

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE  
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
MESTRADO EM HISTÓRIA DA LITERATURA**

**GILIARD AVILA BARBOSA**

**NAS TRAMAS DE OUTRA ODISSEIA:  
AS TESSITURAS MÍTICAS EM *VIAJES DE PENÉLOPE*, DE JUANA ROSA PITA**

Rio Grande

2013

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE  
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
MESTRADO EM HISTÓRIA DA LITERATURA**

**GILIARD AVILA BARBOSA**

**NAS TRAMAS DE OUTRA ODISSEIA:  
AS TESSITURAS MÍTICAS EM *VIAJES DE PENÉLOPE*, DE JUANA ROSA PITA**

Dissertação apresentada como requisito parcial e último para a obtenção do grau de mestre em Letras – área de concentração em História da Literatura, pela Universidade Federal do Rio Grande.

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Aimée Teresa González Bolaños  
Orientadora

**Data da defesa: 09 de setembro de 2013**

Instituição depositária:  
SiB – Sistema de Bibliotecas  
Universidade Federal do Rio Grande

Rio Grande  
2013

*A Amélia Martins Corrêa, Penélope  
genealógica, cujo amor devotado o tempo  
e a morte não puderam apagar.*

## AGRADECIMENTOS

Chego à porta do sonho. Olho para trás: imenso tecido elaborado pelo tempo. “Perché in un minuto ci sono molti giorni”, diz Penélope, da ponta do tear. Reconheço o dito: Juana fala por ela. E ela fala comigo, e por mim.

Revelada a palavra, um fecho de luz ilumina a sala, retirando do escuro as memórias que carreguei guardadas. São muitas, são múltiplas: fragmentos de mim que se recompõem, que se reconstroem, se ressignificam. Ao estalar das luzes, as lembranças chegam a minhas mãos, como fotos que, lançadas pelo tempo, buscassem, já amareladas, reviver – e mover – aquilo que o obturador congelara.

Regresso, então, à primeira imagem: meus pais, frente ao portão, aguardando, sorridentes, nossa primeira foto na casa da vó. Quantos sonhos, quantas expectativas, quanta coisa investida em um pequeno par de bochechas... Com eles, depois, vem minha avó. E a mana, ainda pequena, a tagarelar sem fim. July virá tardiamente, com o coração pleno de esperança. Eis os meus pés, as bases que me dão força pra caminhar.

Ando outro tanto, em busca de mais fragmentos. Revejo os amigos, doce encontro com o outro-si. Aí descubro conforto: no sorriso sagrado de Adriane, na meiguice atroz de Mariana, na acidez delicada de Daniela. A linguagem atropelada de Fabiane é calma e abrigo; o sonho de Juliana, motivação pra seguir; a palavra de Francilene, norte e premonição. Vanessa é poesia e vinho; Lilian, força e luz. Elisa é pureza da infância. Júlia é razão tresloucada, encontro feliz. Os amigos, já dizia Quintana, são amores que nunca morrem. Eis aí os meus braços, extensão de mim a querer o mundo.

Há, ainda, os “professoramigos”, aqueles que, passando por mim, deixaram também suas imagens, urdiram palavras, exemplos e sonhos. Muito antes de pisar na Universidade, Belanir fez-me crer na poesia. Aqui, Eliana guiou meus primeiros passos; Mauro impediu dispersão. Artur foi mudança; Dulce, exemplo ético. Ingrid e Eliane, amor ao sem-fim das línguas. Normélia e Duda, diálogo e redescoberta. Daniela Delias foi renascimento poético. Luciani, quebra de paradigma. Eis aí boca e ouvidos, minhas fontes de reflexão e palavras.

Junto a essas imagens, encontro meus alunos. Os de hoje, de ontem e os de sempre: meu motivo maior para crer no ofício. Se ando, é porque os tenho comigo. Olhando para trás, mas já me acercando, novamente, da porta do sonho, não posso ver Ana e Fernanda sem abrir um sorriso de alívio, sustentado pelo apoio dessas duas figuras tão importantes, pra mim, e tão angustiadas, comigo, na elaboração dessa dissertação. Elas foram minhas mãos, a tecer.

Em dado momento do percurso, encontro nova inscrição: “Não mexe comigo, que eu não ando só”, lembra o poeta. Não me esqueço: se sigo incólume aos nós e rompimentos dos fios do tecido, na caminhada, o devo a Guian e Ogunté, que me abrigam sob suas armas. Sou grato a eles e a Valdenir, pai Nilo, que nos uniu infinitamente, empunhando o oxé de Xangô.

Estou voltando à porta do sonho. Já diviso Aimée e Carlos. Não posso chegar à porta sem falar de Aimée, que fez, de mim, criatura criadora. Desestabilizou minhas certezas, acreditou na minha força, pôs fé na minha habilidade em tecer. Tivemos as reviravoltas de dois amantes da poesia a olharem juntos para a mesma direção. Aimée foi amor, proteção, rigor científico, dor, enfrentamento, harmonia, paz de espírito. Humana, com matizes de sagrado. Oyá a trouxe no vento, para que Penélope pudesse atar-nos em liberdade, pelo comprometimento, carinho e afeição.

Carlos é sinônimo de simplicidade. Tem a simplicidade que só os sábios demonstram. É, também, amigo guardião, cujo sorriso é conforto e cujas palavras trago comigo, esperançoso, para o futuro. Que a Literatura possa “salvar” mais almas: eis nosso projeto comum.

Mas há, ainda, uma parte de mim que palavra alguma revela. É Lisiane, de quem não lembro porque está em mim: não sai do peito, e toda lembrança exige um mínimo de distanciamento. Lisiane é meu coração a pulsar, extasiado e agoniado pelo devir. Se olho para trás, busco-a e não a encontro. Por tempos naveguei procurando-a, mas ela não se revela, enigma que apenas me olha, oblíqua. Oblíqua e dissimulada: tem os olhos de Capitu. É nesses olhos que, perdendo-me, encontro a felicidade e a confiança no porvir. Eis meu *ipse-idem*, meu duplo, meu outro.

Chego, novamente, à porta do sonho. CAPES é a inscrição da chave que permite abri-la. Abro-a. Aimée, Carlos e Ricardo me esperam. Ricardo aventurou-se a navegar pelo emaranhado de minhas palavras.

Vem, leitor, dá-me tua mão. E segue, comigo, este sonho.

## **PENÉLOPE SEM ULISSES**

*Para Giliard Ávila Barbosa*

casas guardam ausências  
louças rompem silêncios  
telas desenham arcos

ela fia, retalha, retorce  
ela pensa nas mortes  
que tombam exaustas  
entre os corpos que não viveu

porque fosse cais e espera  
a moça tece embaraços

Daniela Delias

Puede uno contentarse

con poco en la vida  
siempre que el poco sea inmenso

Juana Rosa Pita

## RESUMO

Esta dissertação constitui-se como uma leitura estética da obra *Viajes de Penélope*, da escritora Juana Rosa Pita. Seu objetivo é compreender de que maneira a autora reinterpreta o mito de Penélope, utilizando como hipotexto a *Odisseia*, de Homero. O trabalho parte da compreensão do mito como discurso-matriz da literatura, conhecimento que, inerente à poética pitiana, transita entre o universal e o particular. Em um primeiro momento, a poeta é apresentada, e as imagens mais representativas de sua obra são analisadas, dando uma visão de conjunto daquilo que pode ser caracterizado como a “poética pitiana”. Depois, a análise debruça-se especificamente sobre *Viajes de Penélope*, investigando as facetas da releitura mítica elaborada pela autora: a reinterpretação do mito, os múltiplos eus que se impõem em suas tessituras mítico-poéticas, suas imagens mais representativas. Ao final, busca-se apontar caminhos para uma reflexão acerca da contribuição de *Viajes* para a conformação de uma estética da diáspora.

**PALAVRAS-CHAVE:** Poesia. Mito. Penélope. Juana Rosa Pita. Diáspora.

## RESUMEN

Esta disertación está constituida como una lectura estética de *Viajes de Penélope*, obra de la escritora Juana Rosa Pita. Su objetivo es comprender de qué modo la autora reinterpreta al mito de Penélope, al utilizar como hipotexto la *Odisea* de Homero. El trabajo parte de la comprensión del mito como discurso-matriz de la literatura, conocimiento que, inherente a la poética pitiana, transita entre lo universal y lo particular. En un primer momento, se presenta la poeta, y las imágenes más representativas de su obra son analizadas, lo que nos da una visión de conjunto de aquello que puede ser caracterizado como la “poética pitiana”. Después, el análisis pone atención específicamente sobre *Viajes de Penélope*, al investigar las facetas de la relectura mítica realizada por la autora: la reinterpretación del mito, los múltiples yos que se imponen en sus tejeduras mítico-poéticas, sus imágenes más representativas. Al final, el trabajo se direcciona hacia una reflexión a respecto de la contribución de *Viajes* para la conformación de una estética de la diáspora.

**PALABRAS-CLAVE:** Poesía. Mito. Penélope. Juana Rosa Pita. Diáspora.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO -ENTRE URDIR E TRAMAR: PRIMEIROS FIOS.....</b>	<b>10</b>
<b>1 NAS MALHAS DO MITO .....</b>	<b>17</b>
<b>2 CUBA SE VUELVE ÍTACA: PENÉLOPE NOS TRÓPICOS .....</b>	<b>35</b>
2.1 JUANA ROSA PITA: AS VIAGENS DE UMA OUTRA PENÉLOPE.....	35
2.2 URDIDURAS CRÍTICAS.....	39
2.3 UMA TRILOGIA MÍTICO-FEMININA .....	50
<b>3 (DES)TECENDO O MITO: OS FIOS DE VIAJES DE PENÉLOPE .....</b>	<b>61</b>
3.1 NO TEAR DE HOMERO, NOVAS URDIDURAS.....	61
3.2 ELA TECE AO ESPELHO: OS MÚLTIPLOS EUS DE VIAJES DE PENÉLOPE .....	74
3.3 BORDANDO IMAGENS, HABITANDO TEMPOS.....	87
<b>ARREIMATE - POR UMA ESTÉTICA DA DIÁSPORA.....</b>	<b>98</b>
<b>OBRAS CONSULTADAS.....</b>	<b>102</b>
<b>ANEXO 1 - ENTREVISTA COM JUANA ROSA PITA .....</b>	<b>107</b>
<b>ANEXO 2 - ENTREVISTA COM JUANA ROSA PITA (TRADUÇÃO).....</b>	<b>111</b>

## INTRODUÇÃO

### ENTRE URDIR E TRAMAR: PRIMEIROS FIOS

*Llegar a ti sin previo  
aviso o voz:  
una fuente, una brisa, un canto.*

Juana Rosa Pita

Não há nada tão difícil para um acadêmico quanto dar início à escrita do trabalho científico – seja ele um artigo, um ensaio, uma dissertação. Lidar com a folha em branco, com as muitas ideias que parecem, todas, querer saltar do mundo da abstração para o palpável toque das teclas do computador, cujas letras se converterão em papel e tinta para serem lidas por alguém com certa motivação, curiosidade, interesse pelo tema trabalhado, é tarefa difícil, na qual o pesquisador empreende uma busca – interminável – pelas melhores tessituras. Tessituras que sejam capazes de, sobretudo quando se trata de estudos literários, conformar tanto uma escrita científica quanto articulá-la esteticamente, a fim de conduzir o leitor, especialista ou não, aos descaminhos de um labirinto hermenêutico onde, cercado de imagens, ele possa encontrar um fio de Ariadne e, a partir dele, dialogicamente, tecer suas próprias interpretações.

Início, assim, tomando, como fio condutor desta dissertação, os caminhos que me levaram ao encontro de Juana Rosa Pita. Pelo que a memória remonta, as origens deste trabalho, de forma mais acadêmica, encontram-se em 2009, quando, estando no terceiro ano de graduação em Letras Português-Espanhol, comecei a direcionar o meu olhar – que à época se voltava para análises da argumentação em redações de vestibular, sob o viés da Linguística – para as obras literárias. A partir do direcionamento tomado pelos meus estudos, comecei a estabelecer relações entre Literatura e Mitologia, já que eram recorrentes, nas minhas

leituras à época, referências ao imaginário clássico grego, tema que me interessa de longa data. Uni, assim, duas afinidades até então dissociadas, e passei a estudar de que maneira se configuravam as reatualizações míticas nas obras literárias, bem como as simbologias por meio das quais era possível chegar a uma espécie de matriz mítico-significativa. Escrevi alguns artigos, dos quais foi publicado “O paganismo nas cantigas de amigo: mitos de amor e de fertilidade na *Bailia das Avelaneiras*, de Aires Nunes de Santiago”, na Revista *Mafuá*, editada pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

A partir disso, decidi aprofundar os estudos “simbólicos-mitodológicos-literários”, que investigava de forma autodidata, e procurei a Profa. Dra. Raquel Rolando Souza, sob cuja orientação comecei a fazer algumas leituras teóricas referentes a Mito e Imaginário, embasado sobretudo pelo aporte teórico de Gaston Bachelard e Gilbert Durand. Em janeiro de 2010, então, concluí minha pesquisa em Linguística, na condição de bolsista de Iniciação Científica, e assumi uma nova bolsa PIBIC, desta vez no projeto *Retratos de infância – a poesia brasileira nas marcas de um espelho*. Nele, investiguei as manifestações do mito de Narciso na obra da poeta<sup>1</sup> brasileira Hilda Hilst.

Graduado, ingressei, em 2011, no mestrado em Letras – História da Literatura, também na FURG, decidido a prosseguir com meus estudos, tamanha a fascinação pelo universo da Mitologia, que concebo como raiz de toda a literatura. Foi então que surgiu a possibilidade de trabalhar com a Profa. Dra. Aimée Bolaños, quem, sabendo de minha afeição às relações entre mito e literatura, apresentou-me inúmeras possibilidades: eu, que ainda não havia delimitado o enfoque de minha investigação, pude entrar em contato com releituras míticas até então desconhecidas, como as realizadas por Maria Carpi, Alina Galliano e Juana Rosa Pita.

Acostumado a analisar obras literárias no que diz respeito à manutenção ou subversão de suas matrizes míticas, deparei-me com uma

---

<sup>1</sup> A utilização do termo “poeta”, ao invés do padrão “poetisa”, filia-se ao propósito de ressignificação do termo “poeta” dantes utilizado apenas para referir-se a escritores do gênero masculino, em detrimento da variante “poetisa”, por muito tempo negativizada, para referir-se ao gênero oposto.

literatura singular ao ler *Viajes de Penélope*, livro-poema escrito e editado por Juana Rosa Pita em 1980 e republicado, em 2007, em edição bilíngue (espanhol-italiano): diferentemente de outras obras que havia lido, a lírica dessa autora cubana da diáspora operava em processos simultâneos de manutenção e ressignificação do mito de Penélope, cujos traços já haviam sido tão bem delineados por Homero e mantidos – ou subvertidos – pela literatura contemporânea. Nesse sentido, me propus analisar a obra de Juana Rosa Pita, buscando compreender em que medida e de que maneira a autora reinventa a Penélope clássica, em *Viajes de Penélope*. Nele, marcado por imagens ligadas ao mar, à ilha e ao retorno, o mito clássico demonstra encontrar, na diáspora<sup>2</sup> insular, fértil terreno para sua apropriação literária.

Interessava-me refletir acerca dos processos de ressignificação que se produziam a partir da recorrência a algo tão universal quanto a mitologia clássica e, ao mesmo tempo, tão particular quanto a expressão poética e a vivência diaspórica de Juana Rosa Pita, que seguramente influencia em suas tessituras literárias. Foi assim que ingressei no grupo de pesquisa *Estudos de poética da narrativa e de poesia contemporâneas das Américas*, coordenado pela professora que me apresentara ao “tear” pitiano. E, com isso, dei início à investigação que culminou com a elaboração deste trabalho, que considero ainda inacabado e incipiente, apesar da larga pesquisa.

De caráter bibliográfico, essa investigação partiu, primeiramente, da leitura de outras obras da autora, para que me auxiliassem no estabelecimento de um olhar mais abrangente acerca de sua escrita ficcional, sobretudo no que diz respeito às reinterpretações míticas. O estudo diacrônico de sua criação literária permitiu-me destacar três de suas obras – referenciadas no poema-epígrafe de *Viajes* – como constituintes de uma trilogia mítico-poética<sup>3</sup> feminina, cujas

---

<sup>2</sup> Tome-se “diáspora” sob a acepção de Stuart Hall, em *Da diáspora* (2009): como processo fluido de construção de sentidos, que se realiza na transculturação.

<sup>3</sup> Utiliza-se o termo “mítico-poética”, apesar da cacofonia, para evitar a possível confusão entre o trabalho realizado por Pita e o termo cunhado por Gilbert Durand, em sua teoria.

*personasmíticas* parecem constituir as inúmeras identidades (ou seriam máscaras?) que veste a autora.

Paralelamente, busquei e analisei a fortuna crítica disponível acerca da escritora, cuja obra foi abordada por críticos conceituados, ligados à diáspora cubana, tais como Jesús Barquet, Martha Canfield, Reinaldo Arenas, Aimée G. Bolaños, Virgilio López Lemus, entre outros. No entanto, em todos os autores citados, apresentavam-se apenas poucas páginas de análise da obra, ainda que com conceitos bem embasados e alguma exemplificação. Assim, a investigação não apenas colaborou com o estabelecimento de um novo olhar sobre a obra pitiana, mas também lhe imprimiu um caráter documental, que reuniu, expôs e analisou a não muito volumosa fortuna crítica existente a respeito da Penélope de Juana Rosa Pita.

Além disso, o trabalho empreendido dedicou-se ao cotejo da Penélope relida diretamente com seu hipotexto, a fim de compreender o que permanece do mito e o que dele ganha novos matizes nessa interpretação da *Odisseia*. Foi, desta forma, um trabalho comparativo, voltado mais para a compreensão dos processos estéticos que históricos da produção poética. Cabe ressaltar, porém, que a ênfase dada à interpretação literária não desconsiderou a relevância dos aportes críticos e teóricos, que surgiram à medida que se fizeram necessários para a abordagem hermenêutica pretendida.

Assim, a dissertação está composta de três capítulos, divididos o segundo e o terceiro em três partes. No capítulo inicial, intitulado “Nas malhas do mito”, um aporte teórico mitológico foi apresentado, e algumas definições de mito, bem como abordagens sobre seu funcionamento, foram discutidas. Fez-se um levantamento do percurso histórico do mito, da Antiguidade à contemporaneidade, a fim de que fossem expostas as diferentes posturas epistemológicas que, em diálogo, possibilitaram uma compreensão mais profunda do discurso mítico. Destacaram-se, nesse sentido, os estudos mitológicos de Gilbert Durand, as investigações semiológicas de Roland Barthes e os estudos de sociologia das religiões de

Mircea Eliade, auxiliados, principalmente, pelas leituras de Adolpho Crippa e E. M. Mielietinski.

O segundo capítulo, por sua vez, dedicou-se ao desvelamento da figura autoral, bem como de sua obra. Em “*Cuba se vuelve Ítaca: Penélope nos trópicos*”, Juana Rosa Pita, pouco conhecida pelo público leitor brasileiro, teve sua biografia, crítica e conjunto da obra analisados. Por esse motivo, o capítulo dividiu-se, ainda, em três partes. A primeira, “Juana Rosa Pita: as viagens de uma outra Penélope”, narra o percurso biográfico e literário da mulher escritora, que considerei essencial não apenas para ampliar a visão acerca da figura autoral, mas, principalmente, para compreender e refletir sobre seu processo criativo como forma de reflexão acerca de uma vivência diaspórica. Nele, as viagens e publicações da escritora são expostas cronologicamente, em um texto de caráter documental.

Ainda nesse capítulo, as duas últimas partes, intituladas, respectivamente, “Urdiduras críticas” e “Uma trilogia mítico-feminina”, debruçaram-se sobre o conjunto da obra pitiana, em uma análise geral que se fez permeada, também, pelos olhares de autores como Jesús Barquet, Martha Canfield, Reinaldo Arenas, Pablo Antonio Cuadra, Virgilio López Lemus e Galvarino Plaza. Em “Urdiduras críticas”, dei início à apresentação das imagens constantes na obra pitiana, a fim de fomentar a caracterização da obra de Juana Rosa Pita como um todo. Em “Uma trilogia mítico-feminina”, dediquei-me a analisar brevemente o percurso mítico-poético da mulher escritora, demarcado pelas publicações que antecedem *Viajes de Penélope* e com as quais se dão os contornos de um sujeito poético que busca, no feminino velado pela mitologia clássica, as próprias facetas identitárias, ligadas a um *lócus* e a um contexto histórico importantes para a sua produção literária.

Por fim, o terceiro bloco, chamado “(Des)Tecendo o mito: os fios de *Viajes de Penélope*”, trouxe, enlaçada às bases do trabalho de pesquisa, a supracitada obra de Juana Rosa Pita. Seu primeiro subcapítulo, “No tear de Homero, novas urdiduras”, delineou a figura mítica de Penélope, tomando como *corpus* de trabalho a épica *Odisseia*, de Homero, que se

constitui como a mais antiga versão do mito penelopiano a chegar à atualidade. Partindo do conceito de “mitema” – proposto por Claude Lévi-Strauss, em *Antropologia estrutural*, e recuperado por Durand em seu método mitocrítico –, o perfil da Penélope homérica foi traçado para que, a partir dele, fosse possível analisar a composição do mítico feminino em *Viajes de Penélope*, o que também fiz nessa primeira seção.

Na parte seguinte, intitulada “Ela tece ao espelho: os múltiplos eus de *Viajes de Penélope*”, dediquei-me à multiplicidade de sujeitos que se expressam na lírica pitiana. Utilizando-me dos estudos críticos de Jesús Barquet, atrelei a eles a noção de *identidade narrativa*, elaborada por Paul Ricoeur, em *O si-mesmo como um outro*, que concebi como fundamental para a compreensão da estética de Juana Rosa Pita. Tomada por Jesús Barquet como uma escrita de si, a produção ficcional de Pita encontrou, nos braços da hermenêutica de Ricoeur, solo fértil para seu desvelamento.

Após entrelaçar os estudos teóricos sobre mito e os mitemas que compunham a Penélope pitiana, bem como a crítica sobre *Viajes de Penélope* e as identidades expressas em seu *poemario*, dediquei a última parte do terceiro capítulo a recuperar as imagens mais expressivas da lírica pitiana em *Viajes de Penélope*. Imagens como a casa, a ilha, o mar e a praia foram evocadas com a finalidade de apresentar, nessa poética, seu caráter cronotópico, isto é, a forma como o sujeito, contendo em si mesmo os limites do espaço e do tempo, transcende as fronteiras do físico e chega a uma cosmogonia imaginária que fala, utilizando-se do universal, ao íntimo de cada leitor.

Por último, no capítulo final deste trabalho, “Por uma estética da diáspora”, recuperei o percurso empreendido durante a dissertação, relacionando-o à conformação de uma estética daqueles que vivenciam a diáspora. Para tanto, trouxe à baila as discussões de Stuart Hall, Avtar Brah e Aimée Bolaños sobre a experiência diaspórica e o fazer poético/estético que dela decorre. Através desse último suspiro, que conforma minhas considerações finais – as quais ironicamente dão-se antes da escrita desta introdução – pude voltar às minhas próprias

tessituras e, olhando para trás, como Eurídice, unir começo e fim de um trabalho que, seguramente, ainda tem muito por desenvolver.

Aqui, retornando ao começo, convido a ti, leitor, para que, agora juntos, possamos regressar ao tear de Penélope. Começemos, então, o nosso fiar...

## 1NAS MALHAS DO MITO

*Hay tantas definiciones del mito como libros sobre mitos.*

F. Graf.

Múltiplas são as acepções que a palavra “mito” comporta. Fala-se nos mitos clássicos, herança que pauta a cultura ocidental; nos mitos – mentiras – e verdades da saúde; nos grandes mitos – estrelas, figuras – do futebol e da música. No dicionário *Aurélio*, por exemplo, são elencadas dez possibilidades de conceituação do mito. Dessas, seis referem-no como pertencente ao campo da fantasia, do irreal, da mentira<sup>4</sup>.

Constituindo-se como um espaço cujos sentidos representam o imaginário de uma sociedade, o dicionário, ao tratar do discurso mítico, perpetua uma concepção filosófica que dissocia *mythos* e *logos*, desde a Antiguidade. De acordo com ela, a este cabe a razão e a lógica, enquanto o primeiro situa-se no campo do fabuloso, do irreal.

Esse ponto de vista, que coloca o mito como representação de uma fantasia, de uma ilusão, constitui apenas uma das múltiplas direções para as quais o pêndulo da teoria apontou, no decorrer da História – sem atingir posição de equilíbrio ou definição satisfatória. Como diz K. K. Ruthven, em *O mito* (1976, p.13), apropriando-se das *Confissões* de Santo Agostinho: “O que é mito? ‘Sei muito bem o que é, desde que ninguém me pergunte; mas quando me pedem uma definição, fico perplexo’”. Para

---

<sup>4</sup> **Mito** [Do gr. *mythos*, ‘fábula’, pelo lat. *mythu*.] Substantivo masculino. **1.** Narrativa dos tempos fabulosos ou heroicos. **2.** Narrativa na qual aparecem seres e acontecimentos imaginários, que simbolizam forças da natureza, aspectos da vida humana, etc. **3.** Representação de fatos ou personagens reais, exagerada pela imaginação popular, pela tradição, etc. **4.** Pessoa ou fato assim representado ou concebido [...]. **5.** Ideia falsa, sem correspondente na realidade [...]. **6.** Representação (passada ou futura) de um estágio ideal da humanidade [...]. **7.** Imagem simplificada de pessoa ou de acontecimento, não raro ilusória, elaborada ou aceita pelos grupos humanos, e que representa significativo papel em seu comportamento. **8.** Coisa inacreditável, fantasiosa, irreal; utopia [...]. **9.** Antrop. Narrativa de significação simbólica, transmitida de geração em geração e considerada verdadeira ou autêntica dentro de um grupo, tendo ger. a forma de um relato sobre a origem de determinado fenômeno, instituição, etc., e pelo qual se formula uma explicação da ordem natural e social e de aspectos da condição humana. **10.** Filos. Forma de pensamento oposta à do pensamento lógico e científico.

Adolpho Crippa, em *Mito e cultura* (1975, p.15), o mito configura-se como totalidade indefinível para aquele que o vive, e sua imensa riqueza torna qualquer tentativa de definição insuficiente.

Ana Maria Lisboa de Mello, em *Poesia e imaginário* (2002, p. 25), distingue duas posições antitéticas que se destacam, entre o rol de concepções que se estabeleceram da Antiguidade à contemporaneidade. De acordo com a autora, entre estas duas perspectivas, “uma vê o mito como fruto da ignorância e fonte de escravização do homem; outra o considera raiz de sabedoria, solo onde medram as obras de arte”. Assim, flutuando entre a manipulação do popular e a ascese do erudito, o mito permanece ainda como fonte indefinível de reflexão.

E. M. Mielietinski, em *A poética do mito*, e Carlos García Gual, em *Introducción a la mitología griega*, apresentam, de forma diacrônica, um histórico das diferentes leituras do discurso mítico no Ocidente. Gual inicia sua exposição conduzindo o leitor à literatura grega, primeira fonte escrita dos mitos clássicos. Segundo o autor, é nessa literatura que o termo “mito” se vai definindo. Inicialmente, o *mythos* opõe-se ao *logos*, como referido, adquirindo um estatuto de relato antigo e de fábula mentirosa.

Essa caracterização do mito como portador de falsos conteúdos seria desmentida posteriormente por Platão, que, interpretando filosófica e simbolicamente o mito, viu nele uma narrativa persuasiva reveladora de verdades que a lógica racional não conseguiria expressar. Na leitura platônica, o mito se constitui, como bem lembra Ana Mello (2002, p.25), como “uma história fantasiosa que, paradoxalmente, deve ser tomada como verdadeira, na medida em que ilumina a verdade e, desse modo, tem poder de persuasão”.

Aristóteles, por sua vez, pensou o mito em sua estrutura de fábula e de argumento dramático. E, depois da visão aristotélica, desfrutou de uma forte repercussão, no mundo helenístico, a interpretação alegórica, difundida

entre os estoicos, que viam nos deuses a personificação das suas funções, entre os epicuristas, para quem os mitos, criados à base

de fatos naturais, destinavam-se prévia e francamente a apoiar sacerdotes e governantes, e até entre os neoplatônicos, que comparavam os mitos com as categorias lógicas. (MIELIETINSKI, 1987, p. 9).

Na busca por algo concreto que justificasse a sempre renovada atualidade do discurso mítico, o homem passou a concebê-lo como mensagens cifradas, em cujos relatos se faziam presentes descrições de fenômenos naturais e, mesmo, receitas alquímicas – como exemplifica Ruthven (1976, p. 26-7), ao abordar os enigmas que alguns mitos, como o de Apolo e Dafne, continham para os alquimistas<sup>5</sup>.

Outra alternativa para a justificação do discurso mítico encontrou Evêmero, siciliano do século IV a.C. que concebeu o mito como relato derivado de um processo de divinização de figuras históricas. Sua hipótese ganhou muitos adeptos e foi mote de discussão entre pagãos e cristãos, que se utilizavam das palavras de Evêmero para desautorizar as práticas religiosas alheias. Houve, então, uma tentativa de historicização da narrativa mítica, que teve suas personagens ambientadas em espaços e cronologias capazes de permitir uma identificação com a história hebreia, “então aceita como o eixo da cronologia mundial” (RUTHVEN, 1976, p. 20). Depois, o mito passa a ser supervalorizado, durante o Renascimento, e é condenado pelos iluministas do século XVIII, como bem aponta Mielietinski (1987, p. 9-10).

É nesse século que surge aquele que, para o autor de *A poética do mito*, configura-se como o criador da primeira filosofia realmente séria do discurso mítico: o pensador italiano Giambattista Vico. Concebendo a história da civilização como um processo cíclico, em que “as épocas divina, heroica e humana traduzem os estados infantil, jovem e maduro da

---

<sup>5</sup> Os alquimistas [...] exploraram a mitologia grega e a hebreia em busca de doutrinas herméticas sobre a transformação dos metais. Foram animados pelo fato dos nomes utilizados para alguns planetas serem empregados também para designar alguns metais, o que significaria que um texto que mencionasse Saturno ou Marte poderia referir-se à astronomia propriamente dita, ou à “astronomia inferior” [...] da metalurgia, e portanto, estaria sujeito a interpretações astrológicas ou alquímicas. [...] Dafne fugindo de Febo Apolo chamou a atenção de um colaborador [...] que reconheceu nisso a fórmula para a fabricação da Pedra Filosofal: misturar uma Dafne úmida e volátil com um Febo quente e seco até a solidificação da mistura, acrescentar um pouco de água fresca, e depois, lavar com leite de virgem. (RUTHVEN, 1976, p. 26-7)

sociedade e da razão comum” (MIELIETINSKI, 1987, p. 11), Vico elabora uma teoria do mito e da poesia que se coaduna a essa filosofia.

Sintetizando a apresentação, feita por Mielietinski, da concepção viconiana de mito, Ana Mello (2002, p. 26) diz que, “para Vico, os mitos não são, como quer a visão evemerista, narrativas distorcidas de acontecimentos históricos, mas histórias de costumes, revelando um pensar primitivo, concreto, antropomórfico, com uma lógica poética”. Segundo a autora, é com o filósofo italiano que se inaugura a noção de que os mitos, por meio de representações concretas, revelam abstrações. E, por este motivo – além do fato de que os estudos de Vico, mesclando evemerismo, alegorismo e análises simbólicas, não conseguiram fechar-se em uma concepção mais hermética de mito, como sóia ocorrer –, Mielietinski confere, às ponderações viconianas, o *status* de precursoras de quase todas as tendências do estudo do mito: desde as poetizações românticas da mitologia e do folclore às representações coletivas de Durkheim e o prelogismo de Lévy-Bruhl, passando aí pelos estudos de um Cassirer, de um Muller, de um Potiebnyá – reconhecidos por analisarem as relações entre o mito e a linguagem poética.

É com o Romantismo que o mito passa realmente a ser valorizado, sobretudo a partir dos estudos de Schelling, que vê, na mitologia, “condição indispensável e matéria primária de toda arte” (1966, p.105 apud MIELIETINSKI, 1987, p. 16), da mesma maneira que Vico o compreende. Entretanto, diferentemente do filósofo italiano,

Schelling se opõe decididamente aos enfoques evemérico e alegórico do mito. Distingue rigorosamente o esquematismo (o particular através do geral), a alegoria (o geral através do particular) e o símbolo, que sintetiza essas duas formas de imaginação e representa a sua forma terceira e absoluta: trata-se de uma síntese da ordem superior, segunda, com a total impossibilidade de distinguir o geral do particular no particular. Schelling insiste em que a mitologia é matéria geral dessa representação e o simbolismo é um princípio de construção da mitologia em geral. (MIELIETINSKI, 1987, p. 17)

Assim, o filósofo alemão volta-se para as relações entre mito e literatura, percebendo a mitologia como a “poesia absoluta”, matriz modeladora que estimula o impulso criador da arte, ciência das formas. A linguagem poética, então, configura-se como espaço de continuidade da mitocriação, que pode adquirir contornos de uma mitologia criativa individual, já que

Todo grande poeta tem a missão de transformar em algo integral a parte do mundo que se lhe abre e da matéria deste criar sua própria mitologia; esse mundo (o mundo mitológico) se encontra em formação, e a época contemporânea ao poeta pode lhe revelar apenas uma parte desse mundo. (SCHELLING, 1966, p. 147-8apud MIELIETINSKI, 1987, p.19)

Pensando a mitologia como força motriz da arte, Schelling sente a necessidade de estabelecer, então, uma distinção entre símbolo e imagem: esta reproduz exata e concretamente o objeto, enquanto aquele carrega, consigo, outras abstrações. Carregado de símbolos, o mito transcende, assim, o nível da interpretação alegórica, que se impõe apenas como possibilidade perante ainfinitude do sentido.

O trabalho de Schelling com o mito, bem como seu consequente questionamento acerca do simbolismo a ele inerente, levou a um aprofundamento de sua compreensão e influenciou, de certa forma, as teorias interpretativas do mito advindas no século XX. Hegel, por exemplo, desenvolveria as ideias de Schelling para, deslocando a ênfase do simbolismo mítico para o fundamento da arte e suas formas históricas, interpretá-los.

Segundo Mielietinski, novos enfoques na abordagem do mito surgem, principalmente, a partir da primeira década desse século, período em que se inicia um processo de “remitologização” da cultura europeia, no qual o mito, “renascido”, será revisitado por diferentes correntes teóricas – entre as quais, como Ana Mello (2002, p. 28) exemplifica,

as teorias simbólicas de Ernst Cassirer, a Psicologia Analítica de C. G. Jung e a Antropologia Estrutural de Lévi-Strauss. Na área da Literatura, destacam-se a corrente mitológico-ritualista, liderada por Northrop Frye, para quem o mito é a matriz da

literatura, e a mitocrítica/mitanálise, desenvolvidas por Gilbert Durand.

Alicerçadas por estudos realizados desde a Antiguidade, as mitohermenêuticas modernas desfrutam de conceitos basilares que configuram um núcleo comum a toda e qualquer interpretação que se possa atribuir ao mito: primeiramente, o de que ele se constitui como discurso; e, em segundo lugar, o de que se articula de maneira distinta daquela que conforma os discursos lógicos de uma epistemologia racionalista.

Mesmo nas interpretações historicistas do mito, em que se procura enquadrá-lo em um período histórico identificável, ou nas interpretações alegóricas, que buscam, na narrativa mítica, uma mensagem subjacente ao simples enredo e correspondente a uma realidade que ele pretende abordar, o discurso mítico segue sendo enfrentado como portador de uma lógica que se distingue daquela pressuposta pelos métodos racionais. Mais do que isso, o mito é visto, por essas correntes, como algo não decifrável simplesmente pela razão, mas capaz de modificar, sim, realidades concretas.

Assim, o mito está, de certa forma, desvinculado da ciência, que transita nos terrenos do silogismo e da razão. O discurso mítico, distante das dicotomias positivistas de uma pretensa objetividade científica, conforma imaginários. Está presente nos exageros do senso comum, nas criações artísticas, nas religiões. Estas últimas, destinadas a buscar respostas às inquietações humanas, com base na figura de uma ou múltiplas divindades, utilizam-se do mito como discurso justificador de práticas rituais e de preceitos.

Extremamente vinculado ao mito, segundo alguns estudiosos, o rito tem, para o filósofo alemão Ernst Cassirer, prioridade sobre o discurso mítico (MIELIETINSKI, 1987, p. 47). Dada essa primazia ao aspecto ritualístico do mito, os símbolos ganham destaque na perspectiva de Cassirer. Concebendo o homem como um “animal simbólico”, o autor percebeu, na mitologia, “a par com a língua e a arte, uma forma simbólica autônoma de cultura, marcada por uma modalidade específica, por um

modo específico de objetivação simbólica dos dados sensoriais e emoções” (MIELIETINSKI, 1987, p. 48).

Como Crippa (1975, p. 45) bem recorda, Cassirer vê o mito como algo que surge da emoção, mas não pode ser apenas descrito como uma. Deve, sim, ser encarado como sua expressão. Surge, então, com o filósofo alemão, a noção de uma estrutura mítica que, anterior às formas da consciência, é recuperada pelo homem quando a razão não lhe pode fornecer respostas às suas inquietações. Preocupado mais com o funcionamento do mito que com sua essência, Cassirer encontra no discurso mítico uma estrutura simbólico-metafórica que possibilita a manifestação de seus conteúdos no plano da linguagem.

E são os estudos simbólicos de Cassirer, sobretudo no que diz respeito à sua noção de estrutura mítica, que irão motivar a Psicologia Analítica de Carl Gustav Jung. Antes deste, Freud descobrira já o inconsciente, e considerara “os mitos como ‘precipitados’ de processos inconscientes” (RUTHVEN, 1976, p. 31). Para o pai da Psicanálise, este plano da mente que o homem desconhece – e é, portanto, incapaz de controlar – funciona como um celeiro das imagens que a consciência desejaria descartar. Assim, os mitos são, para Freud, projeções simbólicas daquilo que a consciência não deseja revelar e que, estando reprimido, vem à luz através de frestas abertas pelo inconsciente. Esses conteúdos recalçados, quando revelados, servem à análise freudiana e podem indicar a origem dos complexos individuais do paciente.

Carl G. Jung, diferentemente de seu antecessor, concebe os mitos como fruto não de uma repressão, mas de um processo inconsciente que consiste em “*ecforir* (isto é, ‘trazer para fora’) imagens primordiais, em vez de bani-las” (RUTHVEN, 1976, p. 32, grifo do autor). A concepção do psicólogo suíço se justifica pela maneira como o mesmo compreende a mente humana: enquanto Freud divide-a em consciente e inconsciente, Jung separa o inconsciente em dois níveis, aos quais nomeia “inconsciente pessoal” e “inconsciente coletivo”. O primeiro nível, mais superficial, equivale à concepção freudiana, sendo passível de análise e recebendo os conteúdos represados pela consciência. O segundo, muito mais profundo,

não pode ser analisado por abrigar não conteúdos reprimidos, mas um substrato universal, oriundo de uma natureza que concerne à humanidade como um todo, e não apenas à história de um indivíduo.

A esse conteúdo de caráter universal e suprapessoal Jung denomina “arquétipo”. O arquétipo, para o psicólogo, diz respeito a um modo de funcionar herdado e inato, responsável por produzir e articular “imagens arquetípicas”. Constituindo-se, assim, o arquétipo como estrutura, é às imagens arquetípicas que o homem tem acesso, nos mitos ou na literatura. E é o conhecimento dessa universalidade, dessas “imagens evocadoras de emoções primordiais [...] o meio para se chegar a uma literatura universal” (RUTHVEN, 1976, p. 36).

Joseph Campbell, por sua vez, recebeu influência dos estudos junguianos, sobretudo no que diz respeito à teoria dos arquétipos. Para ele, o mito surge de uma necessidade biológica de adaptação à sociedade, que leva o homem a cumprir com determinados ritos e a se identificar com as imagens arquetípicas defendidas por Jung.

Outro que recebeu influências tanto das pesquisas de Jung quanto dos estudos simbólico-ritualistas de Cassirer foi Mircea Eliade. Partindo, em *O sagrado e o profano*, de uma diferenciação entre o homem religioso e o laico, o filósofo romeno estabelece as particularidades de tempo e de espaço para um e para outro: enquanto a experiência do homem sem religião efetua-se em um espaço laico, ao qual dizem respeito os lugares pelos quais o homem transita em uma temporalidade histórica linear, a vivência do homem religioso se dá no templo, em um espaço que se constitui como centro de si mesmo, alheio à historicidade por instanciar-se em uma temporalidade cíclica, que retoma as origens e retorna a elas, à era na qual os deuses viveram na Terra.

Este saber cosmogônico – porque edificador de mundos –, fundamenta o mito, narrativa passada de geração a geração e que “conta uma história sagrada, quer dizer, um acontecimento primordial que teve lugar no começo do tempo, *ab initio*” (ELIADE, 2010, p.84). Essa gesta, à qual o homem só obtém acesso por revelação, posto referir-se a uma era anterior à História, torna-se verdade absoluta, para aquele que crê, no

exato momento em que é proferida. Ouvir ou dizer um mito equivale, para o religioso, a um regresso aos tempos primevos, a uma oportunidade ímpar de conhecer os mistérios da criação divina e testemunhá-los.

Desse modo, presenciando os passos da criação *in illo tempore*, o homem compreende a origem e o porquê daquilo que o cerca, e que nasceu graças à irrupção do sagrado no mundo. Como diz Eliade (2010, p. 86, grifo do autor):

É a irrupção do sagrado no mundo, irrupção contada pelo mito, que *funda* realmente o mundo. Cada mito mostra como uma realidade veio à existência, seja ela a realidade total, o Cosmos, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, uma instituição humana. Narrando *como* vieram à existência as coisas, o homem explica-as e responde diretamente a uma outra questão: *por que* elas vieram à existência? O “por que” insere-se sempre no “como”. E isto pela simples razão de que, ao se contar *como* uma coisa nasceu, revela-se a irrupção do sagrado no mundo, causa última de toda existência real.

O mito possui, assim, conforme Eliade, uma função elucidativa: revelando a maneira como as coisas vieram a ser, ele explica o porquê de seu nascimento e, com isso, fundamenta também o porquê de uma determinada prática religiosa ou social – que deve lembrar, por repetição, o feito mítico a que remete: um castigo, uma homenagem, uma vontade divina. Daí, então, decorre a função mais importante do mito, que

é, pois, “fixar” os modelos exemplares de todos os ritos e de todas as atividades humanas significativas: alimentação, sexualidade, trabalho, educação etc. Comportando-se como ser humano plenamente responsável, o homem imita os gestos exemplares dos deuses, repete as ações deles, quer se trate de uma simples função fisiológica, como a alimentação, quer de uma atividade social, econômica, cultural, militar etc. (ELIADE, 2010, p.87)

Sob uma perspectiva paralela à de Eliade, isto é, a partir, também, de uma perspectiva que se opõe à lógica cartesiana, Gilbert Durand esboça, em “Perenidade, derivações e desgaste do mito”, quatro elementos constitutivos daquilo que o autor define como mito. Para Durand, assim como para Eliade e para os racionalistas, o mito surge primeiramente como um discurso. Tomado como narrativa, o texto mítico traz à baila

“personagens, situações e cenários mais ou menos não-naturais. Digo ‘mais ou menos’, mas é sempre no campo do não-natural ou do não-profano que se situa o discurso mítico.” (DURAND, 1998, p. 94).

Note-se que Durand não fala do mito como algo pertencente ao campo do sagrado, mas apenas do não-profano. Há qualquer coisa de sobrenatural no discurso mítico, que está além das faculdades humanas, mas isso não vem a significar, como em Eliade, que o mito esteja relacionado necessariamente à religião ou ao divino. Assim, o olhar durandiano estende-se para além dos limites religiosos, buscando mitificar – ou demonstrar a existência e permanência do mito em – outros campos do saber.

A segunda propriedade elencada por Durand, no supracitado artigo, é a de que, constituído como texto, o mito pode ser segmentado em pequenas unidades semânticas. Essas unidades denominam-se mitemas, os quais Durand buscou na *Antropologia estrutural*, de Lévi-Strauss, e cuja complexidade problematizouem “A mitocrítica”, palestra dada na Universidade de Lisboa e publicada em *Mito, símbolo e mitologia*:

É uma unidade semântica que, em resumo, não se pode reduzir a uma palavra nem a uma sintaxe e que é constituída por um conjunto semântico, onde, pelo menos, uma palavra é significada, é completada por um atributo, e *a fortiori* por um verbo. É, portanto, o grupo de palavras que, de algum modo, desempenha o papel mitêmico [...].(s.d., p. 85)

A terceira propriedade está relacionada ao caráter simbólico do discurso mítico, que o caracteriza e diferencia-o de todos os demais discursos. Há uma pregnância simbólica que o constitui e que extrapola o alcance semântico de outras modalidades textuais.

Por fim – e, para Durand, esta constitui a mais importante de suas caracterizações –,

o mito põe em ação uma lógica especial [...], uma lógica que não é a nossa lógica habitual da identidade e do terceiro excluído de tipo aristotélico. [...] uma lógica que faz com que se mantenham juntos, se não as contradições, pelo menos os opostos. (1998, p.95)

É por meio dessa lógica não-demonstrativa, não-exclusiva, que os mitemas se articulam e, de maneira redundante, são retomados pelo mito enquanto narrativa. Importante reforçar que, ao dizer que o mito constitui-se de articulações redundantes, Durand não trata o discurso mítico como algo fechado, limitado, mas sim como uma estrutura discursiva que se faz presente de diversas formas e que, ao articular-se, retoma seus próprios mitemas, a fim não de fixá-los com uma significação precisa, mas sim de ressaltá-los enquanto definidores de um perfil mítico que poderá adquirir diferentes significados à medida que se reatualiza.

O mito, de acordo com Gilbert Durand (1998, p. 97), funciona como um quadro esquemático “incessantemente preenchido por elementos diferentes”. Essa dinâmica, que fundamenta a concepção do discurso mítico enquanto estrutura, vai ao encontro do que Durand chama de “perenidade transformacional” – na qual os elementos se mantêm, mas não deixam, por isso, de se transformar. Assim, os mitemas sofrem derivações que, dentro de um certo limite, dão ao discurso mítico um dinamismo não só estrutural mas também significativo.

Se, por um lado, o mito possui um esquema mais delimitado formalmente, semanticamente ele possui articulações mais amplas, pois é o contexto cultural e social em que o mito se inscreve que vai possibilitar, ao leitor, um novo olhar acerca dessa narrativa. Assim, a cada reatualização, o mito perde, ganha, transforma alguns dos seus mitemas, constituindo-se sempre como novo.

Desta forma, o mito se fundamenta com base em um paradoxo: ele nunca é novo, pois carrega em si uma estrutura dinâmica básica, mas é sempre novo, porque formado por diferentes olhares, inscritos em diferentes contextos socioculturais. É por isso que “um mito nunca desaparece – ele pode adormecer, pode definhar, mas está à espera do eterno retorno” (DURAND, 1998, p.111). O mito, perdendo espaço social em dada época, aguarda apenas o momento em que será retomado pela sociedade, a partir de uma nova perspectiva e necessidade. O mito é, assim, um discurso incessantemente revisto e ressignificado pela História.

O discurso mítico, conforme Durand, possui um caráter flutuante, integrando-se em famílias mitêmicas. É no seio de um mitema geral que o rege que o mito se articula e, à medida que o faz, vai se especializando em famílias mitêmicas mais restritas. Essa especialização estrutural, que se fundamenta em um olhar que cada vez mais se aprofunda sobre seu objeto, atinge seu ápice, para o leitor/escritor, nas famílias por aliança, “o que significa que outros elementos mitológicos culturais vêm destacar este ou aquele setor do mito” (DURAND, 1998, p.100).

E é nas famílias por aliança que o mito empreende suas derivações, derivações estas que, dialogando com os aspectos perenes do mito, não o descaracterizam, mas que, do contrário, correm o risco de desgastar o discurso mítico. O desgaste, para Durand (1998, p. 106), se efetua quando o mito sofre alterações excessivas, chegando a “um momento de limiar crítico, isto é, um dado momento onde se perde o fio condutor constitutivo do mito”.

Tomado como discurso, o mito pode desgastar-se com base em dois processos de cunho linguístico: por excesso de denotação ou, ao contrário, por excesso de conotação. O primeiro caso ocorre quando, mantendo sua nomenclatura, o mito apresenta-se significativamente diferente de um “tipo ideal”, isto é, quando o mito não é mais constituído por certo conjunto de mitemas que o caracterizam, e mantém de si apenas o rótulo, uma forma vazia, preenchida com um sentido completamente diferente daquele que constitui o mito e permitiria reconhecê-lo.

Já o segundo caso caminha em sentido inverso: o discurso mítico guarda seus mitemas “ideais”, mas vai derivando-se de tal modo que se torna impossível denominá-lo. Assim, por exemplo, os mitemas de um Prometeu – este será o exemplo utilizado por Durand – derivam-se tanto na literatura de um dado escritor que, ao resgatar o mito aí instaurado, não se sabe tratar-se de um Prometeu ou de um Édipo, de um Sísifo ou de um Saul. As possibilidades tornam-se tão múltiplas que o mito, sem encontrar seu norte, perde a própria identidade.

Cabe ressaltar que, para Durand, não há uma pureza original do discurso mítico, uma vez que, como diz o autor, “já em Hesíodo, se tratava

de literatura e de redação e que, finalmente, não se sabe bem onde está a pura mitologia grega porque não se sabe como é que ela começa fora de uma certa literatura” (1998, p. 101).

O mesmo defende Carlos García Gual, em sua *Introducción a la mitología griega* (2011). Para Gual, sobretudo quando se trata de mitologia clássica, a literatura tem papel fundamental: é graças aos escritos de um Homero e de um Hesíodo, bem como a suas reinterpretações, que hoje temos acesso aos mitos gregos e podemos discuti-los. Como Durand, Gual argumenta que o olhar que se debruça sobre o discurso mítico vem sempre ao encontro de um determinado código social, inscrito em um espaço e em um tempo históricos:

Conviene no olvidar, por otro lado, que tanto Homero como Hesíodo componen sus poemas con un determinado objetivo e intención. [...] Como se ha destacado con frecuencia, el poeta épico compone sus cantos para una sociedad jónica aristocrática, interesada en determinadas representaciones y valores heroicos. (GUAL, 2011, p. 49)<sup>6</sup>

Contudo, os valores defendidos e representados pelos mitos nas sociedades antigas vão se modificando no decorrer da História e, à medida que são lidos em contextos sociais e culturais diferentes, os mitos vão ganhando novos matizes, que podem questionar, inclusive, os papéis sociais defendidos pelo discurso mítico em sua pretensa origem. Isso se dá não apenas na tradição oral, mas também – e principalmente – na literatura, que se configura como espaço criativo por excelência:

Si en la tradición oral las alteraciones de los relatos míticos son inevitables, puesto que nunca un recitado es exacta reproducción de otro, en la tradición literaria la tendencia a la variación original o a la reinterpretación crítica es algo esencial al mismo proceso poético, donde todo recuento es a la vez recreación. (GUAL, 2011, p. 58)<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> Tradução minha: “Convém não esquecer, por outro lado, que tanto Homero quanto Hesíodo compõem seus poemas com um determinado objetivo e intenção. [...] Como se tem destacado com frequência, o poeta épico compõe seus cantos para uma sociedade jônica aristocrática, interessada em determinadas representações e valores heroicos”.

<sup>7</sup> Tradução minha: “Se, na tradição oral, as alterações dos relatos míticos são inevitáveis, posto que o que é recitado nunca pode ser reprodução exata de uma recitação anterior, na tradição literária a tendência à variação original ou à

Reconfigurando mitologias, às releituras míticas, na literatura, é inerente uma função reflexiva, que problematiza, que questiona, que reconstrói o mito e, por vezes, subverte-o. Gual se debruça, principalmente, sobre este último caso, pois, para o autor,

En esas reinterpretaciones un tanto irónicas a veces de los mitos, la literatura griega preludia el trato que algunos escritores modernos han dado a esos relatos de dioses y héroes helénicos. Al aumentarse la distancia, convirtiéndose la mitología en un repertorio de temas sólo literarios, el escritor moderno puede jugar a presentar esas figuras antiguas bajo una nueva luz, irónica y un tanto frívola. (GUAL, 2011, p. 44)<sup>8</sup>

Esse jogo de sentidos que se impõe nas releituras, em que as figuras míticas ressurgem através de um sempre renovado processo de significação, remete à concepção de mito defendida por Roland Barthes, em seu *Mitologias* (2010). Sob uma perspectiva semiológica, o autor coloca o mito, antes de qualquer definição, como fala que se define não pelo seu conteúdo, mas por sua forma. Para Barthes, o mito se configura como linguagem que, escolhida pela História, parte de uma significação fechada para um uso social.

Nesse sentido, o autor defende que é preciso conceber a mitologia em sua duplicidade, sem tornar a forma uma “substância da forma”. É preciso vê-la como a articulação dialética entre uma ciência formal (a semiologia) e uma ciência histórica (a ideologia), estudando, assim, *ideias-em-forma*. Barthes diz, ainda, que toda semiologia relaciona dois termos – significante e significado – os quais, sendo de ordem diferente, possuem um *valor de equivalência*. Na semiologia, interessa sempre o terceiro termo, que é a correlação dos dois primeiros, já que um não pode existir sem o outro.

---

reinterpretação crítica é algo essencial ao próprio processo poético, no qual todo relato é, também, recriação”.

<sup>8</sup>Tradução minha: “Nessas reinterpretações un tanto irônicas, às vezes, dos mitos, a literatura grega preludia o tratamento que alguns escritores modernos deram a esses relatos de deuses e heróis helênicos. Ao aumentar a distância, convertendo-se a mitologia em um repertório de temas apenas literários, o escritor moderno pode apresentar essas figuras antigas sob uma nova luz, irônica e um tanto frívola”.

O mito, como linguagem, constitui-se, portanto, também de três elementos. Entretanto, trata-se, no seu caso, de um sistema particular, já que o discurso mítico se constrói a partir de uma outra cadeia semiológica, configurando assim um *sistema semiológico segundo*. O signo do primeiro sistema torna-se simples significante do segundo, havendo um deslocamento de nível, no sistema formal das significações. Barthes (2010, p. 205) representa essa translação “essencial para a análise do mito” da seguinte forma:

1. significante	2. significado
3. signo <b>I. SIGNIFICANTE</b>	<b>II. SIGNIFICADO</b>
<b>III. SIGNO</b>	

Partindo deste esquema, torna-se claro que a língua, nível primeiro da linguagem, constitui-se, para o semiólogo, apenas como linguagem-objeto para o semiólogo, no estudo do discurso mítico, pois essa linguagem serve somente como matéria ao mito, que se coloca como metalinguagem ao se constituir enquanto uma segunda língua a falar da primeira. Daí o desnecessário de se analisar o signo linguístico: sendo ele mero significante, interessa ao semiólogo o seu significado global, e apenas ele, na medida em que o mesmo se preste ao mito enquanto unidade significante.

A fim de evitar confusões terminológicas, Barthes redefine os termos do sistema:

1. significante	2. significado
3. <i>sentido</i> <b>I. FORMA</b>	<b>II. CONCEITO</b>
<b>III. SIGNIFICAÇÃO</b>	

Tratando especificamente do sistema semiológico segundo que o mito configura, diz o autor que “o significante do mito se apresenta de uma maneira ambígua: é simultaneamente sentido e forma, pleno de um lado, vazio de outro” (BARTHES, 2010, p. 208). Enquanto *sentido*, o significante possui já uma racionalidade, um significado que o leitor apreende com os olhos, uma realidade sensorial, que bastaria a si mesma se o mito não a deslocasse, esvaziando-a, empobrecendo-a. Enquanto forma, o sentido tem seu significado esvaziado, e toda a história que antes compunha o signo linguístico torna-se apenas uma marca do significante, levemente apagada, como um palimpsesto, à espera de um significado que a preencha.

Creemos que o sentido vai morrer, mas é uma morte prorrogada: o sentido perde o seu valor, mas conserva a vida, que vai alimentar a forma do mito. O sentido passa a ser para a forma como que uma reserva instantânea da história, como uma riqueza submissa, que é possível aproximar e afastar numa espécie de rápida alternância: é necessário que a cada momento a forma possa reencontrar raízes no sentido e aí se alimentar; e, sobretudo, é necessário que ela possa se esconder nele. É esse interessante jogo de esconde-esconde entre o sentido e a forma que define o mito. (BARTHES, 2010, p. 209)

A história do sentido é absorvida pelo conceito que, sendo intencional e histórico, profere o mito e toma emprestada a presença do sentido, agora convertido na forma vazia do significante mítico. Essa forma é então preenchida pelo conceito, que é apropriado por uma determinada classe de leitores.

O conceito mítico pode ter um vasto leque de significantes à sua disposição. Assim, o conceito é *quantitativamente* mais pobre que a forma, mas é muito superior à mesma no que diz respeito à sua *qualidade*. Por isso, um conceito pode se estender por diversos significantes (por ex.: um livro inteiro pode ser o significante de um único conceito, bem como uma minúscula forma).

Repito, portanto, não existir rigidez alguma nos conceitos míticos: podem construir-se, alterar-se, desfazer-se, desaparecer completamente. E é precisamente porque são históricos que a História pode facilmente suprimi-los. Esta

instabilidade obriga o mitólogo a ter uma terminologia adaptada [...]: o neologismo. (BARTHES, 2010, p. 212)

Partindo, então, desse pressuposto, Barthes postula a necessidade do mitólogo de criar neologismos capazes de dar conta não só da matéria mítica, mas, sobretudo, de sua historicidade. Daí, então, a importância de compreender-se o mito como fruto de uma motivação. Se o signo linguístico é arbitrário, em uma arbitrariedade limitada pelas relações associativas que se estabelecem entre seus fragmentos, a significação mítica é sempre de alguma forma motivada e contém sempre uma analogia.

Esta motivação nunca é natural, mas frutifica, como dito, da História. A analogia, fornecida pela História à forma, é sempre parcial: conservam-se apenas alguns dos análogos.

O mito prefere trabalhar com imagens pobres, incompletas, nas quais o sentido já está diminuído, disponível para uma significação: caricaturas, pastiches, símbolos etc. Finalmente, **a motivação é escolhida entre várias possibilidades**: [...] a imprensa se encarrega de demonstrar todos os dias que a reserva dos significantes é inesgotável. (BARTHES, 2010, p. 219, grifo meu)

Essa multiplicidade de leituras leva, novamente, à afirmação de Crippa de que o mito, múltiplo e de uma riqueza incomensurável, presta-se às mais diversas leituras e não pode ser circunscrito ou abarcado por uma única definição. Como bem ressalta o autor, o discurso mítico, múltiplo,

Configura o mundo em seus momentos primordiais; relata uma história sagrada; propõe modelos e paradigmas de comportamento; projeta o homem num tempo que precede o tempo; situa a história e os empreendimentos humanos num espaço indimensionável; define os limites intransponíveis da consciência e as significações que instalam a existência humana no mundo. (CRIPPA, 1979, p. 15)

A experiência mítica, para Crippa, institui e inaugura uma verdade, é por excelência aquilo que os saberes científico e filosófico podem apenas

pretender buscar. O mito, como ressalta Ana Mello (2002, p. 30), “resiste a uma definição estanque, cerceadora de sua amplitude e pluralidade”.

E é na arte, sobretudo na literatura, que o mito, como Proteu, poderá esvaziar-se e reformular-se de forma autêntica, sem os grilhões da razão. O escritor, como disse Gual, pode sim apresentar o mito sob uma nova luz. Enriquecendo-o, o escritor literário pode apresentá-lo em sua complexidade, que não pressupõe seguir o modelo clássico ou subvertê-lo, mas sim recriá-lo a partir de mitemas que permitam, apenas, o seu reconhecimento.

E é a este trabalho de tear, fiando e desfiando os mitos, digno de Penélope, que esta dissertação se dedica. Não buscando apenas subversões ou influências, mas apresentando uma Penélope que, renovada, colabora para a conformação de uma estética da diáspora.

Ide, leitor, às tessituras de Juana Rosa Pita.

## 2 CUBA SE VUELVE ÍTACA: PENÉLOPE NOS TRÓPICOS

*Habito entre dos lenguas  
y en ninguna soy exiliada:  
mestizo es mi verbo.*

Juana Rosa Pita

### 2.1 JUANA ROSA PITA: AS VIAGENS DE UMA OUTRA PENÉLOPE

Oito de dezembro de 1939. Em La Habana, Cuba, nasce Juana Rosa Pita, presente para uma família que acabara de perder sua matriarca. O avô da pequena Juana – recém viúvo, proveniente de Stuttgart e ligado à menina por laços não de sangue, mas de amor – compra a casa de um senhor chamado Santos Suárez e, ali, constrói o lar no qual a menina passa sua infância e vive até os vinte anos de idade, quando celebra o seu casamento.

Em 1961, um ano após retirar-se de seu primeiro lar, Juana Rosa Pita, então graduanda em Letras e Filosofia, emigra da ilha natal, deixando para trás, também, seus estudos. Assim, casada e com uma filha – María Isabel – nos braços, a jovem parte para a estadunidense Virgínia, onde dá à luz outros dois filhos, Lourdes e Mario Alejandro. Com a família, aí vive por catorze anos, com um interstício de um ano e meio em Caracas, durante esse período.

Apesar de haver estudado Letras na juventude, é somente aos trinta e três anos – doze após sua partida de Cuba – que Juana Rosa Pita se descobre escritora. Seu primeiro poema surge em 1973, mesmo ano em que a autora faz sua primeira viagem à Itália, país com cuja cultura passa a identificar-se<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> Sobre sua identificação com o país europeu, diz a autora, em entrevista a Aimée G. Bolaños, no livro *Poesía insular de signo infinito: una lectura de poetas cubanas de la diáspora* (2008, p.153): “E Italia..., desde que la hice mi patria electa no ha dejado de ser parte de mi vida: más de una docena de viajes he dado en 22 años, y en uno de ellos viví en Pisa 4 meses y en la Toscana me hubiera quedado de no ser porque la enfermedad de mi madre precipitó mi regreso, y luego de su muerte me quedé aquí con mi padre hasta la suya hace cinco años”.

Dois anos depois de haver começado sua incursão pelos domínios da poesia, a autora recebe, em 1975, o *Primer Premio de Poesía para Hispanoamérica* del Instituto de Cultura Hispánica de Málaga. Incentivada, a poeta passa a escrever incessantemente. No ano seguinte, em Washington, Juana Rosa Pita funda, junto a David Lagmanovich, a Ediciones Solar, editora voltada para a inserção de jovens escritores no sistema literário latino-americano, por meio da divulgação de suas obras. Seu primeiro livro, *Pan de sol*, data dessa época, tendo sido publicado pela supracitada editora, que a poeta dirigiu por dez anos.

Após a publicação de sua obra de estreia, vieram, em 1977, *Las cartas y las horas* e *Mar entre rejas*, seguidos de *El arca de los sueños*, de 1978 – todos publicados pela Ediciones Solar. Nesse mesmo ano, tem fim o matrimônio da autora, que durara dezoito anos. Morando, então, em Miami, Juana Rosa Pita publica, ainda pela mesma editora, o encarte “Vallejianas” e o livro *Eurídice en la fuente* – primeira de suas obras com referência explícita a um mito clássico –, em 1979. Embora permaneça dirigindo a Solar, a escritora começa a publicar também em outras editoras, ainda no mesmo período. Após *Eurídice en la fuente*, ela publica, pela *Ámbito Literario*, de Barcelona, *Manual de magia*, obra em que reatualiza o mito de Ísis e com a qual chega à final da *II Bienal de Ámbito Literario*.

Em 1980, vem a público, novamente pela editora Solar, *Viajes de Penélope*, tido pela crítica como uma de suas obras-primas. No ano posterior, a autora passa por diversas universidades da Alemanha e viaja a Caracas, Venezuela, como convidada especial do II Congreso de Escritores en Lengua Española. Seu livro seguinte, *Crónicas del Caribe*, é publicado apenas em 1983, um ano antes de Juana Rosa Pita concluir, em Washington, seu curso de doutorado em Literaturas Hispánicas, pela The Catholic University of America.

Sua obra recebe ainda mais destaque em 1985: seus poemas participam da coletânea *New Directions in Prose and Poetry 49*, editada em Nova Iorque, e o livro *Grumo d'alba*, primeira antologia bilíngue da autora – publicada em Pisa, na Itália, em espanhol e italiano –, confere-lhe o VIII

Premio Internazionale “Ultimo Novecento”. No ano seguinte, vem a lume o último livro produzido pela Ediciones Solar, *El sol tatuado*. Com esse *poemario*<sup>10</sup>, Juana Rosa Pita se despede da editora, como autora e como diretora, após haver trazido a público doze autores e vinte e seis obras.

É importante ressaltar que, mesmo com o encerramento de suas atividades na *Ediciones Solar*, Juana Rosa Pita segue incansável no seu labor poético. No ano de 1987, a escritora produz uma nova antologia bilíngue: *Arie etrusche / Aires etruscos*, livro editado em Cagliari, Itália. Pela segunda vez, a autora é premiada pelo conjunto de sua obra poética, conquistando o *II Alghero: una cultura per lapace*. Publica, também nesse ano, *Plaza sitiada*, editado na Costa Rica.

Já o ano de 1989 é marcado pela migração da autora para Nova Orleans, atendendo a um convite para atuar como professora na Tulane University. Aí reside por três anos, publicando o *poemario Sorbos de luz / Sipsof light* (1990); o encarte “Proyecto de infinito” (1991); a edição artesanal trilingue de *Sorbosvenecianos / Sorsiveneziani / Venetiansips* (1992); e aquela que Juana Rosa Pita considera sua biografia poemática, *Florencianuestra* (1992).

A autora publica *Transfiguración de la armonía* e escreve *Una estación entren*, ambas obras produzidas pela Universidade de Miami, em 1993. *Una estación entren* rende-lhe o prêmio *Letras de Oro* – patrocinado pelo Ministério de Assuntos Exteriores da Espanha, em cooperação com a supracitada instituição de ensino superior – sendo publicado apenas no ano posterior.

A década de noventa se encerra com a edição de outros três *poemarios*: *Infancia del pannelo* (Boston, 1995), *Il mare che mi circonda* (Miami, 1997), produzido em edição artesanal composta por doze exemplares, e *Tela de concierto* (Miami, 1999). O ano de 1995 é marcado pela necessidade da autora de, estando na Itália, regressar a Boston, para cuidar da mãe enferma, quem perde no ano seguinte<sup>11</sup>. Convidam-na a

---

<sup>10</sup>O termo *poemario* está sendo utilizado, nesta dissertação, em consonância à definição dada pelo dicionário online da *Real Academia Española*: “conjunto o colección de poemas”.

<sup>11</sup>Dez anos depois, a autora perdeu o pai, então com noventa e quatro anos.

participar da revista *El Nuevo Herald*, de Miami, contribuindo com colunas bimestrais. Além disso, alguns de seus poemas figuram na antologia *Doscientosaños de poesía cubana/ 1770-1990/ Cien poemas antológicos*, do autor e crítico Virgilio López Lemus (Havana, 1999).

A autora amplia seus horizontes, no ano 2000: passa a atuar em outra revista, *Alhucema*, de Granada, além de publicar, em Foggia, a antologia *Cadenzepoesie*. No mesmo ano, fica inédito o livro *Y seremos oriundos de armonía*, do qual alguns poemas figuram, ao lado dos poemas também inéditos de *Traslaorfandad, la palma*, na antologia *Cantar de isla*, obra publicada em 2003, com organização e prólogo de Virgilio López Lemus. Data dessa época, também, a publicação de *Cartas y cantigas:cuaderno de poemas* (Madri, 2003). Outros poemas da autora figuram, ainda, nas coletâneas *Vocesviajeras*(Madri, 2002) e *Poesía cubana del siglo XX* (México, 2002).

O ano de 2005 é marcado pela publicação de *Pensamiento del tiempo*, em Miami. Dois anos depois, *Viajes de Penélope* recebe uma versão bilíngue, em espanhol e italiano, pela Campanotto Editore. Graças a essa reedição de *Viajes*, a autora é finalista do *XXI Premio Internazionale di Poesia Camaiore* (Camaiore, 2008). Desde então, a poeta publica o encarte “Nido de soles” (2008) e os livros *Manuscrito en sueños: estudio de Chopin* (2009), *Meditati*(2011) e *El ángel sonriente / L’angelo sorridente* (2013), os dois últimos escritos originalmente em espanhol e italiano.

Destarte, passados quase quarenta anos, desde a sua primeira publicação, a autora conta, atualmente, com uma obra composta por mais de trinta livros e traduzida para seis línguas – italiano, inglês<sup>12</sup>, alemão, francês, grego e português<sup>13</sup>. Poeta, jornalista, professora universitária e

---

<sup>12</sup> Estão traduzidas ao inglês as obras *Sorbos de luz/ Sips of Light* (New Orleans: Eboli, 1990), *Manuscript in Dreams/ Study of Chopin* (Charleston: Amatori, 2011), *Viajes de Penélope/ Penelope’s Journey* (Charleston: Amatori, 2012) e *Manual de magia/ Manual of Magic* (Charleston: Amatori, 2012). Dessas, a segunda e a terceira foram traduzidas por seu filho, Mario Pita.

<sup>13</sup> Em conversa informal, a autora esclareceu que não há nenhum livro seu traduzido para o português e que, talvez, alguns de seus poemas o tenham sido, soltos, por Fernando Ferreira, escritor de Luanda com quem Juana Rosa Pita se encontrou no II Congresso de Escritores en Lengua Española, realizado em Caracas, em outubro de 1981. Entretanto, o livro enviado pelo escritor foi perdido por Juana em uma de suas mudanças. Ainda segundo a autora, as traduções ao francês e ao alemão foram feitas

tradutora, Juana Rosa Pita revela-se, sobremaneira, uma poeta de grande relevância para o cenário das literaturas da diáspora.

## 2.2 URDIDURAS CRÍTICAS

Legitimada por inúmeros autores e pesquisadores das literaturas da diáspora, a poeta Juana Rosa Pita, entretanto, apresenta uma obra cuja fortuna crítica constitui-se esparsa e difícil de encontrar. No Brasil, especificamente, ela vem sendo conhecida e reconhecida aos poucos. Na plataforma Lattes, apenas quatro pesquisadores são referenciados quando se busca pelo seu nome e, na internet – eficaz ferramenta de consulta acerca da autora – poucos são os arquivos encontrados sobre sua obra.

Assim, adquirem relevância os prefácios, os prólogos e alguns trabalhos críticos de fôlego, advindos principalmente de cubanos exilados e italianos. Destacam-se, sobretudo, as contribuições de Jesús Barquet, Virgilio López Lemus e Martha Canfield, além das leituras de Reinaldo Arenas, Aimée G. Bolaños, Alexander Pérez-Heredia, entre outros.

Acerca da poética de Juana Rosa Pita e das temáticas que aborda, os referidos críticos são unânimes: a autora configura, em sua obra, uma mítica ilha<sup>14</sup> natal que recupera, no plano da imaginação, seus matizes de paraíso perdido<sup>15</sup>. Protagonista de seus livros, a ilha serve à autora como

---

por um significativo hispanista, já falecido: Franz Niedermayer. Ao grego, apenas poemas soltos foram traduzidos.

<sup>14</sup> Importante ressaltar que a temática da ilha, no que diz respeito à literatura cubana, sobretudo no que diz respeito, mais especificamente, a uma literatura cubana da diáspora, está arraigada no seu imaginário poético, encontrando expoentes em Alejo Carpentier, Reinaldo Arenas e José Martí, por exemplo. No que diz respeito à diáspora feminina, destacam-se também, segundo Aimée González Bolaños (2008, p.13-4), mais recentemente, as obras *Hemos llegado a Ilión* (1995), de Magali Alabau; *Cuadernos de La Habana* (2005), de Lilliam Moro; *Alquímica memoria* (2001), de María Elena Blanco; *Merla* (1991) e *Quemando luces* (2004), de Maya Islas; *Em el vientre del trópico* (1995) e *Outro fuego a liturgia* (2007), de Alina Galliano; *Autorretrato en ojo ajeno* (2001), *Movimientos metálicos para juguetes abandonados* (2003) e *A Mapsmaker's Diary* (2007), de Carlota Caulfield; *Insomnio en la noche del espejo* (2000) e *Cuando la lluvia cesa* (2004), de Odette Alonso.

<sup>15</sup> Ainda sobre a questão identitária dessa ilha que se constitui como essencial ao imaginário cubano, Aimée Bolaños (2008, p.20-1) evidencia uma genealogia cubana a

imagem-motriz de uma poética em que Eros e Thanatos, amor e morte, se entrelaçam.

Contudo, mais que a reconfiguração de uma ilha, pode-se dizer que a lírica pitiana caracteriza-se por um aspecto transcendental, capaz de reunir, ao mesmo tempo, o universal e o particular, sem delimitar as fronteiras que os separam – simplesmente porque não há separação. Um está no outro e, nessa construção do apagamento das fronteiras, a poesia de Juana Rosa Pita surge a partir de dois grandes eixos, essenciais ao sujeito lírico em diáspora: o espaço e o tempo. É a partir dessas dimensões que os temas pitianos afloram e, com eles, múltiplas imagens se insurgem.

O espaço, não delimitado pelas geografias, motiva o tema da ilha, como prisão ou como construção onírica de um paraíso perdido, ilha que é espaço físico, espaço criado, espaço vivido. Esse lugar se reconfigura quando a impossibilidade de nele viver suscita uma necessidade: a da viagem. Essa ligação entre a ilha e a necessidade de trânsito está permeada pelo tema da dor, pela fratura de todo aquele que se vê obrigado a partir e a, de alguma forma, romper com sua origem.

O tempo, também sem limites, transcende o puramente histórico e, por vezes, recria-o, como em uma espécie de cosmogonia poética que reconta o que a História ditou. Com o tempo, representativa da finitude, surge a morte e, com (e contra) ela, o amor, sublime e eterno. A relação entre amor e morte suscita, enfim, o apelo à memória, responsável por manter vivo aquilo que passa para que, de alguma forma, a morte seja vencida pelo amor.

Aliada a esses temas, surge, por fim, a questão metapoética, que não se prende apenas ao fato puramente linguístico, mas se relaciona com a

---

partir das palavras de Ambrosio Fornet, retiradas de texto não mais veiculado pela internet. Diz o autor: “el último de los tres problemas que creo que me plantearía, sería el que llamé de pertenencia de la identidad cultural en el sentido estrictamente cultural y literario; es decir, para juzgar, - estoy hablando siempre desde el punto de vista crítico - una manifestación literaria específica concreta yo no tengo más remedio que remitirme al conjunto de esa literatura [...] Yo creo que en toda obra de literatura cubana hay una especie de trama intertextual que le permite a uno decir ‘Esta obra no sale de..., ni tiene influencia de..., ni proviene de..., ni copia a..., pero tiene detrás a Heredia y a Martí y a Lezama y a Carpentier, o a Onelio Jorge, o a Nicolás’”.

necessidade de voz, de protagonismo daqueles que não tiveram espaço – no tempo? – pra contar a sua história. Uma voz coletiva, universal e atemporal, daqueles que encontram, no sonho, uma forma de reconstruir o que, como diz Pablo Antonio Cuadra (1982, p.7), o ódio tornou cinzas<sup>16</sup>.

Dessa forma, os temas da ilha, da viagem, da dor, da morte, do amor, da memória e da metapoética se impõem, sob um eixo espaço/tempo, como os mais representativos da obra de Juana Rosa Pita, harmonizando as tintas que, sob diferentes matizes, colorem a tela essencial de sua poética.

No que diz respeito à crítica existente acerca da referida obra, tanto os temas ligados ao espaço quanto os ligados ao tempo têm sido revistos, ganhando ênfase, sobretudo, as relações entre ilha, viagem e dor. Senhora de uma poesia insular e situada em uma lírica extraterritorial, Juana Rosa Pita, de acordo com Virgilio López Lemus (2003, p. 6):

emprendió su búsqueda con el afán de hallar una poesía en sí misma universal, sin asideros demasiado evidentes, sin una “nacionalidad” que no fuese la del ser cósmico que habita la Tierra. De pronto le surgió la idea de la isla indiferenciada en el cosmos, del ser como isla y de la isla en peso sobre el poeta clamante. Desde el comienzo mismo de su búsqueda poética esencial, la poetisa halló la relación isla-ser como uno de sus *leitmotiv*, o mejor, como uno de los puentes ideo-estéticos fundamentales en los que se asienta su concepto de la poesía. Y de inmediato, toda su obra se iluminó por la palabra *isla*, por la insularidad, y se sintió poeta-mujer-de-isla, y en ese sentir surgió, por madurez, la rectoría patria: Cuba, *la Isla*.<sup>17</sup>

Assim, a referência à pátria surge, na poética pitiana, não só como raiz de uma reflexão, mas também como consequência de um desdobramento temático. A ilha, impondo-se como construção onírica de um paraíso perdido, guardado na memória e recriado pela imaginação,

---

<sup>16</sup> Diz o autor, acerca da obra de Juana Rosa Pita, que sua poesia é como “un misterioso dominio de amor y profecía: una isla de encantamiento donde la palabra restituye todo lo que el odio hizo cenizas”. (CUADRA, 1982, p. 6-7)

<sup>17</sup> Tradução minha: “empreendeu sua busca com o afã de achar uma poesia universal em si mesma, sem pretextos muito evidentes, sem uma “nacionalidade” que não fosse a do ser cósmico que habita a Terra. Logo surgiu-lhe a ideia da ilha indiferenciada no cosmo, do ser como ilha e da ilha em peso sobre o poeta clamante. Desde o começo de sua busca poética essencial, a poeta tomou a relação ilha-ser como um de seus *leitmotiv*, ou melhor, como uma das pontes ideo-estéticas fundamentais sobre as quais se assenta o seu conceito de poesia. E, de imediato, toda sua obra se iluminou pela palavra *ilha*, pela insularidade, e se sentiu poeta-mulher-de-ilha e, nesse sentir, surgiu, por maturidade, a pátria: Cuba: *a Ilha*”.

torna-se cósmica, universal, referência de todos os seres (que também são, por si mesmos, ilhas). Essa ínsula que permeia todo ser humano é a mesma que pesa, enfim, sobre o poeta, portador da voz coletiva e senhor de uma ilha particular a uma só vez. Destarte, se Cuba, por um lado, é a ferida que lateja a cada verso, também é, por outro, referência pontual que nasce de uma reflexão mística, mítica e transcendente ao aspecto físico, pátrio, geográfico, de um mundo objetivo que não é o da imaginação.

Desde sua primeira obra, *Pan de sol* (1976), Juana Rosa Pita apresenta, em seus poemas, essa busca por uma ilha que, sublimando a remissão à pátria, alcança a universalidade e rarefaz as referências geográficas que uma leitura puramente autobiográfica insistiria em buscar. Nos versos finais do poema “Isla en el corazón”, a conexão ilha-ser, defendida por Virgilio López Lemus, torna-se evidente:

Hoy me ha dado por calzarme el corazón  
con la bota de mi isla  
mientras el mundo pisa con su planta descalza

(PITA, 2003, p. 17)<sup>18</sup>

Nesse poema, a relação entre o sujeito lírico e sua identificação com a ilha fica evidente. A imagem do coração, que denota a essência, o sentimento, a alma do indivíduo, ao calçar-se com uma bota<sup>19</sup> – referência à Itália? –, deixa clara a afeição do eu-lírico com uma ínsula que corresponde, no plano da abstração, a ele próprio.

Essa ilha-ser vem, então, ao encontro de uma ilha-lar, morada sem fronteiras, lugar que transcende as geografias e que está além da ilha natal sem, contudo, deixar de sê-la. Nessa transposição do físico, a poesia de Juana Rosa Pita passa, então, a tecer as imagens de uma ilha-cosmos,

---

<sup>18</sup>Todos os poemas cuja referência seja o ano de 2003 foram extraídos da antologia *Cantar de isla*, editada em La Habana, pela editora Letras Cubanas, com seleção e prólogo de Virgilio López Lemus.

<sup>19</sup> Além disso, segundo o *Dicionário de símbolos*, de Jean Chevalier, “andar de sapatos é tomar posse da terra” (2009, p. 801), sendo, o calçado, “o signo de que um homem pertence a si mesmo” (2009, p.165). Com isso, percebe-se que a bota, mais que uma possível referência geográfica, simboliza essa posse – quiçá mnemônica – de uma ínsula que pode corresponder, sim, a esse ser que, em diáspora, “flutua sobre o mar”.

intimamente relacionada com o tema da viagem. Os poemas “Clave de sol” e “Carta a mi isla”<sup>20</sup> constituem-se como peças-chave dessa reflexão. Veja-se o primeiro:

### CLAVE DE SOL

Unhogar impreciso sobre frondas  
es todo lo que quiero:  
sin paredes consabidas  
y de canto  
con cimientos crecientes  
que eleven su suelo  
lentamente  
más allá de los techos  
y las ansias

Asombro de filósofos  
y pájaros  
nido a la par de lluvias  
y de llamas  
es todo lo que quiero  
una casa infinita en la copa  
de un árbol

(PITA, 2003, p.19)

Em “Clave de sol”, a poesia surge como resposta à busca de um “lar impreciso” e construído sobre dores<sup>21</sup>. É ela quem apaga as fronteiras entre o particular e o universal, transformando-os em uma experiência única. O lar impõe-se como correlato abstrato da casa, que remete ao espaço concreto. Lugar de intimidade, construtor primeiro de uma identidade, ele adquire contornos de infinito, de liberdade, revela-se o máximo desejo de um sujeito lírico em movimento e em constante construção.

A casa, por sua vez, infinita e construída sobre a copa de uma árvore, apresenta um sujeito que, mesmo distante da terra natal (está

---

<sup>20</sup> Publicados, respectivamente, em *Pan de sol* (1976) e *Las cartas y las horas* (1977).

<sup>21</sup> De acordo com o *Diccionario Online de la Lengua Española*, publicado na página da Real Academia Española, o termo *fronda* pode significar tanto a copa das árvores quanto uma espécie de bandagem utilizada no tratamento de fraturas e ferimentos. Ambos os significados servem ao poema, tratando tanto da imagem da árvore, cara à poeta, quanto da fratura diaspórica, dor sentida pelo indivíduo que vivencia a diáspora, relacionada ao sentimento de perda vivido na partida da terra-lar.

sobre a árvore), está, de uma forma ou de outra, sustentado pelas suas raízes. É nesse sentido que se estabelece, no poema, a referência à diáspora, a esse lar impreciso e, de certa forma, flutuante, que não pertence mais às origens mas, no entanto, não deixa de visá-las à distância.

Essa busca por um lar sem limites e essa presença *in absentia* da ilha trazem à baila a questão da dor, que não pode ser desvinculada de uma poética marcada pela diáspora. O poema “Carta a mi isla” ilustra essa questão:

### CARTA A MI ISLA

Isla  
lejos de ti es cerca del punto  
más sensible  
de la herida del tiempo:  
lejos de ti mi cuerpo elástico  
en un lecho de filos  
que amenazan al viento

Lejos de ti la sed y el hambre  
no se sacian  
con halagos de fruta y chorros de agua:  
lejos de ti es la soledad concreta  
(los que viven en ti sólo conocen  
la otra soledad:  
esa que tiene siete letras)

isla  
lejos de ti es dentro del pozo  
vacío de los sueños

Lejos de ti mis manos corren  
con avidez  
por las carnes de un mundo de poema:  
hasta el dolor  
hasta el placer  
se me desplazan  
por un gemido abstracto al borde de la tierra

Isla  
lejos de ti mi vida es la ironía  
el garabato tierno de un escritor ausente:  
una paja  
en el ojo simbólico del cielo

(PITA, 2003, p. 27)

Nesse poema-carta, é nítida não só a questão do afastamento do sujeito lírico com relação à terra natal, mas também – e sobretudo – torna-se evidente a dor de um sujeito obrigado a abandonar a *terra mater*. Como o próprio eu-lírico anuncia, “lejos de ti es cerca del punto / más sensible / de la herida del tiempo”: afastado da sua ilha, o sujeito vivencia a diáspora e, através dela, passa a reviver a fratura da separação, ferida incicatrizável daquele que parte.

As noções de espaço e tempo, então, são relativizadas pela recuperação de fragmentos memorialísticos, a ponto de a distância existente entre sujeito e ilha tornar-se cada vez menor por conta das rememorações do eu. Memória e ilha, espaço e tempo sem limites andam juntos, como no poema “Interior de isla”, publicado em 1983, no volume *Crónicas del Caribe*. A primeira estrofe o demonstra:

No he pedido esta isla  
como no pedí otras que desde la niñez  
me vienen regalando  
    acontracorazón  
**Son tantas ya las playas que me cercan  
y cada día estoy más lejos de la orilla:  
isla dentro de isla  
cultivo islas como el gusano seda**  
– la esplendente es intensa y precursora  
como un hangar de sueños

(PITA, 2003, p. 64, grifo meu)

Nesse pequeno excerto, como mostram os grifos acima, reincide o tema da ilha-ser, preconizado por Virgilio López Lemus. Além disso, a ilha, guardada na memória, internaliza-se no sujeito lírico e passa não apenas a constituí-lo, mas, mais que isso, a identificá-lo: o eu que fala é, também ele, uma ilha.

Essa ação mnemônica entra, então, no eixo temporal, no qual, como dito, a memória cumpre o papel de mantenedora da vida, por intermédio do amor. Nesse poema, a recuperação memorialística da ilha é o que relativiza a perda do sujeito em diáspora: longe de reprimir as imagens insulares, ele as revive e, através delas, constitui-se como ser.

Essa perda sentida pelo eu-lírico faz parte de uma das diversas manifestações da morte, na poesia de Juana Rosa Pita. Em sua poética, a

morte, representante da finitude, revela-se sob diferentes formas: é solidão, é ausência do ente amado, é separação da terra natal, é silenciamento.

Lado a lado com a morte, nasce o tema do amor, eterno e responsável por manter viva a memória ora de um paraíso perdido, ora de um amado que não se faz presente. Verdadeiras odes amorosas, os poemas pitianos conjugam finitude e eternidade de forma harmônica, um necessitando do outro para manter-se. O medo da morte, ou a proximidade dela, potencializa o amor. Com o amor, surgem o sonho, a liberdade e a voz, em oposição à perda, à separação, ao silenciamento.

No oitavo poema de *Transfiguración de la armonía* (1993), amor e morte se embatem, metaforizados no cuidado do sujeito lírico com a pomba e na figura do gato negro que a cerca. Veja-se:

En la escalera una paloma herida  
espera mi llegada.  
Los primeros azoros no le impiden  
perdurar fiel a su elección certera:  
ya se queda muy quieta cuando entono  
canciones de alusión en el peldaño  
que nos sirve de suelo compartido.  
La he transportado al portalón del fondo  
para darle salud con alimento:  
mañana me ha dejado acariciarla.  
Dos veces he ahuyentado al gato negro  
que con taimado ceño están rondándola.

Al tercer día recobró su vuelo.

(PITA, 1993, p.4)

Como numa espécie de fábula, o poema poderia ser contado em prosa, assim: a pomba, símbolo universal da paz, encontra-se ferida. Como ave que é, ela precisa voar – o que não consegue realizar, já que, ferida, não tem forças sequer para cantar. Um gato negro a cerca, mas é afujentado pelo sujeito lírico que, a fim de alimentar o animal ferido, leva-a para os fundos da casa (“elportalóndelfondo”). Após três dias de cuidado, a avezinha consegue, enfim, voar.

Percebe-se, no poema apresentado, o forte papel do amor e, por fim, da memória como aliados contra a morte. Ao carregar a ave para os fundos da casa, o poeta lança suas dores para o passado, para o plano

memorialístico. É após isso – além do ato de afugentar a morte, simbolizada pelo gato negro – que a ave consegue, enfim, recuperar sua liberdade e cantar. A ave adquire, então, um *status* de duplo do poeta em diáspora que, vencendo suas dores através do amor – sem, no entanto, esquecer-las –, canta suas feridas em verso.

Outra questão importante para a lírica pitiana é a reflexão metapoética. A autora, em seus escritos, discute não só o fazer literário como também a função inerente ao poeta e à poesia. Esta, nascida da dor de uma ruptura, surge como necessidade de expressão, tornando-se, ao mesmo tempo, alento para aquele que escreve.

Nos “Sorbos<sup>22</sup> de paz”, seção que compõe o livro *Transfiguraciones de la armonía* (1993), os poemas três e vinte, de forma bastante sintética, abarcam essas significações. O *sorbo* de número vinte demonstra esse nascimento poético que frutifica de uma ruptura e que reflete sobre ela:

## 20

En mi poesía expando  
el cantar que es mi vida  
desde que conocí la pérdida.

(PITA, 1993, p.38)

A poesia, esse “cantar que es mi vida”, mais ainda que necessidade de expressão e alento, configura, nesse poema, o próprio ser poetante. É ela quem dá sentido à vida e ao mundo, organizando o caos e preenchendo as lacunas do ente fragmentado que constitui o sujeito lírico. O mesmo se confirma com o *sorbo* de número três, em que a poesia adquire um valor cosmogônico:

## 3

Si no hubiera poesía  
se quebraría el cristal  
que acuna el universo.

(PITA, 1993, p.35)

---

<sup>22</sup> Forma poética inaugurada pela autora no livro *Sorbos de luz* (1990), composta por vinte e três sílabas poéticas distribuídas em três versos, dois de sete sílabas e um de nove. A ordem dos versos não é fixa, e a contagem das sílabas obedece ao sistema métrico espanhol.

Entretanto, ainda que o sujeito lírico encontre voz e se constitua na e pela poesia, ele não se pretende detentor da palavra poética, mas, sim, portador de uma voz comum. Como deixa claro o *sorbode paz* número dezoito, a ferida do eu-lírico converte-se no sonho de um tu: o leitor. Veja-se:

18

Me leíste mal al principio:  
curarme aquella herida  
se convirtió en tu ensueño.

(PITA, 1993, p.38)

Dessa forma, cabe, novamente, discutir o apagamento das fronteiras entre a experiência individual e a vivência coletiva nas obras de Juana Rosa Pita. Ao tratar de sua fratura diaspórica, através da palavra poética, o sujeito lírico constrói o devaneio do outro, revela verdades que, além de suas, também pertencem à alteridade. A palavra, assim, torna-se propriedade de todos (ou de ninguém), sendo a voz da poesia uma voz representativa da coletividade.

Essa voz que trespassa a individualidade dos sujeitos e chega ao coletivo, revelando uma universalidade que leva os seres à comunhão, é também um desejo de representação manifestado pelo próprio indivíduo. Retornando ao primeiro livro de Juana Rosa Pita, *Pan de sol* (1976), o poema “Voz de nadie” elucida esse aspecto, em seus versos finais:

(Quisiera que mi voz no fuera mía  
sino de nadie  
es decir  
de todos)

(PITA, 2003, p.20)

O apagamento das fronteiras entre o sujeito e a coletividade que ele representa através de sua própria individualidade, a imprecisão dos eixos espacial e temporal da lírica pitiana, bem como a transcendência do amor sobre a morte, dentre outros aspectos, dão à poesia de Juana Rosa Pita um caráter mítico. Assim como o mito, a poética de Juana Rosa Pita atende a duas propriedades elencadas por Durand, em sua análise do discurso



### 2.3 UMA TRILOGIA MÍTICO-FEMININA

Com uma formação cultural que a própria autora caracteriza como mais latinoamericana e europeia que cubana<sup>23</sup> Juana Rosa Pita encontra, nos mitos, mais que um simples referente. Como diz Aimée G. Bolaños, em *Poesía insular de signo infinito: una lectura de poetas cubanas de la diáspora* (2008, p.73-4), caracterizando a poesia de Juana Rosa Pita, em sua obra

Sobresale la imagen del *blue-print* [...]. La trama o tela narrativa, desplegada en la temporalidad de vida, está referida a una identidad en proceso, que se inscribe mitológicamente sobre fondo de textura más íntima y realista. *Blue-print*, palimpsesto, ficción de segundo grado, metalepsis de autor que transita entre niveles ficcionales biográfico-confesionales y fantástico-paradigmáticos.<sup>24</sup>

Assim, em três livros que publica sequentemente – e que parecem, de fato, configurar uma trilogia –, Juana Rosa Pita recupera mitos clássicos e reescreve-os, deslocando o enfoque da figura masculina para a feminina. A partir, então, do protagonismo da experiência de mulheres e deusas, a poeta dá voz às silenciadas esposas de Osíris, Orfeu e Ulisses, respectivamente, nos livros *Manual de magia* (1979), *Eurídice en la fuente* (1979) e *Viajes de Penélope* (1980/2007).

Após a publicação de quatro obras<sup>25</sup> que começaram a definir a poética de Juana Rosa Pita através das recorrentes imagens ligadas à sua experiência diaspórica, a autora dá início assumidamente a uma mitopoética ao trazer a público o livro *Manual de magia* (1979), em que reatualiza o mito de Ísis, deusa egípcia do amor e da magia. Utilizando-se

---

<sup>23</sup> Cf. BOLAÑOS, Aimée. *Poesía insular de signo infinito: una lectura de poetas cubanas de la diáspora*. Madri: Betania, 2008. p. 153.

<sup>24</sup> Tradução minha: “Sobressai a imagem do *blue-print* [...]. A trama ou tela narrativa, estendida pela temporalidade da vida, refere-se a uma identidade em processo, que se inscreve mitologicamente sobre um fundo de textura mais íntima e realista. *Blue-print*, palimpsesto, ficção de segundo grau, metalepse de autor que transita entre níveis ficcionais biográfico-confessionais e fantástico-paradigmáticos.

<sup>25</sup> *Pan de sol* (Washington: Solar, 1976), *Las cartas y las horas* (Washington: Solar, 1977), *Mar entre rejas* (Washington: Solar, 1977) e *El arca de los sueños* (Washington: Solar, 1978).

da narrativa mítica da esposa exemplar cujo amor vence até mesmo a morte, Juana Rosa Pita escreve um livro em que o sujeito poético, identificado com a deidade, supera todos os traumas: a separação do amado, a quem não desiste jamais de buscar, e a separação da ilha, *terra mater*, origem da deusa ctônica e da fratura do sujeito que vivencia a diáspora. Segundo Galvarino Plaza (1980, p.422-3), é neste livro que

se sintetizan (sic) una serie de connotaciones poéticas que ya se encontraban como elementos integrantes de su expresión en otros libros por ella publicados, y entre los que habría que resaltar el dominio de un tono que se mueve entre lo íntimo y lo colectivo. Es decir, que partiendo de unas experiencias personales logra en su poesía abrirse hacia unos contornos que entran en un compromiso de amplios márgenes emocionales.<sup>26</sup>

Assim, recorrendo à universalidade do mito, Juana Rosa Pita trata da dor particular e coletiva daqueles que viram a terra natal transformada em inferno sem, no entanto, resumir-se a isso. Como Ísis e Osíris, deuses do amor e da morte, respectivamente, *Manual de magia* gira em torno destes dois temas e, sobretudo, da superação do segundo pelo primeiro<sup>27</sup>.

Na mitologia egípcia, Ísis e Osíris constituem o casal divino responsável por civilizar o Egito, introduzindo aí as artes, o trabalho, a religião. Osíris possuía, contudo, um irmão gêmeo, que lhe nutria inveja e desejava o seu posto: Set, o traiçoeiro deus das tempestades. Durante uma viagem do amado, Ísis fica responsável por governar o reino e Set arquiteta, com 72 conspiradores, a morte do irmão: confecciona uma arca com as medidas de Osíris e, em uma festa de boas vindas ao rei pelo seu retorno, o deus das tempestades apresenta a arca aos convidados (de quem o objeto é alvo de cobiça) e promete regalá-la àquele cujo corpo nela se encaixasse. Como previsto, apenas o corpo de Osíris adentra o baú

---

<sup>26</sup> Tradução minha: “se sintetiza uma série de conotações poéticas que já se encontravam como elementos integrantes de sua expressão em outros livros por ela publicados, e entre os quais é preciso ressaltar o domínio de um tom que se move entre o íntimo e o coletivo. Quer dizer que, partindo de algumas experiências pessoais, consegue em sua poesia abrir-se em direção a uns contornos que entram em um compromisso de amplas margens emocionais”.

<sup>27</sup> O que, como visto no capítulo anterior, faz parte da caracterização da obra de Juana Rosa Pita em seu conjunto.

- convertido em esquife selado com chumbo e lançado ao mar, com o rei, por Set e seus comparsas.

Ísis, preocupada com a alma do marido – que vagaria sem fim por não ter passado pelos ritos fúnebres necessários–, sai a procurar o amado, subindo e descendo o rio Nilo, até encontrá-lo na Síria, preso aos ramos de uma tamargueira. A árvore fora cortada e transformada em pilar do palácio de Biblos, pelo que a deusa teve de utilizar-se de sua magia para, empregada como aia da rainha Astarte, fazer amizade com a mesma e conseguir a liberação do esquife do marido.

De volta ao Egito, Ísis deixa a arca em um esconderijo (uma plantação de papiros) posteriormente descoberto por Set que, tomado de ódio, desmembra o corpo do irmão em catorze pedaços, espalhados por todo o país. A fiel esposa, uma vez mais, parte em busca dos pedaços do amado, erigindo um santuário em cada local onde encontra uma parte de seu corpo. Reunindo treze pedaços e faltando-lhe apenas o pênis – que fora digerido por um peixe – Ísis fabrica um membro artificial e, junto a Néftis e Anúbis, dá início à primeira mumificação. Metamorfoseada em milhafre, a deusa bate suas asas e devolve a vida a Osíris, com quem copula. O deus, então, passa a reinar no mundo dos mortos e, da relação sexual com Ísis, na ressurreição, nasce Hórus, o filho que vingará as mortes do pai, matando o tio e reinando sobre a terra.

A apresentação do mito-base de *Manual de magia* vem ao encontro do que dizia, acima, Galvarino Plaza, referindo-se à estética de Juana Rosa Pita e ao poder de síntese oferecido por essa obra. As imagens mais fortes da poesia de Juana Rosa Pita - bem como seu trabalho formal - fazem-se presentes já neste pequeno *poemario*, dividido em três partes de doze poemas cada. Os temas “temporais” como a morte e o amor desdobram-se em ressurreição, transcendência da finitude. Os temas “espaciais”, como a ilha e a viagem, desdobram-se, por sua vez, na fragmentação do sujeito e na busca por algo que apenas a criação pode fornecer. Esses temas, aliados a imagens como a da ave peregrina e a das águas em suas diversas formas, ressurgem, sob outras máscaras, nos poemas de *Eurídice en la fuente* e *Viajes de Penélope*.

Em *Eurídice en la fuente*, dá-se relevância sobretudo à música e ao tempo, respectivamente refúgio e trânsito do sujeito poético. Com isso, evocam-se imagens de luz e de sombras, próprias de Eurídice e Orfeu. A dor faz-se presente no sangue, e a ressurreição que se impõe é a da infância rememorada. Tal renascimento é evocado pelas imagens das águas, principalmente a da fonte, além das criadas negras e de seu sofrimento, reconstruído em sonho.

Simbólica, a fonte leva o sujeito poético à sua própria infância, demarcando a importância da viagem e a relação intrínseca entre o fazer poético de Juana Rosa Pita e sua biografia. Assim o demonstra Alexander Pérez-Heredia (2005, p. 100), ao tratar de outra obra sua, *Pensamiento del tiempo*, que carrega consigo os mesmos traços:

como si la escritora, en el inicio de cada aventura poética, fuera en busca de la lejana fuente del jardín de la infancia habanera para encontrar el surtidor que la libera de los límites de lo temporal. La fuente que proviene para muchos del pantano de la memoria y se considera imagen del alma es origen de la vida interior y de la energía espiritual, el lugar sagrado del saber que siempre habita quien persiste en su búsqueda, su agua lustral es la sustancia misma de la pureza y la regeneración.<sup>28</sup>

Para Aimée G. Bolaños (2008, p. 75), a imagem da fonte configura uma rede hipertextual no discurso poético de Juana Rosa Pita, motivo que se desenvolve diacronicamente em sua obra, recobrando os significados simbólicos e biográfico-culturais que permeiam a escrita da autora. Esse percurso significativo da fonte, nas obras pitianas, vem ao encontro – uma vez que está ligado à questão da memória – a uma

temporalidad [que] se remite no solo al origen, sino a un proyecto, [...] un acontecimiento por venir. En el espíritu del simbolismo de la alta modernidad, las mediaciones del símbolo son múltiples y plurívocas, de resplandecientes sentidos

---

<sup>28</sup>Tradução minha: “como se a escritora, no início de cada aventura poética, fosse em busca da longínqua fonte do jardim da infância havaneira, para encontrar o olho d’água que a libera dos limites do temporal. A fonte que provém para muitos do pântano da memória e que se considera imagem da alma é origem da vida interior e da energia espiritual, o lugar sagrado do saber que sempre habita quem persiste em sua busca, sua água lustral é substância de pureza e de regeneração”.

espirituales en la inscripción memoriosa de lo memorable.  
(BOLAÑOS, 2008, p. 74)<sup>29</sup>

Essa temporalidade – que é origem e é, concomitantemente, porvir – confirma uma vez mais o teor mítico da poética pitiana. A fonte, por sua vez, dá lugar a um vasto mar quando Juana Rosa Pita, no encerramento de uma trilogia mítico-feminina, traz à palavra a fiel Penélope, figura mítica que intercambia múltiplas características tanto com Ísis quanto com Eurídice. E todas elas, por fim, encarnam as faces da própria Juana, em projeções que Martha Canfield (2007, p. 9), no prefácio à edição bilíngue de *Viajes de Penélope/ I viaggidiPenelope*, lançada em 2007, apontou. Tratando especificamente de *Viajes*, diz a autora:

Esta obra, publicada por primera vez hace ya un cuarto de siglo, se presenta como un poema cantado desde un yo que, a partir de la autora y de sus vicisitudes personales púdicamente transfiguradas, se proyecta en Penélope, imagen “revelante” y arquetipo de una determinada feminidad.<sup>30</sup>

Tal projeção anuncia-se no poema que abre a obra, e que se coloca como epígrafe que vem ao encontro da trilogia mítico-feminina já referida:

Yo Eurídice  
si la tierra me tiembla melodías  
  
soy Isis  
resucitando a mi hombre cada muerte  
  
porque aún hay tanto mar  
vivo Penélope

(PITA, 2007, p.6)

Essa flutuação entre um eu-lírico autoral e um eu mítico é analisada, com cuidado, por JesúsBarquet, em dois textos seus: um artigo intitulado

---

<sup>29</sup> Tradução minha: “temporalidade [que] remete não só à origem, mas a um projeto, [...] um acontecimento por vir. No espírito do simbolismo da alta modernidade, as mediações do símbolo são múltiplas e plurívocas, de resplandecentes sentidos espirituais na inscrição amorosa do memorável”.

<sup>30</sup> Tradução minha: “Esta obra, publicada pela primeira vez há já um quarto de século, se apresenta como um poema cantado por um eu que, a partir da autora e de suas vicissitudes pessoais pudicamente transfiguradas, se projeta em Penélope, ‘imagem revelante’ e arquetipo de uma determinada feminilidade”.

*Función del mito en los Viajes de Penélope, de Juana Rosa Pita, e no livro Escrituras poéticas de una nación: Dulce MaríaLoynaz, Juana Rosa Pita y Carlota Caulfield (1999). A partir de uma classificação elaborada por John Vickery, em MythsandTexts. StrategiesofIncorporationandDisplacement, o autor interpreta distintos momentos do livro-poema segundo um eu ou outro. Para Vickery, há três tipos de eu, em poesia: o eu histórico ou pessoal, o eu metafórico ou metapessoal e, por fim, o eu criativo ou metamórfico.*

Ainda que nos estudos de Vickery o eu histórico não tenha, necessariamente, relação com o autor, para Barquet, na lírica pitiana, é impossível dissociar o eu da voz de sua autora, que flutua entre o íntimo e o coletivo. Este eu se manifesta de formas diversas e “enmascaradoras”. Surge, por exemplo, opondo-se ao eu mítico ou metapessoal, a figura de Penélope:

Me ha dado por creerme Penélope  
hermosa y bienamada:  
tejedora sí soy para que alienten  
los que habrán de morir  
y es la mía la almohada  
más llorada del siglo

Si yo fuera Penélope  
suelo que yo pisara sería Ítaca:  
alregresarUlises  
se quedara

(PITA, 2007, p.18)

Essa oposição vem com o intuito de denunciar os dois eus diferentes que compõem o *poemariopara* que, depois, as duas vozes se fundam e conformem um único sujeito lírico indistinguível. Este terceiro eu, fruto da fusão que começa a conformar-se a partir do poema VI, é classificado como eu criativo ou metamórfico.

Qué palabra sabrá de la nostalgia  
del mar:  
nuestra isla le duele como un sueño  
enquistado en la sombra

Acaso se te llene la ciudad alguna tarde  
de gaviotas hambrientas

mas no te sientas solo:  
todo este amor lo entrego a la distancia  
voy de sol prisionero  
ascendiéndote a hogar todo resquicio  
de quehacer solitario

(PITA, 2007, p.30)

Aqui, a oposição entre os sujeitos se perde para dar lugar a uma convocação do mito. O eu histórico vai deixando marcas, ao associar a criação poética ao ato de tecer. A partir disso, Juana vai, também, deixando as suas em Penélope, a máxima tecelã. A inserção do sujeito histórico no mito resultará em um processo de economia verbal. Falando de Penélope, Juana fala de si mesma. O euhistórico define-se, também, a partir do mito.

Nesta fusão entre eu histórico e eu metafórico (mítico), História e mito se confundem, e a poeta reescreve a primeira a contrapelo, através do segundo. Da mesma forma, a autora instaura uma poesia que se presta a problematizar tanto a ferida diaspórica que lhe acomete quanto as chagas amorosas universais e tratadas na literatura desde o seu advento. Diz Barquet (1999, p. 70):

[...] el lado subconsciente y subjetivo de la experiencia histórica que revelan el mito y la poesía se opone a la actividad racional y supuestamente objetiva de los tratados de historia. Constituye su reverso, el cual es para Pita más fidedigno que el anverso. Con este procedimiento de inversión la autora busca revelarnos la verdad de su drama colectivo y afirmar que la necesaria y buscada comprensión o respuesta no radica en lo histórico propiamente dicho sino en lo íntimo humano.<sup>31</sup>

Reinaldo Arenas, no prólogo que encerra *Viajes de Penélope*, reforça a noção de complementaridade entre eu histórico e eu mítico, dizendo que

Penelope-mito e Penelope-poeta si compensano in maniera tale da farci intuire (scoprire) che la giustificazione del canto, della tragedia, dell'avventura, non è Troia ma Itaca. Che infine è Penelope chi ordisce i viaggi mentre tesse e disfa la sua tela; e

---

<sup>31</sup> Tradução minha: “[...] o lado subconsciente e subjetivo da experiência histórica que revelam o mito e a poesia opõe-se à atividade racional e supostamente objetiva dos tratados de História. Constitui seu reverso, que é, para Pita, mais fidedigno que o anverso. Com este procedimento de inversão a autora busca nos revelar a verdade de seu drama coletivo e afirmar que a necessária e buscada compreensão ou resposta não radica no histórico propriamente dito, mas no íntimo humano”.

che questa tela, e non la vendetta o l'ira degli dei, è la vera rete che non potremo mai eludere... Odisseo naufragherà in tutti i mari affinché la poesia, sempre nelle mani di Penelope, possa giungere al suo scopo. Mentre Penelope disfa il suo lavoro, tiene a bada i pretendenti, piange o sogna, illumina con la sua tenace fedeltà tutti i mari. (ARENAS, 2007, p.136)<sup>32</sup>

Martha Canfield, a partir deste jogo de oposições, considera a poética de Juana Rosa Pita uma poética do paradoxo, paradoxo que se constitui já desde o título do livro, subversivo: Penélope não é, na Odisseia, aquela que viaja, mas sim Ulisses, o aventureiro homem que transita por mares e ilhas, enfrentando deuses e mortais em busca do retorno ao *oikos*, a casa. Penélope, por sua vez, mantém-se na ilha de Ítaca, sem dela sair, a fim não só de aguardar o retorno do esposo, mas, também, de salvar o patrimônio conjugal dos pretendentes que a assediam.

A Penélope de Juana Rosa Pita, por sua vez, segundo Canfield, estabelece subversões e continuidades através do paradoxo: ela empreende, como Ulisses, viagens, mas viagens imóveis. A Penélope pitiana viaja pelo intelecto e, onisciente, supera em muito as viagens de Ulisses. Arenas (2007, p.137) partilha da mesma concepção, pois percebe que, na releitura de Juana Rosa Pita,

Il grande evento è la sua resistenza. In questo modo questo libro ci dimostra che la vera odissea è l'attesa di Penelope mentre il tempo trascorre imperturbabile, i giovani pretendenti la perseguitano e la vecchiaia si avvicina implacabile. È possibile che Ulisse sia stato un giocattolo per gli dei, ma Penelope è il giocattolo del più terribile dio, il tempo. Questo tempo Penelope, ferma nell'attesa, l'affronta con un'arma antica ma non per questo meno efficace e unica: l'amore, motivo di tutto il libro.<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup> Tradução minha: "Penélope-mito e Penélope-poeta se complementam de forma a fazer intuir (descobrir) que o motivo do canto, da tragédia, da aventura, não é Troia, mas Ítaca. Que, enfim, é Penélope quem urde a viagem enquanto tece e desfaz sua tela; e que esta tela, e não a vingança ou ira dos deuses, é a verdadeira armadilha da qual não podemos mais fugir. Ulisses naufragará em todos os mares para que a poesia, sempre nas mãos de Penélope, possa chegar ao seu alcance. Enquanto Penélope desfaz seu trabalho, mantém à distância os pretendentes, chora ou sonha, ilumina, com sua tenaz fidelidade, todos os mares".

<sup>33</sup> Tradução minha: "O grande acontecimento está em sua resistência. Deste modo, este livro demonstra que a verdadeira Odisseia está na espera de Penélope. Enquanto o tempo passa, imperturbável, os jovens pretendentes a perseguem e a velhice se avizinha, implacável. É possível que Ulisses tenha sido um brinquedo dos deuses, mas Penélope é brinquedo do mais terrível deles, o tempo. Desta vez Penélope, firme na

Ulisses luta contra monstros e homens; Penélope enfrenta a passagem do tempo, vencedor de monstros, homens e deuses. Ulisses, ao buscar grandes feitos em suas aventuras, torna-se marionete dos deuses, no retorno a casa, do qual não desiste pela intensidade do amor conjugal. Penélope, por sua vez, diferentemente do amado, cria e recria universos, conhece os seus percalços e espera seu retorno, compreendendo as relações eróticas dele como etapas necessárias para que chegue aos seus braços (poema XXVI):

Cuánto país tendrás que descubrir  
cuánto ardid y prodigio reeditar  
para no errar la ruta de mis senos:  
cuántos años por tardas geografías  
de circes y calipsos  
y tristísimos goces sin historia  
salando las arenas  
sólo por redimir  
cándido Ulises  
un minuto en mi lecho

(PITA, 2007, p.70)

Curiosamente, toda vez que se refere ao corpo para evocar Ulisses, o sujeito lírico fala de seus seios. Os seios que, como lembra Canfield, são eróticos e maternos ao mesmo tempo, colocam Penélope não como duplo de Ulisses (caso da *Odisseia*), mas como sua geratriz e seu alimento. Penélope porta Ulisses em si, e ele se faz presente mesmo *in absentia*. E assim, mesmo quando trata de sua própria devoção amorosa, a Penélope de Juana Rosa evoca imagens míticas ligadas à viagem: o seio, evocando o episódio em que Hera, tentando amamentar Hércules, se fere e dá origem à Via Láctea, ao cosmos. Com isso, Pita refere-se, mais uma vez, à viagem que nasce da dor.

Para Virgilio López Lemus, *Viajes de Penélope* faz parte dos quatro livros cardinais de sua obra, sendo o único “mítico” que realmente merece destaque. De acordo com o crítico (2003), trata-se, aí, de um volume de buscas: do amor e da ilha.

---

espera, se depara com uma arma antiga mas não por isso menos eficaz e única: o amor, motivo de todo o livro.”

López Lemus crê que, situada naquilo que ele chama uma universalidade lírica extraterritorial, Juana Rosa Pita empreendeu uma busca por uma poesia também universal, que tratasse de sua dor sem estar necessariamente presa a uma nacionalidade. Assim, surgiu a imagem da ilha que, mais que referência a Cuba, torna-se uma ilha indiferenciada no cosmos, uma ilha que é também a ilha do ser, sem deixar ainda assim de ser a ilha que pesa sobre o poeta.

Essa referência flutuante faz lembrar o mito de Leto, mãe de Apolo e Ártemis que, castigada pela ciumenta esposa de Zeus, encontrou abrigo apenas em Delos, ilha móvel que, não se fixando em canto algum da Terra, pôde acolher a mãe e permitir-lhe o parto. Da mesma forma, Juana Rosa não estabelece nada, não fixa sentidos. Sugere, e por isso seu lirismo é, como diz López Lemus (2003, p. 6), um dos mais subjetivos da literatura cubana. Segundo o autor:

Del concepto al mito y del mito a la teluricidad, la poesía de Juana Rosa Pita es un cantar de isla de una mujer insular que se abrió al mundo y desde él, desde el planeta, canta el ser en sí, que, naturalmente, tiene patria y sexo y pasión y elección... Toda su poesía está tamizada por ese doble enfoque de identidad: del ego solitario, insular, y de la Isla como mito y como presencia omnisciente, como tierra idealizada y como tierra concreta. La mujer y la poesía (sujeto y objeto), la isla y Cuba (mito, paraíso, utopía y realidad objetiva), se van tejiendo en un manto que no se acaba en diez años, que tampoco se termina porque lleguen pretendientes (críticos) a develar o a destejer o a pretender tomar la esencia de su creatividad. La mujer poeta es ahora Penélope, situada en su Isla, cuyo oficio poético consiste en el tejido y la espera, la labor y la distancia, el anhelo cotidiano y la búsqueda en el horizonte.<sup>34</sup>

O que se percebe, nessa trajetória mítico-poética, é que o sujeito lírico parece encontrar-se nas figuras femininas a que dá voz,

---

<sup>34</sup> Tradução minha: “Do conceito ao mito e do mito à teluricidade, a poesia de Juana Rosa Pita é um cantar de ilha de uma mulher insular que se abriu ao mundo e, a partir dele, a partir do planeta, canta o ser em si, que, naturalmente, tem pátria e sexo e paixão e eleição... Toda sua poesia está matizada por esse duplo enfoque de identidade: do ego solitário, insular, e da Ilha como mito e como presença onisciente, como terra idealizada e como terra concreta. A mulher e a poesia (sujeito e objeto), a ilha e Cuba (mito, paraíso, utopia e realidade objetiva), vão se tecendo em um manto que não se acaba em dez anos, que tampouco se termina porque cheguem pretendentes (críticos) a desvelar ou a destecer ou a pretender tomar a essência de sua criatividade. A mulher poeta é agora Penélope, situada em sua Ilha, cujo ofício poético consiste no tecido e na espera, no trabalho e na distância, no desejo cotidiano e na busca no horizonte”.

reconhecendo-se nelas e falando com e através delas. Nesta espécie de encarnação mítica, surgem então as fraturas da mulher em processo de diáspora: o amor ausente, a ilha não-mais-mãe, o passado rememorado, a ruptura com os elos dantes bem fixados, a dor de não reconhecer-se mais no ventre em que se é gerado, a recriação imaginária de um lar que agora só lhe serve como saudosa referência, a superação - pelo amor e pela poesia - das múltiplas mortes de um processo identitário fragmentado.

Este trabalho propõe-se, daqui por diante, a aprofundar os estudos já feitos acerca da obra de Juana Rosa Pita e a defender um dos aspectos pouco abordados por Barquet e Arenas: a mobilidade também física de Penélope, que virá ao encontro de uma obra que se revela ímpar para aquele que reflete poeticamente acerca da diáspora.

### 3(DES)TECENDO O MITO: OS FIOS DE VIAJES DE PENÉLOPE

*Mais la dormeuse file une laine isolée ;  
Mystérieusement l'ombre frêle se tresse  
Au fil de ses doigts longs et qui dorment, filée.*

Paul Valéry, «La fileuse»

#### 3.1 NO TEAR DE HOMERO, NOVAS URDIDURAS

Para compreender as apropriações mítico-literárias efetuadas por Pita, é mister recorrer aos estudos durandianos e aos elementos que fundamentam e constituem o discurso mítico segundo a ótica de Durand: os mitemas. O levantamento dessas mínimas unidades de sentido mítico, tanto no mito em sua versão homérica quanto em sua releitura contemporânea, interessa como instrumento de análise para a compreensão da Penélope pitiana e a interpretação de *Viajes de Penélope* no contexto da diáspora cubana.

A *Odisseia*, composta por vinte e quatro livros, narra as aventuras de Ulisses, rei de Ítaca, em sua tentativa de retorno a casa após o término da Guerra de Tróia – retorno que lhe custa árduos vinte anos. Por ter cegado Polifemo – ciclope filho de Poseidon, deus dos mares –, ganha o herói um inimigo divino que o impede de chegar a seu destino ao obrigá-lo, a cada nova tentativa, a aportar em uma ilha diferente, cheia de perigos e provações.

Na obra homérica, o mito de Ulisses e Penélope está centrado na figura masculina, dando-lhe protagonismo. Tomado como centro da narrativa, o herói é instituído pelo seu contraponto com a amada, manifestação de um duplo feminino que se opõe a ele e o complementa. Assim, por exemplo, o homem viaja, enquanto a mulher permanece imóvel, à sua espera, e dessa forma seus mitemas se estruturam, com base em suas oposições.

Dentre as unidades que se relacionam na dinâmica cíclica do mito, destacam-se, nesta investigação, a partir da interação entre texto homérico e texto pitiano, quatro mitemas, todos concebidos de forma multifacetada e revisitados de maneiras diferentes por Ulisses e Penélope. Aqui, diferentemente do que previra Durand, eles se reduzem a uma única palavra, mas para ampliarem-se, uma vez que o esvaziamento de sentidos defendido por Barthes, na releitura, abre espaço para a ressignificação, concedendo, a cada mitema, novo atributo. Esses mitemas – ou pares mitêmicos, se encarados em sua multiplicidade – são a viagem, a ilha, a fidelidade, a tessitura.

Na obra homérica, o primeiro mitema ou par mitêmico – o da viagem/espera – carrega consigo um Ulisses em mobilidade, que transita por diferentes espaços, enquanto a esposa permanece na terra natal, aguardando o seu retorno. O enredo da *Odisseia* gira em torno da tentativa de retorno à casa, por parte do herói, e da espera incansável de Penélope, que crê no retorno de Ulisses ao *oikos*. Este modelo dicotômico em que ao homem é destinado o movimento e à mulher o lar, constituiu, como bem o demonstra Denise de Carvalho Dumith, em sua dissertação intitulada *Maríada: uma Odisseia em Janela do sonho*, de Patrícia Bins, um aspecto social definidor do *modus vivendi* grego na Antiguidade. Diz-nos Dumith (2005, p. 51) que

Essa demarcação espacial determina toda a educação na Grécia antiga. Ao elemento do sexo masculino é cobrado o deslocamento, em decorrência de que a virtude guerreira e o domínio da palavra são essenciais para o alcance da *arete* (excelência) entre os nobres. Para as pessoas integrantes do sexo feminino, mais especificamente do segmento que compõe a nobreza, é destinado o espaço interior da casa, uma espécie de confinamento vitalício. Desse contexto emerge Penélope.

Assim, à Penélope homérica cabe a fixidez, cabe guardar o reino de Ítaca para que o marido, regressando, mate aqueles que buscam tomar-lhe o que é seu. Entretanto, há, na *Odisseia*, um germe de movimento no que tange a Penélope: primeiramente, um movimento que se estabelece antes da diegese e que é demarcado pela sua passagem da terra natal, Esparta, a

Ítaca, seu verdadeiro e definitivo lar, espaço que compartilha com o amado e que tem a responsabilidade de guardar. Após esse primeiro movimento, necessário para que se instaure um novo universo – que poderíamos denominar “cosmogonia nupcial” de Penélope – qualquer iminente deslocamento do feminino é impedido, ou pelas artimanhas da própria Penélope, que tece para não seguir os passos de um outrohomem<sup>35</sup>, ou pela chegada de Ulisses, quando não há mais nada que lhe permita protelar um novo casamento.

A espera de Penélope, de um lado, e a peregrinação de Ulisses, de outro, remetem ao mitema da ilha, que adquire diferentes contornos para cada personagem. Para o herói, Ítaca é referência como ponto de partida e de chegada, local ao qual ele anseia regressar, lar ameaçado pela invasão de pretendentes a seu trono e ao amor de Penélope: “Por Ítaca ele chama, Ítaca chora / Pelas praias do mar circunsonante”, diz Homero (1996, p.241). Entretanto, ainda que Ítaca seja a ilha-lar-busca de Ulisses, não é essa a única referência insular que possui o herói, já que muitas são as ilhas porque passa em sua trajetória rumo ao *oikos*, todas relacionadas, de alguma forma, a figuras femininas que pretendem mantê-lo junto a si: Calipso, Circe, Nausícaa.

---

<sup>35</sup> Aqui referimo-nos ao episódio em que Penélope, pressionada pelos pretendentes, inventa a tessitura da mortalha do sogro Laertes como forma de adiar a escolha de um novo marido. Na *Odisseia*, a própria personagem narra o ocorrido, no Livro XIX:

Um gênio me inspirou tramar imensa  
Larga teia delgada, e assim lhes disse:  
‘ – Amantes meus, depois de morto Ulisses,  
Vós não me insteis, o meu valor perdendo,  
Sem que do herói Laertes a mortalha  
Toda seja tecida, para quando  
No sono longo o sopitar o fado:  
Nenhuma Argiva exprobre-me um funéreo  
Manto rico não ter quem teve tanto.’ –  
A diurna obra desfazia à noite,  
E os entretive ilusos por três anos;  
Mas, gastas luas e horas, veio o quarto,  
E então, por traça de impudentes servas  
Apanhando-me, encheram-me de afrontas,  
E a concluir a teia me forçaram. (v. 105-19, p. 321)

Para Penélope, no entanto, Ítaca é bem-prisão, lugar que ela deve administrar e guardar, a fim de que os aspirantes ao trono não o destruam, e cárcere do qual ela não pode sair, espaço onde é obrigada a submeter-se à presença de homens indesejáveis, na esperança de que a chegada do amado encerre o mal que a cerca. Ao mesmo tempo, a tecelã configura-se, também ela, como uma ilha: ser isolado e solitário entre tantos outros, à espera de um náufrago Ulisses que o habite não mais apenas em sonho.

E é no isolamento de Penélope que um terceiro mitema se apresenta: o mitema da fidelidade, que pode ser analisado sob diferentes perspectivas. Para a mulher, a fidelidade constitui-se como carnal, posto que Penélope precisa manter-se casta durante os vinte anos de espera pelo amado, tornando-se um modelo de esposa. Não há livro da *Odisseia* em que não seja exaltada a retidão da nora de Laertes, observada por deuses e homens. Atena, no Livro XIII, assegura a Ulisses a fidelidade da amada:

E Palas começou: “Divo Laércio,  
De carregar o modo consideres  
A mão nos insolentes que um triênio  
Há que em teu paço imperam, dadivosos  
A casta mulher tua requestando.  
Ela porém suspira-te e pranteia,  
E um por um entretendo com promessas,  
A todos esperança e embai a todos”.

(HOMERO, 1996, p. 244)

Essa fidelidade, no entanto, não apresenta os mesmos contornos quando queda em foco a figura masculina. Ulisses, como herói épico, é venerado pelo seu aspecto viril e, dessa forma – lhe é vedado negar a uma mulher (menos ainda a deusas) o prazer sexual. E é por representar o masculino em seu ápice que o herói é avisado por Hermes, no livro X, que deverá não apenas saciar os desejos da feiticeira Circe, mas, mais que isso, aproveitar-se deles para conquistar a liberdade de seus companheiros de viagem:

Num misto lançará sutil veneno,  
Em meu remédio fia-te; ao sentires

De vara o toque, puxa d'ante o fêmur,  
Como para feri-la, a espada aguda;  
Quase a medo, ao seu toro há de invitar-te.  
**Amores não recuses de uma deusa,**  
Que te socorra e desencante os sócios;  
Mas dela exige o grande juramento,  
A fim que outras ofensas não te apreste,  
Nem do valor te dispa e te efemine'.

(HOMERO, 1996, p. 197-8, grifo meu)

Em cada ilha que aporta, Ulisses vê-se com um novo problema a ser resolvido e encontra uma nova figura feminina com a qual se relaciona e com quem busca resoluções para os seus desafios. Assim o é com Circe, que transforma os companheiros do herói em porcos e, após a relação com Ulisses e o juramento feito, os torna novamente homens e lhes dá suprimentos e ferramentas para a retomada da viagem rumo a Ítaca; com Calipso, que retém o herói na ilha Ogígia durante anos, até que Zeus ordene, por intermédio de Hermes, sua libertação; com Nausícaa, que acolhe o forasteiro no reino dos feácios após um sonho estimulado por Atena, e por ele se apaixona e nutre um amor irrealizado, posto ser necessário o regresso do herói aos braços de Penélope.

Entretanto, apesar de suas relações eróticas (apenas Nausícaa não realizará seus desejos com Ulisses), o herói é tido, na *Odisseia*, como o amante exemplar, pois deseja sempre o retorno a Ítaca e aos braços da amada. Por esse motivo, pode-se compreender dois tipos diferentes de fidelidade, que se estabelecem segundo o gênero do cidadão grego: à mulher, cabe uma fidelidade carnal, e Penélope é exemplar nesse sentido, ao manter-se casta por vinte anos à espera do amado; ao homem, cabe uma fidelidade espiritual, já que é o desejo do *nostoi*(do retorno) o que lhe garante o *status* de homem fiel. Por isso, Ulisses não pode negar os prazeres da carne às mulheres que encontra, pois esse é o papel feminino – do qual ele, exemplo de virilidade, não deve se aproximar jamais.

Viagem e espera, ilha e fidelidade encaminham ao quarto mitema: o da tessitura/criação. Na *Odisseia*, tanto Ulisses quanto Penélope tecem, mas tecem por meios distintos: ele, pela palavra; ela, pela ação. Estrategista eloquente, o herói realiza suas conquistas e engana seus inimigos pelo verbo, enquanto a amada engana os pretendentes pela

(cri)ação. E, ainda que não se dê tanta ênfase a isso na narrativa homérica, Penélope, com sua criação silenciosa, dita regras e ordena universos, enquanto o amante, em sua árdua trajetória de retorno, é marionete dos deuses, da briga interminável entre Poseidon e Atena. A mulher protege Ítaca da ruína, enquanto o homem é protegido pela deusa da sabedoria no regresso a casa, quando matará os pretensos substitutos ao seu trono. Ulisses é detentor das finalizações e da vitória; Penélope, dos começos e, portanto, da criação.

Em *Viajes de Penélope*, Juana Rosa Pita, estabelecendo um pacto hipertextual com seu leitor, anuncia, desde o título da obra, traços de subversão. Escrita por uma mulher em movimento, a narrativa mítica, reescrita, confere a Penélope, também, o direito de mover-se. Estabelece-se, então, uma reinterpretação do mito, profundamente marcada pela diáspora na experiência feminina.

Nessa releitura mítica, os mitemas homéricos transformam-se, renovando e resguardando os sentidos veiculados pela épica grega. Assim, os mitemas homéricos são *desplazados* na lírica pitiana, percorrendo um duplo caminho, no qual manutenção e subversão caminham juntas para produzir renovação.

A renovação dá seus passos já no poema que prefacia a obra, cujos dois últimos versos revelam: “porque aún hay tanto mar / **vivo Penélope**” (PITA, 2007, p. 6, grifo meu). Essa Penélope, que vive no eu-lírico “porque ainda há tanto mar”, revela sua existência de mito relido já no primeiro poema de *Viajes*, em que um eu-lírico autoral afirma ter-se imaginado Penélope, a partir de traços compartilhados com a mãe de Telêmaco. Diz o sujeito poético, no poema I:

Me ha dado por creerme Penélope  
hermosa y bienamada:  
tejedora sí soy para que alienten  
los que habrán de morir  
y es la mía la almohada  
más llorada del siglo

Si yo fuera Penélope  
suelo que yo pisara sería Ítaca:  
al regresar Ulises

se quedara

(PITA, 2007, p. 18)

Instaurando um “eu” que se opõe à esposa de Ulisses, mas que resolve “crer-se Penélope”, a autora estabelece um jogo com os mitemas homéricos, duplicando-os para implodi-los, isto é, reproduzindo-os para explorar suas múltiplas possibilidades de significação. Isso se comprova, no próprio poema, de forma bipartida: se, na primeira estrofe, o sujeito lírico busca pontos de contato com a figura homérica, é na segunda que ele inicia já uma inovação, alcançando a superação dos limites impostos pelo paradigma clássico. Assim, os mitemas mais significativos de *Viajes* impõem-se desde o primeiro poema.

O mitema da viagem/espera, na lírica pitiana – como o próprio poema I o demonstra –, é apresentado com suas duas faces voltadas para Penélope. Se, na *Odisseia*, Penélope é a esposa fiel que aguarda o retorno do marido, enquanto mantém-se aprisionada a Ítaca, em *Viajes* é também ela – assim como o amado – uma viajante que, em princípio, vê-se completamente dissociada da imagem de Penélope, apegada que está ao modelo homérico. Por isso, o eu-lírico distancia-se da figura mítica para impor-se como diferente a ela (“Si yo fuera Penélope”, v. 7) e, encarnando-a (“Me ha dado por creerme Penélope”, v. 1), dar um novo rumo à trama de Penélope e ao papel feminino na História. A última estrofe, nesse sentido, é reveladora. Com o perdão da repetição:

Si yo fuera Penélope  
suelo que yo pisara sería Ítaca:  
al regresar Ulises  
se quedara

(PITA, 2007, p. 18)

Penélope aguarda Ulisses em uma ilha que se instaura a cada passo, ilha dinâmica e inconstante, típica da diáspora, espaço-lar sem fronteiras. Sendo assim, a espera não deixa de ser um atributo da Penélope de Juana Rosa Pita – o que a diferencia da tradicional “nobre Icária” (termo cunhado por Homero) é sua espera em trânsito.

Por vezes, a Penélope relida resguarda os matizes de fixidez que lhe foram matriz, a fim de realçar sua similaridade com a tecelã homérica

para, em seguida, opor-se à concepção canônica sobre sua espera pelo retorno do náufrago Ulisses. No poema VIII:

No crean que te espero  
porque sé que vendrás a alzar tu casa  
de las aguas hambrientas  
o de los pretendientes

Te espero porque estás:  
nunca te has ido a los asuntos vanos  
(las paredes te conocen la voz  
en las estancias más calladas)  
y todas las pisadas se someten  
al ritmo de tus pasos  
y hasta la soledad toma tu rostro  
al borde de mi almohada.

(PITA, 2007, p. 34)

Nesse poema, fica clara a divisão da espera penelopiana em duas leituras: na primeira estrofe, o eu-lírico apresenta aquilo que pensam os outros acerca da causa de tanto esperar, baseados no discurso clássico; na segunda, surge uma versão íntima da vigília de Penélope, uma justificativa que se estabelece sob a perspectiva da própria tecelã acerca dos fatos, em um ângulo de visão desconsiderado pela *Odisseia*.

Impõe-se, então, uma nova *mirada* sobre o resignado aguardar da esposa de Ulisses. A Penélope de *Viajes* não espera o retorno do amado pela certeza, não é a razão o que move a rainha a guardar a casa, mas o sentimento, a sensação de que Ulisses não se afasta jamais de Ítaca. É a presença do Ulisses ausente – e aqui a contradição nos serve, mais uma vez, como figura representativa da lírica de Juana Rosa Pita – o que prende, voluntariamente, Penélope à ilha.

Essa prisão configura-se como votiva e volitiva, posto Penélope recusar-se a dar seguimento à vida com um de seus pretendentes e, assim, manter-se presa física, espiritual e amorosamente a Ítaca como metonímia de Ulisses, sendo essa sua única parte “concreta”, real, cuja proteção cabe à tecelã. E é no resguardo de Ítaca que Penélope, ela mesma, se autoconfigura, também, como ilha.

Destarte, a ilha, na lírica de Juana Rosa Pita, transcende o espaço físico de Ítaca para ganhar múltiplas cores: toma matizes de mobilidade,

no poema I, em que se instaura a cada passo, como lar-mundo; toma tons de íntima solidão, como no poema VIII; impõe-se como ilha-dor, remetendo à fratura da separação entre o sujeito lírico e a terra natal, tida como sonho frustrado de um paraíso materno. No poema VI, a primeira estrofe anuncia:

Qué palabra sabrá de la nostalgia  
del mar:  
nuestra isla le duele como un sueño  
enquistado en la sombra

(PITA, 2007, p.30)

Nesse poema, o mar é colocado como materializador do lar-mundo da Penélope de Juana Rosa Pita. Afinal, é ele o único lugar de onde a protagonista não se desvincula, circulando “odisseicamente” por inúmeras ilhas, físicas e abstratas, geográficas e subjetivas. A ilha, que “dói como um sonho paralizado na sombra”, é o germe que motiva a viagem de Penélope e a dor que a leva à escritura, derivada da nostalgia de uma separação indesejada, mas necessária.

Na viagem empreendida pela Penélope pitiana – e isso permeia toda a obra, desde seu poema de abertura – Ítaca torna-se, é importante reafirmar, referência fluida, móvel, instaurada a cada passo de mulher. Se, na obra homérica, a ilha configura-se como *lócus* de enunciação dos lamentos penelopianos, em *Viajes* ela passa a ser não só signo de mobilidade, mas também a ilha natal que Juana revisita pela imaginação. No poema XXX:

**Ítaca se imprecisa:** queda atrás  
su escarpado perfil por ilusiones

**La dueña de mi voz llora** a la entrada  
de la del alto techo:  
**le vende su alma al sueño**

**Queda en la isla mi imagen  
y aléjome de tanto pormorir:**  
salvo mi hermoso cuerpo de la ruina

(PITA, 2007, p.78, grifo meu)

Em um processo de fusão com o eu-lírico autoral que inicia a obra, Penélope assume a enunciação, fazendo referência àquela que lhe dá vida, pela palavra, e falando através dela: “la dueña de mi voz llora”. Nesse poema, especificamente, fica claro o papel de Penélope como duplo de Juana Rosa Pita, que encontra de si mesma, em Cuba, uma imagem, uma construção do imaginário baseada nas memórias do passado, mas também aberta ao porvir. A referência à ilha como lugar de retorno, existente na obra homérica, não se realiza na lírica pitiana, pois Penélope – que também é Juana – já foi transformada pelas suas viagens e, como sujeito em diáspora, não pertence mais a um *lócus*. É sujeito do mundo, não pode se fixar porque vive em trânsito.

Com a impossibilidade de se fixar, surge, por outro lado, a necessidade de construir uma marca, algo que não torne a existência de Penélope uma simples passagem sem qualquer importância. É aí que surge a tessitura, ferramenta que impulsiona a luta contra a morte que a solidão insiste em fazer lembrar. A Penélope de Juana Rosa Pita extrapola os limites do mecânico ato de tecer para criar mundos pela palavra, apropriando-se das habilidades que Homero dera a Ulisses para explorá-las e potencializá-las na criação de um novo *cosmos*.

Sem outra casa que a escritura, Penélope criará textos, tecidos, ficções. Desde o primeiro poema, o tecer, como metáfora do criar, faz com que escritora, eu-lírico e personagem sejam equiparadas, sendo referência constantemente presente em sua obra. A tessitura, elo comum entre Pita, “eu” e Penélope, será o ponto de partida para que, posteriormente, suas vozes sejam fundidas, de forma a ocorrer uma espécie de encarnação mítica, na qual a mulher homérica será transformada e refletirá sobre sua condição – que é a de todas as vozes envolvidas.

Também tecelã, a poeta escreve para dar vida a nós, leitores, que haveremos de morrer, tão ávidos dos bens da poesia quanto os pretendentes o estavam com relação ao reino de Ítaca. Além disso, dará vida e alento ao mito, a suas personagens e a todo aquele que, como ela, vivencia a diáspora. Da mesma forma que a Penélope homérica, nas raras vezes em que lhe é dada voz, lamenta a ausência do amado, o eu-lírico de

Pita sente uma dor profunda e íntima, manifestada na imagem da *almohada*, do travesseiro, que nos remete não só à fratura diaspórica da autora como também ao imaginário, ao onírico – já que é sobre o travesseiro que recostamos a cabeça e, dormindo, nos deparamos com nossas imagens mais íntimas.

Criadora, a Penélope de Juana Rosa Pita transcende o ato criativo e torna-se, ela mesma, senhora onisciente do universo poético de *Viajes*. Tecida sonho a sonho, Penélope é criação criadora, em um processo infinito de reconstruções, de viagens que transcendem os limites espaciais enfrentados por Ulisses.

No poema XLV, a personagem-sujeito-lírico dirige-se ao amado, revelando reconhecer-lhe a identidade há muito – quando, na versão homérica, Ulisses só não escapa aos olhos da ama Euricleia. Diz Penélope:

Me encamino a la estancia del poema  
no dotada de voz como las diosas  
hospitalarias  
mas lavada y envuelta en rubios versos

Crean los pretendientes cada uno  
que mi piel la reservo para él  
y mis palabras

El que me tensa el cuerpo me contempla  
en un rincón vestido de mendigo  
entorva la mirada  
y ocultando los muslos se sonrío

(PITA, 2007, p. 108)

Envolta em versos, Penélope surge no poema de forma nebulosa, *lavada*<sup>36</sup> e calada – tal qual ocorrera na *Odisseia* –, enquanto os pretendentes creem em seu silêncio como forma de luto, de espera pelo ausente Ulisses. O amado, entretanto, encontra-se já no recinto, contemplando a esposa e os inimigos, à espera do momento exato para que a morte deles se efetue.

---

<sup>36</sup> Segundo o dicionário online da Real Academia Española: **1.** adj. *Cuba*. Dicho de una persona mulata: De piel muy clara.

É interessante notar como a reinterpretada Penélope, de certa forma, zomba da ingenuidade do amado Ulisses, que se crê oculto sob seu disfarce, quando a tecelã, há muito, já notara sua presença. Ela, no entanto, sem poder manifestar seu reconhecimento frente a todos, fá-lo na intimidade de seus versos líricos, espaço discursivo e cosmogônico do qual Penélope é senhora.

Entretanto, ainda que, na leitura de Pita, a tecelã ganhe mobilidade, o tema da espera permanece, e a fidelidade carnal tão defendida por Homero dá lugar a uma manifestação amorosa desapegada de convenções. No poema XXVI:

Cuánto país tendrás que descubrir  
cuánto ardid y prodigio reeditar  
para no errar la ruta de mis senos:  
cuántos años por tardas geografías  
de circes y calipsos  
y tristísimos goces sin historia  
salandó las arenas  
sólo por redimir  
cándido Ulises  
un minuto en mi lecho

(PITA, 2007, p. 70)

Falando diretamente ao amado, o sujeito lírico questiona-lhe o porquê de suas tantas partidas e de sua sede por feitos e conquistas, uma vez que o destino do herói viajante já está traçado: o aconchego dos braços da amada. Penélope, onicompreensiva e onisciente, expressa, no poema, uma concepção – e uma prática – intensamente espiritualizada do amor, a partir da qual o livro constitui-se como um hino ao amor conjugal, capaz de superar mesmo as vicissitudes humanas.

Consciente dos descaminhos de Ulisses, a tecelã supera a pequenez da carne e permanece fiel ao amado, ciente de que suas aventuras servem apenas a necessidades biológicas e políticas – posto o herói utilizar-se delas para atingir objetivos já vislumbrados. Dessa forma, transcendendo os limites do humano, a Penélope de Juana Rosa Pita conhece cada passo de seu homem porque ele, em última instância, revela-se parte dela, matriz poético-amorosa das aventuras do nauta. E é por ser sua matriz – sua geratriz – que Penélope, ao manifestar-se de uma maneira mais

erotizada, fá-lo evocando os seios, parte do corpo feminino que remete, ao mesmo tempo, à sexualidade e à maternidade.

Esse aspecto materno-sensual reforça, em Penélope, a simbologia da casa, já que a tecelã constitui-se como origem e destino daquele que ama. Quando Ulisses parte, um novo surge, criado pelo sonho amoroso da esposa exemplar:

## XV

Levantando paredes  
alrededor del viejo árbol  
fundaste nuestro patio conyugal  
para el sembrar de la ternura:  
luego te fuiste a los asuntos propios  
del desatino humano  
y te vas cada vez y están mis días  
tan colmados de años

A una señal de lágrima  
en la noche me abanicán los sueños  
como a copa de olivo:  
alimentándote de lotos si prefieres  
y olvídate de Ítaca  
    ciudadano del mar  
no habrá mortal ni furia que consiga  
poner en movimiento nuestro lecho  
columnado en raíces

(PITA, 2007, p. 48)

No poema XV, mais uma vez, a distribuição dos versos em duas estrofes apresenta as similaridades e diferenças que se estabelecem entre a Penélope de Juana Rosa Pita e a Penélope homérica. A primeira estrofe, situando o leitor diante de um caminho de continuidade da versão clássica, refere-se ao quarto do casal, feito por Ulisses, quem, cortando-lhe o tronco a uma oliveira, construiu paredes ao seu redor e fixou, em segredo<sup>37</sup>, a cama dos amantes. Em seguida, e ainda na mesma estrofe, o eu-lírico dirige-se a Ulisses, relatando a partida do nauta e ressaltando a solidão da espera já sem esperanças de sua fiel esposa.

Na segunda estrofe, contrapondo-se à realidade que partilha com a tecelã clássica, a Penélope relida encontra refúgio no universo da criação

---

<sup>37</sup> Sabiam da cama construída sobre raízes apenas Ulisses, Penélope e Actóride, porteira responsável por guardar os aposentos do casal.

onírica, que transita nos campos da poética. São os sonhos que lhe dão o alento necessário para que sobreviva através da criação de um Ulisses fictício, *copa de olivo*<sup>38</sup>, cujos caminhos a esposa, como um demiurgo, tece e destece, em uma poética que celebra o amor acima de todas as coisas, desconstruindo as convenções canônicas e criando múltiplas identidades.

Nessa construção fictícia, demarcada pelos dois pontos que seguem a expressão da fuga, Penélope alimenta o amado com lótus<sup>39</sup>, para que ele esqueça a pátria – a referência finita e humana que, dentre tantas outras, o impede de estar com a esposa no leito nupcial. Ulisses é cidadão do mar e, assim como a amada, não se pode fixar ou limitar pelas referências geográficas de um universo racionalista. Mas Penélope, que enxerga além das fronteiras da razão e da *Odisseia*, porque originada dessa história, encontra no sonho a certeza de que poderá, novamente, encontrar-se nos braços do amado – ou ele nos dela, *amata, mater* e mátria.

E é a essas múltiplas facetas de Penélope, aos múltiplos eus que se impõem, que o próximo capítulo será dedicado, apresentando os fios que conjugam sujeito, poesia e diáspora.

### **3.2 ELA TECE AO ESPELHO: OS MÚLTIPLOS EUS DE VIAJES DE PENÉLOPE**

Além da renovação dos mitemas penelopianos, tão cara à *poiesis* de *Viajes de Penélope*, ganha destaque, na obra, o aspecto múltiplo e fragmentário dos sujeitos líricos. Inscrita sob pelo menos três facetas, a voz feminina criada por Juana Rosa Pita expressa seus sentimentos sem apegar-se a estereótipos, sem fixar-se em uma identidade estável, pois tem ciência de que é composta por múltiplas experiências, múltiplos sujeitos que habitam uma mesma casa: a casa do ser, única morada capaz de acompanhar o trânsito da mulher migrante.

---

<sup>38</sup> Segundo o dicionário eletrônico da Real Academia Española, *tomar el olivo* significa *huir, escaparse*.

<sup>39</sup> Segundo o dicionário online da *Real Academia Española*, o lótus, para os “antiguos mitólogos y poetas, hacía que los extranjeros que lo comían olvidasen su patria”.

Nesse sentido, da mesma forma que a Penélope pitiana transita por diferentes espaços físicos e discursivos, o sujeito lírico de sua obra desloca-se entre múltiplas máscaras, vozes que relativizam as identidades fixas do mito visto desde a perspectiva clássica. Desestabilizar as certezas para dinamizar a expressão e a compreensão do ser: eis um dos papéis latentes da poesia de *Viajes*.

A questão da identidade, na obra de Juana Rosa Pita, acentua-se quando, após compreender que a poesia tratará das viagens da imóvel mulher de Ulisses – o que, por si só, motiva já o questionamento identitário: afinal, que Penélope é essa? – o leitor depara-se com um sujeito que, diferentemente do esperado, não é Penélope. Distanciado da figura mítica, o eu-lírico busca encontrar traços de convergência que permitam, em um ímpeto criativo, a identificação entre duas mulheres. Assim, “Me ha dado por creerme Penélope” é o verso que, desde o primeiro poema, instaura no universo poético de *Viajes* um outro feminino<sup>40</sup>, uma oposição fictícia entre um sujeito lírico que tece/cria e uma entidade mítica cujo caráter de universalidade fundamenta o pacto hipertextual criado entre leitor e autor, desde a abertura do livro.

Instaurada pela palavra, Penélope parece, de fato, caminhar ao encontro de sua criadora, em um trânsito (ou seria transe?) apresentado pela variação pronominal que fundamenta o *status* discursivo da *persona* mítica: partindo da não-pessoa – aqui evoca-se, inevitavelmente, Benveniste – para a pessoa, isto é, de objeto do discurso (*ele*) para alocutário do sujeito lírico (*tu*). É no poema III que, pela primeira vez, Penélope se impõe como sujeito discursivo, no papel de “tu-lírico”:

### III

Penélope que tienes  
a Ulises siempre lejos o allegándose:  
destéjeme este sueño columbrado  
por tu savia veloz  
no dejes que los otros me conozcan  
tu horario de gaviota

---

<sup>40</sup> Já que a simples menção de Penélope evoca a figura de Ulisses, seu duplo masculino, desde o título.

Quizá él venga mañana  
o mañana no venga (es igual):  
toda unión se define por la muerte  
reeditando una playa

(PITA, 2007, p. 22)

É nesse poema que o eu, deixando de apenas refletir acerca de Penélope e de sua própria relação de similitude com ela, convoca-a a mascarar aquilo que ele não deseja revelar – “destéjeme este sueño [ya] columbrado / por tu savia veloz / no dejes que los otros me conozcan”, ou, traduzindo, “destece este sonho que tu já divisaste, e não deixes que os outros me conheçam”. Em pé de igualdade com seu sujeito criador, alçada ao valor de pessoa, Penélope poderá atender a sua súplica, assumindo a palavra na transição que o terceiro poema possibilita: a passagem da primeira parte, “Profesión de mito”, para a segunda, “Los viajes revelantes”.

Da mesma forma que Penélope migra de um *ele* para um *tu*, a partir do poema III, também o leitor passa por um processo de migração discursiva: de provável alocutário do sujeito lírico, no primeiro poema, quando participa da instauração da figura mítica como representativa da identidade do eu, para calado espectador do diálogo havido entre criador e criatura, quando, na passagem da primeira para a segunda parte, acompanha o gradativo apagamento – diga-se melhor, mascaramento – da primeira voz em prol do protagonismo da segunda e de sua conseqüente fusão, posteriormente.

Assim, iniciam-se, na segunda parte, viagens “revelantes”, e o leitor questiona-se: por que não reveladoras? O adjetivo que compõe o título, utilizando-se do sufixo *-ante*, vem reforçar a noção de processo, relativizando as descobertas que sujeito lírico e leitor vão revelando, um ao outro, no processo dinâmico de leitura. Dizer que as viagens de Penélope são reveladoras seria ignorar o lento e minucioso trabalho da tecelã, que se revela pouco a pouco, verso a verso.

Por isso, o apagamento das fronteiras entre sujeito lírico e *persona* mítica vai-se realizando aos poucos, através do progressivo desaparecimento do nome de Penélope – marca primeira da identidade. No poema V, por exemplo, a mulher de Ulisses deixa de ser nomeada:

V

Hilo a prueba de nortes  
y de ausencias  
con fibra de cereal desenlazado...  
y mientras tu hombre frágil de prodigios  
desislaba su sombra  
tú – tejedora máxima – le urdías  
en su amante memoria  
el milagro callado de una isla

(PITA, 2007, p. 28)

A pesar de não ser chamada pelo nome, Penélope, no poema V, segue em seu papel de alocutária que, em silêncio, atua como um demiurgo, tecendo a seu bel prazer os caminhos e descaminhos do amado, consciente dos passos de seu homem e responsável por mantê-lo firme na decisão de retorno a casa. O sujeito lírico criador, então, leva o leitor pela mão ao universo de Penélope, exaltando-a a cada poema e elevando-a até que ela alcance, pela palavra, o *status* de criadora. Desse modo, ao tomar, também ela, a *parole*, Penélope transpõe as fronteiras que a separavam do eu-lírico e, tornando-se sujeito, passa a falar por si e por ele (de quem constitui, na realidade, apenas uma faceta).

É no sexto poema que o mito constitui-se, finalmente, como voz, com Penélope fundindo-se, enfim, a sua criadora, àquela a quem lhe aprouvera crer-se Penélope. É com o poema VI que se efetiva, então, uma espécie de encarnação mítica, na qual o leitor já não é capaz de distinguir o sujeito autoral de seu paradigma mítico, sua dimensão “real” de sua constituição imaginária, pois uma voz fala por ambos:

## VI

Qué palabra sabrá de la nostalgia  
del mar:  
nuestra isla le duele como un sueño  
enquistado en la sombra

Acaso se te llene la ciudad alguna tarde  
de gaviotas hambrientas  
mas no te sientas solo:  
todo este amor lo entrego a la distancia  
voy de sol prisionero  
ascendiéndote a hogar todo resquicio  
de quehacer solitario

Sólo el mar sabe el tiempo crucial  
de cada playa  
y el precio del azul que se levanta:  
y yo que ando contigo siempre  
sabiamente invisible  
(inmortal si es preciso)  
traduciendo el designio de las olas

Volverán las gaviotas bosquecidas  
a su asunto de mar sereno  
claro

(PITA, 2007, p. 30)

Aqui, perdem-se as referências cronotópicas, e o leitor tem apenas a certeza de compartilhar, com o sujeito lírico, o mar como lar, em última instância. Sabe-se que o *tu* a quem se dirige esse sujeito partilha, com ele, da mesma referência insular e da mesma condição migrante – já que apenas o mar poderá guardar a nostalgia de uma “ilha que dói como um sonho perdido”. Entretanto, esse sujeito não carrega consigo nem referências que permitam reconhecê-lo como pertencente ao tempo a-histórico do mito, nem marcas capazes de identificá-lo como o sujeito lírico primeiro, aquele que cria uma nova Penélope a partir de sua própria similitude com ela.

É com o sexto poema que uma série de questionamentos a respeito da identidade do sujeito lírico são colocados: será Penélope quem fala? Será o primeiro sujeito lírico? Será que ambos falam a uma só vez? Mas, se falam, a quem falam esses sujeitos? Ao amado? A Ulisses? Ao leitor? Será

Penélope quem fala ao primeiro sujeito, já que o “eu” afirma andar sempre com o “tu”? Ou será o primeiro sujeito lírico, encarnando Penélope, quem fala ao amado, através dela?

Aquele que busca respostas fáceis aos questionamentos que a poesia de Juana Rosa Pita instiga, não as encontra. O trânsito é inextricável à poética pitiana em todos os aspectos: nem o sujeito-lírico, após a aparente fusão entre mulher e mito, mantém uma estabilidade, pois suas referências se fluidificam, em uma poética que circula por diferentes vozes. Ora fala Penélope, ora fala um sujeito que se opõe ao mito, ora fala um sujeito que se integra a ele. Por vezes, a voz feminina esmorece para permitir que Ulisses, também ele, se pronuncie, para que *Viajes* não incorra no mesmo erro que Homero: o de tomar conclusões a partir de um único ponto de vista, ignorando outras possibilidades. No poema XXIV:

#### ***Canción de Ulises***

Penélope la sola  
los caminos a Ítaca no dan  
señales de nostalgia:  
polvo que trae el viento perdurable  
puede ser de otra tierra

Y yo llegaré a Ítaca

Penélope lejana  
y sueños en la nave  
el de bruñidos hombros ya se acerca:  
los caminos de agua  
sí sostienen el peso de la noche

Penélope las olas  
tal vez no hollen:  
siga el mar su contenda hombre adelante

Y yo llegaré a Ítaca

(PITA, 2007, p. 66)

Ulisses, ganhando direito à palavra na poética de Juana Rosa Pita, revela não sentir falta de Ítaca, mas deseja chegar a ela. O amado, acompanhando o trajeto físico da amada, sabe que a ilha a que ambos amavam já não existe senão em sonho, e joga, por esse motivo, com a

palavra Ítaca em duplo sentido: como paraíso perdido e como possibilidade de reconstrução do lar ao lado da esposa, estejam os amantes onde estiverem. Pois, para Ulisses, assim como para Penélope, o amor é capaz de vencer a dor causada pela História e os limites dados pela geografia.

No poema XXIV, Penélope deixa de ser locutora e passa a alocutária, sem, no entanto, dialogar com o sujeito lírico criador: fala agora com o amado. Ou melhor, ouve-o. Assim como os sujeitos líricos se intercambiam, o alocutário – ou o “tu-lírico”, como já dito nesta dissertação – modifica-se a cada poema: por algumas vezes é Ulisses; por outras, Penélope; por outras, ainda, Euricleia, a ama que reconhece o herói pela cicatriz que este carrega consigo desde a infância. O alocutário pode ser também um leitor não-identificado, ou pode ser um amor inominado que encontra, no mito, possibilidades de autorreconhecimento. Inúmeras são as possibilidades de leitura fornecidas pela poética de Juana Rosa Pita.

Diante de tamanha complexidade, como abordar a questão dos múltiplos sujeitos em *Viajes de Penélope*? No âmbito da crítica de sua obra, conforme já analisado, apenas Jesús Barquet, seguido de Reinaldo Arenas, teceu maiores observações a respeito de *Viajes* sob o viés da interpretação de seus múltiplos sujeitos discursivos. Utilizando-se da classificação cunhada por John Vickery para a análise de poesias, o crítico percebe haver uma correspondência entre a teoria de Vickery e a arte de Pita, identificando, nos poemas da autora, cada um dos três tipos de eu-lírico defendidos pelo teórico inglês.

O sujeito lírico que se crê Penélope e que, no primeiro poema, distancia-se dela para potencializar, depois, a fusão de sujeitos ocorrida no poema VI, corresponde, na classificação de Vickery, ao eu histórico ou pessoal, cujo papel é, de fato, o de demarcar a oposição entre um sujeito autoral e um metafórico, um eu-criador opondo-se a um eu-criatura. Este, por sua vez, configura-se como eu metafórico ou metapessoal, e tem como papel o de servir como duplo do eu autoral, versão elaborada pela imaginação, proteica e multiforme.

O encontro desses dois eus é reforçado pela diferença porque sua oposição faz-se necessária para que, depois, compreenda-se a fusão estabelecida entre eles, um contemporâneo e outro clássico, uma mulher migrante, cuja morada está no transitar, e uma esposa modelar, marcada pela fixidez. Ao resultado dessa fusão, Vickery nomeou eu criativo ou metamórfico, e é a esse sujeito fusionado que vamos nos deter.

É por meio da aproximação entre dois sujeitos tão distintos quanto “eu” e Penélope que se estabelece uma metamorfose enriquecedora dos múltiplos sentidos produzidos pela obra de Juana Rosa Pita. Olhando para trás e conhecendo a Penélope homérica, o sujeito migrante encontra, no mito, a possibilidade de reescrever a História. Assim, o tecer surge, em diversos momentos, como metáfora do escrever, da criação poética, da revelação de si mesmo que a mí(s)tica poesia possibilita.

Se, no primeiro poema, o sujeito lírico distanciado de Penélope encontra, na tessitura, apenas uma atividade em comum com a mulher mítica, ao fim do livro o leitor tem a convicção e a confirmação de que o tecer transcende o ato manual do entrelaçamento de fios para tomar matizes de criação literária. A última parte do livro, “Razón de tejer”, confirma o caráter metapoético de *Viajes*, encerrando a obra com hinos amorosos que não apenas fundamentam a identificação da Penélope de Juana Rosa Pita com a homérica esposa de Ulisses, mas explicitam o encontro identitário da mulher em trânsito, na consubstanciação das múltiplas faces que se escondem – e se revelam – através da figura mítica.

Nesse sentido, a poesia – arte de tecer o íntimo pela palavra – surge como meio expressivo dessas “almas desencontradas” que, graças ao mito – conciliador de oposições –, conseguem fundir-se e formar um complexo identitário comum. No poema LIV, esse jogo entre identidade e diferença faz-se patente:

#### LIV

Se necesita música para tanta leyenda:  
esta absurda tarea me redime  
del vicio de los números  
y te redime a ti  
aunque te arda ternarte con los dioses

Del uno al infinito  
me bastaría Ulises  
(dondequiera que le dé empleo a sus hombros)  
para enlazar cada hilo del poema:  
cualquiera de los que han de morir  
me bastaría para no desatarlo  
o tú mismo  
que en algún rincón del tiempo estás leyéndome  
(PITA, 2007, p. 128)

Na primeira estrofe, fica clara a necessidade da poesia – o musicar é posto como sinônimo de um poetar – como expressão de uma voz que se constitui, ao mesmo tempo, como íntima e coletiva. Redimindo o sujeito lírico, a poesia redime também o leitor, alocutário que encontra, na voz expressiva do poema, uma autorrepresentação. Sabe-se que esse alocutário não é o amado porque Ulisses surge, na segunda estrofe, como necessidade que motiva a criação poética. Assim, o sujeito feminino, nesse poema, não dialoga com o herói, mas concebe-o como condição essencial para que suas tessituras tenham sentido.

É Ulisses quem enlaça cada fio do poema. E os que “hão de morrer” – Pretendentes? Leitores? Sujeitos em diáspora? – são os responsáveis por manter viva a chama da poesia, por impedir o desfiamiento do tecido poético e sua conseqüente degradação. O poema finaliza, então, demonstrando que tempo e espaço não limitam a poética dessa Penélope em movimento, pois o alocutário direto da figura mítica é cada leitor – agora concebido de maneira particular, não mais coletiva como em “los que han de morir” – que a lê, independentemente de espaço (*rincón*) ou tempo.

Novamente, os limites espaço-temporais são transpostos, mesmo quando o leitor se debruça unicamente sobre a questão do sujeito. Isso leva a refletir, mais uma vez, sobre a identidade tanto da poética pitiana, quanto do sujeito lírico que a constitui. Não seria esse sujeito, assim como a autora, um sujeito poético em diáspora?

Para Vickery (apud BARQUET, 1999), o eu-lírico pessoal não estabelece, necessariamente, uma relação de correspondência com o autor

de um poema, o que, no caso de Juana Rosa Pita, é veementemente afirmativo, segundo Barquet (1999, p.59). De acordo com o autor: “el ‘yo’ histórico o personal [...] sí constituye en VP [*Viajes de Penélope*] la voz de su autora, en ambivalente movimiento de lo íntimo a lo colectivo”<sup>41</sup>. E o crítico vale-se, para reafirmar seu posicionamento, das palavras da própria escritora que, em carta dirigida a Barquet, disse haver, na poesia por ela produzida, um intercâmbio entre sua voz pessoal e sua voz comunal (PITA apud BARQUET, 1999, p. 59, em nota de rodapé).

Ao pensar sobre a possível – ou, no caso de Juana Rosa Pita, segundo Barquet, sobre a inegável – congruência e coincidência (?) entre a voz que se expressa em poesia e o sujeito físico que a escreve, não há como o leitor atento não cogitar, em *Viajes de Penélope*, a existência de uma escrita do si, de uma poética migrante porque representativa das experiências de um sujeito em diáspora. Entretanto, é preciso buscar um termo que defina esse entre-caminho discursivo, essa intersecção entre os limites da subjetividade do autor e do sujeito lírico. Nesse sentido, é aclarador o conceito de *identidade narrativa* originado por Paul Ricoeur, no terceiro tomo de *Temps et récit*, e desenvolvido, pelo mesmo autor, em outra obra intitulada *O si-mesmo como um outro*.

Em *Temps et récit*, questionando-se sobre a existência de uma estrutura de experiência capaz de integrar tanto a narrativa histórica quanto a narrativa de ficção, Ricoeur cria a noção de identidade narrativa a partir da hipótese de que essa identidade seria o lugar procurado pelo cruzamento desses opostos. Para tanto, o autor inicia sua discussão confrontando dois conceitos de identidade que, no campo da identidade pessoal, apresentam perspectivas completamente opostas: de um lado, a identidade vista como *mesmidade*; de outro, como *ipseidade*.

Na primeira acepção, a identidade é tomada como algo homogêneo – daí a origem do conceito: *mesmo* – essencialmente imutável que pode ser reconhecido apesar da ação do tempo. Essa imutabilidade parte de uma

---

<sup>41</sup> Tradução minha: “o ‘eu’ histórico ou pessoal [...] sim, constitui em VP [*Viajes de Penélope*] a voz de sua autora, em ambivalente movimento do íntimo ao coletivo”,

relação de relações identitárias, denominadas como *numérica* e *qualitativa*. Sobre a primeira, diz Ricoeur que a mesma

significa unicidade [...]; a essa primeira componente da noção de identidade corresponde a operação de identificação entendida no sentido de reidentificação do mesmo, que afirma que conhecer é reconhecer: a mesma coisa duas vezes, *n* vezes. [RICOEUR, 1991, p. 140-1, grifo do autor]

Junto a essa identidade única e irrepitível, Ricoeur coloca a identidade qualitativa, cujo critério de mesmidade é definido por relações de extrema semelhança entre duas identidades inscritas em tempos diferentes. Segundo o autor, através da comparação entre dois eus “heterocrônicos”, a identidade qualitativa permitiria o reconhecimento de um indivíduo – sua identidade numérica – pela aproximação e semelhança existentes entre esse indivíduo no presente e esse mesmo indivíduo em um dado passado. Como diz o filósofo, tal reconhecimento se dá através da comparação do “indivíduo presente com as marcas materiais consideradas o traço irrecusável de sua presença anterior” (RICOEUR, 1991, p.141) em um lugar pressuposto.

Assim, a *mesmidade* corresponderia a uma continuidade ininterrupta entre dois estágios de desenvolvimento de um mesmo indivíduo, em oposição à *ipseidade*, que identifica o si a partir do olhar de um outro. Diferentemente da *mesmidade*, a *ipseidade* pressupõe uma identidade na alteridade, uma permanência no tempo que foge a essencialismos.

Nesse sentido, a identidade pessoal vai se moldando segundo as relações estabelecidas entre *idem(mesmo)* e *ipse*. Quando o primeiro sobrepõe-se ao segundo, é gerado o *caráter*, que Ricoeur define como “conjunto das disposições duráveis *com que* reconhecemos uma pessoa” (RICOEUR, 1991, p.146, grifo do autor). Quando o segundo impõe sua presença, surge a *manutenção do si*, que é o “conjunto das *identificações adquiridas* pelas quais o outro entra na composição do mesmo” (RICOEUR, 1991, p.147, grifo do autor).

Desse modo, no que tange à alteridade, o caráter, de um lado, permite ao indivíduo reconhecer-se *com* o outro – uma vez que esse outro

não pode interferir no *idem*, é dado a ele apenas acompanhá-lo –; a manutenção do si, por sua vez, permite o reconhecimento *no* outro. É através da manutenção do si, possibilitada pela *ipseidade*, que se efetuam as mudanças, as identificações, as múltiplas construções identitárias pelas quais o indivíduo passa no decorrer de sua existência.

A identidade pessoal, baseada na tensão entre as polaridades do *idem* e do *ipse*, corre, em sua dinamicidade, o risco de deixar que um polo encubra o outro: que o essencial não aceite o novo, ou que o novo apague o que constituiria a base do indivíduo. É dessa forma que surge, então, a *identidade narrativa*, cuja tarefa Ricoeur (1991, p. 148) definiu como a de “pôr em equilíbrio os traços imutáveis que esta [a identidade] deve à ancoragem da história de uma vida num caráter e os que tendem a dissociar a identidade do si da mesmidade do caráter”.

O caminho entre a utópica unicidade e a multiplicidade sem referências: eis o meio-termo que deve encontrar a identidade narrativa. Ricoeur (1991, p.148) crê que os processos de identificação, realizando-se através da dialética entre sedimentação e inovação, encontram na narração a possibilidade de desenvolvimento daquilo que a sedimentação limitou. Diferentemente de “criar para” ou de “concluir com”, a identidade narrativa “cria com”, isto é, ela media os polos do eu e do outro para, a partir deles, gerar um terceiro elemento, uma fusão harmoniosa das tensões dos opostos.

Ela deve, sim, constituir-se múltipla, mas para isso faz-se necessária uma concordância discordante, uma convergência dos divergentes. E é nesse sentido que Ricoeur compreende a identidade narrativa como uma dinâmica a oscilar entre dois limites, caracterizada “pela concorrência entre uma exigência de concordância e a admissão de discordâncias que, até a conclusão da narração, põem em perigo essa identidade” (RICOEUR, 1991, p. 169).

Na análise de *Viajes de Penélope*, os pressupostos de Ricoeur colaboram com o que Barquet, servindo-se dos estudos de Vickery e do respaldo da autora, dissera a respeito da obra de Juana Rosa Pita. Os múltiplos eus que se apresentam em *Viajes* e que, segundo a escritora,

oscilam entre uma voz pessoal e outra coletiva, apresentam a dinâmica explicitada pelo filósofo de *O si-mesmo como um outro*. Essa dinâmica da tensão entre opostos encontra, na mitopoética, a possibilidade de harmonizar as identidades e atingir o equilíbrio prescrito por Ricoeur na identidade narrativa.

É no outro-si representado pelo mito que o sujeito lírico-pessoal de Juana Rosa Pita encontra a própria identidade, apresentando dela as múltiplas faces que Homero não vira na fiel Penélope. O conflito entre *idem* e *ipse* é resolvido pela inovação da figura clássica, que carrega traços imutáveis a fim de manter possível o seu reconhecimento, e que, além disso, revela faces dantes ocultas, iluminadas pelo olhar de um outro, também amante, mas diaspórico.

Esse outro diaspórico, confundindo-se com o mito, é também modificado por ele, em um processo de identificações múltiplas que se realizam tanto no mito a partir do sujeito quanto ao seu revés. A renovação produzida pela tensão entre a manutenção da Penélope clássica e o leque de possibilidades aberto pelo sujeito em diáspora revela-se, enfim, através de múltiplos olhares e vozes que emergem na poética de Juana Rosa Pita. Ulisses, Euricleia, Helenas, Circes, Calipsos: todos, ganhando protagonismo na voz ou nas imagens enunciadas por Penélope, desvelam através de si mesmos os fragmentos identitários que compõem o(s) sujeito(s) lírico(s) de *Viajes de Penélope*.

Assim, na poética de Pita, é através do *ipse* que o leitor pode reconhecer o *mesmo* – seja esse mesmo Penélope, a autora, ou o próprio leitor – e transformá-lo. Nessa viagem do si para o outro, bem como em seu movimento inverso, é que vai se construindo a complexa identidade do sujeito e da poética que podemos caracterizar pitiana. E, nessa obra que supera os limites do espaço e do tempo, as múltiplas identidades e vozes só podem expressar-se através de um complexo tropológico também múltiplo. Pensando em *Viajes* como um possível exercício de escrita do si, como não analisar as imagens mais significativas da obra poética, a fim de identificar nelas congruências e divergências, concordâncias discordantes que permitam enfim reconhecer um sujeito diaspórico a expurgar em

verso as dores da ruptura com a terra natal? Já se sabe que esse sujeito lírico não pode ser atrelado a uma identidade única, exata, acabada, e que isso se reflete nas múltiplas vozes sob as quais ele ressignifica sua versão clássica; mas seria isso o suficiente para tratá-lo como sujeito em diáspora? É às imagens da ressignificação do mito e da transcendência das fronteiras entre tempos e espaços que o próximo capítulo será dedicado.

Sigamos, então, com nosso tear...

### 3.3 BORDANDO IMAGENS, HABITANDO TEMPOS

Nareinterpretaçãodos mitemas da Penélope clássica, *Viajes de Penélope* conta com a expressão de múltiplos eus que se fazem ouvir – pois a poesia é canto – através deuma poética da transcendência, em que as fronteiras do espaço e do tempo abrem-se a infinitas possibilidades, apresentadas pelos diversos papéis que encarna o sujeito lírico, ao identificar-se com uma matriz mítica. Nesse sentido, diversas imagens afloram, orquestrando temáticas conjugadas a partir de cronotopos, esses horizontes geotemporais que se definempelas experiências do sujeito viajante.

Caracterizada por condensar passado e futuro, tempo mítico e tempo histórico, bem como por tecer um imaginário cujo espaço se revela sem fronteiras, a obra pitiana apresenta a superação dos limites geográficos e temporais: “Perché in un minuto ci sono molti giorni”<sup>42</sup>, diz Julieta, personagem shakespeariana que abre, com uma epígrafe, a primeira parte do livro. O poema que antecede a “diegese” poética o comprova, ao evocar as figuras míticas femininas que constituem sua trilogia mítico-poética:

Yo Eurídice  
si la tierra me tiembla melodías

---

<sup>42</sup> Tradução minha; “Porque, em um minuto, há muitos dias”.

soy Isis  
resucitando a mi hombre cada muerte

porque aún hay tanto mar  
vivo Penélope

(PITA, 2007, p.6)

Nesse poema, é notável a expressão mítico-imagética da poesia de Juana Rosa Pita, pois cada mito reatualizado evoca imagens relacionadas aos deslimites cronotópicos típicos de sua poética. Eurídice, fazendo referência a *Eurídice en la fuente*, remonta ao olhar para trás, momento expressivo do mito clássico, quando Orfeu, receoso de que os deuses do Hades lhe houvessem mentido a respeito da liberação da amada – que, morta, ressuscitaria – do mundo inferior, volta-se para ela, que o seguia, e a vê desaparecer gradualmente, devido ao não cumprimento do trato feito entre Orfeu e os deuses: que ele não olhasse pra trás até que ambos chegassem à saída do Hades. Assim, fica Eurídice presa eternamente ao mundo dos mortos, restando a Orfeu apenas o lamento pelo amor perdido – lamento que, configurado em canto, lhe havia permitido conquistar a concessão divina e a possibilidade de ressurreição da amada.

Cabe ressaltar, no entanto, que, ao reinterpretar o clássico mito de Orfeu e Eurídice, Juana Rosa Pita foge à morte trágica e à perda definitiva dos amantes, o sujeito lírico regressando ao momento que antecede o olhar derradeiro de Orfeu: protagonista da ação, a Eurídice pitiana olha à frente, seguindo os passos do amado cujo canto lhe dá vida, ao mesmo tempo em que, quando a perda parece iminente, olha para trás, para a fonte, para o passado, buscando nas reminiscências da infância a esperança de um futuro que supere a morte – através da memória, do amor e do sonho. Desse modo, o mito de Eurídice remete às ressonâncias do passado que levam o sujeito lírico a expressar, em canto, as dores e esperanças que os fragmentos mnemônicos permitem recuperar, em uma tensa disputa entre amor e morte, memória e esquecimento. A partir da encarnação poética do mito de Eurídice (“Yo Eurídice”), o eu revela o transitar de um sujeito que carrega, em si mesmo, o espaço e o tempo, através de uma identidade – ou melhor, de um processo identitário – que

remete, simultaneamente, à origem e ao porvir, recriando a memória de um ente associado “a principios dadores de vida, autoconocimiento y amor” (BOLAÑOS, 2008, p.79).

Essa recriação mnemônica, em que tempo e canção são confrontados, só pode ser realizada através da união e fusão dos fragmentos do sujeito, que carrega consigo os sedimentos do passado e as potencialidades de um futuro. Daí a encarnação do mito de Ísis, senhora do amor, da magia e da morte, responsável por reunir os fragmentos do amado para poder gerar, da sombra, a luz. A mulher de Orfeu assume o ofício da deusa egípcia, dando vida às imagens que o tempo desbotou e reunindo os fragmentos que o embate entre memória e esquecimento permitiu entrever.

Ísis, assim, evoca o poder redentor e vivificante do amor, capaz de vencer todas as barreiras e transcender, até mesmo, os limites da morte. E é a essa transcendência, por fim, que, no poema-epígrafe, o sujeito lírico remete, ao vestir Penélope. Diferentemente das figuras míticas anteriores, que constituem a essência do eu multifacetado, a esposa de Ulisses, única humana dentre as mulheres evocadas, é exposta, *ab initio*, como *ipseidem*<sup>43</sup>. Ela não constitui o indivíduo em sua essência, mas é a partir da máscara configurada por Penélope que o sujeito pode reviver e transformar a terra que lhe traz melodias evocadas por fragmentos de memória. É Penélope o nó que enreda a trama mítico-poética da poesia de Juana Rosa Pita.

Dessa maneira, o supracitado poema anuncia, aos olhos do leitor, o jogo imagético de amor e morte que permeia toda a poética pitiana. Eurídice demonstra-o com a terra perdida que evoca canções; Ísis, com as múltiplas ressurreições de Osíris; Penélope, com o mar que implica a criação de outras faces, a possibilidade de tecer o novo. Aliadas a esse jogo, surgem também imagens do espaço, uma vez que todas essas mulheres estão relacionadas, de algum modo, a viagens e esperas. Eurídice segue viagem com Orfeu, carregando consigo a música que

---

<sup>43</sup> Conforme discutido no capítulo anterior.

transcende tempos e geografias; Ísis percorre o mundo em busca dos fragmentos do amado; Penélope espera pelo retorno de Ulisses.

Nesse sentido, a primeira parte, intitulada “Profesión de mito”, conjuga o processo multifacetado da criação mitopoética, trazendo à luz o mito que constitui o *poemario*, conectando pretérito e devir, o tempo mítico circular e o tempo histórico do ser que lê. Além disso, dá início à relativização dos espaços: múltiplos, reais e imaginários.

No primeiro poema, as imagens do espaço – sobretudo do espaço íntimo da casa – veem-se reconfiguradas. Ao crer-se Penélope pela imaginação, o sujeito lírico estabelece sua identificação com a figura mítica para, em seguida, estabelecer oposição: “Si yo fuera Penélope/ suelo que yo pisara sería Ítaca”. Diferentemente da mulher clássica, o eu de *Viajes* instaura seu lar a cada passo, sua casa está no trânsito, no movimento. É nesse sentido que, incorporando Penélope, o sujeito pode libertá-la das amarras tecidas por Homero.

Se a casa, no mito clássico, restringe-se à fixa ilha de Ítaca, resguardada por Penélope, em *Viajes* ela ganha, além de mobilidade, múltiplas significações. Em “Profesión de mito”, é espaço indefinido, habitado pela presença do amadoausente, única certeza do sujeito em eterna espera. No poema II, diz o eu-lírico que “[...]Ulises / no planta su voz frente a la aurora / y llena estas estancias” (PITA, 2007, p.20). O aguardar amoroso de Penélope presentifica o amado que, sendo razão de seu poetar, impregna todo o *poemario*. O poema VIII confirma a presença de Ulisses: “No crean que te espero / porque sé que vendrás a alzar tu casa / [...] / Te espero porque estás” (PITA, 2007, p. 34).

Nos desdobramentos imagéticos desse espaço indefinido, surge a clara referência a uma ilha, território que transita entre mundos míticos, históricos e imaginários, moldados pela intensidade do amor e pela necessidade do encontro entre Ulisses e Penélope. Esses desdobramentos levam o leitor a processos de significação que se realizam em múltiplos sentidos, através dos quais o espaço pode ser configurado e reconfigurado a cada poema, a cada olhar. A imagem insular, assim, pode ser referência histórica, mito relido, sujeito imerso em solidão.

Ao recuperar as referências à ilha de forma mais historicizada, Juana Rosa Pita dá voz a uma Penélope que, remetendo-se sempre ao passado, lamenta a dor de não encontrar mais, na terra amada, a possibilidade de identificação e de retorno. Ítaca parece estar apagando-se, perdeu seus referentes, mal pode ser reconhecida. A Penélope, por sua vez, não resta outra alternativa que a de tentar, pelo sonho, restaurar aquilo que – utilizando, mais uma vez, a metáfora tão bem elaborada por Pablo Cuadra (1982, p.7) – o ódio tornou cinzas. Em *Viajes*, os poemas XXX e XXXIX revelam-se os mais expressivos, no que tange a esse aspecto:

### XXX

Ítaca se imprecisa: queda atrás  
su escarpado perfil por ilusiones

La dueña de mi voz llora a la entrada  
de la del alto techo:  
le vende su alma al sueño

Queda en la isla mi imagen  
y aléjome de tanto pormorir:  
salvo mi hermoso cuerpo de la ruina

(PITA, 2007, p. 78)

### XXXIX

No basta con tejer para la espera  
es preciso viajar: volar la pluma  
por la ternura encuadrada en sueños:  
chalupa más sutil

cóncava y ágil  
que las viriles naves de Ulises  
intermitentemente prisionero

Madre isla que estás venida a remos  
convertida en solar de pretendientes:  
infundiendo los viajes  
¿quién guardará tus playas de naufragio?  
“Penélope no está: queda su imagen”

(PITA, 2007, p. 96)

O poema XXX, fazendo referência à descaracterização de Ítaca, enfatiza a dor do sujeito que se vê obrigado a partir. Penélope, aqui distanciada da voz autoral, descreve o processo de separação da terra natal e a tentativa, por parte do eu autoral, de sobreviver pelo sonho.

Penélope, então, demonstra nascer (e renascer), como a Fênix, das cinzas da destruição. Distanciando-se da ilha, a mulher de Ulisses deixa, nela, apenas a sua imagem – imagem que será capaz de reconstruí-la e, pela poesia, de ressignificá-la, sobretudo.

Se esse poema enfoca a questão da separação da *terra mater* e da dor que essa ferida aberta provoca, o poema XXXIX, por sua vez, desenvolve o desfecho do poema anterior, versando sobre a necessidade do sujeito de ressignificar aquilo que aparentemente se perdeu. Daí o caráter metapoético desse segundo poema: para lidar com a dor da perda e da espera amorosa – que, consubstanciadas, configuram uma Penélope esperançosa, que crê no reencontro com o amado, apesar do tempo – é preciso tecer e, mais que tecer, viajar. A tessitura, usada como metáfora da escritura, necessita uma viagem, viagem que só a imaginação, buscando na memória os fragmentos do paraíso perdido, pode permitir. A ilha-mãe emerge no poema, convertida no clássico solar de pretendentes, para que sua memória não seja perdida. Eis um dos papéis de Penélope: mais que guardiã de Ítaca, ela é guardiã-restauradora-ressignificante das memórias da terra; terra que é casa e mãe, lar íntimo e coletivo, *mater*, mátria.

Além de ressignificar as memórias de Ítaca, cabe a Penélope não deixar que Ulisses perca, ele mesmo, os seus referentes, para que o amado, enfim, retorne aos seus braços. Nesse sentido, Penélope é promessa redentora, pois o paraíso perdido de Ítaca mantém-se vivo com ela, e dentro dela. Exemplo disso encontra-se no poema V, em que, dirigindo-se a Penélope, o eu autoral atenta para o poder da “máxima tecelã”, cujo trabalho vence os limites do espaço e do tempo:

#### V

Hilo a prueba de nortes  
y de ausencias  
con fibra de cereal desenlazado...  
y mientras tu hombre frágil de prodigios  
desislaba su sombra  
tú – tejedora máxima – le urdías  
en su amante memoria  
el milagro callado de una isla

(PITA, 2007, p.28)

Enquanto Ulisses busca aventuras, Penélope governa mundos, mantém memórias, tece *recuerdos* e infunde, em silêncio, no amado eloquente, a necessidade do retorno. O que tece Penélope, nem a História nem a geografia poderão apagar, pois seu papel memorialístico-restaurador representa, justamente, a luta do amor contra a morte.

Onisciente e onicompreensiva, Penélope sabe das desventuras de Ulisses e, apesar da consciência de que o amado retornará para seus braços, a amante – que, embora teça mundos e destinos, é humana – faz o que lhe está ao alcance, enquanto mulher, para apressar o retorno do herói. No poema XXI, revela-se que a fiel icária, “para guiar a Ulises / aroma pretendientes” (PITA, 2007, p. 60). Viajante, Ulisses retornará a casa para impedir que lhe tomem o que é seu; é à ameaça da perda que responde o herói, urdida pelas mãos de Penélope.

É a partir dessa necessidade de encontro, advinda da intensidade amorosa do casal e potencializada pelas artimanhas femininas de Penélope, que o leitor depara-se com uma possível ressignificação do espaço indefinido inicial: a de que a própria tecelã, convertida em mundo, constitua o lar cujas paredes estão impregnadas da presença de Ulisses. E, ao conceber Penélope como mundo, o leitor pode dar sentido a outras múltiplas imagens, que passam a ser reorganizadas a partir desse novo olhar.

Penélope constitui o mundo e seu centro, para o qual Ulisses deverá rumar, em busca da felicidade. Ao configurar-se como geratriz cosmogônica é que a esposa do herói, como um demiurgo, passa a tecer os descaminhos do amado, a fim de que ele logo a encontre: fia pretendentes, infunde tramas memorialísticas construídas a partir dos fragmentos restantes da ilha natal. Ulisses, então, é tomado como menino, ingênuo ser que, crendo conquistar mundos, compõe apenas o quadro do destino que a amada já tecera. Na abertura de “Los viajes revelantes”, segunda parte do livro, o poema IV demonstra a preocupação do eu lírico autoral em dar voz àquela cujas viagens, ainda que imóveis, transcenderam em muito os feitos do clássico herói:

#### IV

Quién cantará tus viajes infinitos  
Penélope:  
tu Ulises era apenas un chiquillo  
chapoteando en la fuente

y aventurera inmóvil trascendías  
como rayo de luz sobre la tela  
confiscada a los dioses:  
tejida sueño a sueño

(PITA, 2007, p. 26)

Assim, o eu autoral encontra, para com a figura mítica feminina, uma missão: a de exaltar os seus feitos, omitidos e desconsiderados pela épica. Daí a defesa de uma Penélope em movimento: em oposição à clássica, essa viaja física e interiormente, modificando os rumos e desconstruindo os preceitos da *Odisseia* de Homero.

Ulisses, representado como menino, tem questionadas suas aventuras marinhas, que em nada se sobrepunham às aventuras de Penélope, que, sem mover-se de seu reino, passou vinte anos a guardar o patrimônio do marido e a esperar pelo seu retorno. Penélope, no entanto, diferentemente do que um leitor acostumado às releituras subversivas do mito esperaria encontrar, não escarnece do amado, mas compreende suas limitações e sua necessidade de feitos, aguardando pacientemente pelo momento em que ele esgotará a sede pela pequenez dos atos humanos. Como já visto no poema XXVI, Penélope anseia pelo momento em que Ulisses, cansado de batalhas e feitos gloriosos, terá maturidade o suficiente para conceber a felicidade ao lado da amada, seu lar-mundo: “Cuánto país tendrás que descubrir / cuánto ardid y prodigio reeditar / para no errar la ruta de mis senos” (PITA, 2007, p. 20).

Origem e destino do homem a quem ama, Penélope não se utiliza da imagem dos braços para evocar o contato dos amantes, nem dos lábios, em referência ao ato de beijar, mas dos seios, parte do corpo feminino que mantém duplo sentido – pode ser erótica, mas também maternal, é símbolo simultâneo de procriação e de criação, criatura criadora. Penélope é amante-geratriz do herói: deseja-o como homem, protege-o

como a um filho. E é sob esse duplo aspecto que as imagens de *Viajes* vão sendo desenhadas.

O travesseiro, por exemplo, surge como espaço de intimidade, representativo tanto da dor da partida física de uma ilha quanto do sofrimento de não ver chegar o ente amado. No poema I, a imagem da *almohada* remete nitidamente à fratura diaspórica vivida pelo eu autoral, cuja dor compara-se à da clássica tecelã, a esperar vinte anos pelo marido ausente (“y es la mía la almohada / más llorada del siglo”). Encarnada em *Viajes*, Penélope encontra, no travesseiro, espaço para o desabafo, matéria tangível sobre a qual imagina a companhia de Ulisses. O leito, recanto exclusivo dos amantes, desde a épica *Odisseia*, é o espaço de realização da tecelã enamorada, que espera incessantemente pelo momento em que o marido, regressando a casa, preencha o vazio do lar com mais do que aquilo que a saudade pôde criar. No poema VIII, ela confessa a Ulisses: “hasta la soledad toma tu rostro, al borde de mi almohada” (PITA, 2007, p. 34). E, no poema XXXVIII:

#### XXXVIII

Darí lo que digo  
y todo lo besado  
por un gris de tu voz amaneciéndome

Cambio este absurdo oro  
y la isla con todo lo tejido  
por tu sueño en mi almohada

(PITA, 2007, p. 94)

O quarto, espaço último e íntimo do contato entre Penélope e Ulisses, é metonimizado pela imagem do travesseiro. Encontrando-o apenas em sonho, a tecelã suplica pelo retorno do amado, revelando a intensidade de sua falta. O que a mulher deseja é despertar, apesar da beleza do sonho. Penélope quer acordar ao som da voz de Ulisses e quer que ele sonhe com ela – para que ambos reconstruam, juntos, a Ítaca perdida.

Ausente, Ulisses tem suas águas diminuídas, diante do poder cosmogônico e escatológico de Penélope. Os mares navegados pelo amado convertem-se em fonte, água suave para o entretenimento infantil daquele que busca pela glória. O mar, em sua imensidão, toma novas significações: não é mais o lugar das pequenas aventuras de Ulisses; é o espaço comum que ele compartilha com a amada e com todos aqueles que vivenciam, como eles, a diáspora.

O mar, então, configura-se como o lar universal do viajante, casa não delimitada por fronteira alguma. Única certeza do ser em trânsito, é mutável como ele, transitório e dinâmico. O mar é instável como as identidades. De acordo com Chevalier (2009, p. 592), na cultura ocidental, ele se configura como

Símbolo da dinâmica da vida. Tudo sai do mar e tudo retorna a ele: lugar dos nascimentos, das transformações e dos renascimentos. Águas em movimento, o mar simboliza um estado transitório entre as possibilidades ainda informes [e] as realidades configuradas, uma situação de ambivalência, que é a de incerteza, de dúvida, de indecisão, e que pode se concluir bem ou mal. Vem daí que o mar é ao mesmo tempo a imagem da vida e a imagem da morte.

Compartilhando da condição do sujeito poético, o mar conhece-lhe as dores, assim como conhece e supera as determinações de *Ananke*<sup>44</sup>. As águas marinhas revelam-se, então, como um não-*topos*, espaço de mobilidade e de renascimento, no qual as diretrizes do tempo não podem ditar regras. Mas ele, como os amantes, sonha uma nova Ítaca – o mar guarda os sonhos, as dores e as esperanças de Penélope. No poema VI:

Qué palabra sabrá de la nostalgia  
del mar:  
nuestra isla le duele como un sueño  
enquistado en la sombra

[...]

---

<sup>44</sup> Segundo Pierre Grimal (2010, p. 373): “La Necesidad, personificación de la obligación absoluta de la fuerza coercitiva de los fallos del Destino, es una divinidad ‘sabia’. En Grecia, figura [...] con el nombre de *Ananke*, en la teogonía órfica, donde, junto con su hija Adrastea, es nodriza de Zeus niño”. Personificação do Destino.

Sólo el mar sabe el tiempo crucial  
de cada playa  
y el precio del azul que se levanta

(PITA, 2007, p. 30)

E, entre a mobilidade das águas e a fixidez da terra, surge, por fim, a praia, ponto de contato entre pretérito e devir, possibilidade e realização. Constitui-se como lugar das partidas e chegadas, e serve, como imagem, à construção da própria identidade do sujeito poético, redefinida a cada perda, como na última estrofe do poema III:

Quizá él venga mañana  
o mañana no venga (es igual):  
toda unión se define por la muerte  
reeditando una playa

(PITA, 2007, p. 22)

O sujeito, desse modo, vai se recriando e se reconfigurando a cada passo, a cada dor, a cada mudança que a viagem lhe impõe. Viajante, o sujeito busca a liberdade de um mundo sem fronteiras, não mais delimitado pelas cartografias da *Odisseia*. Penélope busca o encontro, impõe sua voz para reclamar o retorno de Ulisses e dizer-se sabedora do devir, compartilhando com ele – e, com ambos, o mar – de sua condição.

Assim, a poética pitiana apaga as metáforas do protagonismo pessoal para que, exaltando Penélope, não seja olvidado o seu duplo, Ulisses. Juana Rosa Pita, ao focar o feminino, não subverte a versão clássica do mito, mas confere-lhe nova significação, voltando-se para a mulher sem, com isso, ridicularizar a importância do amado. Nessa poesia consagrada ao amor, não há espaço para o narcisismo autocentrado, só ganha força aquilo que mantém os amantes em pé de igualdade, em um amor sem disputas. Penélope, ao ganhar protagonismo em *Viajes*, não se sobrepõe a Ulisses – muito pelo contrário: opõe-se ao *um* da *Odisseia* para viver a felicidade do *nós*.

## ARREIMATE

### POR UMA ESTÉTICA DA DIÁSPORA

Entrelaçam-se fios. Urdume e trama se encontram, vindos de origens distintas, para a tecelagem. O tecido nasce da metamorfose, da fusão dos diferentes, de uma encarnação laboriosa na qual o solitário *um* torna-se a comunhão de um *nós*. Tecer é, então, criação que surge da diferença, trabalho que se realiza a partir da identificação entre o *um* e o *outro*, *ipse-idem*.

No tear de Juana Rosa Pita, Penélope opera em processo inverso ao da *Odisseia*: de dia, quando a razão impera, desfaz a trama do mito clássico, mas resguarda seus fios de urdume; à noite, quando os sonhos nascem, recria o que foi desfeito, colocando aí seus próprios fios, suas próprias cores, seus próprios matizes: dando início a sua própria trama. Urdindo um novo mundo, a Penélope pitiana não abandona as lembranças do passado, mas as ressignifica, move-as de sua estagnação.

Sua identidade – se é que se pode falar em “identidade”, no singular – não está mais nas origens, é processo em contínuo devir. Foge às fronteiras do espaço ou às barreiras de um tempo datado. Abomina os essencialismos, nos quais, como bem disse Stuart Hall, em *Da Diáspora* (2009, p. 28),

presume-se que a identidade cultural seja fixada no nascimento, seja parte da natureza, impressa através do parentesco e da linhagem dos genes, seja constitutiva de nosso eu mais interior. É impermeável a algo tão “mundano”, secular e superficial quanto uma mudança temporária de nosso local de residência.

Penélope não troca, apenas, de residência. Ela não sai de Ítaca para Creta, ou para Tebas, mas para o mundo, deslocando a ilha no espaço e no tempo, instaurando-a a cada passo. Penélope não viaja sozinha: carrega, consigo, um universo. E, nessa viagem, a mulher em trânsito vai revelando

e descobrindo inúmeras facetas, inúmeras penélopes, o que implica, também, o descobrimento de ítacas infinitas, terras-lar que ao fim e ao cabo estendem-se e metamorfoseiam-se em morada marinha, lar-mundo.

Essa viagem, que é do mito e da autora, da criação e da criadora, não pode ser concebida com base em locais de partida e de chegada. Ela corresponde a um processo identitário constante de mudanças e jamais acabado. E esse processo comum advém, também, do fato de que ambas as mulheres partilham da mesma condição: tanto a Penélope relida quanto a autora vivenciam a diáspora.

Acompanhando o processo de transformação que a releitura mítica apresenta, a diáspora encontra, em suas origens, uma noção de fixidez identitária, que tem raiz em sua própria etimologia: do grego *dia* (através de) e *speirein* (dispersar), a palavra carrega consigo, como bem aponta Avtar Brah, em *Cartografías de la diáspora: identidades en cuestión* (2011, p. 212), “una noción de centro, un locus, un ‘hogar’, desde el que se da la dispersión”. Conjugada à questão identitária citada acima por Hall, a diáspora, encarcerada por uma perspectiva tradicional, foi vista por muito tempo como um desvio, um afastamento do eixo de uma identidade única, uma maldição.

Aimée Bolaños (2012, p. 84) lembra que essa perspectiva excludente buscara, no discurso mítico, sua justificação: “na históriado êxodo, diáspora permeou-se de exclusão e vitimização, patentes nos vaticínios do Velho Testamento: ‘Serás disperso por todos os reinos da terra’”. O ser em diáspora, então, era tido como um maldito, cuja “liberdade” em ir e vir era sinônimo de exclusão, de não pertencimento a uma identidade coletiva, de desejo de retorno à terra natal.

Na contemporaneidade, entretanto, a necessidade de retorno vê-se relativizada, uma vez que os sujeitos em diáspora, não mais presos à fixidez de uma Ítaca, vivenciam múltiplas viagens, múltiplas mudanças. Nesse sentido, sua identidade, com relação ao outro, deixa de ser tomada como contraponto, como outro lado de uma mesma moeda – a da nacionalidade, por exemplo – para ser concebida como prisma de luz que,

partindo de uma única referência, expande-se e multiplica suas possibilidades de construção.

Sob essa perspectiva, o lar, dantes tomado como perda irreversível, passa a ganhar mobilidade. Deixa, sim, suas marcas primordiais, um sentimento de perda inerente a toda partida; mas recria-se durante a viagem, ganha liberdade por não ter fronteiras, torna-se dinâmico, ganha vida.

Na reinterpretação tecida por Juana Rosa Pita, Penélope vai ao encontro dessa nova perspectiva. O trabalho hermenêutico com a poética pitiana demonstrou que, através de sua releitura mítica, Juana Rosa Pita crê, sim, em uma identidade comum. Identidade que não está demarcada pela geografia, tampouco é considerada imutável, mas que se revela atemporal. E é por isso que o mito lhe serve tão bem à expressão poética: as múltiplas identidades da Penélope viajante – assim como as múltiplas facetas do ser que encontra, na diáspora, o seu lar-mundo – se interligam pela dor de separar-se da pátria, pela esperança de reencontrar o amor e pelo empenho em transformar, pelo sonho, as surpresas do caminho rumo à verdadeira casa, a do reconhecimento de si.

Assim, refletindo sobre o que tecemos até aqui, unindo cada fio de urdume e de trama, nos deparamos, primeiramente, com a multiplicidade de conceitos que, longe de definir o discurso mítico com os grilhões da classificação, abriram as possibilidades de compreendê-lo. E, nesse sentido, a leitura de *Viajes de Penélope* foi esclarecedora: o *poemario* serve como exemplo tanto a uma leitura teórica de mito como a de Mircea Eliade – preocupado com a questão do sagrado e da circularidade do tempo mítico e sua referência à cosmogonia – quanto ao discurso semiológico de Barthes, que dessacraliza o mito e considera-o fundador apenas no nível da linguagem, no apagamento “palimpséstico” de uma “apropriação ressignificante”. Penélope busca, na *Odisseia*, sua matriz, dotada de aspectos do sagrado e ligada a um tempo imemorial, para torná-la referente universal de uma experiência contemporânea e, ao mesmo tempo, atemporal porque extremamente humana.

Depois, ampliando os nossos próprios horizontes com relação à escrita criativa de Juana Rosa Pita, a visão de conjunto da obra e as urdiduras da crítica serviram para reforçar o empenho e a segurança no empreendimento de uma viagem hermenêutica, em que mito, autora e criação viram-se entrelaçados. Através disso, bem como da leitura do percurso biográfico percorrido pela autora, foi possível entrever as similaridades das diversas identidades reais e imaginárias que se insurgiam, no decorrer da análise. Juana Rosa Pita revela, com *Viajes de Penélope*, não apenas sua maturidade como escritora e como leitora de mitos, mas também o seu pertencimento a um mundo sem fronteiras, que se desvela pela poesia. Estética da diáspora, estética do múltiplo, das múltiplas identidades, dos vastos deslocamentos, da busca por si no outro, pela busca dos outros que guarda o si: eis a riqueza de sentidos que qualificam a poética pitiana.

No decorrer deste trabalho, buscamos compreender a forma como Juana Rosa Pita, conjugando experiência e criação poética, ressignificou o mito de Penélope através da representação de um sujeito que, encarnando o mito, passa a falar nele, com ele, e através dele – e a dubiedade do referente desse pronome, aqui, serve à reflexão. “Quem é esse sujeito? Quem é essa nova Penélope? O que significa essa metamorfose?” foram questões que permearam a investigação e que, em última instância, nos levaram a pensar que, mais do que refletir sobre a própria identidade, Juana Rosa Pita fala a um coletivo, expressa pela universalidade do universo mítico o seu particular, e, pelas particularidades de Penélope, o universal das dores, dos amores e das esperanças humanas.

E se tu, leitor, me perguntas: Penélope vive a diáspora? Direi, com toda a segurança, que disso não há dúvidas. Mas deixemos os desdobramentos dessa questão para outro momento, em um trabalho de continuidade, que tenha fôlego para a longa investigação que não terminará, certamente, por aqui. Por ora, para aquilo a que nos propusemos, cirzamos as pontas do tecido, e arrematemos, por este instante, temporariamente, as viagens de Penélope.

## OBRAS CONSULTADAS

ARENAS, Reinaldo. I viaggi revelanti di Juana Rosa Pita. In: PITA, Juana Rosa. *Viajes de Penélope / I viaggi di Penelope*. Pasian di Prato: Campanotto, 2007.

AURÉLIO. Dicionário eletrônico. 2012. CD-Rom.

BARBOSA, Giliard Ávila. Subversões míticas na lírica pitiana: a odisseia de uma Penélope em movimento. In: *Anais do IX Seminário Internacional de História da Literatura*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2011. p. 1039-1047. Disponível em <<http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/Ebooks/Web/978-85-397-0198-8/Trabalhos/37.pdf>>. Último acesso em 19 ago. 2013.

\_\_\_\_\_. O mito como forma de expressão: as facetas de Penélope em Juana Rosa Pita. In: *Anais do I Seminário Internacional de Língua, Literatura e Processos Culturais*. Caxias do Sul: EDUCS, 2011. p.709-18. CD-ROM.

\_\_\_\_\_. O paganismo nas cantigas de amigo: mitos de amor e de fertilidade na *Bailia das avelaneiras*, de Aires Nunes de Santiago. *Mafuá*, Florianópolis, ano 8, n. 13, 2010.

BARQUET, Jesús. *Escrituras poéticas de una nación*: Dulce María Loynaz, Juana Rosa Pita y Carlota Caulfield. La Habana: Unión, 1999.

\_\_\_\_\_. *Función del mito en los Viajes de Penélope, de Juana Rosa Pita*. Disponível em <<http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/download/4824/4984>>. Último acesso em 19 ago. 2013.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. 5 ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2010.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de Linguística Geral II*. 2 ed. Campinas: Pontes, 2006.

\_\_\_\_\_. *Problemas de Linguística Geral I*. 5 ed. Campinas: Pontes, 2005.

BERND, Zilá (org.). *Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos*. Porto Alegre: Literalis, 2010.

\_\_\_\_\_. *Dicionário de Figuras e Mitos Literários das Américas*. Porto Alegre: Editora da Universidade, 2007.

BOLAÑOS, AiméeG. Toda odisseia tem um final feliz? A propósito de poesia e de diáspora. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, v. 22, n.3, 2013. Disponível em <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/3850>>. Último acesso em 19 ago. 2013.

\_\_\_\_\_. Diáspora. In: BERND, Zilá (org.). *Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos*. Porto Alegre: Literalis, 2010.

\_\_\_\_\_. *Poesía insular de signo infinito: una lectura de poetas cubanas de la diáspora*. Madrid: Betania, 2008.

BRAH, Avtar. *Cartografías de la diáspora*. Madrid: Traficantes de sueños, 2011.

BRANDÃO, Junito. *Mitologia grega: volume 1*. 21 ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

\_\_\_\_\_. *Mitologia grega: volume 2*. 18 ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

\_\_\_\_\_. *Mitologia grega: volume 3*. 15 ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. 4 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia: histórias de deuses e heróis*. 31 ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

CAMPBELL, Joseph. *El héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010.

CANFIELD, Martha. Viaggiare come sognare come cantare. In: PITA, Juana Rosa. *Viajes de Penélope / I viaggi di Penelope*. Pasian di Prato: Campanotto, 2007.

CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CASTELLO BRANCO, Lúcia. *A traição de Penélope*. 2 ed. São Paulo: Annablume, 1994.

CASTILLO, Carlos Giovanni Dutra del. *Estética e poética em JRP: uma leitura de Pensamento del tiempo*. 2010. Dissertação (Mestrado em Letras - História da Literatura). Instituto de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2010.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 23 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

COLONNA, Vincent. *Autofiction & autres mythomanies littéraires*.

CRIPPA, Adolpho. *Mito e cultura*. São Paulo: Convívio, 1975.

CUADRA, Pablo. Poetas de América. *La prensa literaria*, Managua, p. 6-7, 1982.

DUMITH, Denise Carvalho. *Maríada: uma odisseia em Janela do Sonho*, de Patrícia Bins. 2005. Dissertação (Mestrado em Letras - História da Literatura). Instituto de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2005.

DURAND, Gilbert. *O Imaginário*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2010.

\_\_\_\_\_. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

\_\_\_\_\_. *Campos do imaginário*. Lisboa: Instituto Piaget, 1998.

\_\_\_\_\_. *Mito, símbolo e mitodologia*. Lisboa: Presença, [s.d.].

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. 3 ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

\_\_\_\_\_. *Mito e realidade*. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

GENTILE, Brigidina. *I viaggi di Penelope: l'Odissee delle Donne, immaginata, vissuta e interpretata dalle scrittrici latino-americane contemporanee*. Disponível em <[http://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/17/17\\_285.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/17/17_285.pdf)>. Último acesso em 19 ago. 2013.

GRIMAL, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*. Buenos Aires: Paidós, 2010.

GUAL, Carlos García. *Introducción a la mitología griega*. 2 ed. Madrid: Alianza, 2011.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2009.

HOMERO. *Odisseia*. São Paulo: EDUSP, 1996.

JUNG, Carl Gustav. *O homem e seus símbolos*. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

KIRK, G. S. *El mito: su significado y funciones en la Antigüedad y otras culturas*. Barcelona: Paidós, 2006.

LEMUS, Virgilio López. Juana Rosa Pita en la poesía cubana. In: PITA, Juana Rosa. *Cantar de isla*. La Habana: Letras Cubanas, 2003.

\_\_\_\_\_. *Doscientos años de poesía cubana*. La Habana: [s.ed.], 1999.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. *Poesia e Imaginário*. Porto Alegre: EDPUCRS, 2002.

MIELIETINSKI, E. M. *A poética do mito*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

OUELLETTE-MICHALSKA, Madeleine. *Autofiction et dévoilement de soi*. Montréal: XYZ, 2007.

PÉREZ-HEREDIA, Alexander. Conferência apresentada dia 10 de abril de 2009, no Department of Spanish and Portuguese New York University.

PITA, Juana Rosa. *El ángel sonriente / L'angelo sorridente*. Charleston: Amatori, 2013.

\_\_\_\_\_. *Meditati*. Pasion di Prato: Campanotto, 2011.

\_\_\_\_\_. *Viajes de Penélope / I viaggi di Penelope*. Pasion di Prato: Campanotto, 2007.

\_\_\_\_\_. *Manuscrito en sueños: estudio de Chopin*. Charleston: Amatori, 2009.

\_\_\_\_\_. *Pensamiento del tiempo*. Miami: Amatori, 2005.

\_\_\_\_\_. *Cantar de isla*. La Habana: Letras Cubanas, 2003.

\_\_\_\_\_. *Tela de concierto*. Miami: El Zunzún Viajero, 1999.

\_\_\_\_\_. *Transfiguración de la armonía*. Miami: La Torre de Papel, 1993.

\_\_\_\_\_. *Manual de magia*. Barcelona: Ámbito Literario, 1979.

\_\_\_\_\_. *Eurídice en la fuente*. Miami: Solar, 1979.

PLAZA, Galvarino. *Cuadernos hispanoamericanos*, n. 361-362, p. 422-3, 1980.

REAL Academia Española. Diccionario online. Disponível em <<http://www.rae.es>>. Último acesso em 19 ago. 2013.

RICOEUR, Paul. *O si-mesmo como um outro*. Campinas: Papirus, 1991.

\_\_\_\_\_. *Temps et récit- 3. Le temps raconté*. Paris: Seuil, 1991.

RUTHVEN, K. K. *O mito*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

TORO, Fernando de. *Intersecciones II: ensayos sobre cultura, literatura: en la condición postmoderna y colonial*. Buenos Aires: Galerna, 2002.

VIDAL-NAQUET, Pierre. *El mundo de Homero*. 2 ed. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011.

**ANEXO 1**  
**ENTREVISTA COM JUANA ROSA PITA**

**1. En el contexto de su obra, ¿qué singulariza a Viajes de Penélope? ¿Podría contarnos sobre el proceso creativo del libro en 1980 y su retomada en 2007, con la traducción al italiano?**

Su recurrente fortuna crítica, tal vez por su riqueza profundamente humana delecturas, siendo como es *La Odisea* un lugar privilegiado de encuentro de nuestra cultura. Cada poemario tiene su proceso creativo *sui generis*, pero con este todo comenzó cuando me leí por primera vez completa la obra de Homero en una edición en español que me acompañaba desde que viví con mi familia en Caracas año y medio (1970-1971), a raíz de instalarme en Miami en 1979. Ese encuentro de mi mundo interior con todas las sugerencias inexploradas pero implícitas en el texto desató el proceso. Su importancia dio lugar a que se seleccionara en dos congresos consecutivos celebrados en la Universidad de Florencia para representar la palabra creadora latinoamericana (2007) y la poesía cubana del siglo XX (2008), respectivamente: se hizo necesaria para los estudiantes y asistentes la nueva edición en ambas lenguas que la editorial Campanotto sacó a tiempo.

**2. En relación a sus relecturas de la mitología, es notable el vínculo existente entre *Manual de Magia*, *Eurídice en la fuente* y *Viajes de Penélope*. ¿Puede ser considerada una trilogía mítica? ¿Cómo interpretar esa dimensión mítica en su obra?**

Son mitos en que me he ido reconociendo sucesivamente, por mi modo de ser, cultura, experiencias y relaciones con otros mundos interiores que se han enlazado al mío. Supongo que *a posteriori* se puede hablar de una trilogía mítica, ya presagiada en estos versos de mi *Manual de magia* (Barcelona 1979): "Pasé de Egipto a Grecia en un susurro/ y no sé más de mí..." La buena crítica ayuda siempre a iluminar la lectura y alguno o varios de

sus distintos niveles de interpretación, pero teniendo en cuenta que la poesía nace de un encuentro con el misterio de la vida, del otro, de las relaciones, del universo, incluso de sí mismo, *a priori* nuestros mitos aportan claves de interpretación para hacerlos y hacernos inteligibles.

**3. Algunos críticos, como Jesús Barquet, consideran su poesía como escritura de sí misma. ¿Penélope podría ser un doble de Juana Rosa Pita? ¿En qué sentido su Penélope es viajera? ¿Por qué los diferentes sujetos enunciativos, el juego de espejos de las identidades? ¿Hay un viaje literal en *Viajes de Penélope* o Penélope viaja apenas en la imaginación? ¿Juana Rosa Pita, autora, también espera por una Ítaca y un Ulises que se constituye como ausencia presente?**

Si escribo de mí misma y escribo de Penélope, a veces aparte, a veces al unísono, es porque me identifico con algunas de sus vivencias: no se trata de identidad sino de identificación. No creo que Penélope sea mi doble ni mucho menos, pero reconozco como propios su sentido del amor como una dinámica, serena y sagaz, entre el tiempo y la espera sin la que la hermosa *Odisea* no existiría, ciertamente, pues el regreso de Ulises jamás se hubiese dado.

Reconozco su intuición para detectar el lenguaje simbólico de ciertos sueños y confiar en el misterio, que en la obra homérica la acomuna con Ulises, pues significativamente ambos están inspirados y protegidos por Atenea. El silencio sostenido y la distancia los separan, pero la trama invisible los une con su lengua luminosa y enigmática. Supongo que el cambio de pronombres es una manifestación en ese poemario mío de mi tendencia a iluminar cada vivencia desde distintos ángulos dentro de una misma obra, en ese caso desde perspectivas o voces diversas, acrisolando la voz en cierta forma.

En el antiguo Egipto el mismo jeroglífico servía para viaje y escritura: se viaja por la lengua para que se vaya definiendo el sentido (los viajes revelantes). Penélope lo iba definiendo en sus sueños enigmáticos. A mí particularmente me ha tocado viajar literalmente también, pero eso es aparte. Por otra parte, la imaginación y la intuición son modos de acercarse al conocimiento. así como de comunicarse con otros.

**4. Usted ha escrito algunas de sus obras en italiano y ha dicho también que en Italia ha encontrado su segunda tierra-madre. ¿Qué la lleva a la interpretación de la mitología griega? ¿Es posible hablar de una afinidad electiva con la tradición clásica?**

Creo que Italia como patria elegida propició mi atracción profunda por la tradición clásica que tiene allí (más que en Grecia luego de las invasiones y expolios del Imperio Otomano que la República de Venecia logró contener) sede.

Una de las regiones más florecientes de la Magna Grecia, en cuando a las ciencias, la filosofía y la poesía estaba en el sur de Italia y en Sicilia. (Cuando voy a Italia viajo no solo por el espacio sino por el tiempo: viaje poético y espiritual por excelencia. Su lengua musical viene en mi ayuda para expresarme cuando en ella dialogo, y de paso enriquece mi lengua nativa).

Es posible hablar de afinidad electiva en cuanto me reconozco en profundo en particular en algunos de sus mitos, y ante todo en el espíritu humanista y su apasionado amor a la belleza como inseparable de la verdad y el bien.

**5. ¿Qué motiva su escritura? ¿Está presente su experiencia de diáspora? A su manera de ver y considerando su riquísimo convivio con la tarea creativa, ¿qué es la poesía?**

Aunarme y expresar el ser compacto (lo visible y lo invisible, la vigilia iluminada por el sueño, etc.) La escritura es la parte activa y madura de mi vocación poética, que implica un modo de ser y percibir la realidad, una cosmovisión que exige se le dé forma perdurable mediante la palabra y sus sabias imantaciones de sentido, para expresarla y comunicarla eficazmente. Todo lo que toca mi sensibilidad, si le presto la debida atención, puede ser fuente de una epifanía. Mi misión es darle forma con palabras como la del compositor es hacerlo con sonidos indeterminados y la del escultor es cincelando el mármol.

Mi experiencia de exilio, destierro, transtierro o diáspora está más o menos presente (o ausente) según el momento y la vivencia al origen de un

poema o poemario dado, pero solo de un modo orgánico y no programado, como parte del nido anímico en que la obra se va gestando. Tengo montones de poéticas explícitas o escondidas por mi poesía, pero si en una de ellas o en algún sorbo de luz la expreso, no soy capaz de parafrasear los poemas. Si lo pudiera decir de otro modo, perdería por el camino el misterio de lo inefable.

Alguna vez escribí (y Aimée GB sabiamente lo utilizó en el título de la entrevista que me hizo) que "la poesía es la única forma de lucidez que no desampara la sombra". Pero eso no es una definición sino una evocadora y resonante sugerencia imposible de explicar de otro modo. Por eso, supongo, es que no podemos vivir sin ella, a pesar de los tiempos tan poco propicios en la superficie. Y es que la poesía es la palabra de la profundidad.

## **6. Para terminar, y sin poner punto final, ¿quién es Juana Rosa Pita?**

En 1980 salió premiado y publicado en un plegable de Madrid (Ediciones El Puente) un soneto mío que no está recogido en libro:

### ARS POETICA

Te escribiré una carta transparente  
con tal que no se caigan las palabras  
del frondoso silencio, con tal que abras  
la ventana. Asómate a la fuente  
donde se eterna el tiempo: en mi frente  
súmete nonchalante, Abracadabras  
no, distancia: qué surco el que me labras  
balbuciéndome abrazo. Albamente  
te digo (irrealidad, no me abandones):  
yo soy tú, y te pido mil perdones  
por no tener identidad ajena  
a la de tus sentidos y en tu alma  
instalar mi taller. Silencio, calma:  
dará pan para todos esta cena.

Creo que toda obra auténtica de poesía es un retrato hablado de su autor, solo que se va revelando, no en el espacio sino en el tiempo, como la música, a diferencia de un retrato en un lienzo. Mientras haya vida y la obra siga creciendo el retrato está inconcluso.

He tratado sí de dar vida plena a mi nombre, Juana Rosa. Y como el nombre de pila completo es Juana Rosa Isabel de la Concepción mi

identidad algo recibirá también de esos dos nombres ocultos. En todo caso, solo soy plenamente cuando amo y escribo.

## ANEXO2

### ENTREVISTA COM JUANA ROSA PITA (TRADUÇÃO)

**1. No contexto de sua obra, o que singulariza *Viajes de Penélope*? Você poderia nos contar sobre o processo criativo do livro em 1980 e sua retomada em 2007, com a tradução ao italiano?**

Sua recorrente fortuna crítica, talvez por sua riqueza profundamente humana deleituras, sendo como é a *Odisseia*, um lugar privilegiado de encontro da nossa cultura. Cada *poemario* tem seu processo criativo *sui generis*, mas, com esse, tudo começou quando li, pela primeira vez completa, a obra de Homero, em uma edição em espanhol que me acompanhava desde que eu tinha morado com minha família em Caracas, um ano e meio (1970-1971), e, depois, quando mudei para Miami, em 1979. Este encontro do meu mundo interior com todas as sugestões inexploradas, mas implícitas, no texto, desatou o processo. Sua importância fez com que [*Viajes*] fosse selecionado em dois congressos consecutivos, celebrados na Universidade de Florença para representar a palavra criadora latino-americana (2007) e a poesia cubana do séc. XX (2008), respectivamente: fez-se necessária para os estudantes e ouvintes a nova edição, em ambas as línguas, que a editora Campanotto elaborou a tempo.

**2. Em relação a suas releituras da mitologia, é notável o vínculo existente entre *Manual de Magia*, *Eurídice en la fuente* e *Viajes de Penélope*. Pode ser considerada uma trilogia mítica? Como interpretar essa dimensão mítica em sua obra?**

São mitos em que fui me reconhecendo sucessivamente, pelo meu modo de ser, cultura, experiências e relações com outros mundos interiores que se enlaçaram com o meu. Suponho que *a posteriori* possa-se falar de uma trilogia mítica, já pressagiada nestes versos de meu *Manual de Magia* (Barcelona, 1979): “Pasé de Egipto a Grecia en un sussurro / y no sé más de mí...”. A boa crítica ajuda sempre a iluminar a leitura e algum ou vários de seus distintos níveis de

interpretação, mas tendo em conta que a poesia nasce de um encontro com o mistério da vida, do outro, das relações, do universo, inclusive de si mesmo, *a priori* nossos mitos aportam chaves de interpretação para fazê-lo e fazer-nos inteligíveis.

**3. Alguns críticos, como Jesús Barquet, consideram sua poesia representativa das escritas do si. Penélope poderia ser um duplo de Juana Rosa Pita? Em que sentido sua Penélope é viajante? Por que os diferentes sujeitos enunciativos, o jogo de espelhos das identidades? Há uma viagem literal em *Viajes de Penélope* ou Penélope viaja apenas na imaginação? Juana Rosa Pita, autora, também espera por uma Ítaca e um Ulisses que se constitui como ausência presente?**

Se escrevo sobre eu mesma e escrevo sobre Penélope, às vezes separadamente, às vezes em uníssono, é porque me identifico com algumas de suas vivências: não se trata de identidade, mas de identificação. Não creio que Penélope seja meu duplo, muito menos que isso, mas reconheço como próprios seus sentido do amor como uma dinâmica, serena e sagaz, entre o tempo e a espera, sem a qual a bela *Odisseia* não existiria, certamente, pois o regresso de Ulisses jamais teria ocorrido.

Reconheço sua intuição para detectar a linguagem simbólica de certos sonhos e confiar no mistério, que não obra homérica comunga com Ulisses, mas significativamente ambos estão inspirados e protegidos por Atena. O silêncio e a distância os separam, mas a trama invisível os une com sua língua luminosa e enigmática. Suponho que a troca de pronomes é uma manifestação, nesse meu *poemario*, de minha tendência a iluminar cada vivência a partir de diferentes ângulos dentro de uma mesma obra. Nesse caso, a partir de perspectivas ou vozes diversas, acrisolando a voz em certa forma.

No antigo Egito, o mesmo hieróglifo servia para viagem e escritura: se viaja pela língua para que se vá definindo o sentido (as viagens revelantes). Penélope o ia definindo em seus sonhos enigmáticos. Eu, particularmente, acabei por viajar literalmente também, mas isso é outra coisa. Por outro lado, a imaginação e a intuição são modos de aproximar-se do conhecimento, assim como de comunicar-se com outros.

**4. Você escreveu algumas de suas obras em italiano e disse também que, na Itália, encontrou sua segunda terra-mãe. O que a leva à interpretação da mitologia grega? É possível falar de uma afinidade eletiva com a tradição clássica?**

Creio que a Itália, como pátria eleita, propiciou minha atração profunda pela tradição clássica que ali (mais que na Grécia logo após as invasões e espólios do Império Otomano que a República de Veneza conseguiu conter) tem sede.

Uma das regiões mais florescentes da Magna Grécia, no que se refere às ciências, à filosofia e à poesia, estava no sul da Itália e na Sicília. (Quando vou à Itália, viaja não só pelo espaço mas também pelo tempo: viagem poética e espiritual por excelência. Sua língua musical vem em meu auxílio para que eu me expresse quando nela dialogo e, de passagem, enriquece minha língua nativa).

É possível falar de afinidade eletiva enquanto eu me reconheço profundamente, particularmente em alguns de seus mitos e, antes de tudo, no espírito humanista e seu apaixonado amor à beleza como inseparável da verdade e do bem.

**5. O que motiva sua escrita? Está presente, nela, sua experiência de diáspora? Segundo seu ponto de vista, e considerando seu convívio com a tarefa criativa, que é a poesia?**

Unir-me e expressar o ser compacto (o visível e o invisível, a vigília iluminada pelo sonho, etc.). A escritura é a parte ativa e madura de minha vocação poética, que implica um modo de ser e perceber a realidade, uma cosmovisão que exige que lhe seja dada uma forma durável mediante a palavra e suas sábias imantações de sentido, para expressá-la e comunicá-la eficazmente. Tudo o que toca minha sensibilidade, se lhe presto a devida atenção, pode ser fonte de uma epifania. Minha missão é dar-lhe forma com palavras como a do compositor é fazê-lo com sons indeterminados e a do escultor é cinzelando o mármore.

Minha experiência de exílio, desterro, transterro ou diáspora está mais ou menos presente (ou ausente) segundo o momento e a vivência na origem de um poema ou *poemario* dado, mas só de um modo orgânico e não programado, como parte do ninho anímico em que a obra se vai gestando. Tenho montões de poéticas explícitas ou escondidas por minha poesia, mas se em uma delas ou em algum *sorbo de luz* a expresso, não sou capaz de parafrasear os poemas. Se pudesse dizê-lo de outro modo, perderia pelo caminho o mistério do inefável.

Alguma vez escrevi (e Aimée GB sabiamente o utilizou no título da entrevista que fez comigo) que “a poesia é a única forma de lucidez que não desampara a sombra”. Mas isso não é uma definição, é apenas uma evocadora e ressonante sugestão, impossível de explicar de outro modo. Por isso, suponho, é que não podemos viver sem ela, apesar de os tempos tão pouco propícios na superfície. E é [por isso, também,] que a poesia é a palavra da profundidade.

## **6. Para terminar, mas sem pôr um ponto final, quem é Juana Rosa Pita?**

Em 1980 foi premiado e publicado, em um encarte de Madrid (Ediciones El Puente), um soneto meu que não está reunido em livro:

### ARS POETICA

Te escribiré una carta transparente  
con tal que no se caigan las palabras  
del frondoso silencio, con tal que abras  
la ventana. Asómate a la fuente  
donde se eterna el tiempo: en mi frente  
súmete nonchalante, Abracadabras  
no, distancia: qué surco el que me labras  
balbuciéndome abrazo. Albamente  
te digo (irrealidad, no me abandones):  
yo soy tú, y te pido mil perdones  
por no tener identidad ajena  
a la de tus sentidos y en tu alma  
instalar mi taller. Silencio, calma:  
dará pan para todos esta cena.

Acredito que toda obra autêntica de poesia é um retrato falado de seu autor, só que se vai revelando não no espaço, mas no tempo, como a música, diferentemente de um retrato sobre tela. Enquanto haja vida e a obra siga crescendo, o retrato está inconcluso.

Tratei sim de dar vida plena a meu nome, Juana Rosa. E como o nome completo de batismo é Juana Rosa Isabel de la Concepción, minha identidade

deve receber algo também desses dois nomes ocultos. Em todo caso, só sou plenamente quando amo e escrevo.