Zambrano segue para Paris por conta do adoecimento de sua mãe, todavia, ao chegar – em setembro –, sua mãe já estava morta, “*y encontró una Araceli que acababa de vivir una pesadilla. Una sola alma en pena, las dos, ya no volverán a separarse hasta la muerte de Araceli*”. (2004, p. 26). É nesse momento que Zambrano começa a escrita de “*Delirio de Antígona*”, que é tido como autobiográfico – aliás todos seus escritos sobre Antígona o são para grande parte dos estudiosos. No texto, desenvolve-se a história da sua irmã⁵, sob o jugo do exílio forçado por uma guerra fratricida.

Um ano mais tarde, quer dizer, em 1947, Zambrano separa-se definitivamente de Rodríguez Aldave, e junto com Araceli, irá morar na embaixada do México, em Paris, na casa de Octavio Paz e Elena Garro. É justamente nesse momento que ela inicia *La historia de la piedad*, livro inédito que teria servido de base para outro, *El hombre y lo divino* enquanto finaliza o já mencionado texto *Delirio de Antígona*. (2004, p. 27).

María e Araceli Zambrano acabam por desembarcar em Cuba em 1948, prosseguindo o exílio das irmãs. María publica *Delirio de Antígona*, dentre outras obras e viaja por Itália e França. Em Paris, e em 1950, ela publica *Hacia un saber sobre el alma*, uma compilação de artigos escritos entre 1933 e 1944. As irmãs então voltam para Cuba e, em 1953, retornam a Roma.

Esses anos de constantes mudanças são muito difíceis para elas. Segundo Moreno Sanz (2004, p. 32),

[...] la generosa, bellísima y desgraciada Araceli acrecienta sus tormentos con amores fallidos y su misericordia para con los gatos callejeros que le arañan (unos y otros), y, al fin, serán la causa de sus graves enfermedades. María escribe incansable para paliar sus muchos gastos y deudas.

⁵ No decorrer da dissertação trataremos sobre o viés autobiográfico reconhecível nos escritos da autora sobre a personagem trágica, em que Antígona figura, ora como Araceli, ora como María Zambrano.

Em 1957, por conta de uma premiação, é publicado *Los sueños y el tiempo*. Nos anos seguintes, as irmãs vivem entre a Suíça e Roma, até chegarem a La Pièce para morarem numa casa localizada nas proximidades de um grande bosque, na qual Zambrano escreverá como nunca. No ano de 1964, amplia *El sueño creador*, publica *España sueño y verdad* e conclui *La tumba de Antígona*, obra que publicará em 1967.

Dentre diversos escritos, surge, já em 1969, o embrião de trabalhos que serão publicados nos seguintes anos, como *Claros del bosque*, *De la aurora*, *Los bienaventurados*, *Notas de un método* e *Los sueños y el tiempo* (MORENO SANZ, 2004, p. 36). Em 1971, publica suas *Obras reunidas* com os seguintes textos: *El sueño creador*, *Filosofía y poesía*, *Apuntes sobre el lenguaje sagrado y las artes*, *Poema y sistema*, *Pensamiento y poesía en la vida española* e *Una forma del pensamiento: La Guía*.

Em fevereiro de 1972, por causa de uma tromboflebite e às portas da loucura, falece sua irmã Araceli, o que causa um profundo pesar em Zambrano. Moreno Sanz (2004, p. 37) menciona que, ao que parece, poucos dias antes de morrer, Araceli suplica à sua irmã “*María, desenróscate, que te prendes a mí como una serpiente. ¡Déjame morir!*”. Zambrano então volta a Roma e lá reside até 1974, quando retorna a La Pièce agora só.

Em 1977, dentre diversas publicações, finalmente publica *Claros del bosque*. Conforme Moreno Sanz (2004, p. 38), nesse período “*la vida de Zambrano parece ya transparentar la soledad y los sueños del desierto. Quizá son pocos los que en ese momento comprenden la tesitura que está viviendo*”. Concomitante ao aprofundamento introspectivo – espiritual, e, por que não, transcendente – sua saúde começa a debilitar-se e, paulatinamente, perde a visão. O ato de ler e escrever já lhe é custoso, começa então a viver cada vez mais de “ouvido” (MORENO SANZ, 2004).

No ano seguinte, 1978, vai morar em Ferney-Voltaire. Nesse momento, assinala Moreno Sanz (2004, p. 39), as suas obras vão adquirindo

[...] *un tono secreto, desde el que, como de puntillas, se hacen múltiples exégesis filosófico-poéticas, y, por veces, plenamente espirituales, de la gran tradición. Cierta “alquimia” filosófica va empapando todos sus escritos. Y el declive físico es inexorable.*

Em 1981, vai para Genebra, sempre cercada de cuidados por causa de sua frágil saúde, mantendo amiúde contato com diversos intelectuais, muitos destes jovens, que lhe enviam cartas e dedicatórias em seus livros. Nesse mesmo ano,

acontece seu primeiro reconhecimento oficial na Espanha. Como proposta da colônia asturiana de Genebra, é nomeada “*hija adoptiva del Principado de Asturias*” (MORENO SANZ, 2004, P. 40) e recebe o prêmio “*Príncipe de Asturias de Comunicación y Humanidades*”.

Nesse mesmo período, a Espanha começa a abrir-se para Zambrano – do mesmo modo que a pensadora começa a pensar num possível retorno. Assim, numa entrevista para a *Radio Nacional* declara: “[...] *es que es terrible volver al cabo de tanto tiempo. Yo siento la llamada. Yo quiero ir. Pero lo que no quiero es tirarme por la ventana. Hay algo que todavía se resiste [...]. Que sea lo que Dios quiera*”. (ZAMBRANO apud MORENO SANZ, 2004, p. 40).

Desde então, é crescente seu reconhecimento por parte de seu país. Vélez-Málaga a nomeia “*hija predilecta*”, e em Genebra recebe a visita do então prefeito da cidade, Juan Gámez. Nos anos de 1981 e 1982 o instituto de *bachillerato* de Leganés recebe o nome de María Zambrano e em Sevilla, ocorre uma jornada em sua homenagem. Já em Madrid, há um ciclo de conferências organizado por Jesús Moreno Sanz e nesse mesmo ano de 1982, a Universidade de Málaga, publica o livro *María Zambrano o la metafísica recuperada*, sob a coordenação de Juan Fernando Muñoz e, pela mesma universidade, é nomeada doutora *honoris causa*.

Em 1983, muito enferma é internada em Genebra. A vontade de voltar à Espanha é muito intensa, mas ainda não é possível realizá-la. Melhora muito no ano de 1984, quando é operada da catarata e, no dia 20 de novembro, finalmente, depois de algumas tentativas frustradas, pisa novamente em solo espanhol, concretamente em Barajas. (MORENO SANZ, 2004, p. 41).

Já em seu país de origem, as homenagens continuam. Em fevereiro de 1985 é nomeada “*hija predilecta de Andalucía*”. Em 1986, publica *De la aurora* e reedita *El sueño creador*. Mesmo com a avançada idade segue produzindo muito. No ano seguinte é constituída em Vélez-Málaga a Fundação María Zambrano e em 1988 a autora conclui *Notas de un método*, paralelamente à escrita de diversos artigos. No outono desse mesmo ano, ganha o prêmio *Cervantes*, que receberá no ano seguinte. Entretanto, pela impossibilidade frente ao progressivo enfraquecimento da pensadora, o discurso de entrega do prêmio é constituído por uma espécie de “colagem” de seus escritos, composto com a ajuda de Jesús Moreno Sanz e José Miguel Ullán.

No ato simbólico, Zambrano, numa cadeira de rodas, passa uma hora conversando com os reis Juan Carlos I e Sofía (MORENO SANZ, 2004). Após as

fortes emoções ocasionadas pelo nervosismo advindo da recepção do prêmio, a filósofa recobra a saúde, retoma a escrita e publica *Delirio y destino*. Em outubro, recebe do reitor da *Universidad Complutense de Madrid*, Gustavo Villalpos, o original de seu título acadêmico. (MORENO SANZ, 2004).

Já em 1990, oscila entre momentos de ausência e de lucidez, momentos esses que Zambrano aproveita para ditar alguns ensaios – pois não consegue mais escrever sozinha. Nesse ano, publica, por fim, *Los bienaventurados* e conclui *Los sueños y el tiempo* que apenas seria publicado postumamente.

Em 1991, sua saúde piora gravemente devido a uma infecção respiratória. Zambrano alterna sua vida entre o hospital e sua casa, mas, inevitavelmente, no dia 06 de fevereiro, ao meio-dia, seu coração não aguenta e ela falece “*sin perceptible agonía*”. (MORENO SANZ, 2004, p. 44). Seu corpo é levado até Vélez-Málaga. Lá, jaz,

[...] *entre un naranjo y un limonero, en una casita – que ella quiso en vida que se le construyera – en el cementerio local. En la lápida, por provisorio deseo suyo, está inscrita la leyenda de Cantar de los Cantares: Surge amica mea et veni. A su tumba acuden – quizás porque allí se echan de comer – decenas de gatos de todos los colores. Allí también han sido trasladados los restos mortales de su madre y de su hermana Araceli.* (MORENO SANZ, 2004, p. 44).

Zambrano, apesar da grande dificuldade ocasionada pelo longo exílio, sempre teve ao seu lado muitos amigos. Todo tempo esteve rodeada de intelectuais que muito a queriam. Esses amigos é que foram seu alicerce emocional, desde sua saída da Espanha até sua morte. Como assinala Díaz López (2004, p. 146), em sua literatura, transparece este caráter digno e profundo, apresentando-se

[...] *reflexiva, especular, íntegra e auténtica: de una tristeza radiante. Proyecta una melancólica joie de vivre, desprende una sensación regocijante. María es necesaria para hacernos personas, para renacer de las entrañas de ese tiempo oscuro y desalmado, anémico y sobrecogedor, que nos ha tocado vivir.*

Esta conduta de vida evidencia a forma pela qual se constrói o pensamento zambranianiano, “[...] *todo se da inscrito en un movimiento circular, en círculos que se suceden cada vez más abiertos hasta que se llega allí dónde ya no hay más que horizonte*”. (ZAMBRANO, 1986, p. 13).

É patente que, desde antes de sua volta para Espanha, Zambrano fora reconhecida como uma importante intelectual para o pensamento ocidental, sobretudo no que se refere à história espanhola e europeia concernente ao século XX. Este fato explica a grande quantidade de estudos filosóficos – poucos no âmbito literário – sobre o pensamento e a obra da autora. Todavia, esses estudos são pontuais, quer dizer, restringem-se à Europa – quase que exclusivamente a Espanha e Portugal –, ao México e muito timidamente a países como o Brasil, por exemplo. Ainda assim, as pesquisas realizadas, especialmente fora da Europa, focam na filosofia, atrelando-a ao método zambraniano da razão-poética, ou à temática do exílio.

Cabe destacar a evidente harmonia existente na trajetória filosófica e poética de Zambrano. Resulta importante, todavia, atentarmos para a maneira pela qual se constrói tal percurso. Gómez Blesa (2009) percebe dois períodos distintos no caminho de nossa pensadora – entretanto, sempre coesos. O primeiro período, ainda, subdivide-se em três etapas. Desta feita, a primeira etapa do primeiro período se concentra entre os anos de 1928 e 1939. A principal preocupação de Zambrano neste ciclo se refere à crise espanhola, que se agrava demasiadamente com a guerra civil. Nessa época começa a germinar o que virá a ser a razão poética.

A partir da segunda etapa do primeiro período, que vai de 1939 a 1944, a pensadora amplia sua preocupação política, englobando, agora, toda a Europa e, nesse âmbito, os percalços da segunda guerra mundial. A essa altura se inicia *“la larga y fundamental meditación zambraniana sobre los sueños como lugar de manifestación de la psique, y la búsqueda de ese conocimiento poético que se sirve de la metáfora como vía de expresión”*. (GÓMEZ BLESA, 2009, p. 30, grifo da autora).

A última etapa desse primeiro período abarca os anos de 1944 e 1960. Nesse ínterim Zambrano continua com sua denúncia a respeito da crise da cultura contemporânea no ocidente, *“esta crítica a la modernidad, y, sobre todo, a la razón violenta e impositiva que esta modernidad diseña, la encontramos desde puntos de vista distintos, aunque complementarios”*. (GÓMEZ BLESA, 2009, p. 31). Busca, ainda, deslindar a estrutura metafísica do ser humano e, por fim, tece as diretrizes da razão mediadora e da piedade que, posteriormente, comporão a razão poética.

O segundo período subdivide-se em duas etapas, segundo Gómez Blesa (2009). Na primeira, que contempla os anos de 1960 a 1970, os escritos de Zambrano abordam de modo quase obsessivo questões oníricas: *“[...] además de este interés por los sueños y el tiempo, cabría destacar también en esta etapa la puesta en práctica de*

su Razón poética, *una razón que se sirve del símbolo y de la metáfora como vía de expresión y de conocimiento*” (GÓMEZ BLESA, 2009, p. 32, grifo da autora). A essas questões cabe acrescentar a temática do exílio como condição ontológica do ser humano. É também nesse período que Zambrano concebe *La tumba de Antígona*.

A segunda, e última etapa do pensamento zambraniano abrange os anos de 1970 a 1990. A marcação inicial dessa fase deve-se ao fato de esta ser a

fecha en la que comienzan a publicarse la mayoría de los ensayos que más tarde van a componer Notas de un método (1989) y por ser el año que comienza también a gestarse un libro crucial en la trayectoria zambraniana, como es Claros del bosque (1977). (GÓMEZ BLESA, 2009, p. 32).

A partir desse período, o pensamento da filósofa vai, paulatinamente, tornando-se mais hermético, mas igualmente, mais simbólico e metafórico, em outras palavras, vai transcendendo e construindo sua razão poética:

[...] la razón poética, que, en el primer período, únicamente es intuitiva y, en la etapa anterior, comienza solamente a delimitar sus contornos, aparece definitivamente, en esta última, como una realidad en marcha, puesta en acción en textos. (GÓMEZ BLESA, 2009, p. 32-33).

1.2 *Antígona*: uma vocação

Antígona é tema para Zambrano em diversos escritos, seja como personagem, projeto ou texto “*desde fines de los cuarenta hasta 1967 por lo menos*” (TRUEBA MIRA, 2012, p. 116). *Antígona* está presente num ensaio publicado em 1948 pela revista cubana *Orígenes* e intitulado “*El delirio de Antígona*”. Aparece igualmente num capítulo de seu livro *El sueño creador*, de 1965, titulado “*El personaje autor: Antígona*” e finalmente, na obra dramática *La tumba de Antígona*, que foi publicada no ano de 1967 no México (GÓMEZ BLESA, 2009, p. 37). Essa persistência indica, ademais da seriedade com a qual a pensadora trata o tema, com todos seus desdobramentos⁶, a transcendência que Zambrano garante à figura trágica de *Antígona*.

É evidente que o período em que Zambrano se ocupa com o tema de *Antígona* é o posterior à guerra civil espanhola e à Segunda Guerra Mundial – quer dizer, trata-

⁶ Zambrano se valeu desta tragédia interpretando-a sob diversos vieses, alguns dos quais trataremos neste trabalho, e outros que apenas mencionaremos.

se do momento de efervescência ímpar na Espanha e na Europa, mas também do tempo em que a autora teve de sair de seu país e partir para o exílio.

Os fatos históricos podem se relacionar facilmente com a obra de Zambrano, posto que a grande tragédia de Antígona deve-se aos desdobramentos da guerra, também fratricida, entre Etéocles e Polínicos, sendo a figura de Antígona aquela que representa o sacrifício, a inocência sacrificada no meio do conflito. Quer dizer, “[...] *la verdadera y más honda condición de Antígona*” consistiria em ser “[...] *la doncella sacrificada a los ínteros, sobre los que se alza la ciudad*”. (ZAMBRANO, 2012, p. 147, grifo da autora).

Consideremos que para os povos antigos o sustento de uma cidade deveria realizar-se por meio do equilíbrio entre os três mundos “*el superior, el terrestre y el de los abismos infernales*” (ZAMBRANO, 2012, p. 148), e, uma das condições para que fosse estabelecido tal equilíbrio, seria o sacrifício humano. Dessa forma, Zambrano infere que “*el sacrificio de una doncella debía de ser un antiguo rito*”. (ZAMBRANO, 2012, p. 147).

Steiner⁷, ao considerar o conceito de tragédia proposto por Hölderlin, expõe que a morte do herói trágico pretende a “reinstauração do equilíbrio” (STEINER, 1984, p. 98), como uma tentativa de “regresso ao que é divino no homem”.

A questão do exílio – e este entendido como uma forma de sacrifício – é incontestemente na figura de Antígona, pois, ao ser enterrada viva, lhe é negada a permanência em sua terra e no mundo dos vivos. Como a heroína zambranianiana não morre tão logo desce à tumba, permanecendo viva e depurando a culpa herdada de seus familiares, é fato que o lugar no qual se encontra pode ser entendido como um não-lugar, por não estar a protagonista entre os vivos, mas tampouco entre os mortos.

A questão do exílio vincula-se, como já afirmamos, à temática da guerra civil. Na obra de Sófocles, segundo Zambrano (2012, p. 146, 147), esta representação é feita por intermédio da “[...] *paradigmática muerte de los dos hermanos, a manos uno de otro, tras de haber recibido la maldición del padre*”, sendo essa cena um “[...] *símbolo quizá un tanto ingenuo de toda guerra civil, mas valedero*”.

Uma guerra, pois, pressupõe sempre o sacrifício, ao menos de uma das partes. A escritora em seu prólogo ressalta que, tal qual na época retratada por Sófocles, até a

⁷ Steiner (1995) realizou um grande esforço sistematizador, enumerando os pensadores e artistas que recorreram à tragédia de Sófocles. Todavia, a Antígona de Zambrano não figura dentre as obras estudadas.

modernidade, não se encontrou ainda outra forma de mediar os conflitos, destacando que *“ningún intento de eliminar el sacrificio, susituyéndolo por la razón en cualquiera de sus formas, ha logrado hasta ahora establecerse”*. (ZAMBRANO, 2012, p. 148).

Resulta notável que no mesmo período da escrita da *Antígona* de Zambrano – aliás, desde o século XIX – diversos autores, sobretudo filósofos, ocuparam-se da mesma temática, justamente – mas não somente – devido aos conflitos que marcaram a primeira metade do século XX na Europa. Steiner (1995, p. 15) ressalta que *“foram muitos os poetas, filósofos e eruditos europeus que sustentaram que a *Antígona* de Sófocles era não apenas a maior entre as tragédias gregas, como também uma obra de arte mais próxima da perfeição do que qualquer outra produzida pelo espírito humano”*. O estudioso declara que tal predileção extrapola as simples tendências estéticas ou didáticas da tragédia ateniense, relacionando-a intrinsecamente a uma possível *“formulação normativa e conceptual da formação psíquica, social e histórica do homem”* (1995, p. 16).

Ao considerarmos a perspectiva de Trueba Mira (2012, p. 14), adentramos outros aspectos da tragédia clássica a partir de uma leitura contemporânea,

[...] la dimensión existencialista del personaje converge con la dimensión política en buena parte de las obras dedicadas a Antígona en el siglo XX. El terrible escenario en que se desarrolla la historia europea contemporánea es, en esencia, el de Antígona, una tierra llena de muertos anónimos y cadáveres insepultos.

Devemos considerar, pois, que o interesse de Zambrano pela figura de *Antígona*, bem como sua particular reinterpretação do mito, devem-se, notadamente, à sua particular vivência e interpretação do seu momento histórico, compartilhando, portanto, dos mesmos motivos pelos quais intelectuais, desde o século XIX, se interessaram pela obra.

Ademais, no prólogo da obra, Zambrano declara esta sua predileção pela tragédia de Sófocles, considerando *Antígona* *“entre todos los protagonistas de la Tragedia griega, [...] aquella en quien se muestra, con mayor pureza y más visiblemente, la trascendencia propia del género”*. (ZAMBRANO, 2012, p. 146). Para a pensadora,

[...] esta Tragedia de Sófocles es, entre todas las que de este autor y de todos los demás conocemos, la más cercana a la filosofía [...].

La vocación de Antígona – o la vocación “Antígona” – precede a la diversificación entre filosofía y poesía, está antes del cruce en que el filósofo y el poeta con tanto desgarramiento en algunos se separan. (ZAMBRANO, 2012, p. 170).

No entanto, a classificação de *La tumba de Antígona* precisamente dentro de um dado gênero é uma tarefa deveras árdua para o leitor e para o pesquisador. A obra apresenta um drama. Todavia afasta-se do drama convencional pela força poética da escrita e, desse modo, poderia ser considerada uma poesia trágica, sobretudo por seu caráter monológico.

Na versão impressa de 1967, o texto dramático não apresenta marcações, portanto, imagina-se que, ao menos naquele momento, Zambrano não pensou na representação da obra, sendo que “*el único protagonismo lo tiene aquí la palabra hablada de los personajes*”. (TRUEBA MIRA, 2012, p. 99).

Alguns estudiosos da obra de Zambrano acudiram a certas classificações tendentes a definir o gênero da obra. Assim, Ana Bundgard defende a hipótese de um relato dialogado em prosa (BUNDGARD apud TRUEBA MIRA, 2012, p. 28), referindo-se ao texto como sendo um “*drama de ideas con predominio de la discursividad sobre la acción*”. Já María Fernanda Santiago entende *La tumba de Antígona* como um “*extenso poema en prosa*” (SANTIAGO apud TRUEBA MIRA, 2012, p. 28). O fato é que, para Zambrano, os gêneros literários são mais do que meras formas retóricas, são, igualmente, “[...] *auténticas formas de conocimiento, verdaderas categorías del pensamiento humano que están asimismo relacionadas con el pensamiento mítico*”. (TRUEBA MIRA, 2012, p. 28).

O que devemos destacar é que em *La tumba de Antígona*, Zambrano deixa de lado seu discurso ensaístico habitual, conferindo voz a seus personagens fictícios. Contudo, a uniformidade que percebemos na obra mostra que a autora não delega a centralidade da voz autoral característica de outros gêneros. Essa voz se encontra, pois, “[...] *presente en cada uno de los monólogos y diálogos en que consiste la obra*” (TRUEBA MIRA, 2012, p. 45). Um indício desta característica centralizadora é identificado propriamente pela ausência de marcações ou didascálias, anteriormente mencionada. Trueba Mira(2012, p. 45), ao referir-se ao estudioso Jirí Veltruský, para quem o “sujeito central” seria o portador tanto da ação como dos próprios diálogos, destaca que

[...] en *La tumba de Antígona* no hay acotaciones (sólo una en relación a *Ismene*), lo que puede entenderse como señal de la existencia de ese sujeto central que tanto tiene que ver con su propia autora. La ausencia de acotaciones dirigidas al director de escena o a los mismos actores (incluso apartes o referencias al público) conduce a la autonomía y primacía absoluta del texto. Los hablantes están diluidos en el monólogo/diálogo, no sabemos más de ellos.

É interessante notar que tal ausência de caracterização das personagens mostra um evidente afastamento da questão da aparência. Elas se constroem por intermédio de suas falas e de suas ideias – e, obviamente, pela via da intertextualidade, posto que a composição zambraniana remete claramente à obra sofocleana. Esse fato aproxima a obra de Zambrano à construção unamuniana das personagens, sobretudo em seu romance *Niebla* (2002), em que o narrador menciona que os argumentos erigem à medida em que os diálogos vão “*saliendo*” (UNAMUNO, 2002, p. 157), quer dizer, a história evolui ao passo que as personagens promovem uma espécie de embate dialético: “[...] *voy a escribirla como se vive, sin saber lo que vendrá*”. (UNAMUNO, 2002, p. 157).

A dramaticidade, vinculada à busca transcendente da ideia filosófica no texto literário, aproxima a obra de Zambrano do teatro de consciência de Unamuno – como supradito. Para além dessas coincidências, Trueba Mira (2012, p. 99) sublinha que

[...] *la palabra es la única responsable de la puesta en escena de ese temblor existencialista de las conciencias que lo caracteriza. Hay en Unamuno un adelgazamiento de la dimensión escénica que más tarde se encuentra en el teatro de Bergamín. La carencia de acotaciones dramáticas y la propia densidad conceptual de estas obras explicará después la dificultad de representación. Lo mismo ocurre con buena parte del teatro español más innovador del siglo XX, aunque sea de distinto signo que el anterior, como el de Valle-Inclán o García Lorca. Ahora bien, pese a estas dificultades de representación, las obras de todos estos autores han sido llevadas a escena, y en ocasiones con mucho éxito. Éste es también el caso de La tumba de Antígona.*

Com isso, notamos que a palavra, como meio para a significação, é a grande protagonista de *La tumba de Antígona*. É a palavra que é transformadora, que indica o espaço ou o não espaço, o tempo ou a atemporalidade e a ação, que é totalmente interna. Entretanto, e de acordo com Trueba Mira (2012, p. 99), malgrado essa ausência de marcações, existiria “*un sentido dramático inherente al propio lenguaje de los personajes*”, e esta linguagem formadora e construtora adquiriria status de uma

linguagem pré-conceitual, por propor uma nova significação, uma forma de pensar divergente das formas há tanto engessadas.

Apesar de Zambrano não ter registrado as marcações nas publicações, a crítica assinala que ela realizou esse trabalho, que está evidente em seus manuscritos sobre a figura de Antígona, comprovando que a pensadora imaginou, de fato, a representação de sua tragédia. Assim, para Trueba Mira (2012, p. 103), é possível que a autora não tenha incluído tais marcações no texto publicado por certa “*inseguridad sobre el registro dramático adoptado, o a cierto escepticismo respecto de la posibilidad de representación de la obra, teniendo en cuenta su condición de exilada y de mujer*”.

Contudo, do ponto de vista estético, Trueba Mira (2012, p. 113) menciona a improbabilidade de se falar de *La tumba de Antígona* como uma grande obra dramática, por conta das ideias que “[...] *pesan mucho en todo el texto*”, reforçando ainda que é uma obra que “[...] *contiene momentos deslumbrantes logrados gracias a una escritura deslizada hacia la concentración y apertura del sentido, que es lo propio del lenguaje poético*”. Um dos indícios que nos leva por este caminho é o extenso prólogo, que pretende, como uma glosa, a explicação do texto em si, bem como a justificativa para as mudanças concernentes ao texto de Sófocles, que serão tratadas oportunamente.

Resulta interessante mencionar que o prólogo de *La tumba de Antígona* foi publicado anteriormente à obra completa, como um texto autônomo na *Revista de Occidente*, e que, numa reedição de 1989, pela editora *Mondadori*, *La tumba de Antígona* foi publicada novamente “*bajo el rótulo de ‘Ensayo’*”. Entretanto, não se sabe se Zambrano aprovou ou não tal nomenclatura. (TRUEBA MIRA, 2012, p. 113).

Independentemente da indefinição de gênero, *La tumba de Antígona* é uma obra que pretende trazer à tona a teoria zambraniana – ou o método, como ela mesma nomeia – da razão poética. Em *Antígona*, a palavra racional e a palavra poética se encontram e, juntas, adquirem um significado transcendente, além dos significados concernentes à existência objetiva. Logo, a razão poética é tratada mais do que como uma mera teoria, é colocada em prática por meio da heroína, que vive deveras esta razão. Trueba Mira (2012, p. 20) menciona que “*Por su vínculo estrecho con la figura de Antígona, vale la pena recordar ahora dos decisivas características de esta <<razón poética>>: su condición de apertura a un pensar alternativo y su relación con el lenguaje*”.

Assim, diferentemente da Antígona de Sófocles, a Antígona de Zambrano não morrerá imediatamente ao ser encerrada viva numa tumba, ela morrerá de outro modo, “[...] *consciente de su sacrificio, el cual adquiere, así, otra dimensión más allá de la propiamente trágica*” (TRUEBA MIRA, 2012, p. 29).

A autora considera que o equívoco de Sófocles se centra no fato de Antígona não ter tido tempo para realizar sua *anagnórisis*, ou revelação, quer dizer, o conflito trágico no poeta clássico não se completara, pois para que haja sentido em tal conflito, todo herói deverá passar pelo momento crucial no qual “[...] *descubre una verdad sobre sí mismo o sobre la realidad, como recompensa de su dolor, que lleva a una profunda metamorfosis*”. (GÓMEZ BLESÁ, 2009, p. 42). No caso da Antígona de Zambrano tal descoberta ocorre nas duas instâncias referidas, e ainda, na esfera metafísica.

Faz-se importante considerarmos que essa condição consciente é o que Zambrano nomeia em *Claros del bosque* (1986, p. 05) de “*incipit vita nova*”, ao citar Dante – quando, pela primeira vez, encontra Beatriz. Valendo-se das palavras utilizadas pelo autor em sua obra *Vita Nuova* (aproximadamente de 1292) “*io tenni li pierdi en quella parte del avita di la de la quale non si puote ire piü per intendimento di ritornare*” (ZAMBRANO, 1986, p. 04), Zambrano concebe sua metáfora do nascimento da consciência. Resulta interessante notar que Steiner (1995, p. 25, 26) se vale desta mesma condição intrínseca à Antígona zambraniana em relação ao nascimento consciente – ou ao nascer da consciência –, fazendo menção à Revolução Francesa:

[...] há de facto um sentido que, por mais histrionicamente que as coisas se tenham passado, se tornam defensáveis a promulgação de um novo calendário, a declaração de um Ano I a marcar o *incipit*, o *novum* da condição humana, trazidos pela Revolução.

Enquanto Steiner (1995) refere-se à esfera coletiva, Zambrano alude à esfera individual de Antígona, entretanto, essa se relaciona, como se fosse um centro, à esfera coletiva.

Na expiação e no sacrifício, Antígona encontrará outras personagens – seus familiares, Creonte, Hêmon, sua criada, uma harpia e dois desconhecidos –, todavia, sua tumba representa um lugar entre a vida e a morte, um espaço intermediário que é, ao mesmo tempo, real e simbólico, posto que indica o trânsito pelo qual passará a

protagonista (TRUEBA MIRA, 2012). Com isso, notamos a importância da centralidade desse movimento no pensamento zambraniano, tanto no que tange ao tempo concedido a Antígona, quanto no que se refere ao tempo que Antígona propicia aos que vão ter com ela, como mediadora.

Como mencionado anteriormente, as obras de Zambrano são comumente estudadas desde o ponto de vista do tema do exílio, associando-o à idealização da razão poética. A *Antígona* zambraniana corrobora tal assertiva. É verossímil essa identificação, posto que – como mencionamos – a personagem se encontra em um lugar que não corresponde nem ao universo dos vivos em sua terra, nem ao mundo dos mortos.

Para Gómez Blesa (2009, p. 37) Antígona figura a personagem por intermédio da qual “*podremos dar detallada cuenta de las dos dimensiones, la autobiográfica y la metafísica, que descubrimos en la concepción zambraniana del exilio*”.

Desde a perspectiva autobiográfica é inevitável não incorrer na comparação entre as figuras de Antígona e Ismene, e Zambrano e Araceli, bem como não comparar o ditador Francisco Franco ao déspota que se mostrara Creonte. Além disso, da mesma maneira que a Espanha passara por uma guerra civil (1936-1939), na tragédia sofocleana também há o embate fratricida – entre Polinices e Etéocles – na disputa pelo poder. Tais evidências apoiam as interpretações que se centram no “[...] *paralelismo entre el destino del personaje de ficción y el de la propia Zambrano*” (GÓMEZ BLESA, 2009, p. 39), interpretando a obra como “[...] *un drama alegórico de las circunstancias históricas que vivió y padeció la pensadora malagueña*”.

Antígona pode, pois, ser interpretada autobiograficamente. Esta interpretação, por sua vez, introduziria na obra o arquétipo do exilado – considerado em qualquer época que se circunscreva. Gómez Blesa (2009, p. 40) menciona que os exilados teriam, assim como Antígona, a função de “[...] *renunciar a su vida para seguir sustentando la historia*”.

Os exilados, por sua vez, representariam o arquétipo do ser humano. Desde esse ponto de vista, temos a dimensão metafísica abordada por Gómez Blesa (2009, p. 47) ao analisar o pensamento zambraniano. Para a estudiosa, o homem seria “[...] *aquel que no cuenta con un lugar propio, es un heterodoxo cósmico, un exilado del mundo; alguien cuya existencia constituye un esfuerzo denodado por crearse un*

espacio”⁸. Essa abertura interpretativa nos permite reconhecer em Antígona a construção da razão poética encarnada, leitura esta que transcorre paralelamente à supracitada.

1.3 *La tumba de Antígona*: análise preliminar

A obra de Zambrano é constituída por doze cenas e o prólogo. Como mencionado anteriormente, a pensadora se vale desse prólogo para explicar sua obra, bem como a sua proposta diferenciada da obra de Sófocles, sua inspiração. Tentaremos aqui, pois, reconstituir a história para o leitor e esclarecer, concomitantemente, as imbricações filosóficas e poéticas dessa narrativa.

As primeiras palavras da obra propõem, de entrada, um diálogo claro com o texto de Sófocles: “*Antígona, en verdad, no se suicidó en su tumba, según Sófocles, incurriendo en un inevitable error, nos cuenta.*” (ZAMBRANO, 2012, p. 145). A partir dessa ruptura com o texto original, a narrativa de Zambrano se dedica a enumerar os acontecimentos que levaram a protagonista até sua tumba, diferenciando-a das outras personagens da tragédia, “[...] *como si solamente ella cumpliera enteramente el llanto ritual, la lamentación sin la cual nadie debe de bajar a la tumba*” (ZAMBRANO, 2012, p. 147).

O ritual representa o seu reconhecimento, quer dizer, “*el fin del proceso de la anagnórisis, en que la humana criatura sin culpa propia, singular, se convierte en sujeto puro, diríamos, de profética soledad*”. (ZAMBRANO, 2012, p. 162, grifo da autora). Por esse fato, Antígona haverá de ser a mediadora entre todos os personagens, encaminhando-os à plena consciência. Zambrano prenuncia desse modo o caráter delirante da tragédia – premissa indispensável para atingir a razão poética que propõe:

Ninguna víctima de sacrificio pues, y más aún si está movida por el amor, puede dejar de pasar por los infiernos. Ello sucede así, diríamos, ya en esta tierra, donde sin abandonarla, el dado al amor ha de pasar por todo: por los infiernos de la soledad, del delirio [...]. Parece que la condición sea ésta de haber de descender a los abismos para ascender, atravesando todas las regiones donde el amor es el elemento, por así decir, de la trascendencia humana;

⁸ Acorde, portanto – como pontuaremos adiante –, ao pensamento de Hegel.

primeramente fecundo, seguidamente, si persiste, creador. Creador de vida, de luz, de conciencia. (ZAMBRANO, 2012, p. 149-150).

Ademais, o texto salienta o caráter sacrificial de Antígona e o cunho especial que adquire esse sacrifício quanto ao trânsito entre a vida e a morte, sobretudo ao considerarmos a protagonista, como mencionado, como a mediadora de toda sua família. Segundo Zambrano (2012, p. 152), “[...] *ninguna víctima de sacrificio muere tan simplemente. Ha de vivir vida y muerte unidas en su trascender*”.

Consideremos que o sacrifício advém do silêncio dos deuses, já que para Zambrano “[...] *la pasión de Antígona se da en la ausencia y en el silencio de sus dioses*” (ZAMBRANO, 2012, p. 154). Esse silêncio é, em certa medida, necessário para que o processo de *anagnórisis* se concretize. Nessa lógica e com a finalidade de restabelecer a ordem, há de existir o sacrifício, há de existir a purificação.

Para lembrar tal necessidade, Zambrano (2012, p. 154) defende que

[...] la historia apócrifa asfixia casi constantemente a la verdadera, esa que la razón filosófica se afana en revelar y establecer, y la razón poética en rescatar. Entre las dos, como entre dos maderos que se cruzan, sufren su suplicio las víctimas propiciatorias de la humana historia.

O caráter sacrificial da personagem fica evidente nessa citação, da qual depreendemos a analogia que a autora realiza entre razão poética e razão filosófica, comparando as duas instâncias com a cruz. A esse fato, a autora acrescenta que a figura do mediador – em nosso caso, da mediadora – “*se encuentra hoy sin lugar adecuado alguno para ejercerse, y el llamado a ese oficio, sin medio alguno de visibilidad*”. (ZAMBRANO, 2012, p. 156). A eleição pela tragédia de Sófocles se centra, portanto, no fato de se apresentar como

[...] un espacio privilegiado para que la figura de una cierta especie de mediador aparezca. Un mediador que cumple o ha de cumplir una hazaña fuera de lo común [...]. Pues que la moral está en otro plano que a él no le toca. La moral, la razón viene después y solo después que él ha apurado su padecer activamente [...]. Pues que sin ella, sin el delirio correspondiente, las acciones extraordinarias, entre los dioses y los hombres, entre el destino y la naciente libertad, no se cumplirían. (ZAMBRANO, 2012, p. 156).

O abandono dos deuses, que leva a vítima ao sacrifício e, posteriormente, à plena consciência faz com que o indivíduo – a protagonista que sofre, que media, que expia – equipare-se à figura dos deuses, “[...] *dioses y hombres aparecen igualados. Igualados también el privilegio y la culpa, y el ser y no-ser de la condición humana se revela inversamente al ser y no-ser de los dioses*”. (ZAMBRANO, 2012, p. 161). Esse estado é a própria transcendência. Com isso, Zambrano (2012, p. 162) assinala a condição de exilada vivida, em certa medida, pela figura de Antígona: “[...] *la ciudad no lo acoge; no encuentra lugar alguno ni entre los vivos ni entre los muertos*”. Trata-se de um exílio, portanto, não somente espacial, mas, mormente, relacionado diretamente à condição do ser – sendo a protagonista, portanto, reconhecidamente um arquétipo do exilado desde uma perspectiva alegórica.

A impressão que se tem é a de que, quando a consciência se liberta do corpo físico – e é isso que acontece com as personagens da tragédia, como Hêmon, os irmãos Polinices e Etéocles, Édipo e Jocasta –, essa consciência é despertada, como se houvesse a necessidade da libertação física, do desprendimento objetivo, para que a consciência pudesse manifestar-se em sua plenitude. Contudo, o destino de Antígona não o quis assim, sua tragédia se apresenta

[...] *en este su segundo nacimiento que coincide no con su muerte, sino con ser enterrada viva – perfecta contraposición de aquel su destierro cuando se abría la vida –. Un segundo nacimiento que le ofrece, como a todos los que a esto sucede, la revelación de su ser en todas sus dimensiones; segundo nacimiento que es vida y visión en el speculum justitiae. Y Antígona, la doncella, se conoce y aun antes se siente como lo que es: un ser íntegro, una muchacha enteramente virginal.* (ZAMBRANO, 2012, p. 163).

Com isso, Zambrano nos mostra a primazia do sacrifício da protagonista – por seu caráter virginal e puro – remetendo, portanto, a tempos imemoriais. Além disso, ela salienta o caráter distinto entre o sacrifício de Antígona e a sucessão de mortes que ocorre na tragédia, sobretudo a de seus irmãos, mortos um pela mão do outro. A tragédia dos irmãos está situada no campo político, por isso está ligada a “*Edipo-rey*”, ao passo que a tragédia de Antígona, pelo caráter metafísico do conflito existencial, relaciona-se a “*Edipo-hombre*” (ZAMBRANO, 2012, p. 159). Nesse ponto podemos nos valer das considerações de Steiner (1995, p. 25) no que se refere à dramatização, por parte da personagem trágica Antígona, nas esferas “do íntimo e do público, da existência individual e da vida histórica”.

Ao final do prólogo, Zambrano evidencia que a tragédia de Antígona, que será apresentada, foi ouvida e transcrita, e reitera o caráter de Antígona como a encarnação da razão poética:

[...] *y el delirio brota de estas vidas, de estos seres vivientes en la última etapa de su logro, en el último tiempo en que su voz puede ser oída. Y su presencia se hace una, una presencia inviolable; una conciencia intangible, una voz que surge una y otra vez. Mientras la historia que devoró a la muchacha Antígona prosiga, esa historia que pide sacrificio, Antígona seguirá delirando. Mientras la historia familiar, la de las entrañas, exija sacrificio, mientras la ciudad y su ley no se rindan, ellas, a la luz vivificante. Y no será extraño, así, que alguien escuche este delirio y lo transcriba lo más fielmente posible.* (ZAMBRANO, 2012, p. 173).

Assim, enquanto o lamento delirante de Antígona for escutado, ela renascerá. E renascerá levando consigo, nesse trânsito, todos quantos ouvirem e atenderem ao seu chamado, todos quantos aceitarem a piedade e o amor.

Finda a breve análise do prólogo, notamos muito claramente seu caráter ensaístico livre, pois Zambrano se deixa levar pelo seu pensamento – todavia sem perder o equilíbrio que lhe é característico – a fim de preparar o “ouvinte” para o que a autora considera a real tragédia de Antígona.

A primeira e a penúltima cenas da tragédia são tituladas “*Antígona*”, sendo dois monólogos nos quais se apresentam, respectivamente, as aflições da protagonista por ter sido encerrada viva numa tumba e a redenção, posto que ela está perto da libertação que advirá de seu segundo e verdadeiro nascimento.

No primeiro monólogo, portanto, a lamentação da protagonista se centra no fato de ela ter sido enterrada viva e de não ter encontrado a morte. É o passo definitivo para a compreensão de seu destino, pois se trata de perceber onde ela mesma se encontra – quer dizer, praticamente, como diria Zambrano, em um não lugar – o que ocorre ao fim da primeira cena,

[...] *pero arriba, sobre la tierra y no dentro de ella estoy; yo creía que iba a entrar en el pueblo de los muertos, mi patria. Pero no, estoy fuera, afuera. No en el corazón de la noche sintiendo el latir del corazón de la eterna madre tierra. Allí bebería del agua, de la raíz oscura del agua. Pero no, seca la garanta, el corazón hueco como un cántaro de sed, estoy aquí en la tiniebla. Porque ahora conozco mi condena: “Antígona, enterrada viva, no morirás, seguirás así, ni en la vida ni en la muerte, ni en la vida ni en la muerte...”*. (ZAMBRANO, 2012, p. 177).

As demais cenas entre esses dois monólogos constroem, gradativamente, a profundidade que Antígona vai adquirindo em seu reconhecimento como um ser, isto é, sucedem-se numa dinâmica crescente, na qual a protagonista vai se aproximando cada vez mais da razão, contudo não da razão estrita, senão da razão primordial. Essa razão original é que Zambrano denomina razão poética, que, por sua vez, pressupõe a transcendência. Nesse ínterim, entrelaçados com os diálogos entre os personagens que manifestam o estado delirante de Antígona pelo seu pertencimento ao âmbito do sonho ou do limiar entre a morte e a vida, intercalam-se alguns monólogos.

“*La noche*” continua com o caráter monológico iniciado na primeira cena. Se naquela cena Antígona se dá conta de sua condição, do espaço em que foi encerrada e de seu provável destino, nesta a protagonista começa a perceber sua existência:

Un día me vi de repente y me dio sobresalto. ¿Era yo esa larva sin cuerpo, sin más espesor que el necesario para ser visible? Impalpable como las figuras de los sueños, como un recuerdo. Y era ese mi cuerpo, sustraído desde siempre al despertar.
(ZAMBRANO, 2012, p. 179).

A partir da compreensão de sua existência pregressa, que compara a uma espécie de sombra, na qual a única realidade se realizava no sonho, a personagem começa a perceber-se como um ser deveras. Posto que jamais existira para si, senão para servir aos outros – característica essa relacionada ao sentido estrito da piedade e atribuída aos santos. Somente no momento em que ela desce à sua tumba é que percebe gradativamente que enquanto vivia estava envolta numa realidade próxima ao sonho. Em *Delirio de Antígona*, Zambrano (2012, p. 240) ressalta que a “[...] *conciencia es despertar del ensueño de la vida*”.

Antígona, desta feita, lança paralelismos entre a sua tumba e um berço “[...] *una cuna eres; un nido*”, (ZAMBRANO, 2012, p. 179), evidenciando o nascimento consciente pelo qual passará a personagem. Ademais, em nenhum momento Antígona se revolta contra seu destino ou pede a morte, está adquirindo a consciência de que esse trânsito é necessário “*seguiré sola con toda la vida, como si hubiera de nacer, como si estuviese naciendo en esta tumba*” (ZAMBRANO, 2012, p. 180). Tal inversão entre tumba e berço faz com que reconheçamos que Antígona toma consciência de que, enquanto pertencia ao mundo dos vivos ela estava encerrada, carecia de liberdade e negavam-lhe qualquer tomada de decisões sobre si mesma.

No mundo dos vivos, Antígona vive numa tumba, “[...] *dentro siempre de la familia: padre, madre, hermana, hermano y hermano, siempre, siempre así*” (ZAMBRANO, 2012, p. 180). O berço – que coincide com sua tumba – representaria justamente a libertação desse cárcere e o encontro consigo mesma: “[...] *nacía así entrando en la cueva oscura, teniendo que ir consumiéndose sola, entrándose en sus propias entrañas*”. (ZAMBRANO, 2012, p. 164).

Em “*Sueño de la hermana*” ocorre, como mencionado, a única marcação da obra editada⁹. Nessa cena, Ismene não aparece nem fala com Antígona. Em lugar do diálogo, apresentam-se divagações da protagonista direcionadas à irmã, ausente. Além disso, é também nessa cena que aparece uma das duas referências temporais da história¹⁰. Tal referência não remete precisamente ao tempo cronológico, porém a um tempo ideal e sagrado. Antígona menciona que “[...] *es abril, sigue siendo abril, el toro celeste marcha por el cielo y envía la lluvia. La tierra se esponja hasta aquí huele a tierra mojada. Ahora no luce ya el Sol, y comienza a estar claro, tan claro*”. (ZAMBRANO, 2012, p. 185). Assim, a temporalidade aludida na cena mencionada se comporta como um símbolo que recupera o tempo do mito, o tempo sagrado, ou seja, a dimensão sagrada na qual a autora posiciona Antígona.

A crítica, como observamos anteriormente, aponta o marcado caráter autobiográfico de *La tumba de Antígona*. Dessa perspectiva, a dupla de irmãs da tragédia resulta inseparável como serão María e Araceli Zambrano. Ambas nasceram no mês de abril, mês característico também por ser primavera no hemisfério norte – fortalecendo a comparação pretendida na obra referente ao renascimento. Assim, na cena “*Sueño de la hermana*”, Zambrano faz referência clara a Araceli.

Outro fato importante do episódio “*Sueño de la hermana*” é o caráter divergente quanto à obra de Sófocles. No texto do autor grego, Ismene é retratada como fraca e covarde e, ao que parece, Antígona não a perdoa pela sua vulnerabilidade “[...] não quero amiga que ama apenas em palavras” (SÓFOCLES, 2011, p. 224), dirá Antígona como reação perante ao arrependimento tardio da irmã.

Na obra de Zambrano, por sua vez, Ismene aparece como a irmã que se confunde com a própria Antígona. A protagonista compreende piedosamente a escolha de Ismene, atribuindo-a ao destino que as subjuga e que ambas compartilham.

⁹ “*Aquí, de este lado (señalando a un lugar), un corredor estrecho, y allá, al fondo una escalerita*”. (ZAMBRANO, 2012, p. 182, grifo da autora).

¹⁰ A segunda referência temporal presente na obra aparecerá na cena “*Creón*”.

Essa cumplicidade Antígona nomeia como o “segredo”, o elo que as liga estreitamente:

Nuestro secreto. Todos sabían que lo teníamos. Pero nosotras nunca aludíamos a él. Y ahora, yo no sabría tampoco decírtelo. No es de decir. Eso es. Era de jugar, de jugar nuestro juego interminable. Después era de hacer, de hacer eso que yo sola hice: acompañar nuestro padre; después ir a lavar a nuestro hermano maldecido. Y tú no viniste; y después, sí, ya me acuerdo tú quisiste morir conmigo. Pero yo no te dejé. (ZAMBRANO, 2012, p. 182, 183).

Ao final desta cena, vai surgindo, para Antígona, a claridade, como se aparecessem clarões num bosque de escuridão: “[...] *ahora es como si comenzara a ver, se está poniendo todo tan claro*”. (ZAMBRANO, 2012, p. 185). A protagonista termina, de fato, entendendo que só se pode morrer quando se viveu e, mormente, quando, de fato, se compreende a história pela qual passou, em outras palavras, quando se aclara a própria existência. Por isso, ela terá de passar esse tempo que lhe é concedido em sua tumba até atingir a consciência desejada “[...] *no me puedo morir hasta que no se me dé la razón de esta sangre y se vaya la historia, dejando vivir a la vida. Sólo viviendo se puede morir*” (ZAMBRANO, 2012, p. 186).

Na sequência, desenvolve-se o encontro de Antígona com seu pai, “*Edipo*”. É apenas nesse momento da narrativa que aparece o primeiro diálogo, entre Antígona em sua tumba e seu pai, morto-vivo. Resulta interessante notar que, como Antígona no início da obra, Édipo não se conhece verdadeiramente, mas nesse momento, ele começa a compreender um pouco de sua existência pregressa “[...] *comencé a ver que no había hecho sino correr sin moverme del mismo sitio; que no me había movido ni un solo paso*”. (ZAMBRANO, 2012, p. 187). Esse homem, entre dois estados, a morte e a vida, parece representar o exílio transcendental em sua essência: “[...] *dura es la tierra para el hombre recién nacido; de repente se encuentra enredado, en su raíz; despedido de la madre Tierra...*” (ZAMBRANO, 2012, p. 189).

Zambrano constrói, pois, um Édipo consciente da condição e do papel de Antígona, autêntica redentora da tragédia familiar:

[...] *hija, yo te veía crecer y, casi sin saberlo, te esperaba para que tú cumplieras mi promesa, porque tú eras, eres, sí, mi promesa*”. (ZAMBRANO, 2012, p. 189).

[...] *estás en el lugar donde se nace del todo. Todos venimos a ti, por eso.* (ZAMBRANO, 2012, p. 190).

Portanto, como redentora, Antígona é o “canal” pelo qual cada membro da família pode ter a oportunidade de encontrar a plenitude da consciência, de viver um segundo nascimento.

“*Ana, la nodriza*” é a seguinte cena. Trata-se do episódio que Zambrano cria para render homenagem à suposta babá das irmãs Ismene e Antígona. Essa personagem não aparece na obra de Sófocles, contudo, em Zambrano, *Ana, la nodriza*, adquire uma condição equivalente à de uma mãe.

Na condição de mãe, assim como Édipo, Ana também traz uma palavra profética para Antígona “[...] *no vas a descansar tan pronto. Porque a ti te espera otra cosa, otra cosa mejor que el descanso*”. (ZAMBRANO, 2012, p. 193). Ademais, ela desperta em Antígona os bons sentimentos relacionados à infância – pormenores esses também não mencionados na tragédia de Sófocles e que introduzem um movimento de afeto entre Ana e Antígona, mas também, entre ambas e Ismene. Através da memória ocorre a reiteração da condição de indestrutibilidade do ser. Segundo Schopenhauer (2012, p. 122, grifo do autor),

[...] quem quer que consiga, por meio da força de sua memória e de sua imaginação, tornar presente do modo mais vivaz aquilo que foi há muito esquecido no curso de sua própria vida, este se tornará mais claramente consciente do que os outros da *identidade do agora em todos os tempos*.

Assim, a cena de Ana, que traz um passado longínquo para o presente das personagens, garante maior clareza à Antígona no que se refere à sua consciência, ou melhor, ao despertar de sua consciência. É interessante enfatizar que, perante a condição na qual Ana se coloca diante de Antígona, como “*un nada*”, a protagonista revida com “*un tudo*”. A partir desse alinhamento, resulta possível compartilhar sem hierarquias uma condição existencial atrelada sempre ao outro:

[...] *somos las dos de esa gente a la que nunca les pasa nada, nada más que lo que les está pasando a los demás, libres como el agua, encadenados por el amor y por la pena de verlos sufrir y equivocarse día tras día. Y eso es todo lo que nos ha pasado a las dos: estar, lo que se dice viendo sin poder remediarlo, lo que está pasando, lo que va a pasar; lo que les está pasando ya sin que ellos lo sepan, ni quieran.* (ZAMBRANO, 2012, p. 194).

Como mencionamos anteriormente, existem paralelismos temáticos notáveis entre o texto de Zambrano e o texto do filósofo existencialista Schopenhauer (2001, p. 14):

É uma verdade incrível como a existência da maior parte dos homens é insignificante e destituída de interesse, vista exteriormente, e como é surda e obscura sentida interiormente. Consta apenas de tormentos, aspirações impossíveis; é o andar cambaleante de um homem que sonha através das quatro épocas da vida, até à morte, com um cortejo de pensamentos triviais. Os homens assemelham-se a relógios a que se dá corda e trabalham sem saber a razão. E sempre que um homem vem a este mundo, o relógio da vida humana recebe corda novamente, para repetir, mais uma vez, o velho e gasto estribilho da eterna caixa de música, frase por frase, com variações imperceptíveis.

Desse diálogo pode se deduzir o caráter existencialista proposto pela obra de Zambrano. Entretanto, devemos atentar para o fato de que, ao conferir a Antígona um caráter extremamente humano, equiparando-a a qualquer outro indivíduo, o trânsito pelo qual ela passa torna essa mera mortal um ser humano capaz de atingir a plena consciência e a transcendência. Tal movimento eleva-a, portanto, a um nível já diverso dos indivíduos comuns.

A cena que segue é “*La sombra de la madre*”. Nela volta o monólogo de Antígona. Nesse momento da história, a personagem se comporta como uma mãe – adquire esse papel por meio da sombra da grande Mãe, que é uma espécie de “[...] deusa das mães”, para poder redimir o sofrimento pelo qual a alma de Jocasta ainda passa. A alma de Jocasta, esposa e mãe de Édipo, ainda “[...] *no ha encontrado reposo*” (ZAMBRANO, 2012, p. 197). Cabe à Antígona a tarefa de conduzi-la até esse espaço de paz:

[...] *vete ahora tranquila. Húndete en la tierra, ya que te la dieron, vete al encuentro de las Madres que te esperan, que te acogerán, que llevarán en la inmensidad de su Manto tu mancha y tu infortunio.* (ZAMBRANO, 2012, p. 200).

Assim, Jocasta encontra seu repouso, enquanto Antígona continua sua expiação “[...] *purificada por la sombra de mi Madre, atravesada en mí, sigo estando aquí todavía*”. (ZAMBRANO, 2012, p. 201).

“*La harpía*” é o título da cena que prossegue a trajetória de Antígona. Cabe mencionar aqui que também essa personagem inexistente na obra de Sófocles. Ademais da harpia ser uma ave de rapina, mitologicamente é uma figura feminina, com rosto e seios de mulher e asas de pássaro. Segundo o *Dicionário da Mitologia Grega e Romana* (1996, p. 140), as harpias seriam “impetuosas e brutais como a tempestade” e “raptoras com garras fortes”. A função desses seres era a de arrancar “as almas dos mortos dos seus corpos”, encaminhando-as ao Hades. Por isso, não é de estranhar o diálogo ríspido que Antígona mantém com a sua interlocutora.

A figura mitológica diz à protagonista que, mesmo ela querendo, ainda não poderá morrer, ao que Antígona lhe pergunta sobre o lugar no qual se encontra¹¹ “¿Podrías decirme si estoy todavía en la vida, o dónde estoy, ya que no puedo morir?” ao que a *Harpía* lhe responde “[...] pues eso es que nadie lo sabe. Te viniste aquí, fuiste tú la que inventaste esa historia, esa condena...”. (ZAMBRANO, 2012, p. 204). Antígona se encontra, portanto, nesse momento, no limiar entre a vida e a morte. A vida já não mais lhe interessa de fato, e a morte ainda não a quer.

A partir desse momento da narrativa, percebemos muito claramente que a protagonista vai adquirindo significado por meio da palavra, da palavra falada, reflexiva, proferida, sobretudo, por ela mesma. A esse fato, inclusive a *Harpía* faz uma menção “[...] porque tienes tú, tu lenguaje” (ZAMBRANO, 2012, p. 204). Logo, a função da Harpia nessa obra é, além de dialogar com Antígona sobre sua condição – tanto a passada quanto a presente –, dar-lhe a perceber a importância de seu discurso. Paralelamente, e em consonância com seu papel de mensageira do mau agouro, a Harpia leva até a protagonista a notícia da morte de seu noivo Hêmon – que se suicidou após considerar que Antígona estava morta.

Ao final desse diálogo, a autora propõe uma comparação entre a piedade e o amor, conceitos que a *Harpía*, imbuída da racionalidade estrita, entende separadamente, e que Antígona, por sua vez, percebe unidos, fato que reforça sua busca e sua compreensão da razão poética concebida, no entanto, em sua relação dialógica com o outro:

¹¹ Não nos referimos aqui a um lugar físico, pois sabemos que tal diálogo ocorre na tumba. Trueba Mira (2012, p. 51) nota que “*lo importante para Zambrano en este aspecto no es la concreción del lugar físico sino el lugar moral de su personaje*”.

Antígona: [...] El amor no puede abandonarme porque él me movió siempre, y sin que yo buscara. Vino él a mí y me condujo.

Harpía: No, te movió la piedad. Son dos cosas.

Antígona: Dos cosas, eso es lo que tú querías, te llamo ahora por tu nombre, enredadora, razonante Harpía. Vete, que en mí no puedes entrar.

Harpía: Sí. Ahí te dejo con tu vida y tu verdad.

Antígona: Sí, sí, sí. Yo creo. Seguiré viva entre los muertos hasta que el Amor y la Piedad, uno sólo, lo quiera. (ZAMBRANO, 2012, p. 206).

Com a cena da Harpía, chega ao fim a primeira parte da obra. Segundo Trueba Mira (2012, p. 62), essa parte resulta notável “[...] *desde el punto de vista del lenguaje, por la fluidez de una palabra que busca nacer a otros sentidos, saber*”.

Tanto nos diálogos como nos monólogos que fazem referência à mãe da protagonista e à Ismene, não há vozes confrontantes, a linguagem se complementa, constrói-se, ao passo que, na segunda parte da obra, as divergências entre Antígona e os personagens que vão ter com ela em sua tumba são muito claras – entretanto, sempre nos limites da linguagem.

A primeira parte trata, portanto, além das reflexões e reminiscências da vida de Antígona, de questões ligadas ao indivíduo e sua existência íntima, numa esfera metafísica de autoconhecimento – ou autorreconhecimento. Na segunda parte, por sua vez, é introduzida a questão da existência do ser no mundo. Em outras palavras, ao passo que, na primeira parte, as questões se apresentam atemporalmente, na segunda, as personagens que dialogam com Antígona estão enredadas na temporalidade – enquanto Antígona já se encontra numa esfera mais subjetiva.

Resulta fácil notar a preocupação de Etéocles, por exemplo, por questões ainda terrenas: “[...] *¿quién iba a gobernar, a poner orden, a vivir?*” (ZAMBRANO, 2012, p. 207); enquanto Antígona (opinando sobre a morte dos irmãos pela disputa de poder) se afasta consideravelmente dessas mesmas questões: “[...] *los mortales tienen que matar, creen que no son hombres si no matan*”. (ZAMBRANO, 2012, p. 207).

A segunda parte da obra inicia-se, assim, com a cena “*Los hermanos*”. Etéocles e Polinices são mortos-vivos e dialogam com uma Antígona que atribui a tragédia familiar ao tempo que não fora dado para que a verdade se revelasse. Segundo a protagonista, essa condição atrelada à objetividade da existência se relaciona à razão, à palavra racional e filosófica que ela atribui a Creonte: “[...] *el Rey, no lo es si no ha matado, si no mata, si no sigue matando. Y luego el Juez que no*

mata... pero él no, manda matar porque él está ya en el reino de la razón pura, la ley". (ZAMBRANO, 2012, p. 208).

As vozes dos irmãos frente à de Antígona são tão distintas que, durante a conversação, eles mesmos percebem a discrepância. Etéocles e Polinices, mesmo depois de mortos, continuam disputando, seja o que for – a pátria, o poder, Antígona. A protagonista os descreve como sendo “*más infortunados*” que ela, “*errantes sin centro adonde encaminarse*” (ZAMBRANO, 2012, p. 210). Ambos culpam Édipo pela desgraça, entretanto Antígona é a única entre os três que enxerga o significado verdadeiro da tragédia, a única a saber que a verdade é o caminho e que essa verdade é a única forma de encontrar o verdadeiro nascimento.

Polinices compreende a necessidade do segundo e verdadeiro nascimento, imaginando uma cidade dos irmãos, na qual “*acabaremos de nacer, nos dejarán nacer del todo*” (ZAMBRANO, 2012, p. 215), reconhecendo, inclusive, o que Zambrano considera como uma condição inerente a todo indivíduo: a de não nascer por completo. Assim, nesse trânsito, a protagonista ajuda seus irmãos, garantindo-lhes a paz depois da trágica morte. Ao final da cena, os irmãos perguntam por Ismene. Nesse ponto, notamos novamente a divergência quanto à tragédia de Sófocles, pois Antígona expressa uma relação profunda com a irmã “*Ella es la única de nosotros que tendrá su propia vida. Y, por lo demás, ella está siempre conmigo; irá conmigo donde yo vaya*”. (ZAMBRANO, 2012, p. 216).

A cena seguinte é intitulada “*Llega Hémón*” e refere-se, pois, ao noivo de Antígona – também morto-vivo –, que vai encontrar-se com ela e com os irmãos na tumba. Da mesma maneira que os irmãos, Hémón quer tentar levar Antígona consigo, argumentando que a única forma pela qual ela conseguirá ter seu segundo nascimento será ao lado de seu esposo. Desdenhando os irmãos, ele afirma: “[...] *ven a nacer juntamente conmigo que me estoy todavía muriendo. Ellos son sólo muertos que vuelven para llevarte con los muertos*”. (ZAMBRANO, 2012, p. 218).

Na tragédia de Sófocles, o amor que une Hémón a Antígona não é relevante para a trama em si, mesmo ele se matando por conta do sacrifício da protagonista. Zambrano, assim como Sófocles, não prioriza o amor entre o homem e a mulher em sua tragédia. O foco nas duas tramas é o amor fraternal, este sim colocado acima da lei. Talvez por essa tendência, na Antígona de Zambrano, Hémón sugere que no segundo nascimento de ambos, ele seja para ela “*esposo-hermano*”. (ZAMBRANO, 2012, p. 219).

Trueba Mira (2012, p. 66) destaca que “[...] *el conflicto se desarrolla mayormente en relación a los hermanos, los cuales sí representan algo muy próximo biográficamente a Zambrano: la guerra civil española*”. Antes que Antígona responda, ao fim da cena, as personagens começam a ouvir a chegada de Creonte, ao que a protagonista lhes pede que saiam de sua tumba, com a esperança de encontrá-los naquela idealizada cidade dos irmãos.

Como antecipado, a seguinte cena se refere e se intitula “*Creón*”. No texto de Sófocles, Creonte não morre ao final da tragédia, por isso supomos que ele teria descido vivo à tumba para tentar resgatar Antígona¹², que pronuncia: “*¿También tú, tampoco puedes pasarte sin venir a esta tumba?*” (ZAMBRANO, 2012, p. 220).

Entretanto, Antígona segue firme em sua determinação de não voltar ao mundo dos vivos, pois entende que seu destino é outro: “[...] *voy ya de camino, estoy más allá de donde a un alma humana le es dado el volver*” (ZAMBRANO, 2012, p. 222). Essa fala faz referência à *Vita Nuova* de Dante, característica do segundo nascimento¹³ – ainda em trânsito em Antígona. Ao final da cena de Creonte, Antígona se resigna novamente com seu destino, recusando-se a volta ao mundo dos vivos: “[...] *ese Sol no es ya el mío. Síguete tú*”. (ZAMBRANO, 2012, p. 223).

A cena que se segue refere-se ao monólogo intitulado “*Antígona*” – ao qual já nos referimos nesta análise – e, como supracitado, expõe a plena consciência, ou a *anagnórisis* que a protagonista adquire neste ínterim. Antígona é consciente de que poderia ter saído de sua tumba a qualquer momento, entretanto, sua escolha em ficar significa o reconhecimento que teve, tanto de seu destino – de redimir sua família – quanto da condição que encontraria no “mundo dos vivos”, no qual a razão vigente não é a mesma que ela busca.

A razão em questão é apresentada pela protagonista binariamente, assim como a filosofia costuma apresentar seus preceitos:

En esta tierra que está bajo el Sol no es posible. Porque todo lo que descende del Sol es doble: luz y sombra; día y noche; sueño y vigilia; hermanos que viven uno de la muerte del otro. Hermano y esposo que no pueden juntarse y ser uno solo. Amor dividido. Y no

¹² Este fato é possível, todavia temos de considerar que todo o texto é construído como um delírio, por isso é difícil precisar se realmente Creonte desce à tumba ou se essa conversação ocorre somente no delírio pelo qual passa a protagonista.

¹³ Como mencionado anteriormente, em Dante, esse segundo nascimento é caracterizado pelo encontro com o verdadeiro amor. Zambrano faz uso das palavras de Dante para marcar, em certa medida, o encontro com a razão poética, utilizando-as em outras obras, como em *Claros del bosque*, por exemplo.

hay un lugar donde el corazón pueda ponerse entero.
(ZAMBRANO, 2012, p. 231).

A recusa de Antígona se centra na unicidade que ela busca e que somente será por ela alcançada mediante o segundo nascimento. Esta razão, ao contrário da que vigora sobre a sua tumba, encontra-se apenas numa terra prometida “*la Tierra del Astro único que se nos aparece sólo una vez. Y allí todo será como un solo pensamiento. Uno solo*”. (ZAMBRANO, 2012, p. 213). Essa razão é, portanto, a razão poética.

Ademais desta característica transcendente, em sua ascensão, Antígona reflete sobre a guerra civil e o exílio, explicitando novamente o caráter autobiográfico que a obra adquire: “[...] *la patria, la casa propia es ante todo el lugar donde se puede olvidar*” (ZAMBRANO, 2012, p. 228). Ela compara essa pátria ao mar, sendo que

[...] al salirse de ese mar, de ese río, sólo entre cielo y tierra, hay que recogerse a sí mismo y cargar con el propio peso; hay que juntar toda la vida pasada que se vuelve presente y sostenerla en vilo para que no se arrastre”. (ZAMBRANO, 2012, p. 228).

A suspensão da existência, bem como a reflexão de todas as suas etapas em um lugar longe do conforto – esse que, como dito, nos faria esquecer – propicia o verdadeiro nascimento, faz com que a palavra racional, advinda da reflexão, se una à palavra poética que provém de um lugar imemorial e concede a transcendência. O monólogo finda com Antígona reconhecendo que está pronta, que seu destino pode, agora, se cumprir “[...] *ahora sí, ha de ser la hora ya. Ahora que está aquí la estrella*” (ZAMBRANO, 2012, p. 231).

A última cena é denominada “*Los desconocidos*”. Nela, o diálogo se concebe entre o *desconocido primero* e o *desconocido segundo*, enquanto Antígona está, ao que parece, levemente adormecida. A conversação se desenvolve sob o princípio da disparidade de opiniões entre ambos. Porém, as duas personagens coincidem na produção de um discurso hermético e enigmático.

O “*desconocido primero*” chega até a tumba crendo que ainda há tempo para que Antígona seja resgatada. Em sua primeira fala, chama a protagonista: “*Antígona, despiértate; aún es tiempo*” (ZAMBRANO, 2012, p. 232). Já o segundo aparece nesse exato momento mostrando para o primeiro, mas também para o leitor, quão inócua resulta a sua intenção de levá-la: “*¿Adónde quiere llevarla? La puerta ha estado y*

sigue estando abierta. De no ser así, tu no habrías entrado, pues no eres de aquellos que se filtran por las paredes” (ZAMBRANO, 2012, p. 233).

Notamos, assim, que o primeiro apresenta, além da corporeidade, a razão típica da existência, ou seja, comporta-se como um portador da palavra racional. O segundo, por sua vez, aparece transfigurado, como ele próprio se “apresenta” ao primeiro: “*¿No me reconoces porque vengo de este modo? ¿Por qué no me muestro y nadie ha gritado mi nombre?. ¿No me has visto alguna vez? Suelo pasar muy de prisa, ando atareado: me mandan, me piden*” (ZAMBRANO, 2012, p. 233).

Desse modo, o segundo desconhecido, por aparecer transfigurado e poder ser entendido como transcendente – ou não pertencente à racionalidade estrita – admite ser pensado como o portador da razão poética – da união entre a razão e a poesia – que vem buscar Antígona. À Antígona não é permitido – nem ela assim o quer – voltar ao convívio terreno, como pretende o primeiro, pois, conforme o segundo desconhecido “[...] *todo ha pasado ya para ella. ¿No la ves? Ha tocado esa parte de la vida de donde, aunque todavía se respire no se puede ya volver. Mas nunca se irá, nunca se os irá del todo*”.¹⁴ (ZAMBRANO, 2012, p. 235).

Quando o diálogo entre os desconhecidos está a ponto de concluir, Antígona se rende ao segundo que a chama, acudindo a ele “*Ah, sí. ¿Dónde? ¿Adónde? Sí, Amor. Amor, tierra prometida*”. (ZAMBRANO, 2012, p. 236). O leitor compreende desse modo que finalmente Antígona morre, todavia, não sem antes ter a chance de passar pelo reconhecimento, para “[...] *nacerse de nuevo y verdaderamente*”. (TRUEBA MIRA, 2012, p. 49).

O estado de consciência de Antígona nesse momento, com relação à vida ou a morte aproxima o texto de Zambrano de propostas filosóficas oriundas de Schopenhauer (2012, p. 123, grifo do autor) :

[...] quem quer que se dê conta de modo intuitivo de que o *presente*, que é a única forma de toda realidade em sentido estrito, tem sua fonte *em nós*, portanto surge de dentro e não de fora, este não pode duvidar da indestrutibilidade de sua própria essência. Pelo contrário, ele compreenderá que com sua morte o mundo objetivo, com o *medium* de sua apresentação, o intelecto, para ele perece, mas isso não afeta sua existência, pois aí havia tanta realidade no interior quanto no exterior.

¹⁴ Novamente surge aqui uma referência à *Vita Nuova* de Dante.

Em consonância com esse pensamento, cabe delinear o aspecto delirante, como uma possível realidade de Antígona na temporalidade da narrativa, posto que o delírio promove o encontro da personagem com sua interioridade, com sua essência individual, bem como com a essência primeira – que é a verdade almejada pela heroína –, desperta pela imobilidade da existência subjetiva. Tal existência propicia “nossa viva lembrança do passado distante e a consciência de nossa indestrutibilidade, apesar do conhecimento da transitoriedade de nossa existência”. (SCHOPENHAUER, 2012, p. 122). Maria Zambrano constrói uma Antígona que parece defender esse postulado filosófico.

2. UMA FILOSOFIA POETIZADA

2.1 A concepção filosófica de Zambrano

O pensamento de María Zambrano pretende uma harmonização entre a filosofia e a poesia, ou seja, entre a racionalidade e a imanência – no sentido de “qualidade daquilo que pertence ao interior do ser” (JAPIASSÚ; MARCONDES, 2006, p. 143) – para se chegar à transcendência. A autora crê que a verdade – entendida como a verdade única, imutável e imemorial – adviria da confluência dessas duas instâncias.

Como já observado, Zambrano é uma das pensadoras mais originais do século XX. Gómez Blesa (2009, p. 13) salienta que é perceptível que nossa autora

[...] obliga a la filosofía a enfrentarse a sus propios límites para cuestionarlos, la fuerza a habérselas con aquello que ha sido situado más allá de sus márgenes, pretendiendo, con ello, una redefinición de su estatus que abra la posibilidad de una nueva razón más amplia y total.

Conforme a premissa zambraniana, a interioridade sujeita à razão permitiria a libertação do ser, ao que a ele é externo e superior, sem, obviamente, desconsiderar a experiência histórica do indivíduo. Em vista disso, podemos introduzir a reflexão de Meletinski (2002) que após observar a proposta junguiana dos arquétipos numa perspectiva literária, considera as instâncias referidas como sendo o consciente e o inconsciente. Desse modo, Meletinski (2002, p. 23) defende que

[...] a mútua correlação entre o mundo interior do homem e seu ambiente são tanto objeto da imaginação poética e mitológica quanto a correlação anímica dos princípios do consciente e do inconsciente. Pensa-se igualmente que o mundo exterior não é apenas material para a descrição de conflitos puramente interiores e que o caminho da vida humana se reflete nos mitos e nos contos maravilhosos, principalmente no plano da correlação entre personalidade e coletivo, mais do que no da confrontação ou da harmonização do consciente e do inconsciente.

No prólogo de *La tumba de Antígona*, ao referir-se à verdade, Zambrano aponta que esta “*nunca puede ser presentada en un concepto, ni en una idea, como toda verdad en estado naciente*”. (ZAMBRANO, 2012, p. 167). Assim, é fato que a

pensadora pretende a verdade imemorial, a-histórica e virginal, por isso, pré-conceitual. Trueba Mira (2012, p. 19-20) destaca que o pensamento zambrano,

[...] se ha encaminado desde fecha temprana a buscar aquella vieja concertación que se dio en parte del mundo griego entre los dos modos de acercamiento a la realidad que suponen la filosofía y la poesía. A ello responde la postulación de su “razón poética” como camino hacia el (re)conocimiento de aquella parte de lo real enterrada bajo el peso de los “conceptos” con que ha operado la filosofía desde Platón: y de ahí también la defensa, por contraposición, de la “imagen” (metáfora o símbolo) como la única capaz de desplegar esta razón nueva.

É fato que a insistência humana em subdividir acaba por desagregar partes de concepções que antes eram vistas como uma unidade. Tal segregação faz com que, por vezes, aos elementos apartados não seja – ou pareça não ser – mais possível juntarem-se. Logo, para conseguirmos chegar à significação que Zambrano pretende, teremos que considerar alguns conceitos que foram historicamente construídos e acabaram se impondo como verdades absolutas.

Cassirer (1972, p. 42) declara que para a lógica, o conceito representaria “[...] certo número de objetos acordantes em determinadas características e, por conseguinte, em uma parte de seu conteúdo”. Para que haja tal convergência deve ocorrer, obviamente, a abstração do pensamento, característica essa considerada, por sua natureza, histórica¹⁵.

Assim, por meio do pensamento podemos deduzir que “[...] as características heterogêneas, retêm unicamente as homogêneas e refletem sobre elas, de onde surge, na consciência, a ideia geral dessa classe de objetos. Logo, o conceito (*notio, conceptus*) é a ideia que representa a totalidade das características essenciais, ou seja, a essência dos objetos em questão”. (CASSIRER, 1972, p. 42).

Iniciemos, portanto, com o conceito de filosofia. Segundo o *Dicionário básico de filosofia* (2006, p. 108), seguindo os preceitos pitagóricos, filosofia seria a “amizade ao saber”. Com isso,

[...] se estabeleceu, já desde sua origem, uma diferença de natureza entre a ciência, enquanto saber específico – conhecimento sobre um domínio do real – e a filosofia que teria um caráter mais geral, mais

¹⁵ A necessidade da imagem supõe uma construção abstrata que culmina numa convenção, fato este, por sua vez, cultural.

abstrato, mais reflexivo, no sentido da busca dos princípios que tornam possível o próprio saber.

Contudo, no decorrer da história, tal princípio foi desenvolvendo-se, chegando o termo a designar, mais que a busca pelo saber: a plenitude do saber. Dessa forma, conforme Japiassú e Marcondes (2006, p. 108), a metafísica seria a “[...] ciência dos primeiros princípios, estabelecendo os fundamentos dos demais saberes”.

Na referida descrição do vocábulo filosofia – no *Dicionário básico de filosofia* (2006) – é mencionada a tentativa medieval de conciliar a razão com a fé, no intuito de racionalizar o sistema teológico, todavia sem que houvesse o questionamento desta fé, propondo uma “descoberta” do primordial, do início das coisas. Na filosofia moderna, segundo o *Dicionário* (2006, p. 108), tal investida é retomada, ainda que não propriamente numa concepção teológica, outrossim, numa proposta de investigar os primeiros princípios, com a finalidade de “justificação da ação humana”.

O pensamento zambrano é afinado – sobretudo ao considerarmos seus diversos artigos e obras – com a filosofia romântica que, seguindo Japiassú e Marcondes (2006), designa a “doutrina dos filósofos Schlegel, Fichte, Schelling e Hegel”¹⁶ (p. 111), caracterizada pela “depreciação das regras estéticas e lógicas, pela apologia da paixão, da intuição, da liberdade, da espontaneidade, pela importância que eles atribuem à ideia da vida e à do infinito”. (LALANDE apud JAPIASSÚ; MARCONDES, 2006, p. 112). Em seu artigo, e posterior livro, “Poesia e metafísica”, Zambrano (2008, p. 12-13), explicita a sua percepção do período romântico nos seguintes termos:

[...] no romantismo, poesia e filosofia abraçam-se, chegando a fundir-se em alguns momentos com fúria apaixonada; como amantes separados durante longo tempo e, que ao encontrarem-se, pressentem que a sua união não será duradoura; fundem-se com a paixão que precede a morte. Poesia e filosofia transbordam cada uma em si mesma, são igualmente extremistas, e não aspiram ao absoluto porque se crêem já dentro dele. Ambas se sentem a si mesmas como uma revelação transcendente. Tudo nelas se escreve com maiúscula..., a embriaguez, esse momento da embriaguez em que parecem fundir-se todas as barreiras. A consciência esfumou-se e... – porque não vamos acreditar neles?, sem dúvida tocam algo divino que excede em ambas as forças de um ser humano, e

¹⁶ Moreno Sanz (2004, p. 23) expõe a linha filosófica seguida por Zambrano, na qual é patente a mesma “*idea de la libertad tal como eclosiona desde el Idealismo alemán del siglo XVIII (Kant, Fichte, Schelling y Hegel)*”. Sobre Fichte, publica, em 1934 “*Ante la Introducción a la teoría de la ciencia de Fichte*”.

dobradas pelo seu peso, caem. A sua luz de que dispõem, numa consciência humana, não é suficiente para reduzir à razão, à medida, todo o tesouro de que se vêem inundados.

Zambrano (2008) destaca que na modernidade europeia, a filosofia renasceu com pretensões imperiais, mas apresentadas de um modo diverso. Trueba Mira (2012, p. 21, 22, grifos da autora) evidencia que, grande parte do pensamento contemporâneo se entrega “[...] *al intento de esa transfiguración del universo*”, que tem a intenção de buscar uma “[...] *verdad más allá de la filosofía y la ciencia*”. Por certo, Zambrano produz filosofia, entretanto “[...] *desde una epistemología, sin embargo, poética*”.

A trajetória filosófica de Zambrano é muito coesa desde seu início. Mesmo se valendo de enfoques diversos, ela “*se mostró fiel a una misma problemática filosófica, la problemática del hombre en sus dos dimensiones, ética y política*”. (GÓMEZ BLESA, 2009, p. 28). A dimensão ética corresponde, em poucas palavras, ao que, segundo Zambrano, seria a verdadeira função do ser humano: tornar-se homem. Para a pensadora os indivíduos nascem numa quase total opacidade e confusão, assim, há a necessidade de que a pessoa se crie. Tal criação se inicia no momento em que o indivíduo percebe a incompletude em seu ser. Depois dessa constatação, a pessoa, conscientemente, decide ser homem. Dessarte, “[...] *ser hombre [...] es una decisión de la voluntad, es una tarea ética que implica dar cuerpo a una finalidad que se manifiesta en forma de vocación o de destino, y que no puede ser suspendida, si no se quiere vivir en una total enajenación*”. (GÓMEZ BLESA, 2009, p. 15).

A dimensão ética ainda comporta duas esferas, sendo essas as instâncias de ser e tempo. Ao reavaliar tais categorias, Zambrano propõe uma ruptura com o pensamento filosófico, em certa medida, vigente. Primeiramente, em relação à instância do ser, observamos que a modernidade promove uma redução da realidade ao espaço lógico “[...] *estableciendo un principio de identidad entre el Ser y el pensar*”. (GÓMEZ BLESA, 2009, p. 20). Dessa forma, o que não se circunscreve na esfera do *logos* é considerado irreal. A nova concepção do ser proposta pela filósofa reivindica uma realidade múltipla, heterogênea e em constante transformação, não admitindo, assim, o espaço estanque racionalista. A realidade para Zambrano é, logo, “[...] *aquello que no se pone el sujeto, es aquello que le resiste, aquello que no se somete a su voluntad*”. (GÓMEZ BLESA, 2009, p. 24).

A seguinte instância alude ao tempo. A tradição filosófica ocidental tencionava alcançar um mundo ideal no qual não houvesse a intromissão temporal. No momento em que “[...] *el historicismo presta atención a la dimensión temporal y la razón va adquiriendo una naturaleza histórica*” (GÓMEZ BLESA, 2009, p. 21), o tempo passa a ser apreendido como inexorável. Por isso, “[...] *el tiempo no constituye ningún aliado de la vida para que ésta pueda alcanzar su plenitud, sino su peor enemigo, al estar continuamente el individuo bajo la amenaza de la muerte*”.

Zambrano, perante o conceito linear de tempo proposto pela tradição filosófica, objetiva uma percepção muito mais ampla, na qual o tempo se apresente “[...] *múltiple, con una pluralidad de estratos que conviven simultáneamente en el ser humano*”. (GÓMEZ BLESA, 2009, p. 24). Tais estratos referem-se a três categorias: a Psique, o Eu e a Pessoa. Seguindo o pensamento de Gómez Blesa, que explana cada um dos três domínios, admitimos que a Psique caracterizar-se-ia pela ausência de tempo “*que impide el desarrollo del pensamiento y la libertad*”. (GÓMEZ BLESA, 2009, p. 24). A instância do Eu designaria “*el tiempo sucesivo, lineal y homogéneo*”, e essa esfera comportaria as dimensões concernentes ao passado, presente e ao futuro. O tempo do Eu, portanto, representa o tempo histórico “*en el que se realiza nuestro proyecto de ser y se da curso a nuestra libre actuación y, también, es el tiempo del encuentro con los otros hombres, el tiempo del diálogo social, el tiempo de la sociedad*”. E, por fim, há a “*supratemporalidad de la persona*”, é o momento em que se

[...] *logra abrir un hueco en el tiempo, creando un espacio de intimidad y de ensimismamiento, que la sitúa por encima de su historia vital, y que le confiere una cierta lucidez en los que el tiempo, sin desaparecer, ha sido transcendido, y que permiten otear la propia vida a una cierta distancia en la que se divisa mejor su estructura, su figura [...]. Son esos instantes de iluminación, esos fulgores en los que adviene la verdad.* (GÓMEZ BLESA, 2009, p. 24-25).

A dimensão política equivale à impossibilidade do homem em constituir-se como pessoa, segundo a dimensão ética, devido à desumanização da sociedade ocidental.

Esta deshumanización encuentra su razón de ser en lo que la autora describe como el Absolutismo del poder que ha determinado la estructura idolátrica de la sociedad occidental desde el Imperio

Romano hasta los totalitarismos del siglo XX. (GÓMEZ BLESA, 2009, p. 25).

Percebemos, desta forma, que Zambrano entende que, para que o indivíduo leve a cabo seu verdadeiro nascimento como homem, o sistema político-social no qual ele se insere deve prever a liberdade, pois somente assim assegurar-se-ia a autocriação do ser. Afinal, para se atingir o supratempo há de se passar pelo tempo histórico. Desta feita, Zambrano pretende uma ruptura com os sistemas filosóficos que fragmentam significados e sentidos na busca de uma razão que, sim, em certa medida é encontrada, mas que não equivale, ao menos para a pensadora, à totalidade da existência, à totalidade do ser.

É perceptível, como já mencionamos, a aproximação entre o pensamento de nossa filósofa e a reflexão romântica. Logo, propomos algumas correlações entre os argumentos de Zambrano e os de alguns ilustres filósofos que foram importantes para a estruturação do pensar zambranianiano, mormente no tocante à questão do trágico.

Szondi (2004, p.23) defende que “desde Aristóteles há uma poética da tragédia; apenas desde Schelling, uma filosofia do trágico”. Por este motivo, enquanto Aristóteles propõe uma teorização para a arte trágica, a partir dos períodos idealista e pós-idealista, o princípio se centra na ideia de tragédia – ou filosofia do trágico. Destarte, pela importância dos estudos de Szondi (2004) a respeito dos conceitos de tragédia no período concernente ao idealismo alemão, considerar-se-á alguns filósofos por ele estudados que, de alguma maneira, confluem com as aspirações de Zambrano – posto que seu desígnio se volta ao período romântico.

Szondi, ao realizar uma análise relativa às mudanças de perspectiva no que se refere ao conceito de trágico, acentua que Schelling “[...] volta sua atenção não mais para o efeito da tragédia e sim para o próprio fenômeno trágico” (SZONDI, 2004, p. 29). Então, a partir do século XIX, ocorre uma mudança na perspectiva da concepção do trágico, no entanto, sem que tal assunto deixe de ser compreendido como um “fenômeno dialético.” (SZONDI, 2004, p. 32).

É importante frisar que o fenômeno dialético se manifesta na tragédia por intermédio da dualidade. Assim, para Shelling (apud SZONDI, 2004, p. 31).

à medida que o herói trágico [...] não só sucumbe ao poder superior do elemento objetivo como também é punido por sua derrota, ou simplesmente pelo fato de ter optado pela luta, volta-se contra ele

próprio o valor positivo de sua atitude, a vontade de liberdade que constitui “a essência de seu eu”.

Em Hölderlin, a necessidade da arte trágica é justificável, pois “[...] o forte só pode aparecer por si mesmo como fraco e depende do fraco para que sua força possa aparecer” (SZONDI, 2004, p. 34), assim sendo, a tragédia é interpretada como um “sacrifício que o homem oferece à natureza, a fim de levá-la à sua manifestação adequada”. A dialética hegeliana, por sua vez, propõe que “[...] a natureza ética, a fim de não se misturar com sua natureza inorgânica, separa-se de si mesma como um destino e se coloca frente a ela; e, pelo reconhecimento do destino na luta, a natureza ética é reconciliada com a essência divina, como a unidade de ambas” (HEGEL, apud SZONDI, 2004, p. 37).

Szondi (2004, p. 53) ressalta que o conceito de trágico para Schopenhauer refere-se à “[...] autodestruição e autonegação da vontade”, o que indica que para esse filósofo a “[...] dialética trágica da vontade não se encontra no espaço temático da tragédia, mas surge apenas por meio de seu efeito sobre os espectadores e leitores: no conhecimento que comunica”. Paralelamente, Kierkegaard, ao interpretar a obra sofoCLEANA *Antígona*, apresenta sua dialética do trágico, na qual “[...] a libertação daquilo que traz a morte acaba por causá-la”. (SZONDI, 2004, p. 62).

Ainda seguindo os estudos de Szondi (2004), faz-se necessário mencionar Hebbel, pelo fato de o filósofo representar um ponto de transição na história intelectual do século XIX. Em sua interpretação de *Antígona*, a heroína sucumbe contra a totalidade da vida, da qual se desvincula enquanto individualidade (SZONDI, 2004). Assim, para Hebbel, a tragédia, ou a arte trágica, faz com que a vida individual seja aniquilada diante da ideia, quer dizer, o fenômeno, o sujeito, o individual, o objetivo, a vontade e o dionisíaco sucumbem, respectivamente, frente à ideia, o absoluto, o divino, o subjetivo, a representação e/ou o apolíneo¹⁷.

Nietzsche expõe uma espécie de revisitação dos conceitos schopenhaureanos ao apresentar as concepções de dionisíaco e apolíneo. (SZONDI, 2004). Nietzsche considera que “[...] tanto no conceito apolíneo quanto no de representação, a individuação se contrapõe ao uno-original (o dionisíaco ou a vontade)”. (SZONDI, 2004, p. 69).

¹⁷ Tais nomenclaturas referem-se às tantas utilizadas pelos mencionados filósofos para exprimir a dialética da tragédia.

Para findar as conceituações sobre a tragédia clássica segundo alguns dos filósofos perquiridos por Szondi (2004), considerar-se-á Scheller. Para esse filósofo, a dialética apresentada pelo trágico centra-se no “[...] conflito entre valores positivos e negativos e, no caso ideal, entre valores de grau igualmente elevado”. (SZONDI, 2004, p. 74).

Desta forma, parece que a filosofia não consegue apreender o trágico em sua essência, Szondi (2004) chega a supor, inclusive, a inexistência do trágico. Todavia, o estudioso reconhece que

[...] a estrutura dialética do trágico não permanece restrita ao ponto de vista filosófico; ela também é conhecida do ponto de vista dramaturgico, ou daquele fundamentado na filosofia da história, embora quase sempre com uma particularização conceitual, de modo que não se considera a dialética como trágica. Apesar disso, ela deve valer como critério para as definições do trágico.

Em consonância com as reflexões de Szondi (2004), deduzimos que o trágico tem como um importante constituinte a ação, posto que é na ação que se revela o drama. No entanto, é evidente que a Antígona de Zambrano manifesta o trágico através de ideias e linguagem, e não propriamente de ações – o que reitera a dificuldade em delimitar a obra num dado gênero.

O que Zambrano nos oferece não parece se referir à poética da tragédia – tal e qual sugerida por Aristóteles¹⁸, mencionada também como arte trágica – senão a uma filosofia do trágico, quer dizer, a uma ideia de tragédia.

Steiner (1984) corrobora o conceito de Szondi, e, seguindo os preceitos de Kierkegaard, afirma que o teatro trágico clássico se manifesta, essencialmente, na ação. O teatro trágico moderno, porém, centra-se para Steiner (1984, p. 76) na “feição psicológica, introspectiva”. Assim, enquanto na tragédia antiga “o herói *sofre* o seu destino fatal, no drama moderno “sustenta-se e cai inteiramente através de seus próprios atos”. Em outras palavras Steiner (1984, p. 77) – ainda seguindo as premissas de Kierkegaard – defende que a profundidade existente na tragédia grega refere-se à dor sentida, todavia sem o advento da consciência, sem a “compreensão reflexiva”, ao passo que, na tragédia moderna, há a culpa “declarada e pessoal”, portanto, consciente.

Da unificação pretendida por nossa autora advirá a redenção da protagonista, o que aproxima a sua tragédia da dialética proposta por Kierkegaard, que liga a remissão

¹⁸ O filósofo enfatiza a questão da imitação, essa, por sua vez, relaciona-se à ação.

à aniquilação. A morte da heroína zambraniana está intrinsecamente vinculada ao estigma familiar. Por esse motivo, ao libertar, uma a uma, as personagens – ao menos em seu delírio – ela pode atingir a sua libertação. Além disso, os conceitos expostos por Hölderlin são patentes na Antígona zambraniana. A heroína é reconhecidamente uma vítima sacrificial que aparece, em certa medida, fragilizada por ter sido submetida aos desmandos de Creonte. Contudo, tal fragilidade apenas mascara sua força – posto que é Antígona quem pode redimir as demais personagens. E neste ponto é possível realizar um paralelo com a proposição hegeliana, afinal, o sacrifício de Antígona é necessário para que a natureza mantenha, de alguma maneira, seu equilíbrio.

No prólogo da *Antígona*, Zambrano menciona a questão suscitada por Hegel. A condição da personagem ou “*la doncella sacrificada a los íferos*” (2012, p. 147, grifo da autora), advém da necessidade em manter a constância nos assuntos terrenos. Ademais, por sua natureza ética – no sentido de manter-se fiel à esfera superior e não à terrena, às leis imemorais e não às efêmeras – Antígona atinge a reconciliação com a essência divina, advindo de tal reconciliação a tão almejada unidade.

É possível, ainda, realizar uma correspondência entre as convicções de Hebel e Nietzsche. Para aquele, a ideia seria a causa da aniquilação da individualidade. Em Nietzsche é observável que a individuação se contrapõe ao uno original, seguindo, por este motivo, o mesmo caminho trilhado por Hebel, pois, de alguma maneira deverá haver o extermínio da individualidade para que seja possível se chegar à unidade primeira. Novamente, em Zambrano, observamos que Antígona deve abdicar – aliás, como fez por toda sua vida – à sua individualidade em favor de algo mais elevado. No caso da heroína zambraniana esse “algo” refere-se à verdade que leva à unidade original, à real essência do ser que nada tem em relação à vil existência terrena.

É perceptível que os caminhos percorridos pelo idealismo dialogam, substancialmente, com o exílio e com a tentativa de regresso. Como bem observa Steiner (1984, p. 30), “[...] o caráter concreto e vivido do debate e crítica filosóficos que torna o pensamento idealista um elemento fundamental da arte e da poesia românticas”. Hegel – assim como Zambrano o fará posteriormente – concebia o autoexílio como uma prerrogativa para se atingir a consciência: “o auto-exílio parece inerente à vida da consciência, à capacidade do eu humano para pensar “fora de” e “contra” si próprio, para se perceber a si próprio segundo uma modalidade adversativa”. (STEINER, 1984, p. 30).

O caráter trágico da Antígona de Zambrano é, isto posto, revelado pelo conflito que atinge uma jovem “[...] *virgen y la tomó interamente para sí; creció dentro de él como una larva en su capullo*”. Essa jovem canaliza em sua tragédia individual, a tragédia coletiva, pois “*sin ella el proceso trágico de la familia y de la ciudad no hubiera podido proseguir ni, menos aún, arrojar su sentido*”. (ZAMBRANO, 2012, p. 146). É evidente que a retórica que Zambrano expõe em sua Antígona pretende a unificação. Além da condição de Antígona, a autora apresenta, no prólogo de sua obra, sua dialética do trágico, na qual evidencia – segundo os preceitos da filósofa – a falha de Sófocles em sua intenção trágica, por não ter permitido que sua Antígona chegasse ao reconhecimento:

Pues que el conflicto trágico no alcanzaría a serlo, a ingresar en la categoría de la tragedia, si consistiera solamente en una destrucción; si de la destrucción no se desprendiera algo que la sobrepasa, que la rescata. Y de no suceder así, la Tragedia sería nada más que el relato de una catástrofe o de una serie de ellas, en el cual, a lo más, se ejemplifica el hundimiento de un aspecto de la condición humana o de toda ella. Un relato que no hubiese alcanzado existencia poética, a no ser que fuera un inacabable llanto, una lamentación sin fin y sin finalidad, si es que no iba a desembocar en la Elegía – lo que es ya otra categoría poética –. (ZAMBRANO, 2012, p. 146)

Deduz-se, portanto, que o binarismo proposto pela filosofia e que, em certa medida, perpassa a poética, não pode ser entendido somente como a tensão entre forças que são contrárias, mas como diálogo entre forças que atuam em conjunto e que constituem um todo harmônico e indivisível em sua essência. Nessa mesma perspectiva a autora propõe a união da palavra racional com a palavra poética. Para a autora, além da união dessas duas instâncias, haveria outra, que ora se confunde com a própria poesia, ora aparece só. Trata-se da religião, entendida como a palavra sagrada. Conforme Zambrano (2008), essa aproximação torna-se perigosa, pois pode conduzir à transformação da poesia em mística ou a mística, na raiz da poesia, formas ambas que caberiam ser traduzidas por uma espécie de religião poética ou de religião da poesia mesma.

O rompimento ocorrido entre as palavras filosófica, poética e sacra teria sido consequência da autonomia que o ser humano adquirira no decorrer da História – entendida como história do pensamento humano. O que se passou, para Zambrano (2008), foi que, num primeiro momento, o homem confere a si mesmo a divindade e,

a partir desse momento, a ideia do homem como semelhante a Deus foi se modificando. Esse homem teria ficado tão semelhante a esse Deus que deixou de ser seu reflexo para transformar-se ele mesmo num deus livre e criador. Vale salientar, porém, que assim como Zambrano – ao menos no artigo “*La destrucción de las formas*” (2008) – não realiza uma análise mais aprofundada a esse respeito, também não o faremos em nossa pesquisa.

2.2 O rompimento platônico

Pareceria natural que, após a reconciliação entre pensamento e poesia, operada sob o céu das ideias platônicas, pensamento e poesia não voltassem já a ser irreconciliáveis. Assim teria sido se não houvesse no mundo outro pensamento senão a filosofia platônica. Mas depois, muito depois de Platão ter pedido o poder para o pensamento filosófico, outros se ergueram em busca do mesmo, mas com desígnios diferentes. (ZAMBRANO, 2008, p. 7).

Apesar de certa divergência entre os pensamentos zambranianos e platônicos – e, talvez, por isso mesmo –, é indiscutível o paralelo existente entre o filosofar de ambos. Zambrano (apud GÓMEZ BLESA, 2004, p. 61), discorda do conceito comumente atribuído à filosofia que “*busca reducir la realidad a los esquemas racionales del sujeto, o, dicho con otras palabras, que busca reducir la heterogeneidad de lo real a la unidad*”. Já Adán (2004, p. 429, grifo do autor) julga que Zambrano

[...] encuentra en Platón el inicio de la filosofía con un estatuto abiertamente fronterizo entre mito y logos, entre respeto y violencia (FP, 32). Su filosofía es el último exponente del pensamiento de los sabios de la época arcaica y, al mismo tiempo, se presenta en su reflexión el inicio de la filosofía moderna: es el primero de los filósofos modernos y, a la vez, el último de los sabios del arcaísmo griego.

Para nossa filósofa, a violência platônica¹⁹ adviria do desejo em possuir o saber racional absoluto, situando-o numa “*encrucijada entre el sentir originario del mundo en su aparecer y en su latencia*” (ADÁN, 2004, p. 429), quer dizer, ele representa tanto a “*globalidad a partir del imponerse de lo sagrado*”, como a

¹⁹ Assim nomeia Zambrano a dissidência entre poesia e filosofia proposta por Platão.

violência advinda do desejo em possuir o saber racional “*absoluta y definitivamente humano*”.

Creemos que, em certa medida, Zambrano interpreta – e ressignifica – o mito da caverna de Platão para chegar à sua razão poética. Para ela, de acordo com Adán (2004, p. 437, grifo do autor),

[...] *la caverna nos presenta al hombre que ya no ve ni nombra las cosas en cuanto están, en cuanto aparecen, sino al filósofo que busca activamente el conocimiento, que desea crear su propia visión racional y, en ella, desvincula su saber de la inmediatez de las cosas.*

A violência que representa a caverna resultaria de uma busca pelo saber que, em certa medida, sobrepor-se-ia às coisas. O que Zambrano deduz é que, ao desvincular-se da caverna, o indivíduo se distanciaria cada vez mais do divino, pois esse anelo representa o desejo de ser cada vez mais homem. Desta feita, o filósofo platônico da caverna “*será el hombre solo, inerme, sin auxilio externo como en el inicio de los tiempos*” (ADÁN, 2004, p. 438), sendo que a filosofia será o recurso utilizado para se conseguir sair da caverna. Destarte, enquanto Platão pleiteia a saída da caverna para a existência no real, Zambrano (apud ORTEGA MUÑOZ, 2004, p. 321) entende que a caverna é um espaço propício para a contemplação do real,

[...] *el hombre vive, viene a la vida, a la realidad, desprotegido, porque la realidad es inhóspita, transitoria e inestable y se nos manifiesta en su insoportable levedad e inconsistencia, de aquí que necesita guarecerse en una grieta o gruta en la que recrea el mundo en el ámbito ordenado y comfortable del ser.*

Assim, notamos que a violência que reside na caverna é a “*violência del no-ser, de la nada*”. (ZAMBRANO apud ADÁN, 2004, p. 439). Consiste, portanto, numa necessidade de distanciar-se dos fatos para poder contemplá-los. Esse distanciamento, por sua vez, supõe a sujeição do indivíduo ao não ser. À vista disso, seguindo as reflexões de Adán (2004, p. 439), Zambrano compreende que “[...] *en este encadenarse y desligarse subyace la violencia radical de la convicción todo sea sombra y sólo sombra en cuanto que sombra; la violencia del encadenarse y del desprenderse racional es el actuar dirigido por esa convicción*”. Então, enquanto o filósofo grego promove a ruptura da contemplação de um mundo de imitações para

que se aprecie o real, Zambrano propõe um segundo nascimento, quer dizer, a filósofa sugere o despertar da consciência não pela via da violência, todavia por intermédio do “*tránsito, sin método, sin dialéctica – sin violencia –, en ‘razón poética’*”. (ADÁN, 2004, p. 440).

A pensadora, como já observamos, “*interpreta el nacimiento de la filosofía como una ruptura, como un desgarramiento del hombre respecto de la multiplicidad de lo real*”. Assim, diferentemente de Platão, ela

[...] *concibe la filosofía como un saber que, en lugar de mantener al sujeto religado a lo real, lleva a cabo la tarea contraria: la fractura con las cosas, la separación y desprendimiento del originario apego o unión con la heterogeneidad de lo real.* (GÓMEZ BLESA, 2004, p. 62).

O fato é que o rompimento referido influenciou severamente grande parte dos filósofos e dos poetas posteriores ao filósofo grego – e porque não, todo o pensamento ulterior. A ele lhe parecia digno, como prática para o escoramento de uma sociedade justa, censurar as obras poéticas que contivessem temas que não aludissem àquilo que fosse moralmente recomendável. Para Platão, segundo Gómez Blesa (2004, p. 66) “[...] *la poesía trágica aparece como un hechizo que perturba e enturbia el entendimiento, la visión clara de las cosas*”. Platão cria pois, que o poeta,

[...] por meio de palavras e frases, sabe colorir devidamente cada uma das artes, sem entender delas mais do que saber imitá-las, de modo que a outros que tais, que julgam pelas palavras, parecem falar muito bem, quando dissertam sobre a arte de fazer sapatos, ou sobre a arte da estratégia, ou sobre qualquer outra com metro, ritmo e harmonia. Tal é a grande sedução natural que estas têm, por si sós. Pois julgo que sabes como parecem as obras dos poetas, desnudadas do colorido musical, e ditas só por si. (PLATÃO, 2005, p. 299).

O filósofo não aceita o caráter mimético da poesia, por considerá-lo uma afronta à realidade e propõe uma recusa a esta arte, definindo-a como sendo “a destruição da inteligência dos ouvintes, de quantos não tiverem como antídoto o conhecimento da sua verdadeira natureza” (PLATÃO, 2005, p. 293). Ou seja, essa arte seria uma afronta por não ser expressão da verdade. A palavra poética, no que tange a poesia trágica, incitaria, nos menos avisados, paixões que poderiam ser nocivas, e incutiria a maldade na alma humana, por despertar o comportamento irracional nos indivíduos. Gómez Blesa (2004) ressalta que essa rivalidade entre a

poesia e a filosofia não era novidade na época platônica, posto que, se por um lado Platão produz severa crítica aos poetas, por outro, diversos poetas criticavam a palavra racional.

Percebemos, portanto, que, para Platão, o poeta se vale da palavra para expressar o aparente e não o ser. Dessa forma, a palavra poética – em sua expressão trágica, sobretudo, – expressaria a mentira, a falsidade, não a verdade (GÓMEZ BLESA, 2004, p. 67). À diferença de Platão, para Zambrano a palavra poética não se opõe à verdade – muito pelo contrário, visto que, para a filósofa, ela é a palavra primordial, repleta de carga semântica e indispensável para o conhecimento. A poesia trágica, por sua aptidão para suscitar “terror e piedade” (MOISÉS, 2004, p. 449), despertaria no ser humano o que de melhor existe nele, justamente a piedade²⁰. Nessa mesma dimensão, Zambrano (2012, p. 153) descreve a tragédia de Antígona como sendo “*donde, naturalmente, la pasión de la hija puede ofrecer el modo propio de este género, donde lo divino se entremezcla a lo humano*”.

Logo, a divergência que Zambrano estipula com Platão deve-se ao desejo daquele de “*posesión, de aprehensión de las cosas mediante la razón que tiende hacia la transgresión del límite e, invariablemente, a la violencia*”. (ADÁN, 2004, p. 432). Esse desejo, incutido na humanidade desde Platão, teria condicionado “[...] *nuestro modo de ver las cosas y, por ende, de sentir la totalidad, esto es, el marco donde se desarrolla nuestra existencia*”.

Levantar essa questão – do cisma proposto por Platão –, de acordo com Gómez Blesa (2004, p. 69), teria dois sentidos para Zambrano. O primeiro seria

[...] *cierta voluntad hermenéutica de la crisis de nuestra cultura, pues esta condenación constituye un episodio que no ha agotado la riqueza de significación, sino que todavía nos permite seguir extrayendo de él determinadas claves para comprender la situación crítica de Occidente.*

E nesse ponto inserem-se, obviamente, os conflitos pelos quais passavam a Europa, desde a guerra fratricida pela qual passou a pátria de nossa autora, até os conflitos globais, que geraram grande descrença no ser humano nesse mesmo

²⁰ A piedade é muito importante no pensamento zambraniano. A pensadora desenvolveu essa temática em diversos textos, como “*Delirio de Antígona*” (1948), “*Para una historia de la Piedad*” (1949), “*El trato con lo divino: la piedad*” (1955) – que está contido na segunda sessão de *El hombre y lo divino* – e *Un descenso a los infiernos* (1950) (GÓMEZ BLESA, 2009). O tema da piedade é, inclusive, um dos caminhos percorrido pela nossa autora para chegar ao seu método de razão poética.

momento histórico. A vaidade da existência ficou exposta e nua perante a barbárie das ações tirânicas dos fascismos. Zambrano (2012, p. 147) aclara que o tirano acredita “[...] *sellar la herida multiplicándola por el oprobio y la muerte*”. Desta feita, ele crer-se-ia “[...] *señor de la muerte y que sólo dándola se siente existir*”.

O segundo sentido do cisma platónico diz respeito ao significado da palavra poética. Perante os conceitos de Platão, Zambrano propõe uma clara inversão e se coloca “*del lado de los poetas, con quienes encuentra una mayor afinidad en su concepción ontológica y epistemológica*”. (GÓMEZ BLESA, 2004, p. 69). Para a pensadora, a palavra poética pretende a volta à origem. Ela defende a poesia, assegurando que “[...] poesia é reintegração, reconciliação que fecha em unidade o ser humano com o sono de onde ele saíra, extinguindo as distâncias” (ZAMBRANO, 2008, p. 28); a filosofia, por sua vez, “é um afastamento constante deste sono primitivo. O filósofo crê que somente afastando-se, que somente aprofundando no abismo da liberdade, que somente sendo ele próprio até o fim, será salvo; será”. (ZAMBRANO, 2008, p. 28).

Gómez Blesa (2004, p. 69) verifica, ainda, que a divergência que Zambrano propõe com relação ao pensamento platônico, divide-se em dois níveis diferentes:

[...] *por un lado situándonos en la estructura terrestre o dimensión profana de la polis, Zambrano habla de una condenación moral y política de la poesía, por cuanto que los poetas van contra la justicia de la ciudad; por otro, si nos situamos en la estructura “divina” o dimensión sagrada de la ciudad, podemos hablar de una condena de carácter teológico y místico, motivada por la actitud contraria de la poesía al designio religioso platónico de una inmortalidad del alma.*

Além das críticas moral e política à poesia, Zambrano censura na filosofia platônica uma suposta condenação teológica e mística que, para ela, seria mais profunda que as outras: “*Platón condenó a los poetas trágicos por no apoyar con sus versos la creencia en la inmortalidad del alma, ya que la poesía vive según la carne, según el cuerpo*”. (GÓMEZ BLESA, 2004, p.72-73).

Para a pensadora espanhola, Platão pleiteia um determinado poder à filosofia, em detrimento da poesia, considerando essa uma arte de menor valor. Zambrano (2008, p. 21), reconhecendo tal aspiração da palavra racional, indica que à poesia “poder e vontade não lhe interessam, nem entram no seu âmbito. A consciência nela

não comporta poderio”. E essa seria a diferença galgada pela história na divergência entre as duas. A poesia quando

[...] fale de ética, falará de martírio, de “sacrifício”. A poesia sofre o martírio do conhecimento, padece pela lucidez, pela clarividência. Padece, porque a poesia continua a ser mediação, e nela a consciência não é signo de poder; mas necessidade ineludível para que uma palavra se cumpra. Claridade de que se precisa para o que está desenhado mais nada que na névoa se fixe e torne nítido, adquira “número e medida”.

Já a filosofia, busca “descobrir as leis do ‘cálculo segundo o qual Deus fez o mundo’, as leis da criação”. (ZAMBRANO, 2008, p. 21). Assim, enquanto a razão pretende uma sistematização do mundo, a poesia apenas pretende a “continuidade da criação”. (ZAMBRANO, 2008, p. 21). A pensadora considera injusta a condenação de Platão, pois para ele, o “*amor descansa en este afán de salvar el amor a la belleza sensible, el amor nacido de la dispersión de la carne, transformándolo en un amor eterno e imperecedero*”. (GÓMEZ BLESA, 2004, p. 74). Este amor pleiteado pelo filósofo ateniense pode ser entendido, de acordó com Adán (2004, p. 434), como uma verdadeira “*posesión de la palabra*”, que requer para si “*el poder absoluto de la razón*”.

Por conseguinte, esse amor adquiriria um sentido negativo, posto que não considera o amor na sua imanência. Adán (2004), ao interpretar a obra platônica *O banquete*, conclui que o amor entendido por Platão significa o desejo de algo que não se possui, ou ainda, de algo que se possui, entretanto que não se quer perder.

Já nossa autora reivindica o amor que está desde sempre incutido no indivíduo. É por intermédio desse amor, segundo a filósofa, que haveria o despertar da consciência. Zambrano acredita na necessidade do delírio – o mesmo que Platão rechaça –, para que o amor desperte a consciência. Quer dizer, por meio do “*hablar delirante*” (ZAMBRANO, 2008, p. 74) dos poetas seria possível se chegar à unidade, consequentemente, ao amor original. O delírio, isto posto, se apresenta como uma condição que propicia o estranhamento, “*la voz delirante es la voz de aquél que no se identifica como protagonista de su conducta, que no se reconoce como ‘autor’ de sus actos*”. (GÓMEZ BLESA, 2009, p. 48). A necessidade, portanto, de um estranhamento inicial – decorrido do distanciamento – para, posteriormente, haver o encontro com si mesmo, requer o delírio.

Tal delírio divino, por parte dos poetas, propiciaria o êxtase. Nesse arroubo há a negação platônica, o fracasso “[...] *por su violento desgarramiento de la realidad sensible, desgarramiento que hace nacer, propiamente, la filosofía*”. (ZAMBRANO, 2008, p. 75). É importante que frisemos que o êxtase supõe a unidade²¹ e, segundo Zambrano (2008, p. 08),

[...] o homem não pode navegar na unidade, e quando a alcança – nunca por completo –, destrói-a para voltar de novo a procurá-la. Precisa da unidade como meta, como horizonte, e não pode saboreá-la quando, por fim, se lhe apresenta como um fruto maduro. Entretanto, é sabido que, justamente por seu caráter inatingível, é a unidade que se busca.

O mesmo paradoxo é manifesto pela autora – em outras palavras – no prólogo da obra por nós estudada quando afirma que “*la persona resiste a la luz en los mejores casos tanto como la busca*”. (ZAMBRANO, 2012, p. 172).

Logo, o delírio, que é entendido como algo negativo por Platão, é muito caro a Zambrano, por tratar-se de um “[...] *lenguaje nacido del más hondo sentir ante el abismo de la existencia. Grito primordial que al articularse encuentra, no obstante, el sentido, pues lo individual, entonces, se universaliza*”. (ZAMBRANO apud TRUEBA MIRA, 2012, p. 38). O caráter delirante da tragédia é o que, para nossa autora, concede “*forma y sentido las voces internas del ser humano, el modo primordial de la voluntad del delirio de transformarse y significarse*”. (ZAMBRANO apud TRUEBA MIRA, 2012, p. 38).

Em *Delirio de Antígona*, María Zambrano (2012, p. 240) destaca que “*la Filosofía ha hecho siempre el máximo esfuerzo para devolvernos a la luz original a través de una larga historia, ahondando la conciencia o bien devolviéndola, reintegrándola a su punto de origen, a lo divino*”²². Tal luz original não se refere, no entanto, à luz que surge no despertar da consciência nos indivíduos, mas, a uma luz que se perde no momento em que há o despertar da consciência – ao menos segundo os preceitos da filosofia vigentes a partir de Platão –: “[...] *una vez que los humanos*

²¹ Segundo o *Diccionario básico de filosofía* (2006, p. 100), êxtase significa “em seu sentido estrito, estado ao mesmo tempo afetivo e intelectual marcado exteriormente por uma imobilidade quase total e por uma diminuição das funções da relação”. Ademais, “estado psíquico caracterizado por um sentimento de beatitude e de união a um absoluto qualquer”.

²² Neste comentário Zambrano se refere ao despertar da consciência proposto, desde sempre, pelos mais diversos sistemas filosóficos na História da Humanidade.

depiertan de su ensueño a la conciencia [...] se pierde la conciencia pura, original". (ZAMBRANO, 2012, p. 240).

Entretanto, a consciência pura não foi desperta em Antígona do modo proposto pela filosofia, quer dizer, a protagonista não teve tempo, em sua existência terrena, de olhar para si mesma – afinal, sempre esteve às voltas com as questões familiares. Apareceu, dessarte, diversamente, de maneira trágica, já que a protagonista "*hubo de bajar entre los muertos, viva*". (ZAMBRANO, 2012, p. 241). Essa condição favoreceu o delírio, e esse é o estado de consciência que encaminha Antígona para o segundo nascimento. Todavia, "*no sabemos cuánto tiempo permaneció Antígona delirando entre las cuatro paredes de su tumba. Tampoco es necesario. El tiempo del delirio no se cuenta por los minutos de las crepsidras*". (ZAMBRANO, 2012, p. 242).

Quando atentamos para o fato de que Antígona pode ser uma personificação da razão poética, ela e sua história circunscrevem-se na esfera de tempo idealizada por Zambrano. Tal esfera, por sua vez, se insere na dimensão ética. A delírio, indispensável segundo a perspectiva zambraniana, refere-se ao encontro com a própria consciência, de forma transcendente, aludindo, portanto, à supratemporalidade, quer dizer, a um tempo que transcende a temporalidade histórica. Zambrano, para Gómez Blesa (2009, p. 49) entende pois que

[...] la tragedia trae un primer conocimiento del hombre, un conocimiento padecido que procura el desenlace del nudo trágico, desenlace que nos permite la visión de los secretos motivos de nuestra conducta que nos capacita para asumir nuestra libertad.

A mesma violência que Zambrano reconhece em Platão é, em certa medida, a violência sofrida por Antígona. Segundo Adán (2004, p. 430) "*generalmente, hybris se predica sobre un ser humano y tiene como causa evidente una pasión desmesurada*"²³. Essa paixão, encontrada em Antígona, manifesta-se por uma coragem que demonstra paralelamente, a natureza ética dessa heroína. O que desperta a *hybris*, por sua vez, é o embate entre a natureza ética de Antígona e a lei da polis, instaurada tiranicamente por Creonte.

A dialética da filósofa se constrói, portanto, para Adán (2004, p. 427) com a aparência de um

²³ *Hybris*, segundo Adán (2004) seria a própria violência. De acordo com o Dicionário básico de Filosofia (2006, p. 137), significa "nome que designa, em grego, toda espécie de desmedida, de exagero ou de excesso no comportamento de uma pessoa: orgulho, insolência, arbatamento etc. [...] se opõe a medida, equilíbrio".

[...] *palimpsesto donde las revelaciones de las voces del pasado emergen y conforman las líneas maestras del discurso zambrano con naturalidad, sin violencia, rescatando las verdades proscritas de la historia del pensamiento en su palabra.*

O *lógos* grego, desse modo, representa para Zambrano (apud ADÁN, 2004, p. 432), o crescente esquecimento do sentir, e, paralelamente, a progressiva afirmação da violência: “[...] *el pensamiento griego recorre el camino de la razón a partir de un continuo olvido del sentir originario que restituirá mediante el deseo de una recuperación de ese olvido*”. O que nossa filósofa busca, nesse sentido, é a recuperação do que fora esquecido pelo cisma imposto pelo pensamento platônico.

Adán (2004, p. 430) menciona que “*el hombre siente en el mundo la presencia de algo irreductible, infinito, extremadamente potente, entrelazado a los hechos*”. Nessa afirmação é possível reconhecer o conceito do trágico, que circunscreve os fatos e não está propriamente relacionado à vontade individual, senão a algo além, como diria Zambrano: a algo “*más allá*”. Desse modo, apreendemos que a poesia trágica que Platão considera de modo negativo é a mesma que Aristóteles conceituará posteriormente como aquela segundo a qual são as ações que importam para o desenrolar da história, apresentada, assim, como arte poética. Já a poesia trágica de Zambrano refere-se à filosofia do trágico – ou ideia de tragédia – que teria sua gênese em Schelling. Como indagado anteriormente, o idealismo alemão reconhecia, nas tragédias gregas – sobretudo em Antígona–, uma amplitude que vai além das simples ações, quer dizer, a partir desse momento do pensamento, considera-se o transcendente que reside na ideia do trágico em detrimento da mimese aristotélica. Entretanto, as ideias platônicas são vigentes até a atualidade, quer dizer, a cisão idealizada pelo filósofo grego tornou quase irre recuperável a unidade original, e é essa unidade que Zambrano pleiteia com sua razão poética.

2.3 A razão poética

De la razón poética es muy difícil, casi imposible hablar. Es como si hiciera morir y nacer a un tiempo; ser y no ser, silencio y palabra, sin caer en el martirio ni en el delirio que se apodera del insomnio del que no puede dormirse, solamente porque anda a solas. ¿Lo llamaríamos desamparo? Tal vez. Terror de perderse en la luz más aún que en la oscuridad [...]. (ZAMBRANO, 1989, p. 130).

A razão poética compreende o cerne do pensamento zambrano, apresentando-se como uma resposta – ou um caminho – à investigação que consumiu anos da pensadora. Como indagado, esse método racional – ao mesmo tempo que sensível – começou a despontar em Zambrano, segundo Moreno Sanz (2004, p. 24), muito provavelmente no ano de 1944, quando publica *El pensamiento vivo de Séneca*, surgindo daí claramente seu propósito em alcançar a razão poética.

Como bem vimos, o método zambrano é a concretização do projeto da pensadora concernente à completude do ser. Essa razão adviria assim que o indivíduo passasse pelos três tempos de sua existência – o sentir inicial, a sede de consciência despertada no sujeito histórico e a pessoa como centro de sua própria vontade – cumprindo, dessa maneira, sua tarefa dentro da dimensão ética – simbolizada por um segundo, e consciente, nascimento. Obviamente, ademais da temporalidade e do conceito de ser, é importante que se considere a dimensão política, quer dizer, o ser deve existir de fato para si e para o mundo, numa espécie de missão ética individual e, igualmente, coletiva²⁴.

Sua principal motivação para lograr esse intento seria a guerra, que proporciona novos desafios, novas possibilidades de reação. Todavia, a pensadora não concebe que novos princípios ou uma reforma da razão sejam suficientes para a salvação. Para ela, necessitar-se-ia de algo que fosse como a razão, mas num sentido,

[...] más ancho, algo que se deslice también por los interiores, como una gota de aceite que apacigua y suaviza, una gota de felicidad. Razón poética... es lo que vengo buscando. Y ella no es como la otra, tiene, ha de tener muchas formas, será la misma en géneros diferentes”. (ZAMBRANO, apud MORENO SANZ, 2004, p. 24).

A essa altura resulta relevante indagarmos a respeito do pensamento orteguiano, para entendermos a via percorrida por nossa autora, bem como os avanços por ela alcançados. Ortega y Gasset presume que se deveria superar o idealismo para alcançar a saída da crise pela qual passava o mundo ocidental. Para tanto, formaliza a

²⁴ A pessoa, para Zambrano, se constitui como tal quando possui um papel ativo dentro da sociedade, quer dizer, quando não passa por alto na história.

razão vital, ou o vitalismo “[...] *por lo que propone su conocida fórmula integradora de la razón vital o raciovitalismo*”²⁵. (NIETO BLANCO, 2004, p. 81).

Zambrano se vale, em certa medida, da razão vital de Gasset, entretanto, sobrepõe-se a ela, realizando uma conexão além da simples materialidade, quer dizer, integrando também os “*sentimientos, emociones y creencias*” (NIETO BLANCO, 2004, p. 81). Com esta postura, como bem esclarece Nieto Blanco (2004, p. 81), a filósofa objetiva um rompimento da

[...] *barrera discursiva entre géneros literarios mediante la configuración de un nuevo modelo de racionalidad formulado como “razón poética”, que elige como guía metódica una cierta intuición, capaz de llegar a las capas más profundas del ser humano, como las que proceden de los confines de nuestra existencia donde encuentran asiento otras fuentes del vivir, oscuro lugar dionisiaco del placer y del dolor, de la alegría y de la tragedia, del indomeñable caos de la vida que se siente.*

A faculdade de a razão poética ser a mesma em diferentes gêneros nos abre caminho para a análise de *La tumba de Antígona*, uma vez que, nessa obra, Zambrano personifica essa razão, sendo Antígona a própria razão poética, ao mesmo tempo grande mediadora e ser cingida de amor e de piedade. Trueba Mira (2012, p. 28, grifo da autora) reitera esse aspecto da obra, afirmando que *La tumba de Antígona* não pode

[...] *entenderse al margen de la “razón poética”: su palabra discurre precisamente por esta razón, es palabra dada parafraseando el título de la obra de Massignon, en especial en La tumba de Antígona, obra en la que todo el protagonismo recae precisamente sobre la palabra del personaje.*

A concepção da razão poética depende do lugar no qual se encontra a personagem²⁶. Antígona em sua tumba está em trânsito, ou seja, não está de todo no mundo dos vivos – posto que foi enterrada – e tampouco está de todo no mundo dos mortos – posto que ainda está viva. Essa condição favorece o delírio, afinal a

²⁵ A razão vital de Ortega y Gasset propõe – em pouquíssimas palavras – a superação da razão pura, logo, da subjetividade europeia e do realismo ingênuo. Para o filósofo o indivíduo inexistente se não estiver inserido no mundo real, da mesma forma que o mundo real inexistiria sem que houvesse o indivíduo.

²⁶ Vale lembrar que este lugar não se refere ao espaço físico, senão ao espaço ético no qual se encontra a personagem.

protagonista está só, consigo mesma, ausente do tempo e do espaço dos seus, porém, inteira e, dessa maneira, se apercebe, se dá conta de sua existência.

O delírio em Zambrano é então “*como lo será en Nietzsche, un lenguaje*”. (TRUEBA MIRA, 2012, p. 38). Essa linguagem pretende trazer à tona o que até então havia permanecido oculto. E, como bem ponderamos, esse desvendamento é que propicia o encontro com a verdade, com a unidade original.

Zambrano não abandona em momento algum a razão, outrossim, vale-se da plena razão para atingir a significação que pretende – o êxtase. O que é inovador na pensadora é o meio pelo qual faz revelar-se essa razão: pela palavra poética: “*El hablar sólo dice secretos en el éxtasis, fuera del tiempo, en la poesía. La poesía es secreto hablado, que necesita escribirse para fijarse, pero no para producirse*”. (ZAMBRANO apud TRUEBA MIRA, 2012, p. 48). Antígona é, pois, quem produz o verbo poético, o qual Zambrano, depois de tê-lo escutado, transcreve-o²⁷.

A pensadora, no manuscrito M-517²⁸ (ZAMBRANO apud TRUEBA MIRA, 2012, p. 64), expõe como a razão de Antígona se edifica:

La razón de Antígona se articula no sólo como logos, sino que es al mismo tiempo conjuro, advertencia, llamada, invocación, es decir, piedad, piedad que trasciende la razón histórica y antihistórica, justicia e injusticia, que conduce todo esto a un lugar donde se purifica, se rescata, que conduce, si se oye, la mente al lugar donde el horizonte aparece, el horizonte y no sólo el momento, el horizonte y no sólo el ciego presente.

Outra e importante particularidade da razão poética de Zambrano é o fato de o feminino e o masculino conviverem integralmente em Antígona, pois a filósofa “*no crea una figura masculina como porta-voz de la conciencia*”. (TRUEBA MIRA, 2012, p. 93). A razão poética em Zambrano adquire maior significação na figura feminina, constituindo-se como o “*cauce privilegiado para una razón que se quiere a sí misma poética, política, y que, lo que resulta fundamental, no renuncia a la universalidad*”. (TRUEBA MIRA, 2012, p. 94).

Trueba Mira (2012, p. 67) salienta que Antígona como mediadora “*ha recogido los gemidos de los otros para intentar iluminarlos, y por ello es también*

²⁷ Este fato já foi abordado nas interpretações preliminares de *La tumba de Antígona*.

²⁸ “*Antígona o el fin de la guerra civil*”.

anuncio de la 'razón poética'". A construção da personagem é, portanto, o próprio encontro com a razão poética.

Como mencionamos anteriormente, as personagens são concebidas analogamente à proposta unamuniana. Nieto Blanco (2004) reconhece essa aproximação entre Zambrano e Unamuno, em especial ao atentar para a obra *Del sentimiento trágico de la vida* (2000), na qual o filósofo realiza um esquadramento da importância da linguagem para a racionalidade. É incontestável a preocupação da filósofa não somente com o que se diz, senão com "*el modo cómo lo dice*" (NIETO BLANCO, 2004, p. 80). Desta feita, a palavra – que em si mesma é racional – é que propiciaria o desvendamento do ser, possibilitando a união entre a palavra e o sentir originário.

O encontro que Zambrano propõe entre as instâncias da razão e da poesia em *La tumba de Antígona*, como já observado, ocorre de forma gradual, dialeticamente. A premissa para que tal fusão ocorra é o caráter da mediadora. Sendo assim, temos em Antígona uma vítima sacrificial, posto que aparece como o último elo necessário para a expiação da tragédia familiar. A maldição pela qual passa a família de Édipo – ou a maldição dos Labdácidas – remonta a Laio²⁹. Antes de casar-se com Jocasta, Laio praticara a pederastia, assim, podemos deduzir que – segundo a lenda – este seria o pecado primeiro que arruinaria a família, inclusive nas gerações vindouras³⁰. (BRANDÃO, 1985).

Logo, as previsões do oráculo para Laio e Jocasta, que anunciam que se tivessem um filho este mataria seu pai, não indicam propriamente uma ira dos deuses sem fundamento, senão uma resposta desses deuses aos maus atos cometidos por Laio. Esse castigo dos céus acompanhou a família até Antígona, último laço, que se apresenta como a vítima mais inocente e virginal, entregando o sacrifício mais puro e, por esse motivo, mais precioso, fato que permite, deveras, a redenção familiar.

²⁹ Transcrevemos aqui a lenda: "quando Labdaco (pai de Laio) morreu, Laio era muito jovem e, dessa maneira, a regência foi entregue a um seu parente Lico. Este foi assassinado por Zeto e Anfão, que se apoderaram do reino de Tebas. Laio fugiu para a corte de Pélops, na Élide. Observe-se, de passagem, que também Pélops é um grande amaldiçoado dos deuses, por causa dos crimes de seu pai Tântalo, a que se somaram os cometidos pelo próprio Pélops... Na corte de Pélops, Laio, esquecendo a sacralidade da hospitalidade de que lhe fora concedida, deixou-se dominar por uma amizade "contra naturam" por Crisipo, filho do rei. Raptou o jovem príncipe, inaugurando, destarte, na Grécia, ao menos mitologicamente, a tão tristemente célebre pederastia". (BRANDÃO, 1985, p. 39).

³⁰ Esta questão do pecado acompanhar as gerações vindouras remonta às escrituras sagradas, inclusive ao Antigo Testamento, portanto, aos primeiros tempos (ao considerarmos o conhecimento ocidental).

Para Zambrano (2012, p. 150), o único sacrifício realmente válido é o que se realiza por intermédio do amor, sendo esse “[...] *el elemento por así decir, de la trascendencia humana; primeramente fecundo, seguidamente, si persiste, creador. Creador de vida, de luz, de conciencia*”. Além disso, para a pensadora, nenhuma vítima de sacrifício simplesmente morre, “[...] *ha de vivir vida y muerte unidas en su trascender*” (ZAMBRANO, 2012, p. 152), reiterando que, somente com tal união é possível que se atinja a transcendência.

Antígona, pois, é quem, segundo Zambrano (2012, p. 160), “*por su sacrificio logra no sólo rescatar la culpa familiar sino que por su pureza – su humana pureza – se haga trascendente*”. O tempo sem tempo e o espaço fora do espaço que ocupa Antígona entre o encerro e a morte permitem que ela atinja a união original, para chegar à razão poética– ademais de encontrar-se só –, “*había de dársele tiempo. Y más que muerte tránsito. Tiempo para deshacer el nudo de las entrañas familiares, para apurar el proceso trágico en sus diversas dimensiones*”. (ZAMBRANO, 2012, p. 152).

Para que esse processo trágico fosse depurado, havia a necessidade da figura do mediador. A autora considera a tragédia grega um espaço privilegiado para a aparição de tal figura – em nosso caso, da mediadora. Antígona, como vimos, é quem media, quer dizer, ela é quem assegura o encontro das instâncias da palavra racional e da poética, possibilitando a união de ambas.

A morte – ou o suicídio –, nesse caso, não poderia ser realizado de fora para dentro – como proposto por Sófocles – senão, de dentro para fora. Assim sendo, a morte da personagem ocorre “*por entrañamiento*”. (ZAMBRANO, 2012, p. 164). Este tipo de morte é o que a filósofa chama de trânsito, caracterizando-a como um “[...] *ir dejándose aquí la vida y llevándose el ser, mas no tan simplemente*” (ZAMBRANO, 2012, p. 165). Ao lograr tal intento chegar-se-á a um “*trascender revelador al que es preferible llamar tránsito, cuya imagen más fiel es el adormirse*”. (ZAMBRANO, 2012, p. 165).

A construção da razão poética na personagem inicia-se, pois, nas reflexões de Zambrano no prólogo e continua, dialeticamente, na primeira parte da obra, quando Antígona apercebe-se como um ser, entretanto, não como um ser propriamente individual e separado do outro, mas como um ser uno – no qual se encontram todos os demais, e nenhum –, indivisível, completo e, por isso, universal.

Na primeira cena ainda é dia. Notamos que este fato corrobora a tomada de consciência da personagem, já que a palavra racional é comumente relacionada à luz. Evidentemente, tal consciência circunscreve-se ao âmbito da palavra filosófica. Somente a partir da segunda cena, “*La noche*”, a razão desperta anteriormente começa a se desvelar – por intermédio do delírio e, evidentemente, do caráter puro da personagem, agora não somente no domínio da razão estrita, mas também no plano do sentir originário. Gradualmente, os sentimentos mais recônditos da personagem, que denotam tanto sua existência individual quanto o sentido original relacionado à existência vão sendo aclarados. E, a partir desse ponto, há um constante movimento entre luz e escuridão, evidenciando a interpretação zambraniana do mito da caverna de Platão, que, segundo a filósofa, seria o lugar mais propício para o despertar da consciência para a verdade original.

Na segunda parte – a partir da cena “*Los hermanos*” –, a linguagem de Antígona já está consumada e o que se passa é o confronto entre as vozes, a de Antígona, que une a palavra racional à poética e a das outras personagens, que ainda estão atreladas à pura e simples racionalidade, quer dizer, que ainda não superaram a cisão entre as duas instâncias e que, de alguma forma, ainda se encontram na condição de não ser. A cena “*Creón*” é muito significativa, pois indica o nascimento do dia seguinte à descida da personagem à tumba “[...] *el Sol no se ha puesto todavía, está ahí como ayer cuando bajaste. Sólo te ha faltado el Sol un día, sólo has dejado un día de verlo*”. (ZAMBRANO, 2012, p. 222).

Esse evento reitera o fato de Creonte ser o portador da voz racional – e somente dela – pois, novamente, sua palavra traria a cisão entre racionalidade e luz, que, por sua intensidade, chega a cegar. Em outras palavras, a intensidade da luz (sobretudo a intensidade da luz racional) mantém escondida a verdade primeira, imemorial, que permanece oculta – por não estar propriamente nos limites do *logos*.

Fica claro que a obra se constrói simetricamente, atingindo seu auge – portanto o encontro real entre a palavra racional e a poética – no último monólogo de Antígona, no qual a protagonista está segura: “[...] *veo que comienzo a hablar de mi alma*”. (ZAMBRANO, 2012, p. 224). Ou seja, ali ela já encontrou o significado imemorial que reside em seu próprio ser e que lhe permitirá viver seu segundo e verdadeiro nascimento para, então sim, encontrar o descanso da morte.

A reinterpretação de Zambrano da obra de Sófocles tem, pois, a finalidade de permitir que, para além de escutar Antígona, a própria Antígona se escute, definindo a

razão poética. A dedicação da pensadora à personagem trágica reitera o caminho de Antígona em direção à sua transcendência, à sua salvação por meio da palavra falada, ouvida. E, como já mencionamos, a poesia é o único registro possível dessa palavra ouvida, o único meio capaz de manifestar fielmente o significado que se pretende.

Além de tudo que foi esquadrinhado, é relevante observar que a razão poética se centra no fato de Zambrano considerar que nenhum homem nasce por completo, sendo necessário um segundo nascimento para atingir a plenitude da existência. Como o segundo nascimento coincide com a morte – ou com o tempo que imediatamente a precede – pode-se entender que o ciclo que decorre entre o nascimento e morte é o necessário para se chegar a ele.

Todavia, o caráter transcendente de Antígona se dá, justamente, pelo fato de seu segundo nascimento não coincidir com sua morte. Ainda se valendo da razão reflexiva, aprofunda-se em si mesma, desnudando sua existência em sua busca pela verdade indelével. Esta razão, que nasce do mais profundo sentir, do mais entranhável sentido da existência é a razão poética.

A aceitação do sacrifício por parte de Antígona reitera a sua consciência plena do ser como um exilado. Zambrano (2009, p. 66) afirma – explanando sobre seu próprio exílio e concluindo que o exílio é condição inerente ao ser humano, – que “[...] *cuando se acepta algo de corazón , porque sí, cuesta mucho trabajo renunciar a ello*”. Ao considerarmos tal assertiva, compreendemos a recusa de Antígona em deixar sua tumba, sobretudo quando se encontra já mais próxima da supratemporalidade que do tempo histórico. Além disso, a pensadora crê que o sacrifício voluntário – ocorrido quiçá pela escolha de algo, ou alguém, que se encontre “*más allá*” da simples razão lógica – é o sacrifício deveras válido, sendo, portanto, a única forma de atingir a plenitude da existência, em outras palavras, a razão poética.

3. MITO E POESIA

3.1 A maldição dos Labdácidas e a releitura de Zambrano

A grande tragédia de Sófocles é apresentada em três textos: *Édipo Rei*, *Édipo em Colono* e *Antígona*. Juntos compõem *A Trilogia Tebana*. Como fora dito, segundo alguns estudiosos da tragédia, a maldição do Labdácidas remonta a Laio, por ele ter, ao menos na mitologia, inaugurado a pederastia. É sabido que Édipo, por vontade dos deuses – e em resposta aos maus atos cometidos por Laio –, matou seu pai, rei de Tebas, por engano, e viveu incestuosamente com sua mãe, Jocasta – após decifrar o enigma da Esfinge e ganhar, por merecimento, o trono de Tebas³¹. Logo, Édipo formou uma família, sendo “pai com a mulher / de quem és filho, com tua mãe!” (SÓFOCLES, 2011, p. 84). Com sua esposa, teve quatro filhos: Antígona, Ismene, Polínicos e Etéocles.

A desdita é descoberta depois de vários anos do reinado de Édipo em Tebas, por conta da busca pela extinção de uma peste que assolava a cidade. A peste é justamente uma resposta – ou a continuação da maldição – dos deuses ao ato nefasto praticado, ainda que na ignorância, agora, por Édipo e Jocasta – e, obviamente, ao anterior parricídio. Ao descobrir – por intermédio do oráculo e de revelações que, ligadas umas às outras construíam sentido – o assassinato de Laio por Édipo e a relação incestuosa que vivia com seu filho, Jocasta suicida-se em seu quarto. Após encontrar sua esposa e mãe morta, Édipo perfura-se os próprios olhos. Ao desgraçado rei – ao final da primeira tragédia – lhe é determinado o exílio, que será relatado na tragédia seguinte: *Édipo em Colono*.

Antígona passa a ser a guia de seu cego pai e, depois de muito perambularem mendigando alimento, chegam a Colono, que é um bosque nas imediações de Atenas, para pedirem abrigo a Teseu, então governante daquela cidade. O rei ateniense não lhes nega asilo, nem proteção. Em Tebas, os filhos do desventurado rei ficam sob a tutela de Creonte até atingirem a maioridade. Ao atingirem tal idade, eles acordam em dividir o trono anualmente. Todavia, assim que Etéocles prova do poder não mais o quer deixar, conflitando, destarte, com a igualada ânsia de poder que tem Polínicos. Nesse momento da história, ocorre outra interferência dos deuses. Creonte, ao

³¹ Este evento trágico fora predito no oráculo de Delfos por duas vezes, a primeira a Laio – antes do nascimento de Édipo – e a segunda a Édipo – fazendo com que ele não mais voltasse a Corinto. Este episódio concretizou a tragédia, pois fez com que Édipo e Laio se encontrassem.

consultar o oráculo, confirma que a terra na qual repousasse o cadáver de Édipo seria abençoada. A Édipo e Antígona junta-se Ismene, que lhes traz notícias de Tebas que, como sabido, não são boas.

Em Tebas, os governantes e irmãos, filhos de Édipo, estão na eminência de deflagrarem uma disputa com armas pelo reino e, concomitante, Creonte quer forçar Édipo a voltar a Tebas para restaurar a paz, conflitando, desta maneira com Teseu – por conta de Édipo e suas filhas estarem, agora, sob a proteção do rei de Atenas. Concisamente, Teseu vence Creonte, não lhe permitindo levar Édipo.

Polinices – que prepara o levante contra seu irmão Etéocles – aparece para pedir apoio a Édipo, que nega, amaldiçoando seus filhos³² – que por fim se matariam mutuamente. É importante mencionarmos que nesse momento, Polinices pede às suas irmãs, que, no caso do cumprimento do esconjuro proferido por Édipo, lhe concedam uma sepultura digna:

Em nome de todos os deuses vos suplico:
Se um dia sua maldição se consumir
E se tiverdes meios de voltar a Tebas,
Dai-me uma sepultura e oferendas fúnebres!
(SÓFOCLES, 2011, p.177).

Polinices vai de encontro à sua desdita enquanto Édipo segue, enfim, para sua morte, que levaria paz e felicidade a Atenas – posto que o oráculo previra, como mencionamos, que no local onde fosse enterrado³³ o corpo do desafortunado rei seria estabelecido o equilíbrio³⁴. Seu túmulo só é conhecido por Teseu. Antígona descreve a morte de seu pai deste modo:

Morreu, e da maneira
Mais desejável. Queres saber como?
Ele não encontrou em seu caminho
Nem lutas nem o mar; arrebatarem-no
Os prados onde só existem trevas
Num fim misterioso.

³² Essa maldição pode ser entendida como uma reiteração da maldição primeira que acompanha a desditosa família.

³³ Enterrado, nesse caso, quer dizer a extinção do ser, pois, ao que parece, o que houve foi um arrebatamento.

³⁴ Resulta interessante notar que, assim como Antígona, em seu fim Édipo se comporta como uma vítima sacrificial, entretanto, entendemos que, diferentemente de sua filha, não atinge a redenção familiar por não ser puro, quer dizer, por ter cometido – mesmo na insciência – um ato deplorável como é o incesto (e também, obviamente, por ter deixado descendentes, fruto do ato nefasto). Mesmo assim, o sacrifício de Édipo atinge o intento de reestabelecer a estabilidade no local onde fosse sepultado, quicá por todo sofrimento que tenha passado.

(SÓFOCLES, 2011, p. 190).

Brandão (1985) afirma, em seu estudo a respeito das tragédias sofocleanas que nelas há a atuação indireta dos deuses, quer dizer, a mencionada intervenção ocorre por intermédio de oráculos e adivinhos. Essa constatação indica o cunho “antropocêntrico e perisférico” (BRANDÃO, 1985, p. 51) das tragédias do escritor grego, denotando a natureza atuante das personagens, que colaboram com a concretização de seus destinos.

Já Szondi (2004, p. 89) acrescenta que

[...] entre as personagens do drama de Sófocles não figuram deuses, como ainda ocorria no caso de Ésquilo. No entanto eles têm participação no que acontece. A liberdade nem é inteiramente concedida ao herói, nem negada por completo.

Por tudo que foi dito a respeito da participação dos deuses, e inegável que o trágico não ocorre pela vontade dos deuses em fazer com que o homem experimente o terrível. O terrível acontecerá “por meio do fazer humano”. (SZONDI, 2004, p. 89). Szondi (2004, p. 90) ainda esclarece que “a tragicidade se condensa na tessitura do enredo formando nós apertados”. Tais nós referem-se às três previsões do oráculo – o oráculo de Laio – que o advertira a não ter um filho –, o de Édipo – que o fizera sair de Corinto por medo em matar seu suposto pai – e de Creonte – que reitera a necessidade de vingança pelo assassinato de Laio.

Szondi refere-se aos oráculos que são descritos na tragédia *Édipo Rei*, todavia, ao considerarmos a trilogia, deveremos incluir o oráculo que revelara a Creonte que, na terra na qual fosse sepultado Édipo, haveria paz (episódio que ocorre em *Édipo em Colono*). Quer dizer, do início da sina familiar, a tragédia se centra na “dialética trágica da salvação e aniquilamento” (SZONDI, 2004, p. 90) e as predições do oráculo, uma vez dadas conduzem, por “livre” escolha, para a salvação ou o aniquilamento.

Assim, os dois primeiros oráculos mostram-se, retrospectivamente, como prefiguração do terceiro e decisivo, que Sófocles põe no centro de sua tragédia. Tanto Laio quanto o jovem Édipo tomam o caminho trágico entre Tebas e Delfos, entre a cegueira humana e a revelação divina. (SZONDI, 2004, p. 94).

Conquanto, é patente que as tragédias são construídas numa espécie de missão do reconhecimento dramático, que atuam gradualmente. A *anagnórisis*, nesse caso, ao mesmo tempo em que concede a salvação, outorga o aniquilamento. Mas, assim como mencionado, há de se notar que, ao passo que nas tragédias *Édipo rei* e *Édipo em Colono* há, ainda que relativamente, a intervenção divina, em *Antígona* tal intromissão inexistente.

A terceira parte da tragédia de Tebas é, portanto, *Antígona*. Nessa tragédia não há a intervenção dos deuses – diferentemente do que acontece nas anteriores –, o que traz uma diferença considerável entre as três obras de Sófocles. Zambrano (2012, p. 152), consciente dessa diferença, afirma que “[...] *en la tragedia Antígona de Sófocles, los dioses no intervienen. Ningún oráculo divino le ha señalado a esta muchacha su destino*”. Por esse motivo, entendemos que a tragédia se vale do total e livre arbítrio do ser, relegando à protagonista o papel central em suas escolhas segundo sua vontade, segundo sua ética.

Dessa maneira, “*Antígona* ‘livremente’ tomou uma resolução: apesar do edito proibitório de Creonte, *resolve*, embora sabendo que vai *morrer*, dar sepultura a seu irmão Polinice”. (BRANDÃO, 1985, p. 51, grifo do autor). Por isso, tal tragédia denota um antropocentrismo realmente autônomo em relação às outras duas. Além disso, da mesma forma que os deuses não intervieram a favor ou contra a heroína. “*La pasión de Antígona se da en la ausencia y en el silencio de los dioses*”. (ZAMBRANO, 2012, p. 154).

Sintetizando, temos que a situação pela qual passa Antígona promove a equidade entre deuses e homens, que aparecem “[...] *igualados. Igualados también el privilegio y la culpa, y el ser y el no-ser de los dioses*” (ZAMBRANO, 2012, p. 161). Esse aspecto da tragédia faz com que, em certa medida, Antígona atinja a distinção de uma santa, posto que aceita seu trágico destino piedosamente, expiando não sua culpa propriamente, mas a culpa de seu ignorante pai, bem como de sua desatinada mãe, de seus ambiciosos irmãos e da passiva Ismene, além de Hêmon.

Na história, e após a morte de seu pai, Antígona e sua irmã Ismene voltam a Tebas sob a proteção de Teseu, para tentarem evitar que a maldição proferida por Édipo se concretizasse. Étéocles é o então governante de Tebas que não quer ceder – contrariando, assim, o combinado quanto ao revezamento do trono do reino – o poder a seu irmão Polinices. Este, com a ajuda dos governantes de Argos, inimiga de Tebas,

se levanta para obrigar o irmão a cumprir o que fora pactuado³⁵. Todavia, como fora predito por Édipo, ademais dos exércitos se matarem mutuamente, os irmãos, Polínicos e Etéocles, também morrem, um pela mão do outro.

Esse fato configura o conceito mais puro do que é uma guerra fratricida. Pela disputa do poder de uma cidade, os irmãos consanguíneos assassinam-se. Após a confirmação da maldição, Creonte – agora governante de Tebas – decreta que Etéocles seja enterrado com as honras devidas por morrer em defesa da cidade, ao passo que Polínicos permaneça insepulto, por ter se levantado contra Tebas. A esse fato soma-se a punição decretada contra quem tentasse sepultar o cadáver de Polínicos.

Como havia prometido a seu irmão, Antígona, infringindo a lei instituída por Creonte, concede a ele as honras de um sepultamento digno. Ao descobrir tal transgressão, Creonte pune Antígona enterrando-a viva, e ela, assim que desce à sua tumba, suicida-se. É nesse ponto, como vimos, que a tragédia de María Zambrano diverge da tragédia de Sófocles e constrói sua própria tragédia. Contudo, continuemos com Sófocles: Hêmon, filho de Creonte – e prometido de Antígona – numa tentativa de salvar sua amada vai até a tumba, entretanto encontra-a já morta, suicidando-se em seguida. Creonte ainda tenta reverter seus desmandos – seguindo os conselhos do sábio Tirésias – todavia não obtém sucesso.

A tragédia está consumada. Creonte, além de ter que viver com a culpa do suicídio de seu filho, ainda tem acrescido o suicídio de sua mulher, que se revolta e não suporta a notícia da morte de Hêmon. Creonte, por sua soberba e pelo uso desmedido do poder, é completamente condenado à infelicidade. Segundo Gama Cury (2011, p. 13),

O tema principal da *Antígona* é um choque do direito natural, defendido pela heroína, com o direito positivo, representado por Creonte. Ao longo da peça, porém, surgem ainda os temas do amor, que leva Hêmon (filho de Creonte) ao suicídio; do orgulho, que leva Creonte ao desespero; do protesto dos jovens contra a prepotência dos pais.

Além do mais, o estudioso e tradutor das tragédias de Sófocles para o português acrescenta que *Antígona* é

³⁵ O levante de Polínicos contra Tebas consiste na “famosa expedição dos *Sete contra Tebas*, que mereceu, com este mesmo título, uma famosa tragédia de Ésquilo”. (BRANDÃO, 1985, p. 51).

[...] o único exemplo em que o tema central de um drama grego é um problema prático de conduta, envolvendo aspectos morais e políticos, que poderiam ser discutidos, com fundamentos e interesse idênticos, em qualquer época e país”. (GAMA CURY, 2011, p. 14).

Já Brandão (1985, p. 50) acrescenta que a tragédia sofocleana evidencia “[...] o conflito entre a ditadura estatal e a liberdade individual”. Assim, por conter uma temática recorrente desde os primeiros tempos – como já elucidamos –, a tragédia de Sófocles foi extensamente utilizada por diversos escritores também no século XX, adaptando a sua interpretação política a um momento histórico diferente, porém, similar.

A obra de Zambrano enriquece a figura de Antígona na literatura contemporânea e confirma “[...] a popularidade dos temas mitológicos na dramaturgia moderna”, que seria “[...] exercida pela divulgação das concepções ritualistas, que interpretam o mito como narrativação das ações rito-dramáticas”. (MIELIETINSKI, 1987, p. 427). Todavia, para o teórico, “[...] os dramas atuais propriamente ditos não recorrem à poética da mitologização, mas à reformulação e a ressignificação das obras do teatro antigo”. Desse modo, todos os acontecimentos narrados pelo poeta grego são indispensáveis para o entendimento da obra zambraniana, entretanto, a pensadora espanhola propõe um diálogo com a obra original que reformula e ressignifica os elementos iniciais.

Esse fato é observável uma vez que a autora se vale do mito clássico como “[...] meio de descrição metafórica da situação na sociedade moderna” sendo o relato apresentado num momento histórico completamente diferente. Por este motivo “[...] ao serem usados os mitos tradicionais, seu próprio sentido modifica-se acentuadamente, sendo frequentemente substituído por um diametralmente oposto”. (MIELIETINSKI, 1987, p. 441).

La tumba de Antígona começa justamente no momento em que a Antígona clássica finaliza. Em sua ressignificação do mito, Zambrano dá a personagem uma chance para que ela renasça e transcenda a sua condição existencial e sua mesma morte: “[...] a Zambrano le ha interesado retratar a una Antígona cuya condición de víctima inocente se vea “trascendida” gracias a la conciencia”. (TRUEBA MIRA, 2012, P. 29).

Por isso, diferentemente de Sófocles que “suicida” Antígona imediatamente após sua descida à tumba, Zambrano lhe concede tempo – um tempo difícil de ser

mensurado, posto que se trata de um tempo ideal e não propriamente real³⁶ – para que adquira plena consciência de sua existência e passe pelo segundo e verdadeiro nascimento antes de passar pela morte. Zambrano (2009, p. 199) reflete que “[...] *lo más importante de esta vida es saber morir, estar de acuerdo con la muerte*”. Tal tempo, segundo a nossa autora, é necessário para que o processo de *anagnórisis* se realize. Zambrano julga que Sófocles, por não permitir tal revelação à Antígona, peca em sua intenção trágica.

Mielietinski (1987, p. 27) observa que

[...] embora a “remitologização” na filosofia estivesse inicialmente relacionada à colocação do princípio irracional do mito em primeiro plano, a história posterior da “remitologização” e o seu resultado geral não se reduzem, de maneira alguma, ao irracionalismo ou ao conservantismo ideológico.

Tal constatação do teórico resulta notável na obra de María Zambrano. Ela não pretende, em momento algum, conservar a ordem – na verdade, o que busca é uma nova ordem e, em consonância com sua proposta, tenciona uma possível ressignificação do caos no qual o mundo se encontra.

De acordo com Mienlietinski (1987, p. 28), “[...] a mitocriação política é um dos aspectos do ‘renascimento’ mitológico”. Entendemos, pois, a eleição da tragédia de Antígona por Zambrano, a partir dessa perspectiva, pois se trata do ponto no qual a tragédia familiar se transforma numa guerra civil. A guerra fratricida e a temática do exílio (tanto o exílio concreto, apresentado pela figura de Édipo, quanto o exílio metafísico, representado, por sua vez, por Antígona) tematizam-se e se tornam poesia e matriz que engendra outros textos em outros momentos históricos onde esses temas ressurgem com força.

No prólogo que Zambrano redige para apresentar a sua Antígona já introduz a questão da guerra civil espanhola, conduzindo a leitura de sua tragédia para o âmbito da irmandade e da autoridade:

[...] *sin duda alguna, lo que aflora, lo que se presenta como naciente protagonista, como necesario protagonista redentor, lo que va a desatar al nudo del mal; es la relación entre una hermana*

³⁶ Todavia, temos que considerar o que diz Creonte a Antígona quando desce à tumba para resgatá-la “*quizá crees que ha pasado mucho tiempo. Pero no. Mira, ¿no lo ves? El Sol no se ha puesto todavía, está ahí como ayer cuando bajaste. Sólo te ha faltado el Sol un día, sólo has dejado un día de verlo. Un día*” (ZAMBRANO, 2012, p. 222).

sufriente, fiel, esclava y un hermano que regresa portador de la libertad, heredero sin duda, al menos en su pretensión, de la autoridad del padre según una nueva ley nacida de la luz que se insinúa. (ZAMBRANO, 2012, p. 161).

E, de uma maneira mais abstrata, Zambrano (2012, p. 150) aduz à condição de “[...] *haber de descender a los abismos para ascender*”, ou seja, para atingir a razão mais completa, há de se passar pela piedade, pelo sacrifício “*atravesando todas las regiones donde el amor es el elemento, por así decir, de la trascendencia humana*”. Esta condição, portanto, representa a conjuntura na qual se encontra o indivíduo concreto ou os povos que são exilados e o processo de auto-consciência que se estipula a partir dessa exclusão, mas a pensadora percebe igualmente que esse exílio concreto apenas torna visível outro, humano e transcendente.

Na Antígona de Zambrano, a temática da guerra civil aparece notadamente na cena “*Los hermanos*”, na qual Etéocles e Polinices discutem sobre o poder e a quem caberia a vitória, ao que Antígona lhes interpela

¿Cuál victoria? No puede ser llamada con ese nombre la destrucción de la Patria, su caída. Ya no existe Tebas, ¿lo sabes?, Tebas es sólo la tierra suya, propiedad de él; el que os venció a los dos y a todos, sin ser por ello victorioso. (ZAMBRANO, 2012, p. 209).

Antígona, pois, frente à disputa dos irmãos pelo seu amor, pela sua atenção, os exorta, questionando e recriminando-os, instando-os para o arrependimento perante a grande tolice cometida pela disputa do governo de Tebas:

¿Sois hermanos de alguien? ¿Le habéis permitido a la hermandad que inunde vuestro pecho deshaciendo el rencor, lavando la muerte, esa que ahora tenéis, y que cuando llegue la otra, venga limpia, de acuerdo con la ley de los dioses. (ZAMBRANO, 2012, p. 210).

Contudo, o aspecto da guerra é mais patente quando atrelada à figura de Creonte, o tirano. Ele próprio nomeia-se como o portador da palavra da justiça assim como Francisco Franco Bahamonte auto-nomeou-se “*Caudillo por la gracia de Dios*”.

Ao chamar Antígona de volta ao mundo dos vivos, Creonte pede para que ela suba com ele “[...] *a lo alto, al poder. Pues que yo, como es justo, he de seguir reinando*” (ZAMBRANO, 2012, p. 221). Percebemos que, na realidade, Creonte, assim como o General Franco, que se perpetuou no poder da Espanha entre 1936 e

1975, é o portador da palavra da opressão. Antígona, lúcida, declara: “[...] *siempre estuvimos todos nosotros debajo de ti*”. (ZAMBRANO, 2012, p. 221) e decide não acatar mais suas ordens. Ele insiste, e já ao final da cena, afirma: “*¿Qué es lo que tengo que hacer? Te oiré, te, oh, no, iba a decirte: te obedeceré. Y eso no es posible*”. (ZAMBRANO, 2012, p. 223), deixando muito claro que, segundo sua concepção, está acima da lei, sendo ele a própria lei terrena.

Com isso, entendemos que no século XX, e mais concretamente na Espanha, recorrer aos mitos denota uma intensa busca pela razão que se encontrava oculta, que não conseguia revelar-se, posto que na opressão, imposta pelo crescente fascismo, as leis temporais e historicamente constituídas é que vigoravam. Para Mielietinski (1987, p. 28), este processo abrangia diversos aspectos da cultura europeia:

Os principais elos desse processo não são constituídos pela apologia propriamente dita do mito, na qual ainda podemos discernir a sua singular romantização em contraposição à “prosa” burguesa; são constituídos, em primeiro lugar, pelo reconhecimento do mito como princípio eternamente vivo, que desempenha função prática também na sociedade atual; em segundo, pela discriminação, no próprio mito, da sua relação com o ritual e da concepção do eterno repetir-se e, especialmente, em terceiro, pela máxima aproximação até mesmo identificação do mito e do ritual com a ideologia e a psicologia, e também com a arte.

Portanto o mito não expressa somente um tempo anterior ao que se vive, senão “uma especial época da criação primeira, o tempo mítico, o supratempo (*Ur-zeit*), os tempos ‘iniciais’, ‘primeiros’, que antecederam o começo da contagem do tempo empírico”. (MIELIETINSKI, 1987, p. 200). A proposta zambranianiana antecipa o pensamento do teórico ao valer-se do mito para personificar seu método.

Como vimos, a última etapa da razão poética é a supratemporalidade, quer dizer, é quando, por intermédio da razão, se chega à consciência unívoca. É evidente, portanto, o movimento que a pensadora propõe: a atemporalidade encontra-se tanto nos tempos iniciais e imemoriais quando no último anelo do ser, denotando, assim, o movimento circular da existência, que se inicia e termina no mesmo ponto, mas, incontestavelmente, numa outra condição. Entendemos, à vista disso, que o estrato relegado à Psique, que se ancora na ausência temporal e na ahistoricidade e que, de alguma maneira impede o desenvolvimento do pensamento, só pode ser desperto com o passar pelo tempo histórico, portanto, através do caminho percorrido pelo Eu até

atingir a supratemporalidade, que se caracteriza, como a Psique, pela ausência de tempo. Entretanto, tal alheação se dá, paradoxalmente, com o advento da plena consciência.

Assim, o tempo mítico está fora da história e, por este motivo, entendemos que Zambrano recorre ao mito por encontrar nele – justamente por sua primazia – o tempo inicial no qual surgiu, para além do primeiro conflito fratricida, o primeiro sacrifício advindo desse conflito, o primeiro exílio, a primeira necessidade de uma “nova lei”. Mielietinski (1987, p. 201) aclara esta condição do tempo mítico, explanando que

[...] na dicotomia *tempo inicial sacro* e *tempo empírico* está precisamente o primeiro “tempo” marcado como especial. É difícil entendermos isto, tendo em vista que partimos do tempo real, isto é, do tempo corrente e histórico e para nós o tempo mítico está repleto de acontecimentos mas não tem extensão interior, pois isto é uma “exceção”, uma saída além dos limites do fluxo temporal.

Portanto, a época mítica é a época dos primeiros objetos e das primeiras ações e, considerando que “a essência das coisas se identifica em certo sentido com a sua origem, o conhecimento da origem é a chave para o emprego da coisa e o conhecimento do passado se identifica com a sabedoria”. (MIELIETINSKI, 1987, p. 201).

Outra característica importante que concerne a toda extensão da Antígona de Zambrano – e que referencia o tempo mítico – é o rito de passagem. Antígona, ao descer à sua tumba, está iniciando uma passagem, a derradeira. Entretanto, tal passagem exige um estiramento da temporalidade. Nessa temporalidade, o rito de passagem renova diversos mitos.

Mielietinski (1987, p. 264) destaca nesse rito, o caráter sacrificial, mas também o aspecto exílico do mesmo:

[...] via de regra, os ritos de passagem compreendem a exclusão simbólica do indivíduo da estrutura social por um determinado tempo, diferentes provas, o contato com forças demoníacas fora do *socium*, a purificação ritual e o retorno ao *socium*, a outra parte deste, em outro estatuto, etc.

A Antígona de Zambrano passa pois, por uma purificação ritual, que pretende a redenção não dela propriamente – posto que se apresenta como uma vítima

imaculada e, portanto, semelhante ao cordeiro oferecido em sacrifício – mas de sua estirpe manchada pela pederastia, pelo parricídio, o incesto e o sangue derramado entre irmãos. A esta purificação segue a elevação de Antígona a outro estatuto: não ficará nem entre os vivos – posto que a razão que vige nesse mundo não lhe é cara – nem entre os mortos, erigindo-se a uma espécie de santidade. Eliade (1963, p. 111, grifo do autor) destaca que este “‘despertar’ implica a *anamnesis*, o reconhecimento da verdadeira identidade da alma, ou seja, o reconhecimento da sua origem celeste”.

O trânsito de Antígona para o segundo nascimento “compreende ainda a morte provisória simbólica e o contato com os espíritos, que abre o caminho para a revivificação ou, mais precisamente, um novo nascimento em nova qualidade”. (MIELIETINSKI, 1987, p. 265).

O tempo de Antígona é um tempo de consciência alterada. Sempre acordada, ela trava seus monólogos e diálogos num discurso delirante e contínuo. Os diálogos e monólogos seguem em um fluxo incessante, sendo que, na única pausa – na cena “*Los desconocidos*” – Antígona já se encontra consciente de si e parte para seu destino. “Vemos, pois, que não adormecer não é só vencer a fadiga física, é sobretudo dar prova de força espiritual. Ficar ‘acordado’, estar plenamente consciente, estar presente no mundo do espírito”. (ELIADE, 1963, p. 112).

Para nossa heroína, o encontro com as sombras e com os mortos-vivos de sua vida pregressa realiza-se por meio da palavra – do delírio. Resulta importante mencionar que a questão de se valer de personagens mortos é legado dos estudos zambranianos a respeito do teatro chinês, “*llamado ‘No’*” (ZAMBRANO, 2009, p. 132). Em tais obras a personagem nunca se encontra só, ela “[...] *dialoga con los muertos y con los dioses*”. (ZAMBRANO, 2009, p. 133).

A purificação, portanto, procede da palavra dita e essa promove “[...] a iniciação e a passagem de um estado a outro se apresentam como liquidação do antigo estado e como novo começo, como morte e novo nascimento que seria impreciso considerar ‘ressurreição’”. (ELIADE, 1963, p. 112). Trata-se porém, no caso de Antígona de uma ressurreição que não prevê um retorno à vida, à corporeidade, pois a personagem atinge tal consciência que não lhe permite, em certa medida, voltar à existência terrena.

Assim, percebemos que a heroína, em seu trânsito, atinge a transcendência, quer dizer, passa pelo nascimento consciente, um processo que ocorre de dentro para fora, ressignificando sua vida, atingindo o êxtase, recusando a ilusão que reside na

existência terrena. O fato de não retorno à vida (assim como o de passar pelo processo de uma morte que não se dá do modo convencional) resulta essencial por prefigurar a morte característica do herói cultural, amiúde concebida como inacabada, fazendo com que haja a esperança do retorno,

[...] e da revivificação no futuro. As provas pelas quais passam o herói cultural [...] são às vezes interpretadas como “paixões” misteriosas originais e sofrimentos a cujo preço o herói adquire força e a sabedoria para si e para a humanidade”. (MIELIETINSKI, 1987, p. 267).

Zambrano (2012, p. 158), inclusive, considera a tragédia de Sófocles como “*la pasión de Antígona*”. Antígona, como é sabido, não volta ao mundo dos vivos.

Assim, a obra zambraniana exprime tanto a guerra civil espanhola, desde uma perspectiva simbólica, valendo-se da primeira aparição – na esfera mitológica – de tal confronto representado pela tragédia dos Labdácidas, bem como expressa o primeiro exílio, tanto na esfera individual e concreta – retratado por Édipo – quanto na esfera coletiva e metafísica – retratada por Antígona –, esta que, por sua vez, representa o cerne do método filosófico da razão poética.

3.2 A palavra recuperada

La palabra es la flor única, nace en cada momento, es piedra preciosa desdeñada hasta que enchida de luz aparece, luz de un oculto fuego, o sin fuego ya siendo ella misma la luz que produce el fuego. La palabra está en la Aurora perenne, es por tanto revelación no manifestación, y menos aún un premio, una corona, una cruz sí puede serlo. (ZAMBRANO, 1993, p. 123).

A questão do mito em María Zambrano – como já observamos – se revela, sobretudo, pela palavra. A autora pretende a palavra primordial, mencionada em tempos imemoriais, a palavra nascente. Blanco (2004, p. 85) considera que tal desígnio teria duas intenções, ou duas hipóteses:

[...] por un lado la idea de la unidad lingüística, tempranamente fracturada en el devenir histórico, por otro una cierta posición reverencial hacia esa fuente originaria, que en ocasiones se tiñe con el color de lo sagrado.

Compreendemos que o intuito da escritora é voltar-se para as categorias religiosas em suas origens, ou seja, uma linguagem que pretendia dar conta da ordem do mundo, recuperando o propósito inicial do pensamento quando inexistia a separação entre poesia e filosofia. “¿*Qué es lo que eleva el oscuro ímpetu de la vida al alma, y el alma a la razón sustentando la separación entre filosofía y poesía?*” (ZAMBRANO, 1987, p.159).

Blanco (2004, p.85, grifo do autor) aprofunda essa separação primordial e afirma que “[...] *la escisión en el seno del logos se produce pronto, en los días de Platón, quedando la filosofía con el monopolio de un lenguaje racional, mientras que la poesía vendría a ser tributaria de un lenguaje irracional*”. Reiteramos, portanto, que, para a autora, a questão da palavra em si está intrinsecamente ligada à questão do cisma platônico, ou seja, desde que houve a separação entre as instâncias da razão e da poesia, houve, igualmente a ruptura no interior da palavra.

Temos plena consciência, portanto, de que Zambrano pretende fazer convergir, por meio de seu discurso, as instâncias racional e poética. A divergência das duas acepções – o sentir e o pensar, a poesia e a razão – fez com que a palavra primeira fosse ressignificada pela razão e desta feita,

[...] *viene a ser sustituida esta palabra naciente, indecisa, por la palabra que la inteligencia despierta profiere como una orden, como si tomara posesión ella también, ante el espacio, que implacablemente se presenta y ante el día, que propone una acción inmediata que cumplir, una en la que entra toda la serie de acciones*”. (ZAMBRANO, 1986, p. 26).

Por isso, a palavra nascente dotar-se-ia, por conta da ressignificação racional, de intenção. Tal intuito promove o entendimento da palavra objetivamente, o que levaria o significado primeiro a recolher-se “[...] *dejando la imperceptible huella de su diafanidad*”. Por sua vez, tal diafaneidade não permitiria que a palavra se perdesse por completo e “[...] *como un balbuceo, como un susurrar de la inextinguible confianza atravesará las series de las palabras dictadas por la intención, soltándolas por instantes de sus cadenas*” (ZAMBRANO, 1986, p. 26). Em seu livro *Filosofía y poesía*, ao discorrer sobre os motivos que separaram esses dois domínios do conhecimento, Zambrano (1987, p. 115), declara que,

[...] *la palabra ha venido a dar forma, a ser la luz de estas dos infinitudes que rodean y cercan la vida humana. La palabra de la filosofía por afán de precisión, persiguiendo la seguridad, ha trazado un camino que no puede atravesar la inagotable riqueza. La palabra irracional de la poesía, por fidelidad a lo hallado, no traza camino. Va, al parecer perdida. Las dos palabras tienen su raíz y su razón. La verdad que camina esforzadamente y paso a paso, y avanzando por sí misma, y la otra que no pretende ni siquiera ser verdad, sino solamente fijar lo recibido, dibujar el sueño, regresar por la palabra, al paraíso primero y compartirlo.*

Retomando a construção da razão poética em *La tumba de Antígona* observamos que ela se realiza por intermédio da palavra falada, ou melhor, ocorre pela via dialética³⁷. O delírio – característico da linguagem da qual se vale a protagonista – constitui, para Zambrano, “[...] *un modo de expresión vinculado a una experiencia – histórica o metafísica – de los límites, la cual no es susceptible de codificarse en una sintaxis o lenguaje ordinarios*”. (TRUEBA MIRA, 2012, p. 36).

Notamos, ainda, que na obra, as diversas perguntas que são feitas pela protagonista têm uma intenção dialógica, entretanto “[...] *nadie responde, y se crea de ese modo un particular silencio. Actúan como mecanismo estructural que cohesiona el texto y le proporciona su característico ritmo de letanía, de tiempo detenido*”. (TRUEBA MIRA, 2012, p. 38). Esse fato pode ser interpretado como uma volta ao tempo a-histórico, suspenso em algum momento imemorial, que se vale por completo da reflexão.

A palavra, dotada de um poder criador em *La tumba de Antígona* constrói igualmente as características das personagens, bem como o espaço e o tempo que constituem o texto. Na compilação *Cartas de La Pièce*, Zambrano (2002, p. 91, 92), expõe que,

[...] *la palabra se verifica sensualizándose, o se espiritualiza corporeizándose al ser dicha en voz alta, al habitar pecho, espacio neumático y garganta llegando naturalmente, de acuerdo con su ser, por el aire y entrando en el oído deslizándose por corredores recorriendo el laberinto y sonando en y por el martillito. Los sentidos – benditos sean – y este del oído en particular ofrecen un simbolismo muy transparente.*

³⁷ Etimologicamente dialogar refere-se a racionalizar o diálogo, quer dizer, fazer passar o *logos* no intercâmbio dialógico entre interlocutores. (JAPIASSÚ; MARCONDES, 2006).

Assim, Antígona será tanto a que fala quanto a que escuta e, por esse motivo, ela fará numerosos questionamentos, para saber, para encontrar a razão unívoca da qual advém o real significado da existência. Esse saber se concretizará na revelação da palavra apócrifa, esquecida, porém resgatada. Por este motivo, Zambrano menciona em “*El personaje autor: Antígona*” (2012, p. 256) que “*para llegar a cumplir el sentido total que la simbólica figura contiene, Antígona tuvo que llegar a la palabra. Tuvo que hablar, hacerse conciencia, pensamiento*”. Ainda pelo mesmo motivo – o fato da personagem ter de construir-se, significar-se através do verbo – deduzimos que a palavra da qual ela se vale é anterior à palavra conceitual, sendo, portanto, uma palavra nascente.

Entendemos que, para Zambrano, num momento anterior à história, à racionalidade, a palavra por si só engendrava tanto o conceito poético quanto o filosófico. Uma vez que as palavras se referem a uma palavra perdida – ao considerarmos o fragmento do livro *Filosofía y Poesía* (1987) – e a palavra poética é a considerada perdida, diferentemente da palavra racional que mantém um caminho seguro, a palavra primeira seria, sobretudo, a palavra poética – num sentido amplo, que abarca a razão – que pelo uso rompeu-se internamente gerando a objetividade, ou a palavra da filosofia. Volta à tona o rompimento platônico que sela a divisão da palavra racional (dotada de um status de palavra da verdade) e da palavra poética (que carece desse mesmo status).

Cassirer (1972, p.22), ao referir-se à origem da linguagem reportando à mitologia, declara que em lugar de tomar as palavras “[...] como meras reproduções, devemos reconhecer, em cada uma, uma regra espontânea de geração, um modo de tendências originais de expressão, que é algo mais que a mera estampa de algo de antemão dado em rígidas configurações de ser”.

Assim, a palavra perdida, ou a palavra mitológica é que daria conta da significação da linguagem pertencente, agora, à história. O mesmo autor ressalta que

[...] daí resulta, pois, que a linguagem não pode começar por uma fase de puros “conceitos nominais”, nem de puros “conceitos verbais”, porquanto é ela própria que produz a distinção entre ambos e provoca a grande “crise” espiritual, em que o permanente se contrapõe ao transitório e o ser, ao devir. Assim, os conceitos lingüísticos primitivos, desde que se admita a sua possibilidade, devem ser compreendidos como anteriores e não posteriores a esta separação, como se contivessem configurações de certo modo suspensas entre a esfera nominal e verbal, entre a expressão da coisa

e do processo ou da atividade, num peculiar estado de indiferença. (CASSIRER, 1972, p. 26).

Percebemos, pois, que o teórico compartilha do mesmo pensamento de Zambrano, reiterando a palavra inicial, tida por alguns como irrecuperável, é factível de recuperação. Cassirer (1972, p. 26) considera que é natural que o mundo se divida em “configurações individuais incisivamente delineadas”, para dar conta das individualidades específicas. Entretanto, do ponto de vista mítico, tais configurações individuais não eram assim em sua origem, posto que a visão mítica propõe uma contemplação do todo “[...] por isso, a apreensão mítica foi chamada de apreensão ‘complexa’, para melhor distingui-la de nosso modo de ver analítico-abstrato”.

Ainda de acordo com Cassirer (1972, p. 52), o pensamento mítico não expõe uma reflexão consciente ao deparar-se com um conteúdo³⁸ mas, ao contrário, ao colocá-lo frente a um conteúdo “é por ele subjugado e aprisionado. Repousa sobre ele; só sente e conhece a sua imediata presença sensível, tão poderosa que diante dela tudo o mais desaparece”. Tomando por base o pensamento de Cassirer, entendemos que Zambrano intenciona, com a figura de Antígona – além da personificação da razão poética – revelar, por meio da individualidade³⁹ da personagem, a apreensão complexa da existência, obviamente valendo-se do mito.

A palavra imemorial, portanto, repousa

[...] en los venturosos pasajes de la poesía y del pensamiento, aparecen inconfundiblemente entre las del uso, siendo igualmente usuales. Mas ellas saltan diáfananamente, promesa de un orden sin sintaxis, de una unidad sin síntesis, aboliendo todo el relacionar, rompiendo la concatenación a veces. Suspendidas, hacedoras de plenitud, aunque sea en un suspiro. (ZAMBRANO, 1986, p. 82).

Quer dizer, a palavra original continha o sentido em si mesma. Esse “claro”, como o chamaria Zambrano, captado por meio da palavra, configura-se como uma visão mítico-religiosa e, para Cassirer (1972, p. 52), ao atingir tal esclarecimento seria como se na pessoa, “o mundo inteiro afundasse”. A consciência é preenchida, sendo que o conteúdo basta, “[...] de modo que nada mais subsiste junto ou fora dele”.

³⁸ Entenda-se que, neste contexto, o “consciente” relaciona-se à “percepção a fim de relacioná-lo e compará-lo com outros”. (CASSIRER, 1972, p. 52).

³⁹ É possível imaginarmos que Zambrano se vale de Antígona como indivíduo pela dificuldade que o homem moderno adquiriu com o decurso da história em compreender a universalidade, propiciando assim um caminho possível para se chegar a tal abstração.

Assim, ocorre a junção nuclear, a configuração de um centro em ebulição e, “[...] nesta reunião de todas as forças em um só ponto reside o pré-requisito de todo pensar mítico e de toda informação mítica” (CASSIRER, 1972, p. 53).

Antígona é, justamente, configurada na obra de Zambrano como o próprio centro. Desse modo, tudo se passa em sua tumba, um lugar de intimidade maior, da qual a protagonista não sai em nenhum momento. Trueba Mira (2012, p. 83) ressalta que *“importa vincular la imagen zambranianana en este aspecto a la tradición mística: la piedra es el centro, por su capacidad de caer en ausencia de obstáculos hasta ese punto último, más allá del cual hay ‘nada’. Es el centro”*. Antígona permanece em sua espacialidade fechada e são as outras personagens que entram e saem do sepulcro para encontrá-la. Como observa Trueba Mira (2012, p. 83),

Ella ha estado siempre en su centro, pese a que, paradójicamente, el movimiento la haya definido también desde siempre. El tiempo que Zambrano le ha concedido ha servido, en realidad, para que ese centro se iluminara.

Logo, a Antígona de Zambrano começa descobrindo que há uma claridade, que se deve buscar, e inicia essa busca, chegando a concretizá-la no último monólogo da obra, intitulado *“Antígona”*, quando personifica nela mesma essa claridade: *“yo me quedaré aquí como una lámpara que se enciende en la oscuridad”*. (ZAMBRANO, 2012, p. 226). Portanto ela própria é a palavra libertadora, ela é a palavra imemorial, a palavra poética. Trueba Mira (2012, p. 80) destaca, ao referir-se a José Ángel Valente que

[...] desde el punto de vista del lenguaje, lo que tejerá, en verdad, Antígona en la obra de Zambrano será un conjunto de palabras que apuntan, como la denominará José Ángel Valente en 1982 hablando de José Lezama Lima, a una “escritura incorporante”, es decir, una escritura que “incorpora y se incorpora, se hace corpórea”.

Podemos observar a razão poética – por meio da linguagem de Antígona – tanto na gradação concernente à tomada de consciência da personagem, quanto na comparação das falas entre as personagens da obra. Iniciemos por Antígona.

Na primeira cena – que leva seu nome – a heroína se encontra confusa e busca compreender o motivo pelo qual está nessa situação – a saber, o fato de ter sido enterrada viva. A solidão que sente faz com que olhe para si mesma. Começa, assim,

sua procura pela “palavra”, e invoca um *tú* que não compreende os seu anseio: “[...] *yo esperaba de ti la palabra, y sólo me dabas el Sol, día tras día, el Sol*”. (ZAMBRANO, 2012, p. 176). Notamos que, mesmo inconscientemente, Antígona sabe que a verdade almejada advirá na forma de luz, mas a heroína ainda não compreende de onde advirá tal luz. No entanto, em sua invocação, Antígona sabe perfeitamente que luz e palavra encontram-se vinculadas:

[...] y ahora ¿vienes a decirme algo, luz del Sol? Si al fin te oyese, si me dieras esa palabra, una sola, que viniera derecha al fondo de mi corazón, allí donde, ahora lo sé, ninguna palabra, ni la de mi juez, ni la de mi hermana, ni la del amor, nunca ha llegado; donde no entró palabra alguna, ni llanto ni gemido, donde ni siquiera llegaron los ayes del hermano penado por sepultura, ni voz alguna de criatura viviente: ni el mugido del toro, ni el canto de la alondra, ni el poderoso arrullo del mar llegó nunca, ni nada de la vida. Tu palabra, luz, sin que yo la entienda, dámela, luz que no me dejas. La palabra nacida en ti, y no ese Sol. (ZAMBRANO, 2012, p. 177).

Nesse ponto já é perceptível que a personagem entende que a luz solar não é a luz que ela busca. Recuperando uma analogia já proposta, é fato que a luz solar refere-se à esfera do *logos*, quer dizer, reporta ao âmbito da palavra racional. Sabemos, conseqüentemente, que toda a vida pregressa de Antígona se passou na mais completa ignorância de si mesma e só nesse momento de solidão – no qual não está mais para servir aos outros, senão para encontrar-se – é que começa a perceber-se.

Porém, não nos iludamos imaginando que esse descobrimento se passará na solidão. Não. Como mencionado, o caráter dialógico do texto – mesmo com personagens do delírio da protagonista – é que construirá a razão poética. Todavia, as personagens aparecem como sombras – como mortos-vivos – denotando a reinterpretação da autora do mito platônico da caverna, no qual, para que haja a *anagnórisis* há de haver o ensimesmamento, a reorganização do mundo dentro de si.

A outra voz que Antígona busca é a da pedra de sua tumba⁴⁰ – reiterando a interpretação pessoal de Zambrano do mito platônico da caverna. A mesma protagonista declara que sempre quis ouvir

[...] la voz de la piedra, la voz del eco, esos dos hermanos que son

⁴⁰ Na cena “La noche”.

la voz y el eco; hermana y hermano, sí. Mas las humanas voces no me dejan oírlas. Porque no escuchan, los hombres. A ellos, lo que menos les gusta hacer es eso: escuchar. Pero yo, mientras muero, quiero oírte a ti, mi tumba, quiero oíros a vosotras, piedras de esta tumba mía, blanca como la boca del alba. (ZAMBRANO, 2012, p. 179).

Além da necessidade de ouvir para engendrar sua própria consciência, Antígona compara as pedras de sua tumba à alvorada, à aurora, ou seja, à luz primeira que nasce da profunda escuridão da noite. Assim, temos que o ensimesmamento pelo qual passa a heroína, simbolizado pela caverna, é que propicia a tomada de consciência, que ocorre por intermédio da mediação e da piedade, essa que, por sua vez, é representada pela luz que brilha na escuridão. Ainda e justamente por comparação, Antígona propõe a distinção entre ela e os demais. O homem não tem o hábito de ouvir⁴¹ – e por isso permanece na ignorância – enquanto que nossa protagonista, aproveitando sua segunda chance, quer ouvir, quer saber, quer chegar à plena consciência.

Antígona se reconhece como portadora da verdade “[...] *es que sale de mí la verdad una vez más sin culpa mía. Ella, la verdad, se me adelanta. Y yo la encuentro de vuelta, cayendo sobre mí. La verdad cae siempre sobre mí*”. (ZAMBRANO, 2012, p. 188). Como já vimos, a verdade engendra a razão imemorial. Desse modo, sela-se o seu destino de mediadora, pois a protagonista sabe que a redenção se realizará por meio dela, pela via de sua palavra: “*por mí, sí; por mí, sí. A través de mí*” (ZAMBRANO, 2012, p. 191). Na cena referente à mãe, Antígona se pergunta ainda “*¿Cuándo?, decidme, dime tú, Luz, ¿cuándo seréis las dos una sola?*” (ZAMBRANO, 2012, p. 201), referindo-se à possibilidade de que haja um encontro entre luz e escuridão. Com essa pergunta, ela explicita a necessidade de que haja a unificação, e, nesse caso, luz e escuridão representam as instâncias da filosofia e da poesia, respectivamente. A protagonista se encontra, precisamente, no limiar entre ambas.

A necessidade unificadora de pares opostos através da palavra de Antígona se intensifica na cena “*La harpía*”. Nesse momento da história, a protagonista sabe que

⁴¹ Zambrano escreve, inclusive, a esse respeito, sobre a característica de grande parte dos espanhóis de seu tempo – obviamente que segundo sua percepção – não saberem ouvir. Exemplifica tal constatação ao referir-se a Manuel Azaña, ao contar a seu pai que havia conhecido “*a alguien que sabía escuchar*” (ZAMBRANO, 2009, p. 100), ao que seu pai lhe responde que “*era muy raro en España, que había buenos oradores, pero hablar, lo que se dice hablar, después de haber escuchado, era privilegio de unos pocos*”. Além dele, também menciona tal característica em Ortega y Gasset, quando menciona que “*Don José supo escuchar, pues tenía ansia de oír. Nunca olvidaré de él aquel gesto tan suyo de escuchar, desconocido en España*”. (ZAMBRANO, 2009, p. 209).

seu destino concretizar-se-á quando amor e piedade sejam um: “[...] *seguiré viva entre los muertos hasta que el Amor y la Piedad, uno sólo, lo quiera*”. (ZAMBRANO, 2012, p. 206).

Como mencionamos nas considerações preliminares de *La tumba de Antígona*, sabemos que as cenas que se seguem – não somente, mas, sobretudo essas cenas, incluindo aqui a cena na qual aparece a *harpía* – apresentam um caráter destoante entre a linguagem das diversas personagens, mas essencialmente, entre essas e a da protagonista, Antígona. Voltaremos a esse ponto, porém antes chegaremos à significação alcançada por Antígona.

Após compreender que sua linguagem não mais poderia ser aceita no mundo dos vivos, por seu caráter atemporal, a-histórico e universal, em outras palavras, por encontra-se mais na esfera da supratemporalidade que do tempo histórico, Antígona, só, na sua tumba – portanto na penúltima cena que, assim como a primeira, intitula-se “*Antígona*” – adquire plena consciência de sua existência, do trânsito pelo qual está passando, da palavra que recuperou, de tempos imemoriais, que é por ela nomeada a “nova lei”. Essa palavra se construiu – ou foi recuperada – por intermédio de Antígona; ela mesma foi o veículo da palavra que redimiou as demais personagens. É ela que agora se apresenta como a luz que tanto almejava, e, essa luz nasce dela, num movimento de dentro para fora, desde o âmago de seu ser, de sua alma que, aliada à racionalidade, encontrou, por fim, a razão poética. A protagonista compreende, efetivamente, que a luz não advém da claridade do Sol, senão da claridade de uma estrela – essa impossível de se atrelar à luz solar – que reside na mais profunda escuridão, que é o lugar propício para que o brilho faça, de fato, diferença: “[...] *ahora sí, ha de ser la hora ya. Ahora que está aquí la estrella*”. (ZAMBRANO, 2012, p. 231).

Assim, a razão de Antígona se apresenta, desde o início, mais elevada em relação à das outras personagens. Não há nada que a prenda à existência terrena – distintamente de seu pai e sua mãe, que carregam a culpa pela união incestuosa, além de Édipo ter a culpa do inconsciente parricídio, de seus irmãos, que querem o poder a todo custo; de sua irmã, que teme as leis instituídas pelos homens. Por esse motivo, Antígona não hesita em passar por cima da lei estabelecida por Creonte, crendo mais na lei imemorial – pela qual se sente compelida em dar as honras de um funeral digno a seu irmão – que é atemporal, que na lei instituída pelo homem, submetida ao tempo e por isso, circunstancial e passageira.

Consideremos, por conseguinte, a divergência entre a palavra de Antígona e a de algumas personagens. Seu pai, Édipo, ao baixar à tumba, sequer tem consciência de si, “[...] *lo veo todo ahora y no sé nada. Veo y no sé. Empiezo a verme a mí mismo*”. (ZAMBRANO, 2012, p. 187). Entretanto, ele reconhece que a protagonista é portadora de uma razão mais profunda que a dele “[...] *tú eres mi razón*”. (ZAMBRANO, 2012, p. 189). Polinices tampouco consegue compreender a linguagem da irmã “[...] *creo lo que dices, todo, creo en ti, en ti. Entenderte, no sé, no; aquí, en el corazón, sí te entiendo, pero no veo. Tus palabras, tu presencia, tu voz me deslumbran*”. (ZAMBRANO, 2012, p. 208).

Sobre a verdade, que prefigura como a própria palavra da razão poética, Antígona indaga:

[...] *la verdad es la que nos arrojan los Dioses cuando nos abandonan. Es el don de su abandono. Una luz que está por encima y más allá, y que al caer sobre nosotros, los mortales, nos hiere. Y nos marca para siempre. Aquellos sobre quienes cae la verdad son como un cordero con el sello de su mano*”. (ZAMBRANO, 2012, p. 213).

Nessa fala notamos tanto a luz – a razão primeira – que a protagonista busca desde o início de sua expiação, quanto o caráter sacrificial que adquire quem está destinado a encontrar essa luz. Agora, tal como Polinices, Etéocles não a compreende e, pior que àquele, a desdenha: “*oh, Antígona, siempre con esos discursos*”. (ZAMBRANO, 2012, p. 213).

Contudo, a voz mais destoante à de Antígona é, incontestavelmente, a de Creonte. Steiner (apud TRUEBA MIRA, 2012, p. 63) destaca que “*el idioma de Creonte es el de la temporalidad [...]. Antígona habla, o mejor dicho, intenta hablar desde la eternidad*”. Ele representa, como bem sabemos, o caráter mais negativo da condição humana: a tirania e, por conseguinte, encarna a palavra do poder sem piedade. Na Antígona de Zambrano, entretanto, mesmo com todo seu poder, Creonte aparece confuso frente à heroína, pedindo a ela que volte à existência terrena – talvez para não carregar a culpa de mais essa morte. Tal hesitação de Creonte surge como resultado da incompreensão que manifesta perante a linguagem por ela proferida: “[...] *ya empiezas, Antígona, haces que se me olvide lo que venía él a decirte*”⁴². Esse

⁴² E nesta fala notamos, inclusive, a desorientação quanto à identidade de Creonte, que refere-se a si mesmo em terceira pessoa.

fato se traduz pela negativa de ouvi-la: “[...] *quiero, ahora ya no sé lo que quiero. Lo que no quiero es oírte: que te vayas*”, ao que Antígona responde: “[...] *ya no pertenezco a tu reino*”. (ZAMBRANO, 2012, p. 221).

A respeito da divergência entre a lei defendida por Antígona e da defendida por Creonte, consideraremos o que diz Brandão (1985). O período no qual Sófocles concebe suas tragédias refere-se ao século V a.C. Durante o período micênico, e no decorrer do período monárquico (portanto entre os séculos XV e X a.C.), a justiça grega “era de caráter divino, portanto uma ordenação sagrada, que se não discutia”. (BRANDÃO, 1985, p. 53). Entretanto, com a queda da monarquia (por volta do século X a.C.), possivelmente por intermédio de Drácon e Sólon, a ordenação divina foi substituída pela justiça, que é embasada nas leis que se formam “a partir do uso e dos costumes”. (BRANDÃO, 1985, p. 54). O que ocorre em Antígona, todavia, não é uma oposição entre o direito antigo e a justiça consolidada por Drácon e Sólon, mas uma oposição “a um *postulado jurídico novíssimo*, criado pelos Sofistas, mestres que faziam profissão de *sophía*, destruindo a razão com as armas da própria razão”. Esta postulação é por Sófocles considerada uma verdadeira “injustiça e uma ilegalidade”, que consistia, basicamente – ao considerarmos o símbolo sofocleano retratado na tragédia de Antígona – em ser “o Estado Totalitário representado por Creonte, perfeitamente integrado nas ideias sofisticas de que o Estado é o senhor absoluto dos cidadãos, tendo sobre eles direito de vida e de morte”. (BRANDÃO, 1985, p. 55). Isto posto, fica evidente que, na obra de Zambrano, ao fazer menção à lei que é manifesta pela heroína, nossa autora se refere à lei do direito antigo, que se mostra como uma “*ley siempre nueva, siempre reveladora, la ley sepultada que ha de ser resucitada por alguien humanamente sin culpa*” (ZAMBRANO, 2012, p. 163), e acrescenta o caráter salgrado que a envolve

[...] *es la ley dejada atrás, caída en el olvido, sepultada a veces: el perenne principio más allá, por encima no sólo de los dioses – de aquellos dioses – y de los hombres, sino del mismo destino que parecía planear sobre ellos, mudo incognoscible. La ley en que el destino se configura y, por ello mismo, se rescata. Pues que la hazaña ha de ser ésta: rescatar la fatalidad.*

É evidente, portanto, que essa lei, por conter um caráter divino, tem igual valor à palavra que Zambrano busca recuperar. Assim, tanto para Sófocles quanto para Zambrano, nossa heroína representa “a lei não escrita [...], invocada e representada

por Antígona, e o novíssimo direito sofisticado, [...] o não-direito, o Estado Totalitário” (BRANDÃO, 1985, p. 54), representado, por sua vez, por Creonte. A Antígona zambraniana, no momento em que está a ponto de transcender, entende tal lei, explicitando o motivo pelo qual não aceitou o pedido de Creonte para que deixasse sua tumba, posto que Creonte representa o novo direito sofisticado. Assim, para nossa heroína, se a Lei Nova “*aquí mismo hubiese reducido a cenizas la vieja ley, entonces sí, yo habría salido con él, a su lado, llevando la Ley Nueva en alto sobre mi cabeza. Entonces, sí. Pero él ni lo soñó siquiera, ni nadie allá arriba lo sueña*” (ZAMBRANO, 2012, p. 266, 267). Essa menção à lei, entendida como “nova lei”, reitera o caráter cíclico dos mitos, ao passo que indica tanto a lei antiga, bem como seu renascimento como uma nova lei – obviamente que numa condição diferente da primeira, posto que passou tanto pela justiça quanto pelo direito sofisticado.

A importância de abordar a distância entre as personagens da perspectiva da linguagem é porque Zambrano a considera formadora da história humana e responsável pela configuração do mundo nos mais diversos ciclos históricos e, mais que isso, a pensadora entende “[...] *que la palabra haya de ser concebida humanamente*” Tal fato, para ela, “[...] *es lo único que da cuenta de que haya y aun exista, llegue a existir, la palabra*”. (ZAMBRANO, 1986, p. 94). Nesse sentido, Trueba Mira (2012, p. 25), destaca que

[...] *no se trata de la inmanencia mallarmeana – de la que arranca el nihilismo lingüístico contemporáneo – sino, todavía, del mito de la trascendencia que pervive, actualizado, en el pensamiento zambraniano; de ahí el deslizamiento de sentidos y la trasposición simbólica de la escritura de Zambrano, para intentar dar expresión a un Referente que habita más allá de todo referente.*

Desse modo, a pensadora admite a pertinência de uma prelinguagem ou de “*palabras sin lenguaje propiamente*” (ZAMBRANO, 1986, p. 81), que seriam anteriores à temporalidade, mesmo sendo a própria linguagem obra humana. Inferimos dessa constatação o motivo pelo qual Zambrano prefere o mito de Antígona para encarnar sua razão poética e também, porque não, à palavra como uma luz oculta que só pode ser vista em meio à escuridão. Tais palavras comportar-se-iam como a verdade tão almejada pela autora, segundo ela “*volver el pensamiento a aquellos lugares donde ellas, estas razones de verdad, entraron para quedarse en “orden y conexión” sin apenas decir palabra, borrando el usual decir, rescatando a la verdad*

de la muchedumbre de las razones”. (ZAMBRANO, 1986, p. 83).

Zambrano pretende, desse modo, um entendimento completo da existência em suas instâncias formadoras, ou seja, no sentimento e na razão “*la realidad a la que aspira Zambrano es la realidad total*”. (BENEYTO; FUENTES, 2004, p. 09). Por esse motivo, ela busca a abstração do tempo, a suspensão, “[...] *para no ser devorado por la nada o por el vacío haya que hacerlos en uno mismo, haya a lo menos que detenerse, quedar en suspenso, en lo negativo del éxtasis*”. (ZAMBRANO, 1986, p. 11-12).

Da mesma forma que a mitologia existe para dar conta da ordem do mundo, a palavra mítica existe, portanto, para o mesmo propósito⁴³. Porém, essa palavra é concebida antes da linguagem, antes da necessidade da linguagem, e essa, a seu turno, existe para propor uma significação da história da humanidade.

Finalmente, compreendemos que a busca de Antígona não se centra exatamente numa orquestração de argumentos e de razões, “[...] *no es una cadena casual de hechos lo que reclama su palabra*” .(TRUEBA MIRA, 2012, p. 50). O que a protagonista almeja é sentir e esse sentir significa “[...] *en definitiva, un saber de experiencia*”.

Como bem notamos, a linguagem utilizada por Zambrano pretende novos significados, busca alcançar o conteúdo que se encontra em estado latente em palavras há muito utilizadas, e que pelo uso acabaram perdendo seu sentido original. A filósofa se preocupa, portanto, em recuperar a unidade linguística divergida desde a época de Platão. Essa unidade, por conter os sentidos relacionados à razão e à poesia – ou ao sentimento – galgaria a tais palavras uma conotação sagrada, inclusive (NIETO BLANCO, 2004). Para lograr, então, esse encontro – obviamente que na esfera da linguagem – a filósofa “*acude a un tipo de enfoque que presupone un originario no físico, un posible universo metafísico, desde el cual se encontraría el sentido de la explicación, o vendría a construir, si no fundamento, sí su condición*”. (NIETO BLANCO, 2004, p. 86).

⁴³ Devemos considerar que aqui existe uma relação de macro e micro. A palavra primordial, da qual originou a linguagem representa o microcosmo, portanto relaciona-se ao indivíduo. Por sua vez, mito (com seus personagens, seus deuses, etc.) representa o macrocosmo, quer dizer, necessita do micro – da palavra e do indivíduo – para (res)significar o macro – a história e a sociedade.

3.3 Mitopoética

Discutimos a respeito das classificações possíveis de *La tumba de Antígona* quanto ao gênero textual ao qual pertenceria. Ora, por tratar-se de uma obra dramática, construída pelas vias da palavra poética – mesmo que em prosa –, aproximamo-la de uma narrativa em prosa poética, preterindo uma possível análise na qual classificássemos a obra como pertencente ao teatro.

Ao considerarmos Todorov (2003, p. 5), apreendemos que a literatura é um sistema de signos que se distingue de outras artes por construir-se valendo-se da língua como estrutura, ou seja, a língua é, portanto, “um sistema significativo de segundo grau” e por isso um sistema conotativo. Contudo, esse fato não faz com que a língua perca seu conteúdo, sua significação imanente.

A função poética – ou estética – que incide sobre a mensagem na mesma medida em que incide sobre língua e a literatura, cria, dessa forma, “[...] um equilíbrio complexo entre as funções”. (TODOROV, 2003, p. 5). Logo, ao considerarmos uma obra literária, devemos ter em mente que todo elemento nela contido tem uma significação que pode ser interpretada e tais elementos, comumente, são apresentados sob uma determinada organização que faz com que o sentido se construa. Assim sendo, esse “[...] caráter sistemático das relações entre os elementos” (TODOROV, 2003, p. 6) é que constitui o objeto do qual se vale a investigação literária.

Primeiramente, de acordo com Todorov (2003), é possível considerar as personagens e a relação que se estabelece entre elas, sobretudo as relações de oposição que aparecem na obra – chegando assim, a uma análise pertinente à filosofia, na qual são destacados os sistemas binários, no que corresponde a suas oposições. O teórico considera que uma maneira válida para realizar tal tarefa, seria “[...] decompor cada imagem em traços distintivos e colocar estes em relação de oposição ou de identidade com os traços distintivos das outras personagens da mesma narrativa”. (TODOROV, 2003, p. 09). Segundo o estudioso, esse tipo de análise permite que se distingam traços de um autor e de um período de uma determinada literatura nacional.

Ora, em *La tumba de Antígona* encontramos muito claramente a oposição entre as vozes das personagens. Antígona se nos apresenta – inclusive pelo seu caráter sacrificial – como a consciência mais elevada da obra. É a partir dela que se dará a redenção das demais personagens, e será em relação a ela que se realizarão as

comparações. Sua voz, portanto, além de se apresentar transcendente em relação às outras, é mostrada como diametralmente oposta à voz de Creonte, por exemplo.

Se imaginarmos uma espécie de esquema no qual fossem apresentadas as vozes das personagens da *Antígona* de Zambrano, seria possível vislumbrar uma gradação quanto à oposição entre elas. Assim, Creonte e Antígona representariam o ápice dessa representação dual – sendo a voz dela, a da piedade e a dele, a da opressão. Gradativamente, portanto, aproximar-se-iam à voz de Antígona, a partir da de Creonte, sucessivamente as vozes da Harpía – que, além de destoar da protagonista, representa uma cisão na obra –; de Etócles, e logo, a de Polinices e a voz de Hêmon, na mesma proporção.

Num outro plano, deveríamos mencionar as vozes de Édipo, Jocasta, Ana e, finalmente Ismene, que deteria uma linguagem mais próxima à de Antígona, posto que as vozes das irmãs se confundem. Essa “confusão” fica patente no recado que Antígona pede que Creonte envie a Ismene:

Dile [...] que viva por mí, que viva lo que a mí me fue negado: que sea esposa, madre, amor. Que envejezca dulcemente, que muera cuando le llegue la hora. Que me sienta llegar con la violeta inmortal, en cada mes de abril, cuando las dos nacimos.
(ZAMBRANO, 2012, p. 222).

A obra *La tumba de Antígona* é apresentada circularmente e sua base é o diálogo e a oposição. Todorov (2003), a hora de desenvolver a estrutura circular numa obra, destaca tal oposição. O teórico búlgaro acentua que no caso de uma estrutura cíclica, é importante que consideremos que os termos que são apresentados no começo sejam retomados no final “embora numa relação modificada”. (TODOROV, 2003, p. 18). De fato, resulta curioso que como exemplo dessa estrutura, Todorov utilize, justamente, a narrativa de Édipo – na qual, inicialmente, há a predição e, ao final, sua realização e, entre essas duas instâncias, as tentativas de evitá-la. Devemos atentar para o fato da história da Antígona de Sófocles apresentar-se, inicialmente com uma imposição – a lei de Creonte – e terminar com cumprimento dessa lei.

A Antígona de Zambrano, igualmente, se vale, irrefutavelmente, da estrutura circular, todavia num nível mais abstrato. A obra da pensadora espanhola inicia com Antígona em sua tumba, à espera da morte e termina com seu renascimento. Assim, inferimos a circularidade presente no rito de passagem que, como vimos, consiste no desdobramento concernente às provas pelas quais o herói deve passar até atingir um

nível mais elevado. Meletínski (2002, p. 32), observando os estudos de Frye, ressalta tal característica, assinalando que os ritmos poéticos “são estritamente ligados ao ciclo natural pela sincronização do organismo como os ritmos naturais, por exemplo, com o ano solar: a aurora, a primavera e nascimento estão na base dos mitos do nascimento do herói, sua ressurreição e a derrota das trevas”.

A construção de Antígona – que finda em seu renascimento – ocorre, pois, em duas dimensões perceptíveis: micro e macroestruturalmente. Microestruturalmente temos seu renascimento. Já, a macroestrutura apresenta o método zambraniano da razão poética. De maneira igualmente circular Antígona é a portadora, como ela bem menciona, da lei nova, que, nada mais é do que a recuperação da antiga lei, no entanto, sob um novo aspecto – posto que, nesse ínterim, passaram tanto a justiça quanto a nova lei sofisticada. Esse tipo de construção circular é característico por apresentar uma estrutura majoritariamente subordinada – e não coordenada. Então o que temos não é uma simples sucessão de fatos, senão um encadeamento desses fatos que remetem sempre àquilo que os desencadeou inicialmente.

Zambrano constrói sua Antígona se valendo, além da circularidade, da simetria⁴⁴. Como bem vimos, a obra inicia-se com o “*Prólogo*” que contém as palavras de Zambrano e termina com a cena intitulada “*Los desconocidos*”, que podemos entender como um epílogo, posto que a essa altura, Antígona já atingiu seu objetivo, a saber, a plenitude de sua consciência. Após o prólogo e antes do suposto epílogo, ambas as cenas intitulam-se “*Antígona*” e, afora a simetria, percebemos a circularidade, posto que na primeira a protagonista inicia seus questionamentos e na última, alcança a resposta – que é a verdade, a luz, a razão poética. Entremédio a essas cenas, Antígona vai, gradativamente, atingindo seu propósito e, concomitante a isso, redimindo os que a buscam.

Tais constatações concernem à linguagem poética da qual se vale a obra. Todorov (2003, p. 58), ao aludir às teorias de Cohen, destaca que “as figuras enquanto infrações são a própria base de sua teoria; elas freiam o funcionamento normal da linguagem, só deixando passar a mensagem poética”. Por isso, quando Zambrano utiliza a antítese – perceptível entre as vozes das personagens – e a gradação – tanto na sua relação com a antítese, como sob a perspectiva da própria tomada de

⁴⁴ Todorov (2003, p. 185) ressalta que “sabemos que a poesia baseia-se essencialmente na simetria, na repetição (numa ordem espacial)”.

consciência por parte da personagem – está se valendo de tais figuras retóricas para que a linguagem utilizada adquira um sentido conotativo.

Deste modo, é patente que um dos meios utilizados pela pensadora para lograr a pretendida ressignificação – ou o encontro com o significado primordial – é o uso de metáforas. É relevante considerarmos o que Zambrano (1989, p. 119) diz a esse respeito

La grandeza de una cultura quizás se aparezca en las metáforas que ha inventado, si es que las metáforas se inventan. Ya que todo lo que el hombre hace tiene además del sentido primario otro sentido, por lo menos, más oculto y recóndito que luego salta y se manifiesta. Y así sucede igualmente con lo que mira y discerne, con lo que fija su atención. Nada es solamente lo que es.

Trueba Mira (2012, 71), ao realizar uma explanação a respeito da diferenciação entre símbolo e metáfora, seguindo os estudos de Le Guern, destaca que

[...] la analogía en el símbolo, sostiene, se capta intelectualmente y rompe el marco del lenguaje permitiendo todas las transposiciones, mientras que en la metáfora se trata de una percepción a través de la imaginación y la sensibilidad, respetando el espacio del lenguaje.

A estudiosa conclui que a metáfora substitui enquanto que o símbolo sugere. E, pontualmente por isso, nossa autora mostra uma preferência pelo uso de metáfora, por sua busca por interpretar os mistérios que estão ocultos na realidade. Todavia, devemos atentar para o fato de as metáforas zambranianas comportarem-se, por vezes, como símbolos, sobretudo ao refletirmos a respeito do que diz Juan Eduardo Cirlot – analisado por Trueba Mira (2012, p. 71) –, para o qual “*el enfrentamiento con la imagen poética está en el origen de su interés en los símbolos*”. Moisés (2004), alude à dificuldade que se centra na diferenciação entre metáfora e símbolo – ademais de outras figuras de linguagem e de pensamento. Contudo, ao observar os estudos de Langer, Moisés (2004, p. 283) indica que a metáfora “se revela quando se busca saber como a linguagem humana principiou”. Além disso, o estudioso sublinha a estreita correspondência entre a metáfora, a linguagem e o mito, “de modo que a consciência mítica se articula com o ser das coisas através de sons que privilegiando a linguagem na aurora da Humanidade, não passariam de metáforas”. (MOISÉS, 2004, p. 283).

Após essa elucidação, entendemos que o que Zambrano nos apresenta são metáforas, mas essas, por sua vez, podem ser entendidas como símbolos devido à ressignificação, sobretudo por conta da linguagem literária – mormente a linguagem poética – apresentar-se conotativamente. Assim, a luz que é, por diversos momentos, mencionada por Antígona, é uma metáfora ora da razão estrita – que é a luz solar: “*esa luz que me busca será mi tortura mayor. No poder ni aun aquí librarme de ti, oh luz, luz del Sol, del Sol de la Tierra*” (ZAMBRANO, 2012, p. 176) – ora da razão poética – que é a luz que advém, por exemplo, de uma estrela na escuridão da noite: “*pues que sólo me fio de esa luz que se enciende dentro de lo más oscuro [...] una luz sin ocaso en el centro de la eterna noche*”. (ZAMBRANO, 2012, p. 226). A partir dessa metáfora, compreendemos a simbologia da própria razão poética, ao passo que essa luz surgirá, justamente, da heroína, que iluminar-se-á em seu centro, por intermédio da palavra racional que vincula-se à palavra poética. Prontamente percebemos outra metáfora, a do centro. Zambrano reconhece como sendo o centro de todo indivíduo o coração, que representa a unidade definitiva. A tumba na qual Antígona está encerrada, segundo a analogia da pensadora, figura como uma “*oquedad de la tierra y su correspondencia primera se halla en la oquedad del cuerpo de Antígona*”. (TRUEBA MIRA, 2012, p. 75). Quando a nossa heroína declara: “*mi corazón, como siempre, corre al encuentro de la sombra, como en la vida*” (ZAMBRANO, 2012, p. 178), entendemos que, pelo fato do coração apresentar-se como o centro do indivíduo, responsável, portanto, tanto pela razão quanto pelo sentimento, tal busca almeja a razão poética, ou seja, a união das instâncias do sentir e do pensar racionalmente.

Como explanamos, a obra de Zambrano se constrói por meio de uma linguagem particular, que é de extrema importância para a apreensão de seu sentido. Resulta importante notar que para Todorov (2003, p. 32), a literatura possui,

[...] a linguagem ao mesmo tempo como ponto de partida e como ponto de chegada; esta lhe fornece tanto sua configuração abstrata quanto sua matéria perceptível, é ao mesmo tempo mediadora e mediada. Por isso, a literatura não é só o primeiro campo a ser estudado a partir da linguagem, mas também o primeiro cujo conhecimento pode lançar nova luz sobre as propriedades da própria linguagem.

Zambrano chega ao extremo dessa reflexão tecida por Todorov sobre a linguagem. Antígona nos é apresentada – sob esta perspectiva – como a própria

linguagem, por se mostrar ao mesmo tempo mediadora e mediada. É por meio dela que se desatam os nós: “¿Cómo voy a poder hacerlos nacer a todos? Pero sí, yo, yo sí estoy dispuesta. Por mí, sí; por mí, sí. A través de mí”. (ZAMBRANO, 2012, p. 191). Ela se apresenta, portanto, como o centro iluminado pelo qual passam as demais personagens que, dependendo de suas disposições, adquirem a consciência. Antígona é, portanto, a própria linguagem.

Ao considerar os estudos de Benveniste, Todorov (2003, p. 38) nos alerta para o fato de a linguagem apresentar “dois planos distintos de enunciação: o da fala e o da história”, que se referem à associação entre o sujeito da enunciação e o enunciado. Zambrano, em sua *Antígona*, privilegia a fala – esse fato nos é revelado logo no prólogo⁴⁵ – sendo que Antígona é por nossa filósofa ouvida, o que lhe permite realizar a transcrição de seu delírio. Com isso, é patente que a autora, agora autora-transcritora, outorga a fala exclusivamente à Antígona, não havendo, pois, narrador ou nenhum outro tipo de mediador – a não ser a própria escritora, que realiza a transcrição do que ouve⁴⁶. Esta constatação é interessante, quer dizer, a eleição de Zambrano dessa forma para apresentar a história de Antígona. Todorov (2003, p. 39) reconhece que “todo enunciado pertencente à fala tem uma autonomia superior, pois ganha toda sua significação a partir de si mesmo, sem a intermediação de uma referência imaginária”.

A importância que atribuímos à fala respeita as condições nas quais Zambrano concebeu sua *Antígona*. Todorov (2003) aclara que toda fala expõe sobre a realidade, ou se apresenta como uma enunciação subjetiva. Dessa feita, todo enunciado é passível da subsequente separação, se comportando

[...] por um lado, de um ato do locutor, de um agenciamento linguístico; por outro, da evocação de uma outra realidade; e esta, no caso da literatura, não tem nenhuma outra existência senão aquela conferida pelo próprio enunciado”. (TODOROV, 2003, p. 40).

⁴⁵ “Y no será extraño, así, que alguien escuche este delirio y lo transcriba lo más fielmente posible”. (ZAMBRANO, 2012, p. 173).

⁴⁶ Todavia, a impressão que temos ao considerarmos o prólogo é que não há intervenção alguma de Zambrano, posto que ela parece transcrever “lo más fielmente posible”. (ZAMBRANO, 2012, p. 173).

A partir dessa declaração entendemos a imanência da obra literária. Assim, sendo, a narrativa literária é “uma fala mediada e não imediata” (TODOROV, 2001, p. 41), portanto subordinada às limitações da ficção.

Consideramos, seguindo os estudos de Todorov, que a única categoria pessoal que existe é a da terceira pessoa “ou seja a impessoalidade” (TODOROV, 2001, p. 41). Todavia, pela eleição do tipo de registro que se vale Zambrano – a saber, construído sem a mediação de narrador, ou de marcações –, primando pelo discurso direto integralmente, corroboramos que as palavras adquirem máxima objetividade. Para Todorov (2003, p. 41), esse tipo de escrita apresentaria “[...] uma dialética entre a pessoalidade e a impessoalidade, entre o *eu* do narrador (implícito) e o *ele* do personagem (que pode ser um *eu* explícito), entre a fala e a história”. Em consonância com esse pensamento e com base nas teorias de Cohen, Todorov (2003, p. 51) explica que,

[...] a partir do momento em que os estudos literários se constituem em ciência, como tem feito a poética hoje, volta-se a extrapolar a obra: esta é considerada, outra vez, um efeito, mas agora ela é o efeito de sua própria forma. Portanto, a única diferença – mas é uma diferença importante – é que em vez de transpor a obra para um outro tipo de discurso, estudam-se as propriedades subjacentes do próprio discurso literário.

Logo, as inferências não são somente atribuídas ao que está explícito no texto, motivo pelo qual temos que realizar análises mais profundas, que cheguem ao cerne oculto da linguagem. Esta é justamente a intenção de Zambrano. Encontrar, por meio das palavras cognoscíveis, a palavra oculta, libertadora.

Outro fato a ser apontado é a motivação da obra *La tumba de Antígona*. A história da protagonista – bem como a obra em si – existe enquanto existem questionamentos. Todorov (2003, p. 105) exemplifica sua teoria com *As mil e uma noites*, afirmando que “se todos os personagens não param de contar histórias é porque esse ato recebeu uma consagração suprema: contar equivale a viver”. A Antígona de Zambrano, como bem sabido, é enterrada viva; entretanto lhe é dada uma nova oportunidade, ou seja, a ela será possível renascer, nascer completamente. Nesse rito de passagem a protagonista se vale de questionamentos, pois sua busca se refere ao saber, como quando pergunta a Ana: “¿Por qué historias estoy aquí: por la de mis padres entre ellos, por la historia del Reino, por la guerra entre mis hermanos? O

por la historia del mundo, la Guerra de Mundo, por los dioses, por Dios...” (ZAMBRANO, 2012, p. 195). Assim, enquanto houverem perguntas ainda não respondidas, ainda haverá vida – “a narrativa equivale à vida; a ausência de narrativa à morte”, dirá Todorov (2003, p. 106). Entretanto, entendamos que essa morte na Antígona de Zambrano em nada se assemelha à morte tomada do exemplo d’*As mil e uma noites*.

Com isso, averiguamos que o discurso de Antígona, ao utilizar-se de uma linguagem estilizada, portanto fora de seu uso ordinário, que por meio das palavras adquire uma autonomia “regida por suas próprias leis, e possível de ser julgada em si mesma. Sua importância supera a das coisas que elas supostamente refletiam”. (TODOROV, 2001, p. 114).

Mencionamos anteriormente algumas implicações que o pensamento platônico legou à história da humanidade ao propor a separação entre as palavras poética e racional. Todorov considera essa cisão, reportando a um dia no qual possivelmente ela tenha ocorrido. Nessa ocasião, afirma Todorov (2003, p. 114), nasceu

[...] simultaneamente a consciência da linguagem, uma ciência que formula as leis da linguagem, a retórica, e um conceito, o verossímil, que vem preencher o vazio entre essas leis e aquilo que se supõe ser a propriedade construtiva da linguagem: sua referência do real. A descoberta da linguagem rapidamente dará seus primeiros resultados: a teoria retórica, a filosofia da linguagem dos sofistas. Contudo, num momento posterior, os homens tentaram, ao contrário, esquecer a linguagem, agir como se as palavras fossem, mais uma vez, apenas os nomes dóceis das coisas; e hoje estamos apenas começando a entrever o fim desse período antiverbal da história da humanidade.

Essa característica – que se refere ao rompimento platônico – alude à arbitrariedade da palavra. Entretanto, nem Todorov nem Zambrano defendem uma linguagem arbitrária. Ambos crêem na necessidade de apreender a linguagem de uma forma mais ampla, buscando nela seu primeiro significado, aquele que, pelo decurso da história, se encontra oculto e, para muitos, já perdeu o sentido. Todorov (2003, p. 114, 115) continua sua explanação, que reportaremos por julgá-la de extrema pertinência à nossa investigação:

[...] durante vinte e cinco séculos tentaram fazer crer que o real é uma razão suficiente da palavra; durante vinte e cinco séculos foi preciso reconquistar o tempo todo o direito de perceber a

linguagem. A literatura, embora simbolize a autonomia do discurso, não foi suficiente para derrotar a ideia de que as palavras refletem as coisas. A característica fundamental de toda a nossa civilização é ainda essa concepção da linguagem-sombra, de formas que sabe mutáveis mas que nem por isso deixam de ser consequência direta dos objetos que elas refletem. Estudar o verossímil equivale a mostrar que os discursos não são regidos por uma correspondência com seu referente, mas por suas próprias leis, e a denunciar a fraseologia que, nesses discursos, quer nos convencer do contrário. Trata-se de retirar a linguagem de sua transparência ilusória, de aprender a percebê-la e de estudar ao mesmo tempo as técnicas de que ela faz uso para [...] deixar de existir a nossos olhos.

Como vimos tratando em nossa análise, fica muito claro que Zambrano pretende uma ordem diferente dessa que Todorov diz reger desde há muito tempo a concepção de linguagem. Essa ilusão do real propicia uma transparência “ilusória”, como explicita Todorov. Zambrano pretende, portanto, uma transparência que seja real. Por esse motivo, ela recorre aos tempos imemoriais, anteriores à História, afinal, neles ainda se encontrava a linguagem que não se valia da arbitrariedade para existir, da linguagem que deveras era, afinal, ainda não havia passado pela história, fato esse que a ressignifica constantemente. Antígona, como bem vimos, aparece como a detentora de uma linguagem que se pretende anterior aos conceitos, o que fica patente na fala da Harpía: “[...] *porque tienes tú, tu lenguaje*”. (ZAMBRANO, 2012, p. 204). Tal enunciado demonstra a divergência entre a linguagem da protagonista – que pretende uma universalidade e, sobretudo a atemporalidade – e a linguagem das demais personagens – que estão ainda atreladas à linguagem submetida ao tempo e, portanto, à história.

Todorov ainda declara que a “identificação do personagem com as palavras que profere explica a importância que a voz ou a escrita de uma pessoa podem ganhar”. (TODOROV, 2003, p. 130). Ora, todo o discurso de Antígona concentra o significado maior da obra. Sua palavra transcende, permite que as demais personagens encontrem a redenção, que sejam perdoados, que sejam lavados de toda culpa e pecado.

A palavra de Antígona assim, passa da ordem elementar da audição, para a ordem da ação abstrata que promulga a transcendência. Logo, a fala da protagonista está totalmente vinculada ao outro, a um “*tu-interlocutor*” (TODOROV, 2003, p. 132) e, por esse motivo é que se torna o elemento central, tanto no que se refere ao destino

das demais personagens – ajudando-as a encontrar a paz –, quanto no que se refere ao destino da protagonista – que atinge a completa consciência.

Com isso, admitimos que a “organização da narrativa se dá, portanto, no nível da interpretação e não no dos acontecimentos-a-interpretar” (TODOROV, 2003, p. 178), até porque Zambrano não nos apresenta propriamente uma narrativa de ações⁴⁷. A história adquire um sentido muito mais amplo ao ser considerada como uma consequência da grande tragédia dos Labdácidas – incluindo a vil ação de Laio; a tragédia pessoal de Édipo, tanto no que se refere a Jocasta, quanto à tragédia do reino; e o infortúnio dos irmãos, sobretudo em relação à discórdia que finda com a morte de ambos –, e de todas as demais personagens, como Hêmon, Creonte, Ismene, que estão contidas na história de Antígona. Todavia, em Zambrano, as tragédias não são apresentadas objetivamente. Adquirem um viés alusivo, abstrato, por meio do encadeamento de acontecimentos que precisam ser (re)interpretados para que a grande tragédia seja, de fato, compreendida e depurada.

A Antígona de Zambrano, portanto, pode ser entendida como uma reunião de transposições, que se apresentam por meio de antíteses – claro/escuro, piedade/opressão, ignorância/conhecimento, morte/vida – que pretendem uma significação maior, transcendente, advinda da articulação entre as tragédias pessoais e a tragédia maior, na qual se inclui a própria humanidade. Essas tragédias são expostas gradativamente num movimento contínuo e crescente, porém circular como uma espiral ascensional.

Zambrano ouve, copia, escreve e traduz – posto que declara ter ouvido um discurso anterior, o delírio de sua personagem, Antígona – o que se deu no plano da abstração. Essa prática evidencia a forma pela qual se constrói o pensamento zambaniano, elucidado pela pensadora malaguenha como o próprio movimento da existência: “*la vida es así, en espiral, un ir y venir para caer y volver a bajar, un ir y venir constante, entre dos infiernos: uno más bajo, más hondo, más sin salida, y otro la salvación total y completa*”. (ZAMBRANO, 2009, p. 198). Tal movimento em espiral também é por Zambrano ilustrado da seguinte maneira: “*todo se da inscrito en un movimiento circular, en círculos que se suceden cada vez más abiertos hasta que se*

⁴⁷ No entanto, é óbvio que as ações que precedem a história de nossa Antígona são essenciais para a apreensão da obra sob seus diversos matizes.

llega allí dónde ya no hay más que horizonte” (ZAMBRANO, 1986, p. 13) e nossa escrita, por hora, imbuída dessa mesma dinâmica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao estudarmos a obra *La tumba de Anígona*, notamos que a personagem, desde a perspectiva do método zambraniano da razão poética, erige respeitando as etapas que Zambrano considera como constitutivas das dimensões ética e política. Desde a dimensão ética, temos que Antígona caracteriza-se por sua necessidade em efetivar sua constituição como ser, ou seja, leva a cabo sua autocriação, afinal, segundo nossa autora, nenhum indivíduo nasce por completo, necessitando, assim, passar por um segundo e verdadeiro nascimento, para atingir a plena consciência. Nessa instância – da dimensão ética – estão circunscritos os conceitos de ser e tempo. Quando abordamos o conceito de ser proposto por Zambrano, evidenciamos que nossa protagonista percebe a realidade na qual está inserida além do *logos*, quer dizer, admite outras formas de realidade – aliás, toda extensão da obra é apresentada como delírio, portanto, além da realidade estrita. O conceito de tempo nos mostra muito claramente as etapas pela qual passa Antígona até atingir a plena consciência, em outras palavras, a razão poética. Na primeira parte da obra (desconsideramos aqui o prólogo), portanto, da cena intitulada “*Antígona*” até a cena “*La harpía*” (que representa uma cisão na linguagem) podemos moldurar a heroína no tempo que Zambrano nomeia como Psique. Tal instância temporal admite a ausência do tempo histórico, atrelando-se ao tempo do sonho. É possível que, imagetivamente, reconhecamos tal tempo como a descida até o inferos de que tanto fala Zambrano. A partir da cena “*Los hermanos*” até a cena “*Creón*”, percebemos Antígona numa conversação que, agora sim, considera o tempo histórico, pois apresenta a tragédia familiar dos Labdácidas. Logo, tal instância temporal circunscreve-se na esfera do Eu, que se identifica por apresentar o tempo linear, o diálogo com outros indivíduos, mesmo que, na obra que estudamos, isso ocorra de forma diversa, em outras palavras, pelas vias do delírio. A partir da penúltima cena “*Antígona*” é indubitável que a protagonista atinge a tão almejada plenitude da consciência. Tal instância temporal compreende o âmbito da supratemporalidade, peculiar por manifestar o ensimesmamento do indivíduo, situando-o acima do tempo vital, como que numa espécie de “buraco” temporal no qual se atinge a *anagnórisis*, portanto o reconhecimento do sentido essencial da existência. Na última cena, “*Los desconocidos*”, ao nos valermos a imagem zambraniana do percurso existencial – tal e qual propomos anteriormente –,

percebemos que é como se houvesse a ascensão de Antígona. Assim, para ascender há a necessidade de descender até os inferos.

A dimensão política aludida por Zambrano refere-se à impossibilidade do ser humano em levar à cabo a tarefa ética devido ao autoritarismo do poder. É fato que tal dimensão concerne ao momento histórico no qual a obra é concebida. Tanto a Antígona sofocleana, como a zambraniana, são vítimas sacrificiais do regime totalitário de Creonte. Contudo, a reescrita de nossa autora nos permite interpretar o sacrifício de nossa protagonista como o sacrifício vivido pelos espanhóis durante a guerra civil espanhola e no posterior fascismo instaurado. Assim, fica fácil atrelar a figura de Creonte à do general Francisco Franco. Portanto, pela impossibilidade em atingir a consciência num mundo que não permite a liberdade do ser, Antígona é enterrada viva. Este fato se relaciona, tanto com o exílio em seu sentido literal – sofrido por diversos espanhóis, e, evidentemente, por Zambrano – como ao exílio num plano metafísico, pelo fato de nossa pensadora crer que nenhum indivíduo nasce por completo, sendo, portanto, o exílio uma condição inerente ao ser humano, encaminhando-o à necessidade de cumprir sua tarefa segundo a dimensão ética para, de fato, atingir a completude.

Ainda na dimensão política esquadrimos a questão da leis consideradas por Antígona e por Creonte. A protagonista representa a liberdade individual ao passo que Creonte encarna a ditadura estatal. Além disso – e, justamente por isso – Antígona figura como defensora do direito antigo, característico por circunscrever-se no âmbito da religião e da, já mencionada, liberdade individual. Creonte, por sua vez, apresenta-se como defensor do, então, novo direito sofisticado, no qual o Estado se configura como senhor absoluto dos cidadãos, tendo, portanto, direito de vida e morte sobre eles. Essa busca de Antígona pela antiga lei surge na crença em uma nova lei, comprovando o caráter cíclico da obra, ao propor a recuperação da lei antiga, porém, numa nova condição.

Como analisamos, a circunscrição da personagem tanto na dimensão ética, como na dimensão política, se nos apresenta ciclicamente, assim como ocorre nos mitos e na poesia. Em relação ao mito, tal constatação ficou clara ao sondarmos a obra desde a perspectiva proposta tanto por Mielietski, como por Cassirer e Eliade. No que tange a poesia, ou melhor, a prosa poética, compreendemos a inserção da obra em tal âmbito nos valendo da percepção de Todorov. A obra inicia-se na atemporalidade, todavia sob uma condição na qual a heroína ainda não se apresenta

consciente de si, e termina na supratemporalidade, portanto, também na ausência de tempo, no entanto, agora, pelo fato de ter passado pela instância do tempo histórico, sob outra condição, quer dizer, plenamente consciente de sua existência. Além disso, como bem observamos, a linguagem poética é considerada por Zambrano como a única capaz de registrar a instância metafísica por ela proposta, devido ao seu caráter metafórico e, reiteramos, cíclico, que sugere a criação – ou como ela menciona, uma recuperação – de um novo sentido, contudo, imbuído de um caráter diverso do primordial.

Quando consideramos a divergência entre as vozes das personagens, notamos que tal discordância principia no cisma ocorrido no interior da palavra, dividindo-a nas instâncias racional e irracional. Da mesma forma – e por consequência – Platão propõe a divergência entre a filosofia e a poesia. A razão poética, pois, se nos apresenta com a intenção de convergir tais instâncias, recuperando, portanto, a palavra imemorial que continha em si ambas significações, que dizer, a palavra que era imanente – e não arbitrária. Como bem vimos, Zambrano julga o propósito platônico uma violência, pelo fato do filósofo supor que somente a palavra racional representaria o real. A partir desse ponto, reconhecemos o objetivo de nossa autora em reinterpretar o mito da caverna. Acorde à sua reflexão, o homem não precisaria sair da caverna para contemplar a realidade, pois a realidade pode apresentar-se de diversas formas. Nossa autora considera que a forma mais eficaz para atingir a plena consciência é “entrando” dentro de si, movimento, por ela denominado, ensimesmamento, ou entranhamento. Logo, ao sair da caverna para contemplar o real, na verdade o que ocorre é um afastamento da realidade, posto que, conforme o pensamento zambraniano, para que haja tal contemplação, o indivíduo deve voltar-se ao seu interior. Assim, Antígona atinge seu desígnio pois, ao encontrar-se só em sua tumba inicia sua reflexão – delirante –, entrando dentro de si mesma para compreender sua existência. Quando, enfim, compreende, ou seja, quando alcança a *anagnórisis*, de fato chega à razão poética. Dessa feita, mostramos que a razão poética compreende a recuperação da palavra original, e, conseqüentemente, o sentido original da existência.

O método zambraniano, para chegar ao seu intento, se vale das vias da piedade e da mediação. Nesse sentido entendemos a eleição da personagem trágica Antígona, por mostrar-se como o sacrifício mais puro, sobretudo por ela representar a palavra do amor. No trânsito pelo qual passa a protagonista é patente uma dinâmica entre os

opostos de claro e escuro, de violência e respeito, do conceitualizar e do sentir. Valendo-se, portanto, do binarismo proposto pela filosofia Zambrano busca ressignificar, todavia com o intento em voltar à antiga origem. Os nós que foram sendo impostos no decorrer da história – em relação à conceituação – podem ser entendidos como análogos aos nós que encadeiam a tragédia dos Labdácidas. Ao propor o desate de tais nós, nossa autora simboliza o desate dos nós determinados pela razão, que a separavam da palavra – tida como irracional desde Platão – da poesia. Assim, quando Antígona liberta sua família do jugo da maldição, é como se libertasse toda a humanidade que, em certa medida, se mantém restrita ao *logos*. Consequentemente, abre caminho a novas realidades possíveis, sobretudo a uma nova ordem, a uma unidade que erige por intermédio da razão poética.

A razão proposta por Zambrano e, como bem vimos, vivida por Antígona é a forma que nossa autora julga como a única possível para se chegar à essencialidade da existência, mormente no que se refere à desumanização crescente no seio da humanidade. Em diversos âmbitos o ser humano insiste na separação para, de alguma forma, dar conta do *logos* no qual se encontra inserido. Isso ocorre, muito provavelmente, devido a parcialidade a que estamos submetidos. Assim, separou-se a palavra original. Divergiu, por conseguinte, a filosofia da poesia – admitindo a racionalidade a uma e a irracionalidade a outra. Por fim, chegou-se ao ponto máximo da tirania, da irracionalidade, com as guerras que ocorrem no seio de uma pátria, na qual deveria haver uma identidade que não separasse, mas que irmanasse, que fosse mais incisiva que a divergência que, por algum motivo, se intaurou. A dimensão ética necessita da dimensão política para realizar-se, mas somente no momento em que a ilusão do mundo – ou no momento em que a ilusão que se criou no mundo – se dissipe será possível chegar a tal unidade. Apenas com a plena consciência de si mesmo é possível compreender a existência, tão-somente atingir-se-á a razão poética.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADÁN, O. Zambrano *opus palimpsestum*. En torno a Platón y la violencia. In: BENEYTO, J.M.; GONZÁLES FUENTES, J.A. (coord.). **María Zambrano: la visión más transparente**. Madrid: Editorial Trotta, 2004. (p. 427 - 440).

BRANDÃO, J. S. **Teatro grego: tragédia e comédia**. Petrópolis: Vozes, 1985.

CASSIRER, E. **Linguagem e mito**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

DÍAZ LOPEZ, J. De la palabra sagrada como acción operativa. In: BENEYTO, J.M.; GONZÁLES FUENTES, J.A. (coord.). **María Zambrano: la visión más transparente**. Madrid: Editorial Trotta, 2004. (p. 135 - 146).

ELIADE, M. **Mito do Eterno Retorno**. Tradução de José Antonio Ceschin. São Paulo: Mercuryo, 1992.

GAMA KURY, M. Introdução. In: SÓFOCLES. **A trilogia tebana**. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 2011. (p. 07 - 16).

GÓMEZ BLESA, M. Zambrano: la condenación platónica de la poesía. In: BENEYTO, J.M.; GONZÁLES FUENTES, J.A. (coord.). **María Zambrano: la visión más transparente**. Madrid: Editorial Trotta, 2004. (p. 61 - 75).

IGLESIAS SERNA, A. Algunos lugares de la poesía. La palabra pensante de María Zambrano. In: BENEYTO, J.M.; GONZÁLES FUENTES, J.A. (coord.). **María Zambrano: la visión más transparente**. Madrid: Editorial Trotta, 2004. (p. 191 - 205).

JAPIASSÚ, H.; MARCONDES, D. **Dicionário básico de filosofia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

MARTÍNEZ CACHERO, J. M.; SANZ VILLANUEVA, S.; YNDURÁIN, D. La novela. In: YNDURÁIN, D. (org.) **Historia y crítica de la literatura española: época contemporánea**. Barcelona: Crítica, 1992. v. 9. p. 318-555.

MELETÍNSKI, E.M. **Os arquétipos literários**. Tradução de Aurora Feroni Bernardini; Homero Freitas de Andrade; Arlete Cavaliere. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

MIELIETINSKI, E. M. **A poética do mito**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1987

MOISÉS, M. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2004.

MORENO SANZ, J. Luz para la sangre. Genealogía del pensamiento en la vida de María Zambrano. In: BENEYTO, J.M.; GONZÁLES FUENTES, J.A. (coord.). **María Zambrano: la visión más transparente**. Madrid: Editorial Trotta, 2004. (p. 9 - 44).

ORTEGA y MUÑOZ, J. F. La razón mediadora en María Zambrano. In: BENEYTO, J.M.; GONZÁLES FUENTES, J.A. (coord.). **María Zambrano: la visión más transparente**. Madrid: Editorial Trotta, 2004. (p. 319-332).

PRIETO, S. <<Amor de engendrar en la belleza>>. Filosofía y conocimiento amoroso en María Zambrano. In: BENEYTO, J.M.; GONZÁLES FUENTES, J.A. (coord.). **María Zambrano: la visión más transparente**. Madrid: Editorial Trotta, 2004. (p. 393 - 425).

SCHOPENHAUER, A. **Sobre a ética**. Tradução de Flamarion C. Ramos. São Paulo: Hedra, 2012.

SÓFOCLES. **A trilogia tebana**. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

STEINER, G. **Antígonas: a persistência da lenda de Antígona na literatura, arte e pensamento ocidentais**. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1995.

SZONDI, P. **Ensaio sobre o trágico**. Tradução de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

TODOROV, T. **Poética da prosa**. Tradução de Cláudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

TRUEBA MIRA, V. Introducción. In: ZAMBRANO, M. **La tumba de Antígona y otros textos sobre el personaje trágico**. Edición de Virginia Trueba Mira, Madrid: Cátedra, 2012. (p. 09 - 126).

UNAMUNO, M. **Niebla**. Madrid: Espasa Calpe, 2002.

ZAMBRANO, M. Antígona o de la guerra civil. In: ZAMBRANO, M. **La tumba de Antígona y otros textos sobre el personaje trágico**. Edición de Virginia Trueba Mira, Madrid: Cátedra, 2012. (p. 263 - 265).

_____. **Claros del bosque**. Barcelona: Seix Barral, Clásicos de bolsillo, 1986.

_____. Cuaderno de Antígona (M-404). In: ZAMBRANO, M. **La tumba de Antígona y otros textos sobre el personaje trágico**. Edición de Virginia Trueba Mira, Madrid: Cátedra, 2012. (p. 267 - 278).

_____. Cuadernos de Antígona (M-264). In: ZAMBRANO, M. **La tumba de Antígona y otros textos sobre el personaje trágico**. Edición de Virginia Trueba Mira, Madrid: Cátedra, 2012. (p. 279 - 285).

_____. Delirio de Antígona. In: ZAMBRANO, M. **La tumba de Antígona y otros textos sobre el personaje trágico**. Edición de Virginia Trueba Mira, Madrid: Cátedra, 2012. (p. 239 - 251).

_____. El personaje autor: Antígona. In: ZAMBRANO, M. **La tumba de Antígona y otros textos sobre el personaje trágico**. Edición de Virginia Trueba Mira, Madrid: Cátedra, 2012. (p. 253 - 262).

_____. **Filosofía y poesía**. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

_____. **La destrucción de las formas.** Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2004.

_____. **Las palabras del regreso.** Edición de Mercedes Gómez Blesa, Madrid: Cátedra, 2009.

_____. **La tumba de Antígona y otros textos sobre el personaje trágico.** Edición de Virginia Trueba Mira, Madrid: Cátedra, 2012.

_____. **Notas de un método.** Madrid: Mondadori, 1989.

_____. **Poesía e metafísica.** Trad. José Bento. Covilhã: Lusofia:press, 2008.

OBRAS CONSULTADAS

AYBAR RAMÍREZ, M. D. **Literatura exilada: o espaço em *L'agneau carnivore* de Agustín Gomez-Arcos**. 2003. 235p. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. Araraquara, 03 dez.2033.

CARRASCO, D. S. (2010). **Historia y violencia: Walter Benjamin y María Zambrano**. Universidad de Murcia. *Thémata. Revista de Filosofía*. Número 43, págs. 417-434, 2010.

CAUDET, F. **El exilio republicano de 1939**. Madrid: Cátedra, 2005.

FIKER, R. **Mito e paródia: entre a narrativa e o argumento**. Araraquara: Cultura Acadêmica, 2000.

HIERRO, G. La vocación de Antígona (acercamiento a María Zambrano). In: **Cincuenta años del exilio español en México**. Tlaxcala, México, Universidad Autónoma de Tlaxcala, Embajada de España, 1991, p. 85-93.

ILIE, Paul. **Literatura y exilio interior: escritores y sociedad en la España franquista**. Madrid: Fundamentos, 1981.

PALLOTTINI, R. **Dramaturgia: a construção da personagem**. São Paulo: Editora Ática, 1989.

PIÑAS SAURA, M. del C.. Sobre la razón poética de María Zambrano. In: CERVERA SALINAS, V.; HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, M.B.; ADSUAR FERNÁNDEZ, M. D. (eds.). **El ensayo como género literario**. Murcia, Universidad de Murcia, Servicio de publicaciones, 2005. (p. 131 - 142).

RICO, F. **História de la literatura española**. Barcelona: Editorial Crítica, 1983.