

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

Estética e poética em JRP: Uma leitura de *Pensamiento del tiempo*.

**Dissertação apresentada como
requisito parcial para a obtenção
do Grau de Mestre em Letras.**

Carlos Giovanni Dutra Del Castillo

Profa. Dra. Aimée Teresa González Bolaños

Orientadora

Data de Defesa: 4 de outubro de 2010

**Instituição depositária:
Núcleo de Informação e Documentação
Universidade Federal do Rio Grande**

Rio Grande, outubro de 2010.

Dedico este trabalho aos meus amados pais, os quais sempre me apoiaram em todos os sentidos, assim como a todos que fizeram parte dessa minha trajetória acadêmica.

AGRADECIMENTOS

Agradeço de coração:

-a Deus.

-ao meu amor, minha companheira de todos os momentos Laítiza Souza Maia, pela sua disposição, carinho e apoio incondicional.

-à minha orientadora Aimée G. Bolaños por toda sua dedicação e paciência, sua sensibilidade de auxílio em todos os âmbitos.

- à querida poeta Juana Rosa Pita por todo apoio e todo carinho proporcionado, mesmo a distância.

-aos meus familiares que sempre compreenderam as dificuldades de quem se dedica à educação.

-ao corpo docente da Pós-graduação em História da Literatura e aos meus colegas pela amizade e por possibilitarem leituras e discussões construtivas.

“Um grão de poesia basta para perfumar todo um século”

José Martí

SUMÁRIO

RESUMO.....	6
RESUMEN.....	7
INTRODUÇÃO.....	8
1 - JUANA ROSA PITA: A POETA E SUAS MÚLTIPLAS FACES	
1.1 - Caracterização bio-bibliográfica.....	16
1.2 - Um olhar estético sobre a poesia pitiana	
1.2.1 - A poeta e seus leitores.....	32
1.2.2 - Reinterpretação de mitos.....	36
1.2.3 - Pensar uma poesia.....	43
2 - PENSAMIENTO DEL TIEMPO: IDENTIDADE ESTÉTICA DA OBRA	
2.1 - Uma visão temática.....	49
2.2- Apresentação estrutural	52
2.3 - A poética e estética da obra	
2.3.1- O dialogismo.....	64
2.3.2 - As releituras dos mitos.....	67
2.3.3 - A metapoesia.....	72
2.3.4 - O sistema metafórico pitiano.....	74
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	84
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	88
ANEXOS	
ENTREVISTA A JUANA ROSA PITA.....	91
VERSÃO EM PORTUGUÊS.....	97

Resumo

Esta dissertação realiza uma leitura estética da obra poética e, principalmente, do livro *Pensamiento del tiempo* (2005), de Juana Rosa Pita, que destaca as estratégias comunicativas do texto em sua produtiva relação com o leitor. Ao focalizar sua poética, o propósito maior é caracterizar uma identidade estética, assim como salientar aspectos proeminentes da sua poética: dialogismo, releituras mitológicas, metapoesia e metáforas. Ainda, e dentro deste contexto, são analisados poemas significativos, aprofundando nessas estratégias discursivas que distinguem a obra pitiana no seu conjunto significativo na ordem temática e compositiva. Enfim, esta pesquisa visa contribuir ao melhor conhecimento da poesia de Juana Rosa Pita e seu pensamento sobre a arte poética e a existência, no contexto da poesia contemporânea da língua espanhola e da cultura da alta modernidade nas Américas, em vínculo com a cultura universal.

Palavras-chave: dialogismo; metapoesia; mitologia.

Resumen

Esta disertación realiza una lectura estética de la obra poética y, principalmente, del libro *Pensamiento del tiempo* (2005), de Juana Rosa Pita que destaca las estrategias comunicativas del texto en su productiva relación con el lector. Al enfocarse su poética, el objetivo mayor es caracterizar una identidad estética, además, destacar aspectos notables de su poética: dialogismo, relecturas mitológicas, metapoesía y metáforas. Todavía, y dentro de este contexto, son analizados poemas significativos, profundizando en esas estrategias discursivas que distinguen la obra pitiana en su conjunto significativo en el orden temática y compositiva. Al final, este trabajo busca contribuir a un mejor conocimiento de la poesía de Juana Rosa Pita y de su pensamiento sobre el arte poética y la existencia, en el contexto de la poesía contemporánea de la lengua española y de la cultura de la alta modernidad en las Américas, en vínculo con la cultura universal.

Palabras-clave: dialogismo; metapoesía; mitología.

Introdução

Esta dissertação apresenta uma visão estética da poesia de Juana Rosa Pita. Em especial, visa interpretar o livro *Pensamiento del tiempo*¹. Há um significativo potencial poético na sua obra, dentro do universo das escrituras de autoria feminina contemporâneas, o qual motiva a presente leitura. A crítica da sua poesia enfatiza, principalmente, a temática da diáspora, o caráter multicultural (e universal) de sua obra e da ligação com diversas mitologias, pontos centrais de um lirismo de busca identitária. Nesse contexto crítico, Virgilio López Lemus destaca-se ao integrar uma antologia da obra de Pita, intitulada *Cantar de Isla*². No seu prólogo caracteriza a poética da autora:

*Situada en una lírica extraterritorial, Juana Rosa Pita emprendió su búsqueda con el afán de hallar una poesía en sí misma universal (...) sin una 'nacionalidad' que no fuese la del ser cósmico que habita la Tierra*³

Para o crítico, Juana Rosa Pita é uma poeta que gosta de ultrapassar barreiras, de modo tal que seu eu poético não se cristaliza em um patamar regionalista ou nacional. O sujeito poético que problematiza temas universais como o amor (ou a falta dele), o aspecto mitológico, a metafísica, as viagens e devaneios predominam na sua obra. Com esse caráter “transgressor” de fronteiras conceituais pré-estabelecidas, sua poesia sinaliza uma múltipla configuração estética. No entanto, há uma carência de trabalhos voltados não só para os aspectos multiculturais, mas também analítico das estratégias discursivas distintivas de Pita. De um modo geral, a presente dissertação aspira analisar sua estética e poética.

A estética é pensada aqui como uma maneira de se entender a obra artística, de apreendê-la em seu ser constitutivo. Wolfgang Iser comenta⁴: “A obra literária possui dois pólos, que podemos chamar de artístico e de estético: o artístico refere-se ao texto criado pelo autor e o estético, à atualização realizada pelo receptor⁵”. Dessa forma, nem sempre há a equivalência direta entre “estético” e “belo”, o que com frequência se associa historicamente, visto acreditar-se que a arte é capaz de provocar muitos efeitos distintos.

¹PITA, Juana Rosa. *Pensamiento del tiempo*. La Habana: Amatori, 2005

²_____. *Cantar de Isla*. La Habana, 2003.

³ Ibid., 2003, p.6.

⁴ KIRCHOF, Edgar Roberto. *Estética e Semiótica: de Baumgarten e Kant a Umberto Eco*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

⁵ Id., p.21, 2003.

No entanto, para aprofundar a análise do estético, Umberto Eco é um teórico fundamental. Como afirma Edgar Kirchof⁶, o efeito estético umbertiano repousa sobre dois pilares, uma “função emotiva” e outra “cognitiva”, a primeira destinada a proporcionar efeitos de sentimento a partir da mensagem; a segunda, destinada a ampliar o universo cognitivo do receptor. Eco⁷ trabalha com essa idéia de função da linguagem, baseada em Roman Jakobson⁸, para explicar sua definição de estética: “A mensagem com função estética é, antes de mais nada, estruturada de modo ambíguo em relação ao sistema de expectativas que é o código”.⁹ E acrescenta:

Com a mensagem estética acontece o mesmo que acontecia com o enredo trágico construído segundo as regras da poética aristotélica: o enredo deve fazer acontecer algo que nos surpreenda, algo que vá além das nossas expectativas e seja, portanto, *parà tèn dóxan* (contrário à opinião comum); mas para que esse evento seja aceito e possamos nos identificar com ele, é preciso que, embora sempre parecendo incrível, obedeça a condições de credibilidade; deve ter certa verossimilhança [...] A tensão informativa, o arquear-se da linha narrativa até o ponto extremo da improbabilidade, além da qual o espírito do espectador reclama uma conclusão que lhe relaxe a atenção demasiadamente tensa, requer bases de normalidade, de obviedade.¹⁰

Dessa forma, a estética movimenta-se, por um lado, na emoção do receptor quando busca surpreendê-lo (função emotiva) e por outro, na identificação da verossimilhança, dos valores racionalmente familiares ao nosso intelecto, os quais são depurados e ampliados pela mensagem de cunho estético (função cognitiva). Assim, possuem valor estético somente as mensagens que geram prazer ou afetividade devido a sua disposição para suscitar a interpretação de ambigüidades significativas, organizadas a partir de uma homologia entre as alterações na forma do conteúdo e da expressão.

Já ao definir poética, Tzvetan Todorov¹¹ sintetiza-a como uma ciência que estuda o discurso literário, e que aponta a uma reflexão sistemática sobre a literatura. Assume que a obra literária é uma estrutura abstrata possível, na qual existem constantes discursivas que podem ser estudadas. Não obstante, o termo “poética” pode entender-se em dois sentidos:

⁶ Id., p.243, 2003.

⁷ ECO, Umberto. *A estrutura ausente*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

⁸ JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 2005.

⁹ Id., p.52, 2007.

¹⁰ Id., p.53, 2007.

¹¹ TODOROV, Tzvetan. *Estruturalismo e Poética*. São Paulo: Cultrix, 1974.

como "objeto de estudo" e como "teoria"; é um conceito acerca do fazer poético; portanto, falamos da “poética de Juana Rosa Pita”. Assim, a poética implica o conjunto de escolhas, realizadas pelo autor, de certos códigos formais, temáticos, ideológicos, para mencionar os mais representativos. Nesse sentido a poética alude, também, ao modo compositivo, à forma que é composta a obra.

Dentro desse contexto de estética e poética, são estudados os poemas de Juana Rosa Pita buscando integrar uma interpretação aberta a diversos sentidos e essencialmente relacionada com as impressões do receptor, atendendo, além disso, à fruição da obra enquanto forma e conhecimento, prazer cognitivo. Também aspira-se a um estudo mais específico de *Pensamiento del tiempo*, para enriquecer a crítica da obra pitiana e deste texto em particular.

Nessa ordem de pensamento, esta dissertação está dividida em dois capítulos, os quais se complementam na análise da dimensão estética da obra:

O capítulo 1, denominado “Juana Rosa Pita: a poeta e suas múltiplas faces” faz, em um primeiro momento, um breve estudo da sua vida, em cujo teor percebe-se uma trajetória instigante, de uma mulher que saiu de seu país de origem (Cuba) para radicar-se nos Estados Unidos, transitar por várias cidades, norte-americanas e européias, sendo também, enfim, transeunte do mundo. Múltipla em vários sentidos: nas várias culturas sintetizadas por suas viagens, nos trabalhos como poeta, editora, redatora, jornalista.

Em um segundo momento do capítulo, busca-se uma caracterização geral da sua obra, mostrando-a por vários poemas, de suas principais obras, ao longo do vasto compêndio de sua produção poética. No sub-item “Um olhar estético sobre a poesia pitiana” são estudadas estratégias discursivas que constituem sua poética:

- O dialogismo (em “A poeta e seus leitores”), o qual manifesta-se de diferentes formas na aproximação do sujeito poético pitiano ao mundo do leitor, seja efetuando uma abordagem direta deste, seja de modo sutil nessa relação eu-lírico-leitor. Uma visão desses traços dialógicos por meio de dois estudiosos que exploram essas questões

ajuda a esclarecer tais aspectos: Mikhail Bakhtin¹² visualiza os movimentos estéticos que o diálogo empreende nas obras literárias e Paul Ricoeur¹³ com seu trabalho acerca do leitor como “agente” da interpretação tanto da prosa quanto da poesia.

- As releituras míticas (em “Reinterpretação de mitos”), que a poeta empreende em diversas faces de suas obras, reforçam esse caráter abrangente e universal, delineado pela sua fortuna crítica. Neste quesito, são importantes os trabalhos de Jacques Dubois, em *Retórica da poesia*¹⁴, dando um foco de mediação discursiva evocado pela mitologia. Já Octavio Paz, em sua obra *Signos em rotação*¹⁵, e Mircea Eliade, com *Mito e realidade*¹⁶ são relevantes para se pensar no contexto da poesia mitológica de Pita, que tem na imagem do “sagrado” e do “original” uma estância de elementos estéticos importantes de se interpretar em sua poética.
- A metapoesia (em “Pensar uma poesia”), correlaciona um discurso poético de auto-reflexão, enfatizando a poesia como temática. Jorge Piña¹⁷ ajuda a caracterizar os aspectos metapoéticos, em que está imersa a produção poética de Juana Rosa Pita.

Já o segundo capítulo centra-se na obra *Pensamiento del tiempo*, na intenção de iluminar aspectos essenciais da identidade estética do livro, ou seja, reflete sobre a composição da obra, que engloba temática, estilo, estruturação, assim como as relações entre os poemas que a compõem.

Inicia-se por uma apresentação geral (“Uma visão temática”), a partir da visão de dois leitores atentos de Juana Rosa Pita: Silvia Terrón¹⁸, cuja leitura integra um panorama inicial

¹² BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Unesp, 1993.

¹³ RICOEUR, Paul. *O Tempo e narrativa*. Campinas: Papyrus, 1995.

¹⁴ DUBOIS, Jacques. *Retórica da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1980.

¹⁵ PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

¹⁶ ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

¹⁷ PIÑA, Jorge. In: *Manifiesto de la Metapoesia: Una apuesta discursiva para la Metacreación Literaria en América y en el mundo. "Del Caribe para el mundo"*.

Acesso no dia 20/03/10. <http://www.metapoesia.com/manifiesto.asp>.

¹⁸ TERRÓN, Silvia. www.perso.wanadoo.es/emoball/.../LIBROS%2016.htm. Acesso no dia 17/08/09.

sobre a obra e Alexander Pérez-Heredia¹⁹, crítico que analisa aspectos referentes à obra, aprofundando na temática.

Também é feito um estudo da estrutura da obra (em “Apresentação estrutural”) e uma leitura de textos significativos da cada parte da obra, levando-se em conta uma seleção criteriosa dos poemas a serem analisados, respeitando a divisão do livro em partes, na busca de uma visão abrangente. Benedito Nunes, em *Hermenêutica e poesia - O Pensamento poético*²⁰ é um auxílio ao perceber-se uma aliança entre poesia e filosofia na poética de *Pensamiento del tiempo*, além de fazer-nos meditar sobre a face transcendental de seus poemas.

Por conseguinte, a partir do sub-capítulo “A poética e estética da obra” se faz uma leitura de *Pensamiento del tiempo*, pelos mesmos princípios estéticos do primeiro capítulo: o dialogismo, as releituras míticas, e a metapoesia. Os fundamentos de uma vinculação entre leitor e obra são contextualizadas por Luiz Costa Lima, em *A literatura e o leitor - Textos de Estética da Recepção*²¹, configurando uma referência fundamental para o estudo da estética da recepção na obra pitiana.

A seguir, as leituras míticas são revisitadas nessa obra, mantendo-se um diálogo com o pensamento ricoeuriano²², assim como com Alfredo Bosi, em *O ser e o tempo da poesia*²³, para mostrar os ricos significados da reinterpretação do mito enquanto uma manifestação de caráter universal.

A metapoesia, vista em *Pensamiento del tiempo*, sintetiza sentidos de uma poesia que se auto-reflete, dessacralizando-se por meio da palavra poética. Neste ponto, Ester Mian da

¹⁹ HEREDIA, Alexander Pérez. In: Conferência apresentada dia 10 de abril de 2009, no *Department of Spanish and Portuguese New York University*.

²⁰ NUNES, Benedito. *Hermenêutica e poesia - O Pensamento poético*. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

²¹ LIMA, Luiz Costa. Seleção, Tradução e Introdução. *A literatura e o leitor. Textos de Estética da Recepção*. Autores: Hans Robert Jauss. Wolfgang Iser. Karlheinz Stierle. Hans Ulrich Gumbrecht. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

²² *Ibid.*, 1995.

²³ BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.

Cruz²⁴ ajuda a entender essa dinâmica de pensar na poesia como objeto de estudo e reflexão, pensar que se reconfigura constantemente nos poemas de Pita.

Destaca-se neste segundo capítulo o estudo sobre as metáforas (em “O sistema metafórico pitiano”) que se configuram em *Pensamiento del tiempo* e o conceito hermenêutico de metáfora de Ricoeur²⁵, o qual estabelece uma conexão renovadora de sentidos, chamada de metáfora heurística. *Perigos da poesia e outros ensaios*, do poeta José Paulo Paes²⁶, João Alexandre Barbosa, com a obra *A metáfora crítica*²⁷, Gastón Bachelard, em *A Terra e os Devaneios do Repouso*²⁸, complementam e ajudam na interpretação dos vários motivos poéticos metafóricos de Juana Rosa Pita.

Pensamiento del tiempo é uma obra que alimenta o conceito estético de inter-relação, não só entre as diferentes partes do livro, como também entre os poemas (muitos dos quais têm diversos segmentos), e conseqüentemente, em suas metáforas, funcionando como sistemas de imagens poéticas integradas. Poder-se-ia imaginá-la como um “micro-universo”, de idéias encapsuladas e interdependentes. Cabe ao leitor da poesia de Juana Rosa Pita avançar nessa integração poética, na apreciação das criativas relações estéticas desta obra.

²⁴ CRUZ, Ester Mian da. http://metapoesia_universal.blogspot.com. Acesso no dia 20/10/09.

²⁵ RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Loyola, 2000.

²⁶ PAES, José Paulo. *Os perigos da poesia e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

²⁷ BARBOSA, João Alexandre. *A metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

²⁸ BACHELARD, G. *A Terra e os Devaneios do Repouso*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

**Juana Rosa Pita: a poeta e suas
múltiplas faces**

1.1- Caracterização bio-bibliográfica

Juana Rosa Pita (La Habana, 1939), deixa sua ilha natal, Cuba, em 1961. Com seus 21 anos, também fica pelo caminho a carreira de Filosofia e Letras. Casada e mãe de três filhos, muda-se para os Estados Unidos. A cidade escolhida é a capital do país, Washington, onde foi co-fundadora de “*Ediciones de Poesía Solar*” (1976) e obteve o doutoramento em Literaturas Hispânicas na *The Catholic University of America* (1984). A poeta também residiu em Boston, Madrid, New Orleans e Miami. Foi convidada como professora visitante da Universidade de Tulane (New Orleans). Sobre essa época de sua vida, ela fala em uma entrevista concedida para o livro *Poesía insular de signo Infinito*, de Aimée G. Bolaños²⁹:

*Salí de Cuba a los 21 años, incluso mi formación cultural es más latinoamericana y europea que cubana, por no hablar de que mi vida adulta la he hecho toda fuera de Cuba, 14 años en Virginia, cerca de Washington con interludio de año y medio en Caracas, durante mis 18 años de matrimonio. Pero también en Miami en distintos momentos, Nueva Orleans (enseñé en la Universidad de Tulane 3 años), Madrid y Boston, en las que viví un año en cada una. De hecho a Boston, donde me establecí en diciembre de 2005, venía cada verano desde 20 años atrás.*³⁰

Dessa forma, entre seus deslocamentos, ela fez um *tour* por várias universidades da Alemanha e na cidade de Caracas foi convidada especial do “*II Congreso de Escritores en Lengua Española*”. Suas freqüentes viagens são marcadas por um período significativo no qual passou na Itália. Na mencionada entrevista, Juana Rosa Pita explica a relevância desse país em sua biografia:

*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.*³¹

A importância da Itália, também em sua vida cultural, é compreendida por várias razões: convites que recebeu para congressos e seminários, ministrando palestras (destacam-

²⁹ BOLAÑOS, Aimée G. *Poesía insular de signo Infinito*. Madrid: Betania, 2008.

³⁰ *ibid.*, 2008, p. 153

³¹ *ibid.*, 2008, p.153

se o convite de honra no Congresso de Poetas e Críticos, em Cerdeña, e um seminário sobre sua poesia na *Università degli Studi di Firenze*, na cidade de Pisa, em 1995); do italiano, ela traduziu ensaios de Paolo Spinicci e poemas de Antonia Pozzi y Valerio Magrelli; uma de suas obras, *Cadenze* (2000)³², foi editada em Foggia, província italiana e, outra obra notável dela, *Viajes de Penélope* (1980)³³ ganhou uma edição bilíngue, em italiano e espanhol, ficando claras a afeição e a influência de Juana Rosa Pita pela cultura italiana. As “marcas multiculturais” deixadas por essas viagens e transitórias estadias em torno da Europa e das Américas fazem da poeta uma amante da cultura universal e especialmente européia, traços que se enraízam em toda sua obra poética, como ela explica na entrevista:

Yo debería saber también alemán, puesto que mi adorado abuelo., “que no lo fue de sangre sino del amor presente”, era de Stuttgart, pero tanto se cubanizó que no se le ocurrió enseñármelo, aunque me adoraba [...] conocer otros idiomas es un tesoro: el inglés, el francés y en particular el italiano que ya he hecho mío pues tengo un poemario original (Cadenze) publicado, otro inédito (similar, pero distinto, en parte, a Pensamiento del tiempo) y otros recién terminados en italiano y español.³⁴

Por sua proeminente presença, no âmbito internacional da poesia, seus poemas podem ser encontrados em prestigiadas revistas da América e Europa, como por exemplo, na já inexistente *Vuelta de México*, na *Spiritualità e Letteratura*, da Itália, e *Cuadernos del Matemático*, de España, assim como, o convite para o “*II Festival Internacional de Poesía de San Salvador*”. Destacam-se canções criadas a partir de seus poemas, e outras obras musicais, de compositores latino-americanos como o salvadorenho German Cáceres e a venezuelana Diana Arismendi.

Já no labor de editora, tem contribuído com o prefácio de obras como a segunda edição de *El pan de los muertos* e a primeira de *Cartas à la carte*, ambas de Enrique Labrador Ruiz. E, também, ajudou no trabalho das “*Ediciones Solar*” durante dez anos, com um saldo de 26 obras poéticas de 12 autores.

³² PITA, Juana Rosa. *Cadenze*. Foggia: Bastogi Editrice Italiana, 2000.

³³ PITA, Juana Rosa. *Viajes de Penélope*. Miami: Solar, 1980.

³⁴ *ibid.*, 2008, p.154

Como jornalista, escreve artigos quinzenais para *El Nuevo Herald*, de Miami, é correspondente da revista *Alhucema* de Granada, Espanha, e membro do Conselho Intelectual Interamericano da revista *El Pez y La Serpiente* de Managua, Nicarágua. Sua poesia foi incluída em notáveis antologias poéticas como *New Directions in Prose and Poetry 49* (Nova Iorque, 1985), *Doscientos años de poesía cubana/ 1770-1990/ Cien poemas antológicos*, de Virgilio López Lemus (Havana, 1999), *Voces viajeras* (Madri 2002) y *Poesía cubana del siglo XX* (México, 2002).

Entre os prêmios que a poeta recebeu, destacam-se o primeiro prêmio de poesia hispanoamericana do Instituto de Cultura Hispânica de Málaga (1975), já com esse selo das Ediciones Solar, o “Prêmio Internacional *Ultimo Novecento*”(1985), “*Alghero- La cultura por la paz*” (1987) e “*Letras de Oro*” (1993). Sua obra possui traduções em cinco línguas (alemão, inglês, grego, italiano, português).

Ao falar-se da estréia de Juana Rosa Pita, enquanto poeta, tem-se um valioso panorama de reminiscências quando ela, demonstrando uma sensibilidade poética apurada, relata como foi sua primeira experiência instintiva de produzir poesia, em meio a suas freqüentes viagens, na entrevista já citada anteriormente:

*Entré en la poesía a los 33 años, coincidiendo con mi primer viaje a Italia, y varios años después, en mi poemario Florencia Nuestra, evoqué aquel instante en el poema “Despertar en Venecia”, cuyos versos iniciales recordé antes. Ciencia de lo indecible, la poesía es el aroma que nos guía con su fuerza de fragancia, y nos permite hacer una lectura en profundo del texto implícito en la realidad (visible e invisible) y en nuestra propia trayectoria vivencial (íntimo astral y colectiva), que se revela allí donde lo otro incide, con un gesto de acogida o desamparo, con una señal de reconocimiento o un signo afín errante. Texto que nos sobrepasa, invitándonos a una implicadora ojeada de infinito.*³⁵

Nesse sentido, pode-se iniciar a caracterização das obras da poeta, com *Manual de Magia* (1979)³⁶ que gira em torno de dois temas fundamentais nessa “*implicadora ojeada de infinito*”: amor e morte. Eles se alternam, ornamentados com imagens mitológicas do Egito, como Isis (deusa do amor e da magia) e Osíris (deus dos mortos). Estes deuses se amavam

³⁵ *ibid.*, 2008, p.157

³⁶ PITA, Juana Rosa. *Manual de magia*. Barcelona: Ambito Literario, 1979.

mas também se separaram por causa da morte de Osíris. Contudo, Ísis, com sua magia, o ressuscitou a tempo de ter um filho. Portanto, o seu amor e sua magia superaram a morte. Assim como a poesia supera a vida, sua “magia” é composta por amor ao universo poético e das palavras que sublimam a alma. Os poemas são como focos de ressurreição, pois ressuscitam as memórias tanto individuais da poeta, como as coletivas por meio dos mitos.

Dessa forma, os sujeitos poéticos de Juana Rosa Pita, nessa obra, são uma fusão entre suas experiências íntimas e experiências coletivas, encarnadas pelas reminiscências mitológicas. Como observa, efetivamente, o crítico Galvarino Plaza³⁷, sobre a obra *Manual de Magia*:

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.

No estilo de composição, esta obra caracteriza-se por uma predominância de estrofes curtas, geralmente dísticos e tercetos (de dois e três versos respectivamente), e monósticos ou estrofes únicas como, por exemplo, o poema “*Al Lector*”, o qual manifesta outra peculiaridade da poética de Juana Rosa Pita que é o forte dialogismo entre o eu- lírico e o leitor:

*A quienes disimulen tus milagros
Y se laven el alma:
A quienes siembren lanza entre tus páginas*

*Hijo nuestro perdónalos
Clavados en la cruz de la Palabra
¡ no saben lo que nacen !³⁸*

O diálogo poético é muito intenso neste poema: o uso da segunda pessoa do singular é marca indelével da presença do leitor como “protagonista”, a quem o eu-lírico se projeta ou dialoga. “*A quienes*” dá um tom vocativo, chamando o leitor para apreciar e semear (“*siembren*”) a multiplicidade dos sentidos que a poesia proporciona através da palavra. Essa convocação do leitor manifesta, visivelmente, a importância deste na criação poética e como

³⁷ PLAZA, Galvarino. *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, No. 361-62, 1980.

³⁸ *ibid.*, 1979, p.50

que a palavra, na poesia, é fundadora de amplos universos semânticos, os quais nascem a medida da livre interpretação por parte de quem lê, como denota o último verso: “ *¡no saben lo que nacen!*”, em vez de “*hacen*”, como na clara alusão ao episódio bíblico em que Jesus é crucificado pela ignorância humana e a falta de compreensão e sensibilidade. Nascer é um verbo criador, assim como fazer, estreitando os laços da palavra poética, instaurada pelo sujeito poético pitiano.

Quanto ao ritmo, elemento primordial da poesia, em “*Al Lector*” há uma cadência rítmica característica do *enjambement* ou seqüenciamento sintático e semântico entre os versos. Marcas disso são a conjunção aditiva “Y” e os dois pontos, como formas de relacionamento estreito entre eles. E no quarto verso, há uma cesura ou pausa muito evidente, a qual caracteriza o silêncio metaforizando a força do que a poesia é capaz, o mecanismo do que é impossível de ser dito, pois é apenas sentido pelo poeta.

Em *Eurídice en la fuente* (1979)³⁹, Juana Rosa Pita evidencia seu amor pelas mitologias. Há o símbolo do lirismo e da musicalidade, por exemplo, com o poema “*A Orfeo*”; este é, entre outras designações que lhe são atribuídas, o deus que cultuava a música e a poesia; outro chamado “*Reflejos*”, dedicado ao mito de Narciso; “*Dafne*” homenageia essa ninfa que se transforma em um vegetal para fugir de Apolo; “*Trayectoria*” alude a Mercúrio, deus das viagens, exímio mensageiro; “*Venus siglo XX*”, relacionado a Vênus, deusa do amor. Principalmente, *Eurídice* (como o título da obra: “*Eurídice en la fuente*”), a amada de Orfeu, que, segundo o mito, por pouco não é resgatada do mundo dos mortos, pela música do seu amado, música esta, que por si só, já estigmatiza a sonoridade encontrada nos seus poemas.

Em geral, os poemas misturam memórias de um eu-lírico sedento de imagens poéticas trazidas pela riqueza de fontes mitológicas da Grécia. Personalização intencional de espelhos mágicos que refletem a infância da poeta, fragmentados, refletindo uns sobre os outros, tendo como pano de fundo o mundo dos mitos. E como comenta, com propriedade, o crítico Virgílio López Lemus⁴⁰, há uma relação intrínseca entre o mito e os aspectos da vida particular da poeta, o que penso ser, nesta obra, um constante dialogismo entre essa forma coletiva de se

³⁹ PITA, Juana Rosa. *Eurídice en la fuente*. Miami: Solar, 1979.

⁴⁰ LEMUS, Virgilio López. In: *Doscientos años de poesía cubana/ 1770-1990 / Cien poemas antológicos*: La Habana, 1999.

expressar (o mito) e as memórias individuais de Juana Rosa Pita, arquitetando um contraste rico de matizes :

*El tono conversacional prevaleciente en su obra poética se filtra a través de un intimismo apoyado por los temas familiares, de la infancia, del recuerdo [...] En su poesía el mito grecolatino vuelve a instalarse en la poesía de Cuba, pero no como referencia a los dioses, sino como contrastes de realidades humanas.*⁴¹

Um poema representativo desta obra tão ligada ao passado da poeta, com memórias sintetizadas como metáforas de cunho mitológico, e com uma dinâmica recorrente à musicalidade é “*El talón de Eurídice*”. Neste, há um frenesi de imagens poéticas que se associam, agindo por meio de reminiscências autobiográficas:

*Me dejarán en paz los maestros de música?
a otra parte el metrónomo
si toco sin mirar y no extravía
las sendas de Chopin
poeta sí por simple corolario del carisma:
vida en clave de amor: música Eurídice
única ciencia exacta
porque a mi puerta quedan
imantados cantores peregrinos
y las monjas insisten: “sobresaliente en física”*

*Rehuso figurar en los deportes
trascendentales: no me engola*

*la estirpe de camponesa de jakies
y de palitos chinos:
mosaicos italianos me respiran los muslos
contigo así abrazados
oxígeno del alba
aguas medicinales de san Miguel: arcángeles
la loma del Jacán van cabalgando
y desde la ternura qué mundo pequeñito*

*Alego artes infusas: mi maestra
no tuvo que enseñarme a poner los pedales
y cuando tú no estás
como ya no hay abuelo
(alemán no aprendido)
que me lleve a la tanda de Los Angeles
sale el coco y de puro quiijotísima
afinado el poema*

⁴¹ *ibid.*, 1999, s/n

*planto el talón de eurídice
transporto mis palabras y canto la película*⁴²

Em se tratando do estilo, este poema é um exemplo da poética de *Eurídice en la fuente*, pois são poemas longos e de uma musicalidade notável, além de um ritmo diretamente imbricado na temática. As 3 estrofes possuem 10 versos (chamadas décimas) e, assim, estes denotam uma regularidade estrófica, que também se reflete na regularidade rítmica. Isto porque remete a um tempo interior, tempo das reminiscências. As memórias são rápidas e letais, como a leitura dos versos, os quais deslizam pelas múltiplas conjunções aditivas “y”, imagens se amontoam pela abundância de substantivos e verbos conjugados no tempo presente. Dessa forma, configuram-se essas memórias em um tempo interior e presente, ao ser rememorado no sujeito poético desse poema. Esse tempo é trabalhado pela teoria de Paul Ricoeur, como afirma Bolaños:

*Eurídice y la fuente en la poesía pitiana aluden al tiempo existencial entre el nacimiento y la muerte, pero también el tiempo cósmico del mito en el que los instantes se suceden sin fin, ambos trascendidos en un tercer tiempo, el tiempo humano, así conceptualizado por Ricoeur, consustancial a la identidad como narración, acto creativo en el lenguaje que nos relaciona con el tiempo del mundo y de los otros, permanencia y pertenencia al tiempo como signo de identidad en tránsito.*⁴³

Essa “*identidad en tránsito*” relaciona-se com o ritmo musical desse poema, e Eurídice e Chopin são os símbolos de uma musicalidade que extravasa as memórias evocadas no poema. As assonâncias ditam o ritmo sonoro e musical, refletindo esse tempo humano aludido por Ricoeur. Os dois pontos, quando aparecem, apontam para uma pausa significativa, relembrando fatos autobiográficos. Assim, há poucas pausas e muita melodia. Com isso, o tempo humano concretiza-se na mistura entre o passado das memórias e o presente da música como acesso evocador das mesmas. Tal evocação das memórias se configura na metáfora central do poema: “*el talón de Eurídice*”. Esta imagem sugere a idéia de uma musicalidade que persegue o eu-lírico, enquanto a forma como são criadas as reminiscências.

⁴² *ibid.*, 1979, p.65

⁴³ *ibid.*, 2008, p.80-81

Em *Viajes de Penélope*⁴⁴, segundo a crítica especializada de sua obra (leia-se Virgílio López Lemus como expoente), Juana Rosa Pita começa a se destacar, na sua busca incessante de um patamar de maturidade poética, como afirma o crítico López Lemus, no prefácio de *Cantar de isla*⁴⁵: “*echa ancla, aun siendo también un volumen de búsquedas, de él, el amor, y de ella, la isla*”. E completa:

Penélope tejiendo la tela esencial, pero ahora con matices de plenitudes. Plenitud de la búsqueda: esta sería la definición (si ella fuese necesaria) que pudiera adoptar mejor la poesía de esta dama de la lírica cubana. (ambas citações da página 8).

Como sendo um crítico importante a estudar a obra de Pita, ele aponta como um dos quatro trabalhos fundamentais dela:

*En esta extensa creación lírica hay cuatro libros cardinales, que conforman ahora la tela esencial de su poesía, o los hitos en los que deviene toda su obra, como resúmenes o momentos de mejor exposición, de magia vibrante: El arca de los sueños (1978), Viajes de Penélope (1980), Plaza sitiada (1987) y Tela de concierto (1999).*⁴⁶

Novamente, a mitologia grega marca forte presença em *Viajes de Penélope*. A temática tem como foco principal as imagens poéticas da viagem (Ulisses, o desbravador dos mares), do amor (entre Penélope e Ulisses), a ilha de Ítaca (como espaço metafórico da ilha de Cuba), e a nostalgia, a espera incessante de Penélope por seu amado. Refletindo sobre a relação desses temas, sinto que o espaço metafórico pela ilha é o que une e desencadeia os outros. Por isso, mereceu uma atenção especial por parte de López Lemus, sobre a importância da imagem metafórica da Ilha no trabalho da poeta:

*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.*⁴⁷

⁴⁴ *ibid.*, 1980

⁴⁵ PITA, Juana Rosa. *Cantar de Isla*. La Habana : Letras cubanas, 2003.

⁴⁶ *ibid.*, 2003, p.8

⁴⁷ *ibid.*, 2003, p.6

Dessa forma, a ilha é mola propulsora da imaginação, relacionada aos mitos diversos que são trabalhados ao longo de suas obras. E o diálogo serve como técnica abrangente tanto da criação poética, como do trabalho de interação das imagens poéticas, encadeadas no leitor. No entanto, a ilha de Juana Rosa Pita não representa a idéia de isolamento existencial, pelo contrário, é uma “ponte” estética que convida o leitor a visitar esse ambiente multi-imaginativo da poeta. Daí que o diálogo seja uma marca tão intensa em sua poética. Dessa vontade solidária da poeta em conversar com o leitor tem-se, neste poema, reflexos precisos:

54

*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 un rincón del tiempo estás leyéndome.⁴⁸*

O dialogismo com o leitor entra em pauta, com o pronome pessoal da segunda pessoa do singular (“y te redime a ti”). O eu-lírico metaforiza na figura de Penélope um espelho de dialogismo com o leitor. Este é como Ulisses, viaja, navega pelas palavras proferidas por Penélope. E, assim, o mito grego ganha um status de construção da imagem poética da busca do verbo que cria e recria, em um diálogo ou troca incessante entre poeta e leitor. Assim, cada “hilo del poema” vai sendo feito e desfeito por ambos, emissor e receptor do discurso, bem como no mito em que Penélope engana os homens que a querem desposar, tecendo na frente deles, e desfazendo pela noite, na espera de seu amado Ulisses. O “voto de minerva” desse poema vem com os dois últimos versos, os quais sacralizam e sedimentam o instante temporal infinito, cultivado pelo leitor: “o tú mismo / que en un rincón del tiempo estás leyéndome”.

⁴⁸ *ibid.*, 1980, p.128

No que diz respeito ao estilo de composição, o poema “54” representa o caráter predominante da obra como um todo: poemas curtos com média de duas estrofes e com, no máximo, 10 versos de extensão. Essa concentração talvez seja necessária para justamente dar ênfase aos aspectos sonoros dos poemas e, assim, também intensificar os efeitos semânticos, projetados pelas imagens poéticas.

Ligado ao próprio ritmo extremamente musical desse poema, há uma evidente sonoridade do “T”, provocando uma aliteração que pode evocar como um eco; o Tempo (o “*tiempo*” como importante mecanismo do poema), o Tecido ou ato de Tecer cada fio (“*hilo*”), ou palavra dos versos encadeados, ou a própria Tarefa (“*tarea*”) sagrada da escrita consciente do som que se utiliza o poeta. O próprio leitor é evocado mais uma vez com a aliteração da letra “L”, o ato da Leitura em si também, encadeada diretamente com a Lenda (“*leyenda*”), como a cristalização da origem da literatura oral, a qual sem a Letra não poderia eternizar as histórias para o leitor da posteridade. Já a evocação da assonância principal do poema, remetida pelo som da letra “U”, chama o leitor, encarnado por Ulisses, metáfora da imaginação navegadora nos mares da leitura, a qual se configura numa aventura ou viagem infinita.

A obra *Transfiguración de la armonía* (1993)⁴⁹ exemplifica um novo momento na poética de Juana Rosa Pita. É uma obra que se desvincula dos temas mitológicos, desarticulando a necessidade de um eu-lírico manipulador de personagens míticos, usados como máscaras ficcionais de expressão. Assim, a temática do amor ganha uma sensibilidade que se liberta das mitologias, revestindo-se de uma transcendência de plena busca lírica. E a reflexão sobre o transcendental ganha matizes bem delineadas, as quais abrangem o espiritual, o amor divino, a paz de espírito, as memórias transfiguradas, a harmonia. Pistas desse novo caminho criativo não faltam. Basta apreciar-se os subtítulos do livro: “*Transfiguraciones*”, “*Metamor*” e “*Sorbos de Paz*”. No entanto, no final do livro tem-se uma explicação que ajuda na interpretação da obra:

Transfiguración de la armonía se escribió entre Miami, Madrid, Virginia y sobre todo, Boston, donde en mayo de 1988 surgió casi en su totalidad

⁴⁹ PITA, Juana Rosa. *Transfiguración de la armonía*. Coral Gables: La Torre de Papel, 1993.

*Metamor, núcleo en cuyo derredor se constelaron los demás poemas de este libro.*⁵⁰

Com base neste breve “roteiro de leitura”, é na parte de *Metamor* que se concentra o eixo temático da obra. Um poema emblemático é “*El dedo de Dios*”, parte 5 (o poema é dividido em 7 partes):

*Te movías por el filo del espacio
como quien está ya fuera del tiempo:
pues que intuimos nuestra pertenencia
ya vernos no era objeto.
Pero al abrir los ojos
después de aquel fatal golpe de sombra,
sacaste fuerza para asir mi mano
y llevarla a tus labios sonriendo
cuando te prometí al milagro.*

*Si mi amor anda en pena hoy
es por tu alma impotente
de sacudirse el yugo de tiniebla
e impedir que te priven de mi fe.*⁵¹

A temática do poema toca em uma face primordial da poética de Juana Rosa Pita: a transcendência por meio do dialogismo com o leitor. Este faz parte da busca do eu-lírico, o qual busca em conceitos, abstratos e difíceis de serem definidos, a chave para transcender, transfigurar suas próprias limitações espirituais. Dessa forma, ir além é dialogar com o seu leitor, é convidá-lo para freqüentar a imagética etérea, da alma de uma poeta sensível ao seu interior. Os vocábulos espaço (“*espacio*”), tempo (“*tiempo*”), milagre (“*milagro*”), amor, alma e fé são o ponto de partida do eu-lírico que quer transcender sua própria natureza. Configura-se, na última estrofe, a transcendência humana por excelência: o amor, que o sujeito poético acredita (“*mi fe*”) e quer convidar o leitor para também acreditar nesse sentimento profundo de permuta espiritual, ao dizer: “*sacudirse el yugo de tiniebla / e impedir que te priven de mi fe*”.

No que tange ao estilo de *Transfiguración de la armonía*, há uma tendência crescente de poemas compostos e numerados. Parte da obra possui poemas extensos e irregulares em

⁵⁰ *ibid.*, 1993, p.45

⁵¹ *ibid.*, 1993, p.10

relação ao número de estrofes. E outra parte, correspondente a “*Sorbos de luz*”, não tem mais do que três versos (tercetos), lembrando muito, pela temática reflexiva e estrutural, os poemas japoneses denominados de *Haikai*.

Já na questão do ritmo, caracteriza-se por uma regularidade das pausas e sílabas. A metrificação dos poemas acompanha essa propulsão de buscar a harmonia transcendental da temática. Exemplo está na análise das três primeiras estrofes desse poema “5”:

*Te/ mo/ví/as por el fi/lo del es/pa/cio
Co/mo **quien** es/tá ya fue/ra del **tiem**/po:
pues que in/**tui**/mos **nues**/tra per/te/**nen**/cia*

Assim, a regularidade estrófica, métrica e rítmica, as quais não são tão evidentes e comuns na poética de Juana Rosa Pita, desenvolve, nessa obra, esse fator que converge com o aspecto semântico que se viu: transcender mas com a harmonia da metáfora do “*metamor*”. Pois as sílabas fortes deslizam, ao encadearem-se com os versos, dando a impressão de uma sonoridade suave e impregnada de harmonia.

Ao avançar-se cronologicamente na produção de Pita, tem-se em *Tela de concierto* (1999)⁵² mais um paradigma de maturidade criativa da poeta. O crítico Jesús J. Barquet, ao comentar no prólogo desta obra, destaca:

*Esta Tela enriquece [...], multidimensionándolo, el tenor de biografía poética que, sutil y fragmentariamente [está] presente en todos sus libros [...]. De sus magistrales Viajes regresan ahora el poema (o la poesía apresada o liberada en él) metamorfoseado en tela y la escritura concebida como hilado*⁵³

Não é a primeira vez que o leitor das obras de Juana Rosa Pita se depara com a imagem e metáfora da “*Tela*” e do “*hilo*” (fio do ato de tecer). Como bem lembrado por Barquet, na obra *Viajes de Penélope*, esta personagem mítica já devaneia sobre essas imagens como produtos da criação poética. A escrita de um poema é para o eu-lírico pitiano uma redenção sagrada e mítica do prazer estético de configurar uma tela. Seja ela tecida ou

⁵² PITA, Juana Rosa. *Tela de concierto*. Miami: El Zunzún Viajero, 1999.

⁵³ *ibid.*1999, p.7

pintada. No caso desta obra, tecer é o ato que redime. Já em *Tela de concierto*, a paixão pela pintura é um dos panoramas estéticos notáveis da obra. Na capa do livro, essa relação confirma-se por ser a tela pintada a óleo, de Gilberto Urday, e intitulada “*Con la música a otra parte*”, a imagem instigante que se observa, como primeiro contato visual. E Jesus Barquet é preciso, ao remeter à influência da pintura nesta obra de Pita:

Ni el relato ni el ensayo ni la biografía tradicional son capaces de revelar lo que este testimonio poético de la cubana Juana Rosa Pita nos revela ahora en Tela de concierto: su condición de alma gemela con el pintor peruano Gilberto Urday (1938-1990), la mágica hermandad en lo intemporal y artístico que ambos compartieron a partir de su “tardío y brevísimo” encuentro sobre la tierra.⁵⁴

No entanto, *Tela de concierto* também tem uma temática carregada de matizes cósmicos. A busca do transcendental se concentra na metáfora do Universo, do cosmos como caminho de questionamento interior. Como neste poema, terceira parte de um poema composto de 7 partes, intituladas “*Cartas interdimensionales*”:

*Las estrellas binarias
tienen misterio para los pasajes
más oscuros del tiempo y del espacio.
Las hay oriundas de una misma nébula
y las hay que se acercan fugazmente
siendo de tal intensidad y pureza
el mutuo halón que ya forman sistema
aunque la peregrina siga rumbo*

*con la fuerza adquirida,
hacia donde la quieta al fin se impulse.
Ya te lo dije: el tiempo cronológico
no cuenta en estos casos
de afinidad interestelar. Mi voz
viaja a ti a contracurso de mi fuga
en las mejores ondas de tu vida.
Morir no me quitó salud: me escuchas!⁵⁵*

Ao olhar de perto esse poema, há um exemplo de verso livre e polirrítmico, que se consolida como formações artísticas renovadas. Seguindo trilhas da música (expressão acentuadamente sonora) e da pintura (já aludido acima), a poesia contemporânea também

⁵⁴ *ibid.*, 1999, p.7

⁵⁵ *ibid.* 1999, p.49

reinventou modos arcaicos ou primitivos de expressão. O móvel de todas é o mesmo: a liberdade expressiva. De uma forma peculiar, *Tela de concierto* tem um estilo que ultrapassa o fato de predominarem poemas extensos e compostos em várias partes, já que, na página 17, encontra-se uma espécie de crônica chamada “*Con la luz a cuestras*”. Nela, o interesse da poeta pelo estudo do universo é abordado, manifestando uma comparação entre a visão do poeta sobre a cosmologia, e a visão da ciência enquanto desbravadora de conceitos limitados em aspectos materialistas e exatos:

*A veces el poeta logra revelar realidades en alma viva que eluden toda aproximación racionalista. Y así, gracias a la lengua poética y mítica, el ser humano se tutea con asuntos a los que la ciencia tardará siglos en llegar, con su formal talante de ávido turista. [...] la física moderna, al igual que el corazón desnudo de la religión, la poesía y la música, nos despierta a una realidad perfectamente armónica, existencial a la vez que trascendente*⁵⁶

A busca poética do infinito e da alma que transcende o universo, também aparece nos traços formais e rítmicos desse poema “3”, de “*Cartas interdimensionales*”. A aliteração da consoante “s”, denota uma fluidez que se concretiza com os pontos reticentes, os quais aparecem no final da primeira estrofe e no começo da segunda. Como já analisado, o dialogismo é uma constante na poética de Juana Rosa Pita, pois o leitor é convidado a participar da sonoridade e da música metaforizada do universo, observado no seguinte poema: “*Mi voz / viaja a ti a contracurso de mi fuga / en las mejores ondas de tu vida. Morir no me quitó salud: me escuchas!*”.

Em se tratando de pensar, de maneira geral, na poética de Juana Rosa Pita, torna-se relevante conhecer a antologia *Cantar de Isla*, organizada por Virgilio López Lemus⁵⁷. Lauren Mendinueta comenta a importância dessa coletânea, a qual conseguiu apreender, segundo ela, a essência geral do trabalho da poeta:

La poeta escribe y da inicio a una relación que, a través de la palabra, instrumento común, establece un intercambio de sentidos que permanece abierto a la comprensión, a la interpretación, a la sensación, proceso tan variado como disímiles somos los lectores. Como poeta auténtica, Juana Rosa no domina sólo su voz, sino que además actúa en polifonía con la cultura universal. El lector se encontrará en Cantar de Isla ante una obra

⁵⁶ *ibid.*, 1999, p.17

⁵⁷ *ibid.*, 2003

*que atraviesa la tradición desde la antigüedad griega hasta la poesía hispana contemporánea, pasando por la tradición judeocristiana, egipcia y oriental.*⁵⁸

Com este excerto, tem-se uma boa idéia da riqueza temática de Juana Rosa Pita. Ela transita entre a tradição mitológica e a modernidade com grande desenvoltura. Sua poesia é também caracterizada pelo crítico Pablo Antonio Cuadra, vendo nela "*un misterioso dominio de amor y profecía: una isla de encantamiento donde la palabra restituye todo lo que el odio hizo cenizas.*"

Na coletânea de López Lemus são reunidos poemas das mais significativas obras de Juana Rosa Pita, e é uma seleção de tal maneira criteriosa, que acabam entrando inclusive poemas inéditos e muito recentes da poeta. No entanto, há um livro de destaque que, sem dúvida, estaria incluído (e só não o está porque foi escrito dois anos depois) como um dos melhores, no trabalho de Pita: *Pensamiento del tiempo*. Este, com certeza, mereceria uma atenção especial por parte do crítico. Caracterizar esta obra é meu objetivo no próximo capítulo, analisando sua identidade estética.

⁵⁸ MENDINUETA, Lauren. Disponível em: www.cervantes.es/el_rinconete/...04/20102004_02.htm. Acesso no dia 22/08/2009.

1.2-Um olhar estético sobre a poesia pitiana

1.2.1 – A poeta e seus leitores

Depois de ter apontado a singularidade de algumas obras de Juana Rosa Pita, convém apresentar uma caracterização de sua poesia, pensando nas estratégias discursivas que integram a poética da autora. Seus poemas possuem uma estreita ligação entre o eu-lírico e o leitor, em uma mediação produtiva de imagens poéticas das mais variadas, que delineiam o mundo ficcional do texto como uma experiência poética significativa. Dessa forma, um dos meus objetivos principais é interpretar a riqueza de sua poesia focalizando o dialogismo, o que a caracteriza em um ato de comunhão com o leitor, ao aproximá-lo do ato da criação poética.

Na medida em que o leitor se coloca como participante do diálogo estabelecido em torno de um determinado texto, a compreensão não surge tão só da sua subjetividade. Ela é tributária de outras compreensões quando quem lê mobiliza aquilo que leu, dando-lhe uma resposta ativa, tendo, assim, uma leitura singular. Quem explora, com profundidade, conceitos dialógicos é Mikhail Bakhtin, o qual auxiliará na leitura desse contexto que a poesia de Juana Rosa Pita se configura.

Ao se pensar no dialogismo dos poemas de Pita, focar no ato da leitura é uma experiência ficcional que faz com que haja um dinamismo do eu-lírico, evocando a quem lê por meio do mundo intratextual. Paul Ricoeur é um dos importantes teóricos que pensam sobre a interação ficcional da leitura, tanto na prosa quanto na poesia. Em sua obra, *Tempo e narrativa*⁵⁹, cuja metodologia interpretativa de análise é ligada à escola da hermenêutica, o autor discorre acerca dos elementos constitutivos das ações humanas, no que se refere ao aspecto ficcional da obra literária, assim como sua recepção, vendo o leitor como alvo da mediação discursiva:

Com efeito, somente pela mediação da leitura é que a obra literária obtém a significância completa, que estaria para a ficção assim como a representância está para a história. [...] Por que essa mediação da leitura? Pelo fato de que percorremos apenas a metade do caminho rumo à aplicação, ao introduzirmos [...] a noção de mundo do texto, implicada em toda

⁵⁹ RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. São Paulo: Papyrus, 1995.

experiência temporal fictícia. Sem dúvida, ao adotarmos assim, [...] a tese de que a obra literária se transcende na direção de um mundo [...] o mundo do texto continua sendo uma transcendência na imanência. Seu estatuto ontológico permanece em suspenso [...] à espera de leitura. Só na leitura o dinamismo de configuração encerra o seu percurso. E é para além da leitura, na ação efetiva, instruída pelas obras consagradas, que a configuração do texto se transforma em refiguração.⁶⁰

A “refiguração” aludida pelo autor só é possível à medida que se concretiza a mediação por meio da leitura, datando-se em uma experiência poética, que, por sua vez, pode sobrepor-se ao mundo ficcional, desafiando seus limites. A poética de Juana Rosa Pita é fértil dentro dessa face de uma leitura interligada ao mundo do texto e do leitor. Vejam-se os trechos do poema de nome bastante sugestivo: “*El poema*”, da obra *Mar entre Rejas* (1977)⁶¹, no qual há uma intersecção entre o mundo ficcional do texto e o mundo simbólico da poesia:

*Yo sé bien el secreto de tus versos
de piedra, oleajes
y palomas:
relámpagos sonoros
nacidos de la entraña de tierra, mar
y noche.*

[...]

*Sí, aquel niño te prestó su mirada de diamante
y cuchillo
para que descubrieras los mundos
infinitos
que encierran los confines de un piano,⁶²*

Pensando na temática do poema, há, por um lado, um contraste entre símbolos do poema: (“*tus versos*”) remetidos a quem lê; (“*relámpagos sonoros*”) leitura cultuada pela sonoridade e ritmicidade da poesia, enquanto artefato ficcional; e por outro, o mundo natural como pano de fundo da ficção refigurada, desafiadora de seus próprios limites lógicos ao enumerar as palavras, “*piedra*”, “*oleajes*”, “*palomas*” “*nacidos de la entraña de tierra, mar / y noche*”, de forma insólita, recriadas em um mundo percorrido pelo leitor, o qual se insere em um trânsito de descobertas intensas, interpelação direta do eu-lírico: “*para que*

⁶⁰ *ibid.*, 1995, p. 275-6

⁶¹ PITA, Juana Rosa. *Mar entre rejas*. Washington: Solar, 1977.

⁶² *ibid.*, 1977, p.23

descubrieras los mundos / infinitos”, tendo no som das palavras um forte aliado simbolizado pela imagem poética do piano (“*que encierran los confines de un piano*”).

Em se tratando dos aspectos formais, a ritmicidade é intensa na aliteração dos sons predominantes do “S” e do “P”. Enquanto as palavras deslizam rapidamente pela sonoridade do “S”: “*Yo sé bien el secreto de tus versos*”. Os sons explosivos e paralisantes do “P” e do “T” (*de piedra ... y palomas: relámpagos...tus...tierra diamante*) são evidentes, alternando entre uma rápida evocação de imagens, o que é proporcionado pela metáfora do “relâmpago sonoro” e uma diminuída no ritmo, quando os versos livres e encadeados são compostos por uma métrica reduzida por uma ou duas palavras. O piano figura a musicalidade que atua entre esses tons de sílabas explosivas e fortes e sílabas mais suaves e fluidas.

Além disso, o dialogismo é inerente a todo discurso, não só o poético. A razão disso é que a imagem do “outro”, o qual funciona como uma imagem projetada somente no âmbito do texto, sente necessidade de preencher um espaço vazio, entre dois enunciados dialogizantes, como se aprecia na citação que alude à obra bakhtiniana *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*⁶³:

A orientação dialógica é naturalmente um fenômeno próprio a todo discurso. Trata-se da orientação natural de qualquer discurso vivo. Em todos os seus caminhos até o objeto, em todas as direções, o discurso se encontra com o discurso de outrem e não pode deixar de participar, com ele, de uma interação viva e tensa. Apenas o Adão mítico que chegou com a primeira palavra num mundo virgem, ainda não desacreditado, somente este Adão podia realmente evitar por completo esta mútua orientação dialógica do discurso alheio para o objeto. Para o discurso humano, concreto e histórico, isso não é possível: só em certa medida e convencionalmente é que pode dela se afastar.⁶⁴

O “Adão mítico” é o símbolo da incomunicação plena, de um mundo solitário e monológico, baseando-se na morte da interação dialógica enquanto principal força motriz do compreender e ser compreendido. Bakhtin delimita mais do que uma filosofia do discurso, pois evidencia-se uma dinâmica de essência do ser humano. Nessa dinâmica do sujeito poético, configura-se no que Ricoeur designou a “solução poética do círculo hermenêutico”,

⁶³ BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Unesp, 1993.

⁶⁴ *ibid.*, 1993, p.18

cujo raciocínio baseia-se na dupla interpretação, por parte do leitor, do ente que lê e recria, refigurando-se em autor, o que atua enquanto característica dialógica de alto relevo em outro poema de Juana Rosa Pita. Em “4”, poema da obra *El arca de los sueños* (1978)⁶⁵, o eu-lírico instiga a tal ponto o seu pretense leitor, instituindo-se como o “outro”, que os limites da identidade ficcional acabam sendo tênues:

*Te has plantado a la puerta del amor
como si tú no fueras el más mísero
y has empezado a compartir tu pan
y a ofrecer tus vestidos*

*Fijamente has mirado por la grieta
entre tú y yo hasta que surgió este puente
de una orilla a otra orilla*

*A piel limpia entre llamas
sin duda tú has vivido:
te has ganado una muerte más hermosa
que un alarde de rosas en la nieve.*⁶⁶

O poema delimita uma identidade interligada, entre o sujeito poético e o “tú” do leitor, com as imagens “*has empezado a compartir tu pan / y a ofrecer tus vestidos*”, dois versos que metaforizam a relação intrínseca da ficção dialogizante, enquanto autor e leitor que se identificam mutuamente. Compartilhar o pão simboliza o alimento espiritual da poesia, e os vestidos seriam os significados mutantes que cada leitor “veste” ao interpretar a obra literária, dialogando e refletindo os sentidos com o poema. O auge do círculo hermenêutico ricoeuriano completa-se na segunda estrofe: “*entre tú y yo hasta que surgió este puente / de una orilla a otra orilla*”, em que tanto o eu-lírico quanto quem lê são passíveis de contemplar a magnitude de um poema, como pontes criativas de refigurações constantes, utilizando-se da imaginação ativa.

Já nas peculiaridades estróficas e métricas do poema, predominam versos livres e brancos, assim como também os endecassílabos. Os dois quartetos são unidos por um terceto, o qual como diz no verso é “uma ponte” de uma margem a outra entre essas estrofes de 4 versos. A estrutura da estrofe lembra um soneto inacabado e invertido, já que os tercetos

⁶⁵ PITA, Juana Rosa. *El arca de los sueños*. Washington-Buenos Aires: Solar, 1978.

⁶⁶ *ibid.*, 1978, p.31

costumam definir, enquanto tese, a antítese dos respectivos quartetos clássicos. Então, a ponte acaba sendo um símbolo abrangente no poema da interseção entre quem escreve e quem lê, delineando os caracteres dialógicos. Ricoeur explicita o contexto hermenêutico desta condição que está a cargo do leitor:

De qualquer forma, cabe ao leitor, tornado novamente agente , iniciador de ação, escolher entre as múltiplas propostas de correção ética veiculadas pela leitura. É nesse ponto que a noção de identidade narrativa encontra seu limite e deve unir-se às componentes não-narrativas da formação do sujeito que age.⁶⁷

Ser “agente” nos poemas de Juana Rosa Pita é um desafio instigante para o leitor, porque ele percebe-se imerso no processo criativo. É uma forma de circular, ativa e passivamente, na interpretação e que realça o raciocínio dessa preponderante característica de interação dos poemas pitianos. Ser ator e leitor de suas próprias experiências e compartilhá-las com outros leitores é uma forma de configurar, em um poeta, sua vontade insaciável de expressão. Neste contexto, escolher um caminho hermenêutico é um fator primordial para o leitor de Pita situar-se no âmbito de sua poética, desfrutando de um diálogo externo, ou seja, com a poesia pitiana, e um diálogo interno, propriamente interpretativo, ao manifestar-se no cunho individual de cada leitura.

1.2.2 – Reinterpretação de mitos

No prosseguimento de enfatizar um olhar estético sobre a poesia de Juana Rosa Pita, tem-se por objetivo as releituras míticas que seus poemas são capazes de realizar. Os mitos representam uma “fonte” temática e estilística, na qual se inscreve o seu lado multicultural, enquanto poeta, e, ao mesmo tempo, realçam um caráter universal de sua poética. Com este intuito, pretende-se estabelecer vários momentos de uma poesia que relê os mitos, refigurando-os em muitos aspectos, a serviço do eu-lírico pitiano.

⁶⁷ *ibid.*, 1995, p.429

Para delimitar alguns paradigmas recorrentes na sua poesia mitológica, vale explorar conceitos de Jacques Dubois, em *Retórica da poesia*⁶⁸, que, com uma visão estruturalista, vê na mediação discursiva a fonte de uma leitura válida de preceitos pragmáticos, correlacionados com o mito. Já Octavio Paz, em sua obra *Signos em rotação*⁶⁹, e Mircea Eliade, com *Mito e realidade*⁷⁰, estabelecem uma conexão de dimensionamento do que representa o “sagrado”, enquanto estratégia estética, em uma poesia com elementos mitológicos.

No trabalho de composição de Juana Rosa Pita, a obra *Viajes de Penélope* (1980)⁷¹ possui o mérito de reler a mitologia, por meio do mito da Odisséia, cujo sentido é retomado de uma forma peculiar pela particularidade de interpelar o leitor, tão presente nas obras de Pita. Leia-se o poema “VII” em que o leitor “encarna” o papel de ser Ulisses, o navegante que nunca chega a Ítaca e o eu-lírico é Penélope, a personagem ficcional que, angustiada, espera a vinda dele:

*Tú nunca me abandones aunque a troyas
te induzcan los espejos
ni pienses
en el fin de la rosa si estás solo
vendido a las esperas:
entonado con Ítaca a distancia
quédate a musicar
siéntele
el fin cuando estás dentro de mí
rosa muriéndose.*⁷²

Então, o “tú” dirige-se tanto ao personagem ficcional Ulisses quanto ao leitor, e o “*nunca me abandones*” pode induzir tanto à história grega, em que Penélope o espera sem cessar, quanto ao fato de conversar com o leitor, para que não abandone o ato de ler, como a realização dialógica de qualquer obra literária. Logo, “*fin de la rosa*” simboliza o fim da palavra poética (esta historicamente ligada ao conceito de rosa que desabrocha significados diversos), se esta não for cultuada constantemente por quem possa apreciá-la. O poema conclui-se com o verbo vocativo de sentir (“*siéntele*”), para designar que, sem sentir a poesia,

⁶⁸ DUBOIS, Jacques. *Retórica da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1980.

⁶⁹ PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

⁷⁰ ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

⁷¹ PITA, Juana Rosa. *Viajes de Penélope*. Prólogo de Reinaldo Arenas. Miami: Solar, 1980.

⁷² *ibid.* 1980, p.32

a palavra poética corre o risco de esvaír-se na solidão do autor ficcional sem seu leitor ficcional: “*siéntele / el fin cuando estás dentro de mí / rosa muriéndose*”.

Os versos livres alternam-se em várias medidas métricas, sendo que o único padrão rítmico concretiza-se nos versos menores, com 2 a 5 sílabas (os quais, não por acaso, utilizam-se de verbos imperativos: “*quédate*”, “*siéntele*” ou diretamente implicados a quem lê: “*ni pienses*”). Os dez versos, em sua maioria, possuem pronomes pessoais na segunda pessoa do singular, para indicar essa proximidade com seus destinatários, quando estes entram em contato com o poema.

Além disso, o caráter mitológico ganha, na poesia de Pita, uma função simbólica. Na interpretação da obra *Viajes de Penélope*, a personagem mítica Penélope constitui essa função simbólica quando age como uma máscara autoficcional da poeta. A autoficção também é uma forma de diversificar as possibilidades de sentido do âmbito ficcional, por meio do símbolo, que neste caso é mítico.

Pensando por esse caminho teórico, o sujeito autoficcional de Juana Rosa Pita atua como uma máscara que promove sentidos abertos, e só perpetrados quando em contato com o leitor, atuando em uma dupla via, que é ativa e passiva de permuta semântica. Assim, em várias obras de Pita, como *Eurídice en la fuente*⁷³ e *Manual de Magia*⁷⁴, são trabalhadas as relações do eu-lírico com máscaras autofissionais de mitos (leia-se Eurídice e Ísis, respectivamente). Os mitos servem ao sujeito poético como um poderoso catalisador de evidentes reconfigurações dialógicas. No entanto, por vezes, também o diálogo pitiano suscita um caráter mais direto com quem lê, tendo na mitologia egípcia um pano de fundo. Eis, o poema “*Trinidad*”, de *Manual de Magia*:

*Nosotros:
¡qué tensa compañía solitaria!*

*Pero música damos a una mano
y siguen desfilando las montañas.*⁷⁵

⁷³ PITA, Juana Rosa. *Eurídice en la fuente*. Miami: Solar, 1979.

⁷⁴ _____. *Manual de magia*. Barcelona: Ambito Literario, 1979.

⁷⁵ *Ibid.*, 1979b, p.34

O primeiro verso encadeia-se com o segundo estabelecendo uma explicação, por meio dos dois pontos; “*Nosotros*” é uma clara alusão ao diálogo do eu-lírico com seu leitor. Além de também evidenciar essa relação dialógica contraditória entre ambos, enfatizada pela antítese “*compañía solitaria*”, a qual especifica o espaço ficcional do texto poético como intermediário entre a solidão da escrita, por parte do poeta, e a companhia evocada no momento em que o leitor entra em contato com os versos. O título “trindade” remete à tríade temática do poema: o mito da trindade egípcia representado por Osíris (deus do sol), Ísis (senhora da lua e da magia) e Hórus, que é filho dessas divindades. Estas três personagens mitológicas simbolizam, entre outras interpretações possíveis, um conceito de lealdade absoluta. Principalmente de Ísis para seu amado Osíris, pois ela nunca coloca sequer a possibilidade de desistir dele, mesmo que seja vencendo a morte. Assim, a união entre eles é uma imagem poética redentora que se encaixa com a do eu-lírico, buscando união fraternal em relação ao seu leitor. E este é o instrumentista fundamental que evoca, ao ler, a musicalidade (“*Pero música damos a una mano*”) dos versos poéticos pitianos.

Os elementos formais deste curto poema corroboram a expectativa do leitor em encontrar uma regularidade rítmica e métrica equilibrada. São 4 versos, sendo que o primeiro contém três sílabas, simbolizando a trindade. E os versos seguintes possuem dez sílabas sendo acentuadas na 2ª, na 6ª e na 10ª sílabas, denotando 3 sílabas tônicas, nessa simetria rítmica e métrica:

*¡qué tensa compañía solitaria!
Pero música damos a una mano
y siguen desfilando las montañas.*

Assim como, a predominância da aliteração do “M” retifica a musicalidade evocada pelo leitor do poema. Tais personagens míticas sintetizam o mito de uma forma a refletir o mundo ficcional do texto, tendo no leitor o elo mais importante, tanto na criação de sentidos coletivos quanto individuais, porque são mediadoras da memória coletiva dos povos. São pontes de diálogo que o leitor reconhece se tiver contato com esses mitos fundadores, os quais passam de geração a geração.

Um mundo ficcional suscetível de ser vivenciado é, na poesia de Pita, representado pelos mitos, como formas de reviver aquilo de original e sagrado que ficou para trás com o mundo moderno. O convite que transcende a ficção, por meio dessas relações mitológicas, é feito desde que começamos a ler os seus poemas, numa interação textual que revela seu sentido, ao ser interpretado pelo leitor.

Na obra *Retórica da poesia*, de Jacques Dubois, o autor cita Lévi-Strauss para debater como a mediação do mito pode funcionar na poesia: “O pensamento mítico procede a partir da tomada de consciência de certas oposições e em seguida tende à sua mediação progressiva”. E Dubois acrescenta:

a mediação discursiva conserva algo de excessivamente racional, para uma poesia que tende à plenitude de seus meios; por isso, no mesmo movimento em que decidiram suprimir o “como” da comparação canônica, os poetas modernos acabaram, sobretudo, por encontrar a mediação propriamente retórica, que generaliza a metáfora *in absentia*.⁷⁶

A “plenitude de seus meios” é um indício da plenitude de uma busca que se configura nos poemas pitianos. Busca de uma poeta preocupada com a desunião e a falta de amor; por isso, a mediação discursiva, a qual une o leitor, em um dialogismo matizado por mitologias re-organizadas no imaginário do seu sujeito poético. A metáfora *in absentia* é o silêncio utilizado, enquanto mecanismo técnico tão presente nos poetas contemporâneos, como Juana Rosa Pita, que suprime a mera comparação, para aproximar ainda mais o leitor de sua poética. É uma forma de se ter consciência do que transcende o ficcional por meio da mitologia egípcia, no poema “Ísis”, de *Manual de Magia*:

3

Nada puedo decir que no haya sido

*Hago amor por no hacer revolución
O tiempo o muerte*

*Y ardo palabras como urdiera besos
Para mesar las barbas del origen.*⁷⁷

⁷⁶ibid., 1980, p.102

⁷⁷ ibid.,1979b, p.13

Este poema curto, porém muito expressivo, tem, na primeira estrofe, o recurso do silêncio como meio flexível de interpor-se ao leitor (quando diz: “*Nada puedo decir que no haya sido*”), e logo, nas outras estrofes, chamar-lhe a atenção para o caráter decisivo das palavras que não conseguem explicar o sentimento que “arde”. Baseia-se na idéia de origem, a qual remete aos tempos míticos, em uma forma de transcender pelo fator sagrado do ser. Ísis é a personagem autoficcional de Pita que prefere amar em quaisquer perspectivas do que sucumbir aos aspectos contrários ao amor, como a guerra (“*revolución*”) e o tempo representando a finitude da existência, relacionada com a morte no mesmo verso. Ísis simboliza a divindade da lua, a qual tem estreitas ligações temporais por meio dos ciclos lunares. Dessa forma, nem o domínio do tempo nem o da morte, quando sua magia é capaz de ressuscitar seu amado Osíris são páreos para a força divina do amor.

Em termos da forma que reveste o poema, novamente há uma regularidade perpetuada pela predominância de endecassílabos. Esta simetria métrica conota a temporalidade dos ciclos lunares dominados por Ísis. Exceto o terceiro verso que quebra a escansão de 11 sílabas, tendo apenas 4 sílabas, exercendo justamente o desequilíbrio relativo à impotência de Ísis em utilizar suas habilidades temporais e de vencer a morte se isso não implicar amor. Quatro são as sílabas como 4 são os ciclos lunares, assim como as 4 estações da natureza. Assim, a universalidade atingida pela poesia de Pita configura-se plena, através da mitologia, em especial neste mito egípcio.

No entanto, a maneira em que se estabelece a mediação discursiva e a forma de utilizar os elementos de expressão mitológica atingem um ápice quando se pensa na idéia de “origem” trazida por esse poema. Tal questão é discutida por Octavio Paz, em seu livro *Signos em rotação*⁷⁸. Para ele, um poema é: “mediação entre uma experiência original e um conjunto de atos e experiências, que só adquirem coerência e sentido com referência a essa primeira experiência que o poema consagra”(PAZ, 2005, p.53). Sob esta análise, os sujeitos poéticos de Pita parecem muito propensos a “*mesar las barbas del origen*”. Este verso sintetiza, o que Paz visualizou em seu conceito de poesia: arrancar (significado do verbo “*mesar*”) ou subtrair a experiência (como metáfora das “*barbas*”) da origem, e vivenciar

⁷⁸ *ibid.*, 2005

poeticamente tal experiência, de uma forma radical, tendo na mitologia o portal necessário para essa mediação discursiva.

Isto quer dizer, também, que este teórico da poesia é sensível em saber que as palavras do poeta não são só suas, o que o eu-lírico de Pita igualmente tem consciência (“*Nada puedo decir que no haya sido*”), quando Paz diz:

As palavras do poeta, justamente por serem palavras, são suas e alheias. Por um lado são históricas: pertencem a um povo e a um momento da fala desse povo: são algo datável. Por outro lado, são anteriores a toda data: são um começo absoluto (idem, p.52).

O começo, a origem é , então, uma forma de refletir e transcender a realidade, abdicando-a em favor de imagens poéticas comprometidas em dialogar diretamente com seu leitor, em um contexto original perpetuado pelos tempos míticos.

Ao falar-se do mito enquanto um dos elementos mais presentes e apreciado nos poemas de Pita, é importante ressaltar o pensamento do estudioso Mircea Eliade. No seu livro *Mito e realidade*, ele estabelece o seu paradigma de análise do mito, baseando-se na hipótese do sagrado como uma realidade que o imaginário do homem, dos tempos de origem, fazia-plena, fazendo parte do considerado verdadeiro para esse homem :

O mito é uma realidade cultural extremamente complexa, que pode ser abordada e interpretada através de perspectivas múltiplas e complementares. [...] o mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do “princípio”.⁷⁹

Assim, o poema “*Ísis*” exemplifica, no último verso, o desejo do eu-lírico de ultrapassar as fronteiras entre ele e o leitor, por meio do culto ao tempo de origem. Idealizado em uma espécie de habitat sagrado da poesia. A palavra poética atua enquanto princípio de tudo, instaurando sua própria realidade ficcional e um dos porquês do mito ser um tema tão usado por Juana Rosa Pita. Carrega um universo que une interesses atemporais e sem espaço determinado, universalizando a recepção ao deixar a cargo do leitor o papel de alimentar a imaginação de sua poesia.

⁷⁹ ibid., 1986, p.11

O mito é, então, o elo perdido entre os tempos primordiais dos primeiros poetas e os tempos (pós) modernos configurados por uma poesia de resgate da origem, enquanto metáfora da criação universal, tendo na poesia de Juana Rosa Pita um expoente exemplo dessas configurações imaginativas e poéticas que são tão infinitas quanto são os mitos espalhados pelo mundo inteiro. Sua poesia é uma interseção de tempos e espaços que se fundem em um momento ímpar de fruição poética.

1.2.3- Pensar uma poesia

Uma visão estética da obra de Pita também implica pensar sua poética como forma de reflexão sobre o próprio ato criativo de escrever e sentir a poesia. Refletir sobre a poesia e suas diversas formas de expressão é fazer metapoesia, ou seja, pensar e expressar-se sobre uma face auto-reflexiva, seja por meio de suas metáforas, seja pela comunicação direta ao leitor, em uma nuance de cunho dialógico, ou ainda por evidenciar como é sentida pelo poeta sua criação. Tanto o mito quanto a metapoesia são estratégias poéticas que pensam e recriam-se constantemente. Em Juana Rosa Pita, a primeira recria um mundo, enquanto a segunda, a linguagem por meio da palavra poética, como afirma Jorge Piña⁸⁰: “*La metapoesía como tensión-intención peculiar del "lenguaje con el mundo y del lenguaje con el lenguaje" es la estrategia mito y metapoética.*”.

São poemas que focam uma temática e estilística de composição na própria poesia. A reflexão sobre a poesia pode ser interpretada por vários focos de análise. Jorge Piña explicita essa abrangência que a metapoesia alcança dentro de um contexto contemporâneo:

La Metapoesía es pasión de un deseo que no deja de reinscribirse en el inconsciente como el sueño. Discurso abierto-cerrado, múltiple y contradictoria es la Metapoesía. Musa e inspiración subvertida por el ser del lenguaje: el metapoema. Mediumnidad abierta a la otredad. Gesto,

⁸⁰ PIÑA, Jorge. In: *Manifiesto de la Metapoesía: Una apuesta discursiva para la Metacreación Literaria en América y en el mundo. "Del Caribe para el mundo"*, 1990. Disponível em: <http://www.metapoesia.com/manifiesto.asp>. Acesso no dia 20/03/10.

Por isto, na estrofe seguinte o sujeito poético conclui que a poesia pode ser conceituada como uma inspiração (“*Se llega a la poesía*”) de caráter inconsciente (“*oscuramente*”), e que sua interpretação depende das experiências conscientes de cada um (“*pisándole las huellas a la vida*”), utilizando-se de um processo criativo automático, o qual muitos poetas chamam de devaneio poético, representado pela metáfora do último verso: “*tras el olor del sueño*”. O sonho é o símbolo da inconsciência que atua, quando fecham-se as portas da consciência, abrindo-se, então, um mundo criativo e imagético do devaneio. É uma transição que Jorge Piña observou: “*mediumnidad abierta a la otredad*”.

Quanto aos aspectos formais deste poema, predominam hexassílabos acentuados na 2ª e na 6ª sílabas de cada verso. O ritmo uniforme destes versos hexassílabos contrasta com o ritmo e métrica irregulares dos versos maiores e menores (de 3, 4 e 9 sílabas):

Se aprende la poesía 6 (2ª-6ª)
Se llega a la poesía 6 (2ª- 6ª)
quien atesora el sol de los recuerdos 9 (4ª- 6ª- 9ª)

Justamente contrapondo a consciência de uma leitura poética que se debruça sobre a criação de si mesma e à inconsciência da inspiração poética, visualizada como um sonho inexplicável que se apodera do poeta. Há também aliterações contrastivas entre uma sonoridade forte da bilabial “P” com a suavidade do som do “L”: “*pisándole las huellas a la vida*”.

Dessa forma, a metapoesia de Juana Rosa Pita é criação autorreflexiva e convergência entre aspectos aparentemente contraditórios que acabam complementando-se. Esta característica do poeta de ser consciente em relação à sua criação é vista por Jorge Piña como uma “*posibilidad de ser crítica-lectura-escritura. El poeta un teórico-crítico-creador. [...] El poeta de esta metapoesía posee una conciencia crítica acuciosa de justificación teórica autorreflexiva.*”. Então, a criação poética assume um papel primordial na poesia contemporânea, de cunho metapoético. E o poema “51”, de Juana Rosa Pita, detém-se nesse universo de imagens poéticas interligadas com a criação:

*La poesía es aliento de los dioses
que exhala el barro nuestro todavía*

*Dolor de paraíso en el destierro:
memoria azul del sol bajo el diluvio*

*El arca de los sueños que se mece
con su carga esencial sobre las furias*⁸⁴

O poder de criação da poesia ganha contornos divinos neste poema, como alude o primeiro verso: “*La poesía es aliento de los dioses*”. O segundo verso reforça o sentido de criação divina com o símbolo bíblico do homem criado por Deus, por meio do barro, na metáfora “*barro nuestro*”. Em seguida, o pecado original do primeiro homem, que foi expulso do paraíso, funde-se em uma rápida transição de uma imagem poética a outra, e de um verso para o outro, com o episódio bíblico do dilúvio da arca de Noé: “*Dolor de paraíso en el destierro: / memoria azul del sol bajo el dilúvio / El arca de los sueños que se mece / con su carga esencial sobre las furias*”.

A imagem poética proeminente no poema é a metáfora “*arca de los sueños*”, a qual intitula a obra de Pita que contém este poema. Uma arca de sonhos abrange uma idéia de universalidade, uma transfiguração do instigante universo de animais que Noé transportou bravamente, salvando-os do dilúvio violento e furioso. Assim como a poesia nos salva, com seus devaneios poéticos, configurados pelo sonho do poeta, da realidade nua e crua fora da linguagem poética, re-criadora de sentidos universais.

Portanto, o poema utiliza-se dos mitos bíblicos em uma ambientação de caráter metapoético, instituindo na palavra poética “*una carga esencial*”, e, por conseguinte, universalista. Jorge Piña destaca este aspecto na poesia enquanto metapoema:

La metapoesía cree en la materialidad del lenguaje como dimensión de una nueva y renovada realidad verbal ultra y post-moderna. Modernidad sujeta a una reciente creación creatividad subversora. [...]En un rincón del mundo

⁸⁴ *ibid.*, 1978, p.41

*sólo con el lenguaje, la metapoesía nos posee. [...] Es una conciencia de una originalidad panteísta, telúrica y universal.*⁸⁵

Já, ao pensar-se na expressão formal desse poema, prevalecem versos decassílabos em uma simetria métrica perfeita. O ritmo acompanha com o predomínio das sílabas tônicas acentuadas na 3^a, na 6^a e na 10^a, complementando essa regularidade. As 10 sílabas têm, na numerologia, significados bíblicos correlacionados com a temática do poema: o dez é o número da perfeição das obras (leia-se a poesia como obra divina); plenitude dos santos (as divindades); simboliza o mundo, a totalidade do Universo (significado da metapoesia como universal), o poder (da palavra poética), e a memória (reminiscências recriadas pelo poeta).

Dessa forma, a metapoesia sintetiza, nos poemas pitianos, uma renovação de sentidos e significados verbais que qualificam um pensar da poesia universalista senão autodidata. Ou seja, pensar na criação de poemas é também uma maneira de aprender a recriar-se criticamente, enquanto indivíduo inserido em um mundo para ser lido por várias faces, entre elas a face poética. Ao delinear-se o caráter metapoético da poesia de Juana Rosa Pita nada melhor do que um poema⁸⁶ auto-explicativo de como sua obra é uma fruição de alto relevo. A palavra poética pode refletir e debruçar-se sobre si mesma, configurar um mundo na linguagem e nos meandros da poesia. No entanto, originalmente e antes de tudo, surge e se desfaz no misterioso e divino silêncio da poesia, a qual, muitas vezes, não consegue utilizar-se de palavras para expressar-se:

45

*Éste es el gran misterio
de la poesía: vence
al silencio, mas sin romperlo.*⁸⁷

⁸⁵ *ibid.*, 1990, s/n

⁸⁶ PITA, Juana Rosa. *Sorbo de luz/ Sips of Light*. Trad. Mario de Salvatierra. New Orleans-San Francisco: Eboli Poetry Series, 1990.

⁸⁷ *id.*, 1990, p.85

**2 - *Pensamiento del tiempo*: Identidade
estética da obra**

2.1 - Uma visão temática

Pensamiento del tiempo (2005)⁸⁸ expressa um universo de plenitude e simplicidade, profundidade e transparência, termos aparentemente contraditórios que Juana Rosa Pita é capaz de conjugar em sua poesia. A obra é uma amálgama temática abrangente, por isso é válido traçar um panorama inicial. A temática aprofunda-se no tempo, no amor, na solidão, no infinito e no sentido da existência, com sua ampla bagagem de riqueza espiritual e essa força também reúne o mito com o cotidiano.

Ao pensar na especificidade temática desta obra, uma leitura efetuada por Silvia Terrón⁸⁹, em uma carta dirigida à própria autora, enriquece a interpretação destes poemas, e pode servir de referência, enquanto análise estética. No entanto, Terrón especifica que *Pensamiento del tiempo* sintetizaria “*poesía de isla*”, o que delimita vagamente a diversidade temática tão multiforme da obra. Entretanto, mais precisa é a definição seguinte, tendo como focos a memória e a imaginação, às quais só são configuradas na poesia pelas palavras poéticas:

*He leído "Pensamiento del tiempo", sumergiéndome en él y respirándolo. Mi impresión de tu poesía [...] es que tu poesía siempre es poesía de isla, de fortaleza secreta que vive en la memoria o en la imaginación y que se activa y se materializa con ciertas palabras, con ciertas personas y lugares.*⁹⁰

Outro fator relevante nesta obra diz respeito à linguagem, como expressão da poesia, e a palavra com seu caráter limitado de expressar-se, cujo conceito Terrón comenta, inclusive citando um poema pitiano, que sintetiza aspectos peculiares que a palavra poética assume em *Pensamiento del tiempo*:

⁸⁸ PITA, Juana Rosa. *Pensamiento del tiempo*. Miami: Amatori, 2005.

⁸⁹ TERRÓN, Silvia. www.perso.wanadoo.es/emoball/.../LIBROS%2016.htm. Acesso no dia 17/08/09.

⁹⁰ Id., 2009.

En este poemario está el lenguaje como salvación conocida sólo a medias, como misterio venido de más allá de nosotros, de otro tiempo: ese "arcaico lenguaje intraducible" con una precaria navegación que te mantiene "a flote en la palabra". El poema es ese lugar en el que habitamos a veces y que no nos pertenece: "Qué poema podría asir el aire nuestro, / vibrante de antigua memoria y porvenir, / si sólo son palabras sin campana / las que me da la lengua".⁹¹

Ao citar alguns poemas que se destacam nesta obra, Silvia Terrón apreende o eixo temático central (dando destaque para trechos do poema “*Aire nuestro*”), demonstrando pelas várias metáforas, enumeradas em torno da poesia, que quer se expressar sem proporcionar barreiras para quem lê (“*precaria navegación*” simboliza isto), como um estudo enraizado na criação verbal. O eu-lírico pitiano declara seu amor pelo mistério que representa a vida, por meio do esforço de captá-la na linguagem da poesia. A inspiração é a forma de liberar a palavra poética, muito presente em *Pensamiento del Tiempo* e, com propriedade, é apontada por essa leitora de Juana Rosa Pita:

Me ha gustado especialmente "Aire nuestro", ese aire que contiene el universo, que "nos aclara el alma y la garganta", que sopla "palabras, gestos y miradas". Comparto ese pensar en el aire como soplo misterioso en el que todo está contenido, que se revela en un instante, en ese momento en que "algo se cae y no se quiebra". Es lo mismo que para mí son "los huecos del tiempo": esos instantes que son una puerta que se abre, un hueco por el que mirar el otro lado de las cosas, el reverso de la eternidad. Y, sobre todo, me quedo con la fortaleza de la última frase "se encamina la fuga en el preludio / y nosotros hacia lo irrenunciable".⁹²

O instante ou “*huecos del tiempo*” remetem a uma temática presente, inclusive no título da obra: o tempo. Este é freqüente no conjunto de poemas de Pita, logo não poderia deixar de ser abordado pela importância que tem não só no pensamento como no próprio sentido de poesia, ao qual nenhum poeta escapa, destacando-se, sobretudo pela linguagem verbal que é ritmada. Por isto, Terrón fica encantada pela forma como é empregada a instância temporal nos poemas da poeta:

También está el tiempo como trayecto, como camino que atravesamos ("vamos con sedosa energía por el tiempo") y también la formulación de esa

⁹¹ Id., 2009.

⁹² Id., 2009.

*verdad que me escribías de que el poeta no pertenece a ningún lugar, siempre es un exiliado: "exilio total de la existencia a oscuras" del que el poeta trata de salvarse con la palabra. La patria real es el "aire nuestro", del que "nada ni nadie puede separarnos". Ese aire es pleno en el lugar que se hallará, en ese espacio no físico que aparece y es creado, mas no existe fuera de aquellos que lo llevan consigo, que lo eligen, como dices en "Manuscrito de la Sibila".*⁹³

Deste modo, a visão temática de Silvia Terrón foca alguns dos aspectos mais importantes de se salientar na poética de *Pensamiento del tiempo*. No entanto, a “poesía de isla”, já aludida por ela, esvai-se como temática principal, tamanha é a diversidade temática desta obra. Outro leitor atento de toda obra de Juana Rosa Pita, Alexander Pérez-Heredia⁹⁴, complementa a abrangência que pode atingir essa idéia da “poesia de ilha”. Ele comenta que depois de uma viagem de regresso à sua pátria, o processo criativo de Pita modificou-se sensivelmente, com traços evidentes em *Pensamiento del tiempo*:

*Después del regreso a Cuba, marcado por el extrañamiento y la desilusión, desaparecerá el tono elegíaco y conmovedor de los poemas que durante muchos años escribiera a la Isla. Este viaje trajo importantes cambios a su poética. En Pensamiento del tiempo el espacio poético se hace más íntimo y subjetivo. El “mundo de poema” que sirviera de refugio a su exilio y soledad ahora se ha convertido en la única isla habitable. La palabra trajo la fuente, la Isla y toda su memoria a una nueva ciudad conquistada [...] “ciudad del pensamiento” [...] en la que el ser habita en toda su posibilidad.*⁹⁵

Assim, Heredia sintetiza um aspecto relevante da temática metapoética desta obra: o caráter íntimo e subjetivo, o qual conforta-se na imagem do “mundo do poema”. A palavra é trabalhada de forma reveladora de um mundo inter-relacionado por memórias, criação verbal constituída por uma “cidade de pensamentos”. Além disso, o autor explicita a circunstância que engendrou *Pensamiento del tiempo*, cujo teor poético nasceu de um diálogo entre Juana Rosa Pita e seu amigo Paolo Spinicci, configurando outra das temáticas evidentes na obra: uma aliança entre a poesia e a filosofia, acentuando o elo subjetivo deste trabalho poético:

la palabra poética y la palabra pensante se hacen una sola en el fervor de conocer y poseer su objeto [...] El dinamismo psíquico que caracteriza al pensamiento poético se une a la reflexión filosófica cristalizando en imagen

⁹³ Id., 2009.

⁹⁴ HEREDIA, Alexander Pérez. In: Conferência apresentada dia 10 de abril de 2009, no *Department of Spanish and Portuguese New York University*.

⁹⁵ *Ibid.*, p.9, 2009.

*de una temporalidad esencial. Consciente del natural movimiento de caducidad del mundo, la poeta crea una estancia de pensamiento que deviene en estancia discursiva. Estancia discursiva que está en los dominios de su propia temporalidad, de lo discontinuo, y abriga aquellos fragmentos de vida esenciales que buscan perpetuarse. Toda su energía se concentra en la palabra que permite transformar estos fragmentos vivos en instantes eternos, porque las imágenes de la poesía son también imágenes del tiempo.*⁹⁶

Portanto, *Pensamiento del tiempo* comporta relações temáticas que são poesia e também pensamento, discurso reflexivo, reminiscências compartilhadas com o leitor, energia temporal concentrada de amizade e amor ao mundo do poema, da palavra que liberta o ser das amarras estáticas de um espaço e de um tempo determinados. Todos estes aspectos são produtos desse “dinamismo psíquico”, precisamente aludido por Heredia, no qual o tempo flexibiliza-se por meio dos fragmentos de vida, tão íntimos quanto subjetivos, de uma poética aguçadamente heterogênea de sentidos.

2.2- Apresentação estrutural

Pensamiento del tiempo está dividido em quatro partes: “*Camino de la fuente*”, “*Punto cero*”, “*Realidad del sentido*” e “*Homenaje*”. A primeira compõe-se de 10 poemas; a segunda, de 20; já a terceira é formada por 13. E a última, estrutura-se em apenas 4 poemas. Muitos deles são datados com o lugar, dia, mês e ano em que foram escritos, dando uma idéia mais realista sobre a própria criação poética em contato com quem a lê; como se fossem focos ou linhas intuitivas que se configuram em um dado momento e lugar específico. E para facilitar uma apreensão geral da obra, pretende-se estudá-la, esmiuçando as partes em que se constituem, analisando e identificando poemas de cada uma delas.

O primeiro poema, (da primeira parte “*Camino de la fuente*”), homônimo da obra, está impregnado de um eu-lírico que reflete sobre o próprio ato de pensar e imaginar, em uma busca incessante, pela magia da poesia. “*Pensamiento...*” e criação equilibram-se magistralmente nas suas vastas estrofes. Conjuga, em si mesmo, dois aspectos inerentes e

⁹⁶ Ibid., p.9, 2009

conscientes ao poeta: por um lado, o pensamento, matéria prima para a construção dos mais profundos caminhos na poesia; por outro, o *tempo*, máquina invisível e inexorável, eixo no qual as palavras poéticas são, inevitavelmente, atraídas por um imã denominado ritmo:

*Un pensar que se escribe y sin embargo
no es para ser leído solamente,
su resonancia surca los milenios
como una barca de papel la fuente
y en la antigua ciudad nuestra se escucha
porque en verdad es un canto, o una sarta
de cantos que forman el poema
donde es posible siempre respirar
entre los versos que inauguran
vida en vilo mediando hacia el instante
en que el azar y el bien confluyen
en cálida belleza- verdad colma-
hasta los que se dan en voz fugados
con el último aliento de su rostro.*

*Valeroso pensar que no le teme
ni a la hora de la consolación
cuyo sostén es el brioso cruce
de miradas entre quien ya atesora
el caudal superior de la presencia
y quien apenas sabe que ha de arar
siguiendo el ritmo de su sueño.
Humilde pensamiento del que abraza
gozo o dolor, visible o invisible,
con tal que sea pura realidad.
Y la más bella historia revivimos
de modos infinitos, por pensarnos
esencialmente fieles al origen
de nuestra desencadenada búsqueda.*

*Pensamiento sin fin, lugar andante
del lúcido quehacer en que alcanzamos
a tocar tierra y mar, vencido al viento
con memoria de senda y de sentido.⁹⁷*

O poema é praticamente um “tratado estético” da obra. Não só é o primeiro contato com o leitor, mas também são enumerados todos os desejos de um eu-lírico voltado para sua potência criativa de inaugurar poeticamente a temática e o estilo da obra. O ideal da poesia, como fonte de idéias que refletem a construção de um poema, situa-se em vários vocábulos ou metáforas que representam essa corrente de imagens de teor metapoético que pensam a poesia enquanto expressão : “*pensar que se escribe*”, “*resonancia*” (sonoridade dos poemas), “*surca*

⁹⁷ Ibid., 2005, p. 11-12

los milenios” (reunião do contexto mitológico e do homem original que se pensa como poesia, assim como o caráter atemporal da recepção textual), “*cantos que forman el poema*”, “*versos que inauguran*”, “*arar siguiendo el ritmo de su sueño*” (representando semear o ritmo poético por meio da inspiração ou devaneio, imagem ligada ao devaneio do leitor como principal agente das imagens poéticas), “*revivimos de modos infinitos*”(leitor faz renascer a poesia infinitamente por novas metáforas, cada vez que a lê), “*fieles*” (associada a idéia da fonte, origem da criação), “*memorias*” (fragmentos autobiográficos da vida da poeta compartilhados na leitura). Assim, o poema “*Pensamiento del tiempo*” é de vital importância para a compreensão do livro, em seu conjunto.

Do ponto de vista estrófico e métrico, o poema constitui-se de três estrofes com 14 versos cada uma, além de uma estrofe bem mais curta, com apenas quatro versos. Predominam, em termos da métrica, versos que oscilam entre 10 e 11 sílabas. O ritmo é mais marcado na irregularidade das acentuações e nas freqüentes pausas de pontos e vírgulas. Há uma série de aliterações e assonâncias que causam uma intensa sonoridade. Tanto o som do “S” (“*su resonancia surca los milenios*”) quanto o das bilabiais “P” e “B” (“*donde es posible siempre respirar*”), assim como a assonância do “I”, “E” que também aparece neste verso, estabelecem um padrão sonoro ao poema.

Outro aspecto relevante é a abundância de adjetivos que caracterizam o pensamento: “*Valeroso pensar*”, “*Humilde pensamiento*”, “*brioso cruce*”, o que, por si só, eleva o poema ao patamar de uma explicação, desdobramento qualificativo acerca do processo de criação poética, dando mais ênfase a um estilo prosaico e encadeando todos os versos em um ritmo veloz, quando é mediado pela predominância de conjunções e preposições de vários tipos: “*como, y, o, en, cuyo, de, con, que*”. Já a velocidade se justifica pelo ritmo de um pensamento, o qual é muito rápido e ágil, superando inclusive as forças da natureza: “*a tocar tierra y mar, venciendo al viento*”, por meio da poesia.

Pensando neste poema, e na relação que tem com a primeira parte da obra, tem-se uma luz na leitura de Alexander Pérez-Heredia⁹⁸, o qual contribui acerca do sentido da expressão

⁹⁸ Ibid., 2009.

“*Camino de la fuente*”, metaforizando criações poéticas originais que parecem recriar-se a cada instante na memória da poeta, o que sintetiza sentidos abrangentes na poética da obra:

“Camino de la fuente”. Es como si la escritora, en el inicio de cada aventura poética, fuera en busca de la lejana fuente en el 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. En la poética de Juana Rosa Pita, la fuente es, a la vez, símbolo del oikos perdido y de la palabra que permite reconstruirlo.”⁹⁹

Por conseguinte, a fonte acaba sendo a imagem de uma poesia original recriada tanto por reminiscências quanto pela própria construção de sentidos de quem compartilha a leitura de seus poemas. Assim, a poesia de Juana Rosa Pita alia pureza e regeneração simbolizada por essa idéia perspicaz da fonte, a qual é freqüente no poema “*Pensamiento del tiempo*”. Sintetiza a pureza do pensar correlacionada com renovação de sentidos poéticos.

Na segunda parte da obra *Pensamiento del tiempo*, chamada “*Punto cero*”, há muitos rastros temáticos interligados com os aspectos da poesia que dialoga com a filosofia já que, à medida que se presta atenção aos detalhes, debaixo desse subtítulo, há uma citação do filósofo italiano Paolo Spinicci¹⁰⁰ (cultura familiar a Juana Rosa Pita, por sua vivência marcante na Itália). Os seus estudos influenciaram uma visão estreita entre poesia, enquanto experiência metalingüística, e filosofia, presente nesta obra de Juana Rosa Pita. Denota-se da citação: “*l’esperienza è un grande palazzo le cui scale danno accesso a diversi piani, in cui di volta in volta abitiamo*”¹⁰¹. A qual pode ser traduzida como: “a experiência é um grande edifício cujas escadas dão acesso aos diferentes andares, aos quais, de quando em quando, habitamos”.

De fato, as experiências da poeta, nesta segunda parte, são situadas e datadas na maioria dos poemas. Aparecem, substancialmente, Milão e Boston enquanto espaços

⁹⁹Ibid., p.4, 2009.

¹⁰⁰ Segundo o site italiano www.filosofia.unimi.it/spinicci/index.htm, acessado no dia 07/11/09, Paolo Spinicci (Milão, 1958) é professor associado de filosofia teórica da Universidade de Milão. Sua pesquisa é parte de uma teoria fenomenológica, que visa restabelecer o interesse de uma filosofia da experiência com o tema dos jogos de linguagem de Wittgenstein. O centro de sua investigação é a relação entre as formas de experiência e as diversas modalidades lingüísticas de sua transcrição.

¹⁰¹ Ibid., 2005, p.33.

experimentados pela vivência poética de Pita. Assim como o sujeito poético pitiano quer compartilhar essas ricas experiências com seu leitor. O que, por si só, já se diferencia da primeira parte de *Pensamiento del tiempo*, na qual alguns poemas só são datados, não especificando o lugar.

Logo, o espaço ganha uma conotação destacada em “*Punto cero*”. O primeiro poema, dessa segunda parte, evidencia tendência multicultural e, por conseguinte, autobiográfica de Juana Rosa Pita: “*La Ítaca de Mio Cid*”. O espaço metafórico é Ítaca, ilha grega já conhecida pelo leitor atento da poética de Pita. O herói é Mio Cid, da cultura espanhola, e não Odisseu (herói e rei de Ítaca). O teto de uma igreja italiana (“*Santa Maria delle Grazie, el alto sacro techo*”) aludido no primeiro verso, completa a amálgama de fatores culturais diversos. As evocações inspiram o eu-lírico a lembrar, rememorar, por meio desse matiz de imagens marcantes no seu ser:

*Santa Maria delle Grazie, el alto sacro techo:
en el patio interior de la Ítaca de paso
comparecen los votos
revestidos de versos recordados.*

*Como mio Cid, también el filósofo
debe irse al destierro,
eludir el consuelo
de la almohada a la espera prometida.*

*Pero matar no sabe o hacer fuerza
por separar la uña de la carne,
y en mí, como está escrito,
toma la soledad su rostro.¹⁰²*

Além disso, o poema é expressivo de uma memória autobiográfica, aparecendo sutilmente entre os versos: “*en el patio interior de la Ítaca de paso / comparecen los votos / revestidos de versos recordados*”. O “*patio interior*” configura-se em um espaço de reminiscências da poeta, a qual faz com que o sujeito poético lamente ter que exilar-se, esperando um dia voltar: “*también el filósofo / debe irse al destierro, / eludir el consuelo / de la almohada a la espera prometida*”. O eu-lírico conclui sua angústia latente em abandonar sua terra, com a última estrofe: “*Pero matar no sabe o hacer fuerza / por separar la uña de la carne ,/ y en mí, como está escrito, / toma la soledad su rostro*”. A

¹⁰² Ibid., 2005, p.35.

solidão é o sentimento que resta na separação ocorrida entre ele e o lugar de origem, já que não compactua com idéias contrárias à paz (“*Pero matar no sabe o hacer fuerza*”).

O poema mantém uma uniformidade estrutural em relação à composição estrófica. São 3 estrofes compostas por quartetos. Já com a escansão silábica, impera a assimetria métrica, assim como a rítmica, denotando um contraste entre a regularidade dos versos e o desequilíbrio dos metros e ritmos. No entanto, a sonoridade é o ponto alto deste poema, com aliteraões do “S” e do “R” (“revestidos de versos recordados”), além das assonâncias nas vogais “E”, “I”: “debe irse al destierro”.

Assim, este poema configura a vertente das reminiscências da poeta e, ao mesmo tempo, sintetiza um cunho multicultural ao confrontar duas faces autobiográficas de Pita: por um lado, a imagem de Ítaca como símbolo de Cuba, aludindo à sua pátria; por outro, o teto de uma igreja italiana como imagem de suas fortes raízes na cultura desse país. O “*Punto Cero*” sintetiza essa interseção multicultural, em um ponto do espaço que abrange memórias que se neutralizam e se abastecem no universo de palavras poéticas. Enfim, a poesia é um ponto zero, um lugar de devaneios que permite a interação de imagens, aparentemente dissonantes, enriquecendo-as constantemente pela leitura.

Enquanto à terceira parte de *Pensamiento del tiempo*, denominada “*Realidad del sentido*”, o poema “*Partita del hilo*” abre outra citação de Paolo Spinicci, a qual sugere ser, como ver-se-á, a parte predominante de um lado mais metafísico dentro de todo o contexto temático da obra: “*Per leggerlo come la manifestazione di un senso che nella quotidianità rimane occultato*”, cuja tradução pode ser: “Para lê-la como a manifestação de um sentido que permanece oculto no cotidiano”.

Pensar no oculto é uma maneira de transcender poeticamente, no que está por trás das aparências da realidade, ao constituir um sentido de realidade que não se compreende plenamente. Neste campo fértil de indagações e reflexões é que se centra o conjunto de poemas sob o título “*realidad del sentido*”. De uma forma geral, são nos poemas, desta terceira parte da obra, que se mostra um vínculo entre pensar a poesia e pensar a realidade, a vida confluindo-se aos saberes da poesia com os saberes da filosofia. O que configura um eu-

lírigo expressamente voltado para as questões transcendentais, dialogando filosoficamente com seu leitor sobre a vida e sobre a poesia como estética transcendental dela. Uma das partes do vasto poema “*Partita del hilo*” correlaciona o transcendental em Pita:

*Comprendemos por fin que el pensamiento
se crece a la insistencia de la vida,
trocando la porfía del análisis
por el modo sincrético del alma.*

*Prueba esta página lo arduo del empeño:
sólo una inspiración de cuello largo
puede mostrarle a Dios
lo bien que ama su imagen.¹⁰³*

Dessa forma, o poema configura várias imagens poéticas do lado metafísico da vida, cujo pensar associa-se àquilo que a transcende, que vai além do plano físico e concreto: “*pensamiento*”; “*vida*”; “*alma*”; “*inspiración*”; “*Dios*”. A primeira estrofe, eleva o pensamento, a ponto do eu-lírigo assumir essa postura de uma busca filosófica transcendental quando diz: “*trocando la porfía del análisis / por el modo sincrético del alma.*”¹⁰⁴ Ou seja, trocar uma análise da vida, fria e racionalista, baseada em uma ciência limitada, por uma visão mais ampla e espiritual, de valores éticos y estéticos da vida, apoiada em um ponto de vista sincrético¹⁰⁵ da alma. Então, o eu-lírigo conclui, na segunda estrofe, provando que a inspiração poética é de caráter divino, metafísico, a qual é criação plena e imagem de Deus, como a idéia mais abstrata que o homem pode conceber acerca do saber, além do que os olhos podem ver e os sentidos podem designar: “*sólo una inspiración de cuello largo / puede mostrarle a Dios / lo bien que ama su imagen*”.

O poema possui duas estrofes com quatro versos cada. Nota-se que a primeira estrofe é marcada por uma regularidade métrica, contendo 11 sílabas, nos dois primeiros versos, e 10 sílabas, os dois últimos. O equilíbrio métrico completa-se com o rítmico:

*Comprendemos por fin que el pensamiento 11 (3^a, 6^a, 11^a)
se crece a la insistencia de la vida, 11 (2^a, 7^a, 11^a)
trocando la porfía del análisis 10 (2^a, 6^a, 10^a)*

¹⁰³ Ibid., 2005, p.65.

¹⁰⁴ Todas as citações de versos, referem-se à obra *Pensamiento del tiempo*.

¹⁰⁵ O sincretismo é um sistema filosófico ou religioso que combina os princípios de diversas doutrinas, portanto, tem como base um ecletismo de crenças, uma amálgama de concepções heterogêneas.

por el modo sincrético del alma. 10 (3ª, 6ª, 10ª)

Assim, exceto a pequena instabilidade rítmica do segundo verso, os ritmos se combinam, principalmente, nas 2ª, 3ª, 6ª, 10ª, 11ª sílabas, alternando-se de um verso a outro, os padrões rítmicos, de uma forma paralela. No entanto, o mesmo não acontece na segunda estrofe, onde os versos não mantêm nem um padrão métrico, nem um rítmico que seja único. Além disso, predominam assonâncias e aliterações que correlacionam-se com o significado do poema. Exemplo destas primeiras são as repetições dos sons vocálicos do “A”, “E”, os quais demarcam uma amplitude semântica própria do pensamento abstrato, promovidos com essas duas vogais abertas: “se crece a la insistencia de la vida”. Ainda, no mesmo verso os sons consonantais do “S” são uma aliteração constante no poema, assim como a bilabial “P” consolida o som do Pensamento na poesia: “Comprendemos por fin que el pensamiento”.

Ao avançar na leitura da quarta e última parte (denominada “*Homenaje*”), em que está dividida a obra *Pensamiento del tiempo*, percebe-se que o foco segue imbricado nas relações intrínsecas entre poesia e filosofia. Uma citação inicial orienta o leitor pitiano acerca desta parte da obra: “*Poesía, aliada de la filosofía al servicio del bien.*” (PITA, 2005, p.83) do poeta Czeslaw Milosz (1911- 2004). O subtítulo já alude que é uma composição feita de homenagens, como ao poeta Milosz, além de ter especulações filosóficas. Neste caso a filosofia refere-se a assuntos de cunho existencial e metafísico, estandarte dos mistérios da vida, em sua expressão mais transcendental, de um espaço não físico e sim mental, é (auto) reflexivo de uma visão universal, aberta e convidativa à leitura.

O poema “*Modo chopiniano*”¹⁰⁶ representa essa face reveladora entre refletir a poesia e a vida com seus sabores e dissabores, vivências enriquecedoras, as quais servem de pano de fundo para o mundo criativo do poeta e do leitor ativo de suas imagens poéticas, como neste fragmento:

*La palabra recoja
todo el misterio dado en armonía
inusitada, vívidos acordes
entregados al sueño del espíritu,*

¹⁰⁶ Juana Rosa Pita, em seu último livro: *Manuscrito en sueños- un estudio de Chopin*, de 2009, estuda o pianista Chopin.

*cromático fluir de la existência,
humorosa ternura mezza voce:
sugeridora, apenas discernible.
Cultivar en la noche gracia ingente:
rendir al verbo la vivencia atesorada,
lo anulado a tapices luminosos,
conciso el pensamiento. Revelar sentido
o expresarlo si acaso él nos inventa.¹⁰⁷*

Esse poema pode ser interpretado como uma celebração do pensamento e de filosofia da vida, dentro desse diálogo entre a poesia e a filosofia. Ele possui configurações centradas na reflexão da poesia, e, por conseguinte, metapoética, e também da filosofia transcendental, de caráter metafísico, o que remete a aspectos do mistério da vida. Assim, por um lado, há uma busca reveladora e fundadora do ser enquanto se inventa pelo pensamento conciso dentro de um poema: “*conciso el pensamiento. Revelar sentido/ o expresarlo si acaso él nos inventa.*”. Nomear ou “*rendir al verbo la vivencia atesorada*” é o maior desafio do poeta, em busca de sua poética ideal. Por outro lado, imagens poéticas relacionam a criação enquanto momento metafísico e de pensamentos que elucidam experiências extra-sensoriais, concebidos em uma intensa seqüência de versos: “*La palabra recoja / todo el misterio dado en armonía / inusitada, vívidos acordes / entregados al sueño del espíritu, cromático fluir de la existência*”. Neste trecho há várias menções da palavra poética sintetizada como reverberação de significados ocultos à existência. O mesmo manifesta-se em: “*Cultivar en la noche gracia ingente / rendir al verbo la vivencia atesorada*”. “Cultivar a noite” é descobrir sentidos existenciais só revelados pela palavra (“*rendir al verbo*”), em uma dimensão lírica-existencial.

Ao enfatizar um lado metafísico que vai de encontro ao contexto imagético deste poema, de cunho filosófico, Benedito Nunes, em *Hermenêutica e poesia - O Pensamento poético*¹⁰⁸ é útil e dá um auxílio no entendimento dessa face transcendental da poesia pitiana. Ele define que o caráter universal, imbricado na filosofia e na poesia, tem uma função simbólica invariável do ser que nomeia:

A poesia usa a palavra como palavra, sem gastá-la, liberando o seu poder de nomear, ou de fundar o ser, como quer Heidegger, descobrindo-o no

¹⁰⁷ Ibid., 2005, p.89.

¹⁰⁸ NUNES, Benedito. *Hermenêutica e poesia - O Pensamento poético*. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

poema. O que distingue, então o poeta do pensador, distinção radical em Heidegger, é que a nomeação do poeta alcança o que excede a compreensão do ser, em torno do qual o pensador gravita, e o que excede é o sagrado (matéria dos mitos, mais primitivo do que o divino, que é uma coisa que une os deuses, imortais), o indizível, que é estranho ao pensamento. No Posfácio de O que é a Metafísica? lemos que “o pensador diz o ser, o poeta nomeia o sagrado”. E, segundo Hölderlin (o poeta da poesia), “os poetas fundam o que permanece” (...) O que os poetas evocam, o que pela memória recuperam é ao mesmo tempo estabelecido e fundado (des-velado pela Palavra) por eles, pois criam o que vai ficar para sempre.¹⁰⁹

Criar, revelar, nomear são verbos essenciais da palavra poética que busca transcender constantemente sua própria natureza. São também pontes de diálogo do eu-lírico de *Pensamiento del tiempo*. Assim, Benedito Nunes salienta o quão próximos podem estar os mecanismos abrangentes entre poesia e filosofia, nessa interação recorrente entre filósofos e poetas, ao afirmar que “os grandes poetas são metafísicos fracassados: os grandes filósofos são poetas que crêem na realidade de seus poemas.”¹¹⁰

Já em relação aos elementos expressivos, o poema é composto por 12 versos e predominam os decassílabos, assim como um padrão rítmico acentuado na 3ª, 6ª e 10ª sílabas em muitos destes versos, apesar das também variáveis rítmicas:

*entregados al sueño del espíritu, 10 (3ª, 6ª, 10ª)
humorosa ternura mezza voce: 10 (3ª, 6ª, 10ª)*

A sonoridade gira em torno de uma musicalidade baseada nas aliterações do som do “R” e do “V”: “rendir al verbo la vivencia atesorada,” concatenando os significados de um ritmo rápido e fluido, como o próprio “fluir da existência” aludido pelo eu-lírico. Mesmo não havendo rimas, já que são versos brancos, a sonoridade evidencia-se nas assonâncias internas (no som do “E”) dos versos: “Revelar sentido / o expresarlo si acaso él nos inventa”. A expressão é sonora e revela o sentido por meio dos mais variados sons deste poema. Além disso, o “E” demonstra a importância da Expressão servindo em termos de mecanismo formal, e, ao mesmo tempo, é uma conotação dos conceitos metafísicos centrais do poema: “espíritu, existencia”.

¹⁰⁹ Ibid., 1999, p.125-127.

¹¹⁰ Ibid., 1999, p.15.

Ao ler poemas significativos de cada uma das quatro partes da obra *Pensamiento del tiempo*, revelam-se rasgos constitutivos essenciais da identidade estética desta obra ao leitor que pretende conhecê-la e apreciá-la artisticamente. Pensar na sua constituição é também delinear o círculo hermenêutico aludido por Paul Ricoeur, o qual só se completa com a interação entre poeta, obra e leitor. Em uma entrevista realizada para esta dissertação, Juana Rosa Pita dá um parecer acerca do que significam as quatro partes de *Pensamiento del tiempo*, assim como as relações que se constituem entre elas:

El hacer camino (desprendimiento, aventura, promesa) que implica todo viaje, el encuentro como fuente de dicha y epifanía, la voz del otro y la forja a dos del sentido como luz en lo oscuro de la ausencia, la gratitud y homenaje a creadores afines; creo son, respectivamente, los motivos poéticos dominantes en cada una de las cuatro partes del poemario. Pero como dice el poema “Lectura de Botticelli”, lo que rige en las cuatro es “ritmo, sentido, calma”, porque tras toda experiencia vital y estética hermosa, importante, está latente siempre el contrapunteo entre armonía y pérdida, la conciencia del dolor.¹¹¹

Nesse sentido, fazer um “caminho poético” (“*Camino de la fuente*”); compartilhá-lo em uma fonte de epifanias (“*Punto cero*”), em relação a “voz do outro” e a “forja a dois dos sentidos”, ou seja, abrangendo a participação do leitor, (“*Realidad del sentido*”); e o sentimento de gratidão a homenageados que possuem afinidades poéticas com Juana Rosa Pita (“*Homenaje*”) são os motivos poéticos que se cristalizam em *Pensamiento del tiempo*.

¹¹¹ PITA, 2010.

2.3-A poética e estética da obra

2.3.1- O dialogismo

*Pensamiento del tiempo*¹¹² é uma obra que, do ponto de vista estético, possui vários matizes de análise possíveis, capazes de dinamizar seus poemas com sentidos abrangentes. Assim sendo, destaca-se o dialogismo, ou seja, o sujeito poético conversa com seu leitor sobre os mais diversos temas, inclusive sobre a própria poesia. Em relação a esse aspecto dialógico, Luiz Costa Lima, em *A literatura e o leitor - Textos de Estética da Recepção*¹¹³, contextualiza o papel do leitor e sua crescente importância nos textos contemporâneos, o que evidencia este caráter essencialmente proeminente da recepção na poesia.

O poema “*Jirones de misiva*” expressa a idéia de que não há oposição entre os conceitos de construção e consciência da criação com as expressões do sentimento. Pelo contrário, há muitas vezes uma aproximação evidente com quem lê. O próprio conceito de “*misiva*” remete a cartas, funcionando como meios de comunicação entre dois destinatários:

1

*Tal parece que todo en este mundo
es un rincón, salvo tu pensamiento.
De ti me sorprendió desde el inicio
la facultad de ver entre las sombras,
el saber de las escondidas
en los pliegues del tiempo,
y aún más, del corazón que hace su oficio
por su esencia de ser y dar belleza.*¹¹⁴

Neste poema, o dialogismo aparece com as marcações pessoais como o “*tu*”, delineando o eu-lírico que convida o leitor a ultrapassar a metáfora das “*sombras*”. Esta configura-se, então, ao mundo do leitor. Saber, exercitar a palavra poética é usar o

¹¹² PITA, Juana Rosa. *Pensamiento del tiempo*. Miami: Amatori, 2005.

¹¹³ LIMA, Luiz Costa. Seleção, Tradução e Introdução. *A literatura e o leitor. Textos de Estética da Recepção*. Autores: Hans Robert Jauss. Wolfgang Iser. Karlheinz Stierle. Hans Ulrich Gumbrecht. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

¹¹⁴ *Ibid.*, 2005, p.17.

pensamento e o coração, como forma de criar e sair das sombras (“*el saber de las escondidas*”), da ignorância representada pelo escuro. Isto aspira o eu-lírico do poema. Transitar entre os opostos é uma dádiva, “*belleza*” do mundo da poesia. Dá-se ênfase ao que une e reúne a poesia ao seu pretense leitor: “*y aún más, del corazón que hace su oficio / por su esencia de ser y dar belleza.*”. Assim, as seqüências de imagens poéticas remetem às duas faculdades principais que são utilizadas pelo leitor: pensar e sentir a poesia são capazes de atingir a essência do que é poético, configurado na recepção como limite estético de fruição do poema.

O verso “*en los pliegues del tiempo*” pode significar os espaços rítmicos deixados pelo poema, quando as imagens nele suscitadas, associam-se, dando vazão a intervalos rítmicos. Estes podem ser abertos a novas interpretações, ao criar pausas reticentes para o leitor explorá-las. Dentro deste contexto, Luiz Costa Lima comenta que uma forma de ler o discurso poético dessa mediação é pensar no vazio ou silêncio, explorado pelo poeta, incita o leitor, desafiando-o ao movimento dialógico de imagens projetadas no poema. Como se fosse uma metáfora *in absentia* :

A função do vazio consiste em provocar no leitor operações estruturadas. Sua realização transmite à consciência a interação recíproca das posições textuais. A mudança de lugar do vazio é responsável por uma seqüência de imagens conflitantes, que mutuamente se condicionam no fluxo temporal da leitura. A imagem afastada se imprime na que lhe sucede, mesmo se supomos que esta resolve as deficiências da anterior. Neste sentido, as imagens permanecem unidas em uma seqüência e é por esta seqüência que o significado do texto se torna vivo na consciência imaginante do leitor.¹¹⁵

Dessa forma, o poema “*Jirones de misiva*” está constituído por uma estrofe de 8 versos, encadeados (*enjambement*) em uma seqüência de imagens poéticas correspondentes ao diálogo com o leitor. As conjunções (“y”) e preposições (“en”) estabelecem esse ritmo semântico, assim como as vírgulas e os pontos, nesses versos predominantemente decassílabos, há um ritmo variável entre suas sílabas.

Já em “*Aire nuestro*”, a temática está relacionada à idéia da inspiração e do diálogo com o leitor. “Ar” alude à inspiração e “nosso” a interpelação entre o eu-lírico e o leitor,

¹¹⁵ Ibid.,1979, p.132.

funcionando como intercâmbio, na busca de impressões recíprocas que projetadas, por exemplo, no seguinte poema:

3

*Qué poema podría asir el aire nuestro,
vibrante de antigua memoria y porvenir,
si sólo son palabras sin campanas
las que me da la lengua, y cada noche
la aurora me encandila entre silencios.*

*Dime tú cómo puedo desnudar
la almendra de la dicha que nos tira,
abrazados, a nuestra estrella.¹¹⁶*

Na primeira estrofe, o limite entre “*antiguas memorias*” e o porvir (“*porvenir*”) é uma antítese para a inspiração (“*aire nuestro*”), a qual não encontra palavras para expressá-las dignamente pela língua, enlaçada pelo silêncio que reestabelece o equilíbrio do eu-lírico. No entanto, na segunda estrofe, novamente o leitor é convidado a participar da criação das imagens poéticas: “*Dime tú cómo puedo desnudar*”. O dialogismo (“*dime tú*”) reveste-se no abraço (“*abrazados*”) dado entre a fruição do leitor e a do sujeito poético. Encontro interpretado por essa união de opostos entre a luz evocada pela estrela e a escuridão da noite: “*cada noche (...) a nuestra estrella*”. Dessa forma, o poema cristaliza ou solidifica-se no diálogo constituído pelo contraste entre a vontade de expressar-se do eu-lírico e o desejo dessa integração com o leitor, em um puro “*aire nuestro*”.

O poema tem duas estrofes: um quinteto e um terceto. Há variedade tanto rítmica quanto métrica, não havendo um padrão pré-estabelecido. No entanto, a sonoridade é forte com assonâncias do som do “A” e do “E” e aliterações do som do “P” : “*Qué poema podría asir el aire nuestro” / “*la aurora me encandila entre silencios”*. Os versos são livres e brancos, não ocorrem rimas de nenhum tipo. A primeira estrofe retifica o fato da comunicação poética ser limitada, como o é a língua. Entretanto, a segunda estrofe, direciona-se precisamente ao leitor, ao usar a forma vocativa para protagonizá-lo, enquanto estratégia enunciativa: “*Dime tú cómo puedo desnudar*”.*

¹¹⁶ Ibid., 2005, p.27.

Segundo Costa Lima o texto ficcional, no âmbito contemporâneo, convida o leitor a se comportar como um “estrangeiro”, pois, a todo instante ele se pergunta se a formação de sentido que está fazendo é adequada à leitura que está cumprindo. Só mediante esta condição, a assimetria entre texto e leitor poderá dar lugar “ao campo comum de uma situação comunicacional”. É, neste ponto, no campo comum, que está intrincada a metáfora do “ar nosso” (aire nuestro), simbolizando uma espécie de ritual sagrado de comunhão. O eu-lírico pitiano dialoga com leitores-amigos-filósofos, buscando uma interação confortadora para ambos, no pensar e fruir da poesia em *Pensamiento del tiempo*.

2.3.2- As releituras dos mitos

A mitologia nos poemas pitianos merece uma visão estética relevante já que designar um sujeito poético que não só dialoga com seu leitor, mas também correlaciona um mundo ficcional de ascendência mitológica. Alfredo Bosi, em *O ser e o tempo da poesia*¹¹⁷, pensa o mito enquanto um conceito ideológico, atuando como forma de expressão, tanto para o poeta quanto para sua recepção (o leitor), o que sintetiza uma universalidade construída por ambos, no processo criativo. Por sua vez, Paul Ricoeur,¹¹⁸ com o estudo do “tempo mítico”, cujo conceito interessa explorar na poética de Pita, complementa a visão do mito em *Pensamiento del tiempo*.

O poema “*Mayoría de Telémaco*” figura nessa vertente de uma “origem” mítica dentro de *Pensamiento del tiempo*, instituída por meio do mito fundador de Odisseu e a palavra poética, como meio complexo de expressão, ao aludir a um mito muito difundido culturalmente, o que facilita no diálogo com quem lê e conhece o mundo helênico:

1

*No tuvo nombre tu desesperanza
cuando la ausencia equivalía a muerte
en tu mente de niño
y tu adhesión al mundo dependía*

¹¹⁷ BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.

¹¹⁸ RICOEUR, Paul. *O Tempo e narrativa*. Campinas: Papyrus, 1995.

*de que la resistencia de tu madre
no se quebrara a fuerza de insolencias,
embozadas en música, de alguno
de los torvos rivales de Odiseo.*

*Solamente tenías la palabra
de ella para saber tu sombra
semejante a la sombra de su amado.
Pintipirado a él, te confirmó
la diosa: tus ojos, tu cabeza
abalanzada siempre – se diría-
a una escondida estrella.¹¹⁹*

A história mitológica de Telêmaco é abordada pelo eu-lírico, lembrando os infortúnios dele na espera de seu pai (Odiseu). A “*mente de niño*” alude ao fato de que Telêmaco era muito novo quando seu pai viajou pelo mundo, deixando a ilha de Ítaca, e com isso, o que ele lembra da imagem do pai é uma “sombra”, a qual só é revelada pelo saber da palavra poética, transfigurada pelas descrições maternas de Penélope. A imagem da adesão (“*tu adhesión al mundo dependía*”) ao mundo liga-se com a palavra que revela o seu mundo de muitas dúvidas, assim como demonstra tal mundo da poesia para o leitor. Sendo assim, é tanto um diálogo entre Penélope e seu filho quanto com o leitor, o qual “adere-se” ao poema e só dele depende essa relação dialógica para completar-se.

Na primeira estrofe, há um vestígio de uma típica estrutura do mito, denotando uma fluidez narrativa mais próxima da prosa. No entanto, tal cadenciamento ganha novos contornos mais poéticos, presentes na segunda estrofe. A complexidade se instaura então, ao enumerarem-se os vocábulos que afastam Telêmaco do seu mundo simplificado de criança, os quais são nomeados e revelados por meio de vários substantivos: “*desesperanza*”; “*ausencia*”; “*muerte*”; “*insolencias*”; “*rivales de Odiseo*”; “*escondida estrella*”. Só a “*resistencia*” da palavra é que reconforta o seu mundo purificado e pueril. Além disso, a primeira estrofe compõe-se de 8 versos e a segunda, 7. A maioria dos versos são escandidos como endecassílabos, configurando um padrão métrico e, apesar de variáveis rítmicas, há também em alguns versos, um esquema rítmico acentuado na 3^a, 6^a e 11^a sílabas:

embozadas en música, de alguno 11 E.R (3, 6, 11)
de los torvos rivales de Odiseo. 11 E.R (3,6,11)

¹¹⁹ Ibid., 2005, p.13.

Já em relação à sonoridade do poema, há aliterações do “M” e do “S”: “semejante a la sombra de su amado” que revelam a musicalidade aludida no próprio poema: “embozadas en música” e sintetizam relevantes significados expressivos.

Todavia, é necessário ampliar essa reflexão do que significa o mito relacionado não só com a mediação discursiva do eu-lírico e do leitor, mas também com uma realidade do ser humano, enquanto ser dotado de uma temporalidade. Neste ponto, quem ajuda a pensar essa questão é Alfredo Bosi, com a obra *O ser e o tempo*:

Na poesia coexistem as sombras da matriz e o discurso feito de temporalidade e mediação. [...] O discurso tende a recuperar a figura mediante um jogo alternado de idas e voltas; séries de re(o)corrências¹²⁰.

Tais recorrências passam pelos artefatos de memória transfigurada da poeta e pelo ritmo empregado no poema; enfim, pelo *tempo humano* idealizado por Paul Ricoeur.

O “tempo humano” ou de “calendário”, definido por Ricoeur, é um conceito fundamental para compreender a poética pitiana, em termos da poesia baseada na temática do mito. É um tempo socialmente construído e, por isso, sustentado e criado pela linguagem. Possui uma noção de presente, que supõe uma diferença qualitativa entre passado e futuro, assim como utiliza recursos de conexão, através da linguagem, que são os que permitem relacionar nossa experiência pessoal, subjetiva e intransferível ao tempo do mundo em que nos situamos. Desse modo, o calendário constrói-se em uma instituição que socializa o tempo de nossas experiências íntimas. Poesia e mito de Juana Rosa Pita se encontram neste tempo ficcional pregado pelo autor:

essa entidade só pode ser designada de maneira global e grosseira pelo termo *tempo mítico* [...] O tempo mítico nos transporta [...] num ponto da problemática do tempo em que este ainda abarca a totalidade do que designamos, por um lado, como mundo e , por outro, como existência humana.¹²¹

¹²⁰ Ibid.,1977, p.24.

¹²¹ Ibid., 1995, p.180-181.

O poema “*Fuerza de fragancia*” delimita aspectos de um tempo mítico, caracterizando-o em uma fusão entre o mundo ficcional da poesia e a existência humana do poeta e do leitor, os quais compartilham a mesma “fragrância” estética, sentida neste poema:

*Llegué con anticipación al mundo:
demasiado tiempo de espera por ti
único en reconocerme
desde la más hermosa historia antigua,
indefenso en tu homenaje, pero firme
en merecer a fuerza de fragancia.*

*Abrazamos la vida, supimos del destino
deslocada todavía en el tiempo
mas orientando el cuerpo donde el alma
maravilla del encontrarnos
al reajustarse el sueño con las horas,
como Dios respondiendo a lo indecible.*¹²²

A temática do poema concentra-se em um tempo que não é cronológico e sim construído pela imaginação do eu-lírico. O primeiro verso configura a imagem da transcendência temporal, unindo-a a um mundo universalmente arquitetado, como o próprio mito o faz. Os primeiros versos “*Llegué con anticipación al mundo: / demasiado tiempo de espera por ti / único en reconocerme / desde la más hermosa historia antigua*” aludem a um mundo antigo, ressuscitado por uma experiência que vai além do tempo socialmente convencional. Tal vivência é remetida a quem lê, constatando-se um foco dialógico consciente do sujeito poético. Dessa forma, o leitor faz o papel do evocador da linguagem (“*único en reconocerme*”) enquanto recurso de conexão, o que permite relacionar sua experiência pessoal ao tempo do mundo em que vive. O mundo em contato com a existência sintetiza-se, na hermenêutica ricoeuriana, em uma interpretação mítico-temporal de recriar-se a si mesmo no poema. E compartilhar experiências estéticas é a chave-mestre desse tempo mítico: “*indefenso en tu homenaje, pero firme / en merecer a fuerza de fragancia.*”

A segunda estrofe corrobora um tempo elaborado pelo desejo de intercambiar sensações transcendentais entre sujeito poético e leitor idealizado: “*Abrazamos la vida, supimos del destino / deslocada todavía en el tiempo / mas orientando el cuerpo donde el alma / maravilla del encontrarnos*”. A ambivalência “corpo x alma” remete a outro

¹²² Ibid., 2005, p.31.

paradigma mítico pré-estabelecido pelo homem, assim como o tempo mítico da criação do próprio homem, instituído pela crença em Deus, sendo o mito (quando definido enquanto uma explicação do mundo e da existência humana) mais antigo que se conhece: “*al reajustarse el sueño con las horas, / como Dios respondiendo a lo indecible*”. Assim é que Alfredo Bosi, em *O ser e o tempo da poesia*, vê na temática do mito a melhor maneira de unir anseios individuais do poeta, com os da vontade de tornar públicos e universais as atitudes, baseadas no transcender do âmbito ficcional:

A poesia do mito e do sonho está rente à pura privatividade, mas, pelo discurso articulado, a sua poética deve tornar-se pública, universal. Uma coisa é viver subterraneamente a memória dos próprios afetos e configurá-la em imagem, som, ritmo; outra é comunicar a razão da privatividade. Quando se passa a esse estágio, a poética explícita cruza, não raro, com alguma forma conservadora de ideologia que tende a mitificar, sob nomes diversos, interesses de grupos em defensiva: Tradição, Passado, Casa, Nação¹²³

Vale destacar que há uma simetria estrófica já que as duas estrofes possuem 6 versos e predominam 12 versos (chamados de alexandrinos) na maioria deles, ao avaliar-se a questão métrica. No entanto, sem haver um padrão rítmico, varia nas pausas e nas acentuações silábicas, e, como já é característico nos poemas pitianos, não existem rimas, constituindo-se em versos brancos. Além disso, a sonoridade, sempre presente em seus poemas, é marcada por contrastes: de um lado, as freqüentes pausas dão espaço ao silêncio reticente, por meio dos dois pontos, das vírgulas e dos pontos que finalizam cada estrofe; por outro, a musicalidade das aliteraões e assonâncias. Os sons semelhantes do “D” e do “T” intensificam-se com o do “S” e do “F”, naquelas, e os sons do “E” e do “A” denotam nestas: “demasiado tiempo de espera por ti / desde la más hermosa historia antigua, / indefenso en tu homenaje, pero firme / en merecer a fuerza de fragancia. / deslocada todavía en el tiempo”.

Por fim, a poesia, em *Pensamiento del tiempo*, determina-se por várias tonalidades míticas em voga: a do tempo mítico, funcionando como uma transfiguração do mundo e da existência do ser, transportada para os versos pitianos; além de trazer uma sensação de cunho universal, multicultural que acaba por sintetizar-se numa leitura mais consciente de sua natureza abrangente, correspondida pelo universo variado dos leitores de Pita; e a memória

¹²³ Ibid.,1977, p.151.

que é o símbolo da obra para configurar uma visão estética do mito, como principal pano de fundo da poesia de reminiscências.

2.3.3- A metapoesia

Em se tratando desta obra, o estilo poético se vincula à natureza metapoética. A metapoesia tem o sentido de abranger a poesia como temática e composição, considerando elementos inerentes à palavra poética. Juana Rosa Pita, emana em *Pensamiento del tiempo*, uma gama de poemas que reflete a sua poesia, enquanto processo de criação. Essa função é precisamente aludida por Ester Mian da Cruz¹²⁴. Segundo ela, a função metapoética da poesia expõe o processo de criação artística ao leitor que, hoje, não mais a contempla como “*algo inatingível*”, algo insondável e inspirado pelo poeta, porta-voz de um objeto de privilegiados. Por isto, percebe-se que a metapoesia torna-se crítica da linguagem, enquanto estratégia estética e, no nível da recepção, condiciona o leitor ao engajamento, dando-lhe a condição de co-autor:

Sobre a origem dessa dessacralização da criação, João Alexandre Barbosa em *A Metáfora Crítica* reproduz a perspectiva que Walter Benjamin em *A Obra de Arte Numa Época de Reprodução Mecânica* toma para interpretar o fenômeno: Na verdade, o processo de dessacralização que Benjamim vê como essencial no movimento de arte moderna, aquela “destruição da aura de suas criações”, por força da própria evolução dos meios de reprodução da civilização industrial, levava inapelavelmente para o plano da reconsideração, da crítica, os instrumentos de que se serviam as artes de representação, nelas, evidentemente, incluindo-se a poesia, a Literatura¹²⁵

Tal pensamento institui um ponto de vista relacionado com a poesia de Pita, pois abre uma perspectiva de análise dos seus poemas, focando um sujeito poético preocupado com a forma em que o poema é construído e reflete seus meios criativos, exemplificando-os. Assim, essa “reconsideração” aludida por Mian Cruz, é a síntese do que se vê no poema pitiano “*Soledad transitiva*”, cuja temática caracteriza-se pela abordagem metapoética:

¹²⁴ CRUZ, Ester Mian da. http://metapoesia_universal.blogspot.com. Acesso no dia 20/10/09.

¹²⁵ Id., 2004.

*Mucho aprende la vida del poema,
del relato bien hecho, sin apercibirnos
va narrándonos con ritmo y buena grafía
al compás de objetos mágicos
convocados del hondón del tiempo,
signos vivaces de sentido.*

*Y aprendemos de la memoria
al alzar los recuerdos su palacio
donde cada estancia, rincón o barandal,
visitado con voluntad feliz,
de siempre enriquecido rendimiento:
tal vez una dulce sonrisa acariciada
en el instante de alcanzar los ojos.*

*La soledad se vuelve transitiva
cuando mis pensamientos logran dar
con su destino en los pensares tuyos,
en tanto que la vida en nos aprende
a trasladarse de puntillas, aun sobre el mar,
por que Dios no abandone
la acequia del palacio compartido.¹²⁶*

Na primeira estrofe, o poema enfatiza a criação poética e seus meandros, ao mesmo tempo que o sujeito poético sabe da importância do leitor neste processo criativo: “*Mucho aprende la vida del poema / del relato bien hecho, sin apercibirnos / va narrándonos con ritmo y buena grafía*”. A “vida” do poema é a alma deste, ou seja, a poesia. O “relato” e o “ritmo” não só configuram o fazer poético, como também são elementos recorrentes na poesia de Pita. Seu estilo prosaico e dialógico é típico de uma narração poética, convergendo-a no personagem central que é o leitor (incluído nesse trecho pela desinência do pronome pessoal “nós”) e a própria poesia, sentida por meio do ritmo. Dessa forma, procede a “dessacralização da criação” que Cruz define na poesia contemporânea, incluindo *Pensamiento del tiempo*. Em seguida, o trecho subsequente dessa estrofe ratifica o tempo no seu papel primordial de criar e recriar significados, ritmados ou não, na poesia: “*al compás de objetos mágicos / convocados del hondón del tiempo, / signos vivaces de sentido*”.

Na segunda estrofe, o eu-lírico salienta um dos pilares da criação poética que é a memória criativa, a imaginação que amalgama imagens enquanto reflexão metapoética, já que a poesia aprende a olhar para si mesma, ao criticar e descrever seus estilos de criação, com a

¹²⁶ Ibid., 2005, p.43.

metáfora da construção poética de um palácio: “*Y aprendemos de la memoria / al alzar los recuerdos su palacio / donde cada estancia, rincón o barandal, / visitado con voluntad feliz.*”.

Na terceira e última estrofe, o dialogismo poético é tematizado pela imagem da “solidão transitiva”, na qual só o leitor é capaz de aniquilar o caráter solitário do eu-lírico, quando estes se comunicam no poema, “*La soledad se vuelve transitiva / cuando mis pensamientos logran dar / con su destino en los pensares tuyos, en tanto que la vida en nos aprende*”. No entanto, a criação e a fruição poéticas se completam, enquanto poesia, no momento em que há um espaço criativo para isso. O poema é, então, o canal (significado de “*acequia*”) espaço - temporal capaz de manter esse diálogo criativo: “*la acequia del palacio compartido*”.

De maneira geral, a primeira estrofe constitui-se de 6 versos, enquanto a segunda e a terceira possuem 7. Há uma oscilação entre os metros e os ritmos do poema, não configurando-se um padrão silábico expressivo, a não ser pelo predomínio de decassílabos. A sonoridade do poema dignifica o ritmo, o qual é sentido pelas aliterações do “P”, do “R” e do “V”, ao perceber-se nestes trechos a evidente atuação rítmica do som mais do que a da pausa: “*la acequia del palacio compartido” / “va narrándonos con ritmo y buena grafía” “visitado con voluntad feliz”.*

De qualquer forma, em *Pensamiento del tiempo* a metapoesia dá margem a uma importante característica de contemplação poética, pois os instrumentos que a dinamizam são inerentes à criação da poesia. Por isso mesmo, crítica de si mesma, eleva-se a um patamar que se poderia chamar de essência de uma maturação poética. Juana Rosa Pita conscientiza-se, nesta obra, da relevância de se pensar na própria natureza da criação e coloca-se a par da situação por meio de seus sujeitos poéticos. Isto acaba sendo um indicador de seu processo de maturação enquanto poeta.

2.7-O sistema metafórico pitiano

Uma série de metáforas, configuradas nos diferentes poemas da obra, chama a atenção do leitor. A metáfora, como procedimento primordial da poesia, manifesta toda a magia poética e é uma forma de expressão essencial para o estilo do poeta. Ela também ganha destaque como um dos fatores estéticos de aproximação criativa com o leitor, já que compreende-se ser um dos elementos mais importantes no trabalho poético de *Pensamiento del tiempo*.

Paul Ricoeur estuda o caráter heurístico, na metáfora e na poesia contemporânea, ou seja, renovador de sentidos, conceito fundamental para a compreensão da poesia pitiana, a qual ver-se-á de que forma enfatiza a recepção textual. *Perigos da poesia e outros ensaios*, do poeta José Paulo Paes¹²⁷ complementar a visão ricoeuriana da metáfora. Enquanto que, João Alexandre Barbosa, com a obra *A metáfora crítica*¹²⁸, demonstra as relações existentes entre a poesia e os caracteres míticos da linguagem, pré-concebidos na imaginação poética de quem lê os poemas de Juana Rosa Pita.

Em se tratando de poesia contemporânea, a metáfora é o recurso mais utilizado como elo entre o eu-lírico e o leitor que o interpela, inter-dimensionando as faces desenvolvidas na imaginação poética. *Pensamiento del tiempo* é uma obra que constitui uma série de metáforas significativas, com uma evidente relação entre elas, as quais são presentes em vários poemas e reorganizadas em um sistema metafórico.

João Alexandre Barbosa discute os movimentos que ela configura ao longo dos tempos. Para ele, a metáfora é o sinal de que, ao escapar de uma designação “pura e simples”, e ao envolver possibilidades que se multiplicam à medida que a leitura se efetiva, o poema, que “corta segmentos da realidade”, passou a incorporar espaços inesperados, insólitos, e só atingíveis ou verificáveis a partir de suas próprias vinculações no espaço do texto.

Além disso, o autor demonstra a importância do leitor como ativador das imagens poéticas, dentro do contexto de análise da poética da contemporaneidade, algo frequentemente intrincado no universo poético de *Pensamiento del tiempo*, o qual faz da

¹²⁷ PAES, José Paulo. *Os perigos da poesia e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

¹²⁸ BARBOSA, João Alexandre. *A metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

realidade do texto uma “metáfora dialogizante”. Não nega a presença do leitor, mas pelo contrário, dignifica-a, como Barbosa afirma, com ressalvas: “Mas escapar ao demônio da tautologia, que é o do leitor, não é negá-lo: é antes afirmar o valor de sua existência enquanto possibilidade de desdobramento do texto em suas vinculações básicas¹²⁹”. O seu conceito de desdobramento é a instauração de uma linguagem que recupere para a consciência as fases de construção do espaço poético. Ou seja, restaure os mecanismos de criação da poesia por meio de uma metáfora inovadora, que dialogue com o leitor, correlacionando simplicidade e complexidade, em uma mesma moeda de troca metafórica.

Outro ponto a se salientar no trabalho da metáfora contemporânea, na qual *Pensamiento del tiempo* insere-se, é a relação intrínseca que funciona como uma transição entre poema e aspectos míticos da linguagem. *Vide* Barbosa:

Na verdade para o estudo da metáfora, se não se leva em conta a transformação lingüística de mitemas e arquétipos que, veja-se bem, incluem *significados* antropológicos, não é possível estabelecer o papel desempenhado pelo tropo no sistema de convergência que é o texto. Neste sentido, ainda é válida a afirmação de Hedwig Konrad: “A metáfora e o mito são duas variedades de um mesmo mecanismo que serve à formação de muitos fenômenos diversos: trata-se sempre da tendência fundamental em descobrir parentescos entre os objetos em uni-los sob um aspecto novo”.¹³⁰

Sob esse raciocínio, e já pensando nos poemas presentes em *Pensamiento del tiempo*, um sujeito poético e mitológico em trânsito, que ao longo do poemário se re-configura a ponto de, aos poucos, inutilizar a “máscara metaficcional” de personagens míticos e delinear um eu-lírico mais independente, que busca “parentescos” semânticos nas metáforas renovadoras.

Quem exerce o papel renovador de sentidos é sempre o potencial leitor. A imagem da “fonte” é a principal metáfora que explica essa metamorfose estilística, pois, através dela, abrangem-se variadas reorganizações temáticas. Vale ressaltar que as mesmas estão profundamente interligadas com a idéia da criação poética. Essa imagem da fonte como metáfora da (re)criação poética é um postulado recorrente. E a inauguração dessa seqüência

¹²⁹ Ibid.,1974, p.10.

¹³⁰ Ibid.,1974, p.16.

de reflexões dialógicas aparece no título da primeira parte: “*Camino de la fuente*”. Leia-se em fragmentos do poema “*Manuscrito de la sibila*”, dessa parte inicial da obra, a qual reflete acentadamente a metáfora da fonte:

*Nos pasamos la vida reencontrándonos,
y si el palacio viaja o se esconde la fuente
plaza sonora se abre en lontananza*¹³¹

*Así recuerdo un porvenir hablándonos
Camino de la fuente que hallaremos*¹³²

Note-se a relação estreita nesses poemas por dois motivos: os verbos conjugados na primeira pessoa do plural (“*reencontrándonos*” e “*hablándonos*”) aludindo à presença do leitor; e a fonte como forma de esconder significados só abertos pela instância sonora da leitura dos versos (“*se esconde la fuente/ plaza sonora se abre*”) ou a fonte como caminho a ser percorrido pela leitura reflexiva, mescla de passado e futuro, do instante da criação ao ato de ler: “*recuerdo un porvenir*”, “*fuente que hallaremos*”. Fixar-se a fonte enquanto idéia da criação ou inauguração, origem do fazer poesia, em *Pensamiento del tiempo*, é também meditar em uma metáfora que, constantemente abre novos núcleos de significação. Com propriedade, os aspectos da metáfora são tratados por Paul Ricoeur:

Com a metáfora, a inovação consiste na produção de uma nova pertinência semântica, por meio de uma atribuição impertinente [...] A metáfora permanece *viva* tanto tempo quanto percebemos, através da nova pertinência semântica - e de certo modo na sua espessura-, a resistência das palavras no seu emprego usual e , assim também, sua incompatibilidade no nível de uma interpretação literal da frase. O deslocamento de sentido que as palavras sofrem no enunciado metafórico, e a que a retórica antiga reduzia a metáfora, não constitui a totalidade da metáfora; é somente um meio a serviço do processo que se situa no nível da frase inteira- e tem como função salvar a nova pertinência da predicação “bizarra” ameaçada pela incongruência literal da atribuição.¹³³

A partir do entrelaçamento dos aspectos sintagmático e paradigmático, compreende-se que as palavras não possuem um sentido próprio, imutável e irrefutável; seu sentido é construído *pelo e no* discurso, partindo de significados não previstos pelas convenções e teorias retóricas tradicionais. “Inovar semanticamente” é a chave para compreender a

¹³¹ Ibid., 2005, p.23.

¹³² Ibid., 2005, p.25.

¹³³ Ibid., 1995, p.9.

metáfora como um intenso diálogo com seu leitor, a qual não veste mais as “camisas de força” de significação da tradição poética. Diametralmente oposto aos códigos pré-estabelecidos, o enunciado metafórico é recriado pelo próprio leitor em uma abertura semântica. Paul Ricoeur¹³⁴ chama essa capacidade renovadora da metáfora de caráter heurístico:

A metáfora apresenta-se, então, como uma estratégia de discurso que, ao preservar e desenvolver a potência criadora da linguagem, preserva e desenvolve o poder heurístico desdobrado pela ficção. [...] Assim, a obra é conduzida a seu tema mais importante: a saber que a metáfora é o processo retórico pelo qual o discurso libera o poder que algumas ficções têm de redescrever a realidade. Ligando dessa maneira ficção e redescritção, restituímos sua plenitude de sentido à descoberta de Aristóteles, na *Poética*, de que a *poiesis* da linguagem procede da conexão entre *mythos* e *mimesis*.¹³⁵

Para melhor entender o conceito de heurístico basta decodificar o próprio termo etimologicamente falando; o que é denotado na obra *Perigos da poesia e outros ensaios*, do poeta José Paulo Paes, na qual reflete sobre a poesia moderna e seus meandros:

Derivado do verbo grego *eurísko*, “achar” – o mesmo do famoso “Eureka” de Arquimedes, - o adjetivo remete ao caráter eminentemente fundador desse gesto de *bricolage* que é a renomeação metafórica. Um gesto não só de rever mas também de reaver, de tornar achar o já-visto, no sentido de trazer de volta a surpresa de um primeiro contacto que o automatismo da repetição embotara. Por força do seu poder heurístico é que a metáfora deixa de ser mero ornato para se converter em veículo fundamental da visão poética do mundo.”¹³⁶

Ele acrescenta que a lírica moderna não se contenta em exigir do leitor aquela passiva suspensão da descrença, tida como condição suficiente para o desfrute do poético. A par disto, o leitor é convidado e intimado a ir ao encontro do poeta para acumpliciar-se com ele na empresa de desconstruir o real de convenção e reagrupar-lhe metaforicamente os detritos no trans-real de invenção. Assim, fica evidente que as metáforas em *Pensamiento del tiempo* são expressões originais, recriações que necessitam do leitor (este é aqui mais ativo do que o leitor de uma tradição poética do passado), na interação entre criar e recriar significados. O poema “*Aire nuestro*”, em suas partes 3 e 4 (do total de 5), sintetiza a poesia de Juana Rosa

¹³⁴ RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Loyola, 2000.

¹³⁵ Ibid., 2000, p. 13-14.

¹³⁶ Ibid., 1997, p.29-30.

Pita que dialoga intensamente com sua recepção textual, utilizando-se de metáforas heurísticas:

3

*Qué poema podría asir el aire nuestro,
vibrante de antigua memoria y porvenir,
si sólo son palabras sin campana
las que me da la lengua, y cada noche
la aurora me encandila entre silencios.*

*Dime tú cómo puedo desnudar
la almendra de la dicha que nos tira,
abrazados, a nuestra estrella.¹³⁷*

4

*Sopla sin ser el viento,
de ternura es su oxígeno:
surcado está por fuentes peregrinas,
por luz y sombra que en delicias torna
sencillamente ser. Viene al mundo
extraño modo, nómada lea.*

*Brota de pronto en un feliz acorde,
aire montés que nos aclara el alma y la garganta.
Cela el amor amando y quien lo escucha
ya no le teme al tiempo o a la muerte.
Devuelve lo entrañable, doble hallazgo
de nosotros y Dios.*

Los pulmones nos llena de universo.¹³⁸

Se comparado o primeiro verso da parte 3 do poema (“*Qué poema podría asir el aire nuestro*”) com o segundo verso (segunda estrofe) da parte 4, (“*aire montés que nos aclara el alma y la garganta*”), nota-se que a metáfora “*aire nuestro*” sofre uma “metamorfose semântica” baseada na característica heurística aludida por Ricoeur, isto é, torna-se um “*aire montés*”. Os dois podem designar o poder transformador da palavra poética e também da inspiração (tendo o “ar” como símbolo), convidando o leitor a re-fundar, a seu modo, o significado desta metáfora.

¹³⁷ Ibid., 2005, p.27.

¹³⁸ Ibid., 2005, p.28.

O leitor é metaforizado de duas maneiras distintas: por um lado, a poesia é absorvida por fontes ou leitores variados que estabelecem o que é significativamente poético para eles, sabendo interpretar o poema (ou seja a “luz”) ou não (“sombra”): “*surcado está por fuentes peregrinas / por luz y sombra que en delicias torna / sencillamente ser*”; por outro, ele atua como um “nômade”: “*Viene al mundo / extraño modo, nómade lea.*”, desloca-se e transita por entre os sentidos que o poema é capaz de suscitar, na busca por “lugares-comuns” que o satisfaçam poeticamente. Dessa forma, este poema, por si só, reflete a poesia em um espaço configurado pela interação obra-leitor.

Sendo assim, as metáforas pitianas postulam os meandros das imagens poéticas do oculto: “*sombra*”, “*noche*”, “*ausencia*”, “*umbrío*”, “*página en negro*”, “*secreto*”. Estas palavras conotam um mundo de reflexões, sobretudo em relação ao que transcende a ignorância ou ausência do pensar. Meditar, ponderar poeticamente, é um exercício que não permite ao leitor ver o poema pitiano somente de um ângulo auto-referencial, referindo-se ao mundo físico, ao mundo do concreto.

Por isto, estas metáforas aludem ao conceito de sombra, ausência, etc., enquanto a um mundo frio e racional demais, cujo eu-lírico de Pita quer fugir, refugiar-se dele e, ao mesmo tempo, descobri-lo por meio da abstração característica da poesia. Elas também estilizam formas de pensar a poesia, como principal meio de expressão que transcende o ser, e as “realidades” elaboradas por esse ser, num convite pleno a quem lê. Além disso, demonstram uma dinâmica em que só palavra poética restitui a luz do saber, de um mundo que faça sentido, além do cotidiano, e, por vezes, o lado sombrio da vida. “*Partita del hilo*”, “*El sentido de la noche*”, “*Como un mosaico*”, “*Reflexiones moduladas*” fazem um roteiro dessas proposições. Sendo o primeiro marcado por antíteses:

*Tantos viajes con alegría errante
en sin sabor sereno, tímido
sombros prendadas de un perfil
bajo un sol de leyenda;
tanta mano a la obra y al ensueño,
deshora y lejanía creadora
de música; tanta fuga
para llegar al laberinto justo.*¹³⁹

¹³⁹ Ibid., 2005, p.61.

O contraste de realidades (“*sombras prendadas*” x “*sol de leyenda*”) só se concretiza por meio do diálogo criador de quem lê : “*tanta mano a la obra*” “*lejanía creadora de música*”, porque alude à inspiração de cunho musical, evocada pela leitura, na qual se inscreve a poesia. A “fuga” é outra imagem poética de um eu-lírico que filosofa sobre as realidades da vida, conceituadas como um vasto “*laberinto justo*”. O labirinto é tanto uma forma de filosofar sobre a vida, quanto a de exaltar os diferentes caminhos que a recepção da leitura da poesia terá para cada leitor. A metáfora da sombra está presente também em “*El sentido de la noche*”:

*La página en negro de la noche
de hace algún tiempo nos pedía un trazo
que dividiera lo oscuro con un puente al sentido.
Y una extraña añoranza nos movía
a unir luces a sombras en los instantes eternos.*¹⁴⁰

Neste trecho, o contraste enfatiza a dinâmica da criação poética (“*la página en negro*”) e da imagem semântica (“*puente al sentido*”) que opõe-se às sombras, unindo-as em instantes eternos e atemporais, cada vez que o leitor clareia suas idéias como feches de luz, re-inaugurados semanticamente em cada leitura.

Podemos interpretar várias faces desses aspectos da metáfora em *Pensamiento del tiempos*. Em “*Baño de Eternidad*”, por exemplo, a primeira estrofe estiliza o elo entre o sentido atemporal de uma poesia e uma viagem multicultural feita através da leitura, o qual se eterniza entre o poeta e o leitor:

*Poco importan los años:
la eternidad baña las horas de armonía.
Vayan en tren los otros
o paseen por un jardín de arte,
desaparecidos se vuelven
cuando tú y yo nos descubrimos
como al instante cero remontándonos.*¹⁴¹

¹⁴⁰ Ibid., 2005, p.69.

¹⁴¹ Ibid., 2005, p.36.

A metáfora do “*instante cero*” é o instante de uma viagem poética (“*Vayan en tren los otros*”), compartilhado entre o leitor e o eu-lírico. É também um espaço metafórico que alude à experiência poética inscrita pelo “devaneio do habitar”, lembrando-se da seqüência imagética de Paolo Spinicci (citação que aparece, ao iniciar esta parte da obra pitiana): “experiência é um grande edifício cujas escadas dão acesso aos diferentes andares, os quais, de quando em quando, habitamos”. A imagem do “habitar”, é uma experiência dialógica porque instaura um mundo só expresso pela poesia e seus “construtores semânticos”: poeta e leitor. O caráter atemporal da poesia é remetida pelo poema : “*Poco importan los años: / la eternidad baña las horas de armonía*”. Sendo que “*horas de armonía*” são o instante zero pitiano, um espaço de devaneios como o “*jardín de arte*”.

Gastón Bachelard, em sua obra *A Terra e os Devaneios do Repouso*¹⁴², reflete sobre essas imagens que se associam na metáfora da habitação, em uma fenomenologia de ver o espaço habitável como uma forma de repouso do espírito. As imagens que, para ele, são forças psíquicas primárias são mais fortes que as idéias, mais fortes que as experiências reais. Além disso, a interação com o leitor soma na elaboração de uma imagem poética: “Às vezes um poeta tem tamanha confiança na imaginação dialética do leitor que apresenta apenas a primeira parte da imagem”.¹⁴³ O “*instante cero*” é o voto de confiança, do eu-lírico de Pita, que circunda na imaginação de quem lê seus poemas, em termos de habitar o mesmo espaço imaginativo que o seu leitor idealizado. É um “habitar oniricamente”, e é mais do que habitar pela lembrança:

Assim, uma casa onírica é uma *imagem* que, na lembrança e nos sonhos, se torna uma força de proteção. Não é um simples cenário onde a memória reencontra suas imagens. Ainda gostamos de viver na casa que já não existe, porque nela revivemos, muitas vezes sem nos dar conta, uma dinâmica de reconforto. Ela nos protegeu, logo, ela nos reconforta ainda.. O *ato de habitar* reveste-se de valores inconscientes [...] que o consciente não esquece.¹⁴⁴

Dessa forma, *Pensamiento del tiempo* traz à tona o momento *aiesthesis* (do termo originário grego “estesia”, que significa sensibilidade, percepção) que esta obra pode proporcionar, aguçando a sensibilidade de quem tiver contato com esse conjunto de poemas

¹⁴² BACHELARD, G. *A Terra e os Devaneios do Repouso*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

¹⁴³ *Ibid.*, 2003, p.17.

¹⁴⁴ *Ibid.*, 2003, p.92.

de Juana Rosa Pita. Atua como se fosse uma “habitação de pensamentos poéticos”, memórias configuradas em um constante devaneio endossado pelas várias formas de interpretá-lo.

Portanto, ao integrar-se aos aspectos analisados, o dialogismo marca um estilo poético de comunhão com o leitor em um paradigma mais aberto. Sem essa interação, a poesia de *Pensamiento del tiempo* perde força e esvazia-se plenamente na recorrência de suas leituras. Já a mitologia tem uma função primordial de aproximar a poética pitiana a um contexto universal; mas, ao mesmo tempo, ao reler mitos de uma forma tão particular, correlaciona uma experiência de leitura bastante subjetiva, no exercício hermenêutico de seduzir a sensibilidade do seu interlocutor. Dentro desta sensibilidade da poesia, há um caráter reflexivo sobre a própria criação, estilizando características metapoéticas. E, finalmente, ler a poesia de Pita é refletir sobre suas metáforas, as quais funcionam como um sistema de significados que interpenetram-se progressivamente na obra. Quando perguntada em relação ao seu universo metafórico, Juana Rosa Pita concede mais do que uma entrevista, faz poesia em uma resposta:

*Todo consiste en ver cuando se mira. Hay imágenes que se graban en nuestra psiquis y que poco a poco, por magia de poesía, van revelando su potencia metafórica. Quiero decir que la realidad es rica en metáforas: basta detectarlas y leer sus significados, sus irradiaciones en el contexto de nuestra vida y nuestra obra: su sentido profundo.*¹⁴⁵

¹⁴⁵ PITA, 2010.

Considerações finais

Diante de todos os pontos apresentados neste trabalho, pode-se constatar que tanto na obra de Juana Rosa Pita, quanto em *Pensamiento del tiempo*, mais especificamente, há um trabalho poético de rica e complexa significação estética. Nesta dissertação, sua leitura interpretativa baseou-se em argumentos da poética e da estética, de modo tal que o foco situa-se nas recorrentes relações da poética de Juana Rosa Pita com o dialogismo, a mitologia, a metapoética e o universo metafórico que a caracterizam, enquanto cerne da dissertação.

Dessa forma, um ponto a ser considerado é a transformação observada na poesia contemporânea (assim como na evolução da poética pitiana), na qual a participação do leitor aumenta gradativamente, é mais envolvente e presente ao ampliar e tensionar as estratégias discursivas. Tal é o caso do dialogismo poético que atua na modelação de um leitor cooperativo, o qual, por sua vez, é convocado a participar criticamente na construção de sentidos da poesia. O dialogismo da sua poética mostra as afinidades entre o sujeito poético pitiano e o leitor que a espreita em uma relação interativa. Com isso, percebe-se um dominante *leitmotiv* na aproximação poética, no laço de comunhão consciente com quem a lê, em uma espécie de celebração do processo comunicacional de sua poesia.

Ligada a esse conceito e prática estéticos, que promove o diálogo textual em sua poesia, está a empatia universal que a mitologia expressa, evidenciando um lado poético multicultural e instigante de criações e recriações de personagens míticos, os quais buscam as fontes originais e sagradas do fazer poético, assim como configuram e compartilham as experiências vitais da poeta. Essa dimensão da poesia implica uma síntese de particularidades intransferíveis de cada um na universalidade mítica, o que se traduz em suas leituras, tanto implícitas como ostensivas. A experiência mítica dos poemas pitianos consolida, assim, uma

espécie de expansão interior em seu leitor. A própria Juana Rosa Pita define que o mitológico, em sua poética, nomeia a complexidade do nosso mundo íntimo, emergindo diretamente da alma poética que todos possuímos, um verdadeiro patrimônio humano que a poesia é capaz de atualizar.

Já a metapoesia correlaciona contornos de auto-análise com um contexto abrangente da criação poética, em uma reflexão acerca da condição do poeta de debruçar-se sobre si mesmo e sobre a palavra poética. É uma característica e uma vocação em sua poética, meditar e refletir acerca da natureza poética e sua relação com a vida. O que está por trás desse processo auto-reflexivo é o ímpeto e o desejo, de caráter filosófico existencial, de realizar-se no próprio pensamento, enquanto paradigma primordial e original de sua poesia. Ter a consciência de si mesma é o que confirma uma maturidade poética e pensar é sempre uma aventura revigorante e vital nos poemas pitianos.

A reflexão sobre a metáfora, e seus meandros, conclui a leitura estética de *Pensamiento del tiempo*. Destaca-se, desde a visão da hermenêutica ricoeuriana, sua capacidade de renovar sentidos constantemente, salientando a importância contemporânea do papel do leitor nesse processo de recriação semântica. É uma obra constituída por uma série de metáforas significativas, estreitamente relacionadas entre elas e organizadas em um sistema metafórico, configurado em correspondência com a imaginação do destinatário dos poemas. “Saberes ocultos em imagens”, verso do poema “*Partita del hilo*”¹⁴⁶, de Pita, talvez seja a melhor forma de definir a metáfora prevaçente e vivaz de sua poesia.

Contudo, ainda foi possível notar, neste estudo, a aplicação das teorias em um sentido dinâmico e contextualizado. Tomou-se como alicerce conhecimentos variados, pertencentes a diversas séries do saber, para ler a poesia de Juana Rosa Pita, transitando entre teóricos da filosofia (metafísica), da poesia (hermenêutica), da mitologia (conjunto de mitos), da linguagem literária em si (teoria literária, poética, retórica), o que está nos indicando a versatilidade de interpretações possíveis, reunindo pontos de vista diversos em uma autora.

¹⁴⁶ Poema de *Pensamiento del tiempo*.

Seus poemas transcendem fronteiras culturais e literárias, ao introduzir um ambiente poético aberto ao leitor, pleno de manifestações da imaginação a serviço da interpretação de sua complexa e criativa constituição estética. A obra pitiana consegue juntar duas vias fundamentais de expressão que se complementam: por um lado, a emoção, quando seus versos interpenetram-se em nós com tamanha sensibilidade, fazendo com que, por um breve instante, a poesia seja música mental, ajustada a um mundo de imagens que evocam serenidade e paz interior; por outro lado, celebração do intelecto, indagação interior, raciocínio sem frieza, convocação da mente espiritual, transcendência sem cair na tentação do abstracionismo vago. Ou seja, é uma poesia que consegue combinar tais aspectos, os quais constantemente se inter-relacionam, sem serem excludentes.

Assim sendo, a poesia de Juana Rosa Pita, encarnada em *Pensamiento del tiempo*, evidencia a relevância estética de uma obra quando esta amalgama o prazer de fruição do texto e a reflexão profunda sobre sua constituição. E, considerando os argumentos supracitados, qualquer dos elementos interpretados (dialogismo, releituras míticas, metapoesia, sistema metafórico) resulta expressivo da diversidade e riqueza de nuances da poética pitiana, ao salientar os ricos movimentos criativos que se tecem entre um eu-lírico e o receptor, pois a poesia emociona e surpreende o leitor, ao fazê-lo pensar com seus vários e sugestivos níveis de leitura. Como diz Octavio Paz:

“A primeira virtude da poesia tanto para o poeta como para o leitor é a revelação do ser. A consciência das palavras leva à consciência de si: a conhecer-se e a reconhecer-se.”

Referências bibliográficas

Obras de ficção:

PITA, Juana Rosa. *Mar entre rejas*. Washington: Solar, 1977.

_____. *El arca de los sueños*. Washington-Buenos Aires: Solar, 1978.

_____. *Manual de magia*. Barcelona: Ámbito literario, 1979.

_____. *Eurídice en la fuente*. Miami: Solar, 1979.

_____. *Viajes de Penélope*. Miami: Campanotto, 1980.

_____. *Sorbos de luz/ Sips of Light*. Trad. Mario de Salvatierra. New Orleans-San Francisco: Eboli Poetry Series, 1990.

_____. *Transfiguración de la armonía*. Flórida: La torre de papel, 1993.

_____. *Tela de concierto*. Miami: El zunzún viajero, 1999.

_____. *Cadenze*. Foggia: Bastogi Editrice Italiana, 2000.

_____. *Cantar de Isla*. La Habana, 2003.

_____. *Pensamiento del tiempo*. La Habana: Amatori, 2005.

Textos teórico-críticos:

- BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. *A Terra e os Devaneios do Repouso*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Unesp, 1993.
- BARBOSA, João Alexandre. *A metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- BARQUET, Jesús J. *Escrituras poéticas de una nación: Dulce Maria Loynaz, Juana Rosa Pita y Carlota Caulfield*. La Habana: Ediciones Unión, 1998.
- BOLAÑOS, Aimée G. *Poesía insular de signo infinito: una lectura de poetas cubanas de la diáspora*. Madrid: Betania, 2008.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- CRUZ, Ester Mian da. Disponível em: http://metapoesia_universal.blogspot.com. Acesso no dia 20/10/09.
- DUBOIS, Jacques. *Retórica da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1980.
- ECO, Umberto. *A estrutura ausente*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- HEREDIA, Alexander Pérez. In: Conferência apresentada dia 10 de abril de 2009, no *Department of Spanish and Portuguese New York University*.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 2005.
- KIRCHOF, Edgar Roberto. *Estética e Semiótica: de Baumgarten e Kant a Umberto Eco*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.
- LEMUS, Virgilio López. In: *Doscientos años de poesía cubana/ 1770-1990 / Cien poemas antológicos*: La Habana, 1999.

LIMA, Luiz Costa. Seleção, Tradução e Introdução. *A literatura e o leitor. Textos de Estética da Recepção*. Autores: Hans Robert Jauss. Wolfgang Iser. Karlheinz Stierle. Hans Ulrich Gumbrecht. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

MENDINUETA, Lauren. “*Peregrinación a lo esencial: una lectura de Juana Rosa Pita*”. Ensaio disponível no site: <http://cvc.cervantes.es>. Acesso no dia 22/08/2009.

NUNES, Benedito. *Hermenêutica e poesia: o pensamento poético*. Belo Horizonte: Ufmg, 2007.

PAES, José Paulo. *Os perigos da poesia e outros ensaios*. Rio de Janeiro : Topbooks, 1997.

PAZ, Octavio. *El Arco y la Lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

_____. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PIÑA, Jorge. In: *Manifiesto de la Metapoesia: Una apuesta discursiva para la Metacreación Literaria en América y en el mundo. "Del Caribe para el mundo"*.

PLAZA, Galvarino. *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, No. 361-62, 1980.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Campinas: Papyrus, 1995.

_____. *A metáfora viva*. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Loyola, 2000.

TERRÓN, Silvia. Disponível em: www.perso.wanadoo.es/emoball/.../LIBROS%2016.htm. Acesso no dia 17/08/09.

TODOROV, Tzvetan. *Estruturalismo e Poética*. São Paulo: Cultrix, 1974.

Anexos

Entrevista a Juana Rosa Pita

1. ¿En el amplio contexto de su obra, qué singulariza y representa *Pensamiento del tiempo*? ¿Cuáles experiencias, tanto poéticas como vitales, son determinantes en la composición de su poemario?

La experiencia de la amistad como forma incondicional y creadora del amor, del gozo fructífero de los momentos eternos, del silencioso paso del tiempo, de la poesía como centro rector de la existencia humana, en suma de la experiencia (quehacer y vida) acumulada y acrisolada: canto de vida y a un tiempo reflexión sobre el papel del arte en general y de la poesía, aliada a la filosofía, en los tiempos que corren.

La experiencia en este poemario es más serenamente constelada que en otros de mis libros anteriores: lectura intensa (interpretación única) de un encuentro importante para mí y por ende para mi poética. Eso sí, siempre ocurre en poesía, y por supuesto también en *Pensamiento del tiempo*, como dice el primer texto de “Aire nuestro”, que los poemas comienzan a escribirse cuando “las palabras envidian la gloria del silencio”.

2. ¿Por qué se estructura en cuatro partes? ¿Cuáles son los motivos poéticos dominantes en cada una de esas partes? ¿Podiera caracterizar temáticamente su libro?

El hacer camino (desprendimiento, aventura, promesa) que implica todo viaje, el encuentro como fuente de dicha y epifanía, la voz del otro y la forja a dos del sentido como luz en lo oscuro de la ausencia, la gratitud y homenaje a creadores afines; creo son, respectivamente, los motivos poéticos dominantes en cada una de las cuatro partes del poemario. Pero como dice el poema “Lectura de Botticelli”, lo que rige en las cuatro es “ritmo, sentido, calma”, porque tras toda experiencia vital y estética hermosa, importante, está latente siempre el contrapunteo entre armonía y pérdida, la conciencia del dolor. Sin que sea intencional, tampoco ha de ser casual que luego del “Baño de eternidad” venga el “Elogio del gris”, poema que termina así:

**Por ti me reconozco en el dolor de otros,
Más conmovedor que la aurora.**

3. ¿El diálogo con el lector que, con frecuencia, se vincula a la metapoesía como diálogo con la propia poesía, es recurrente en su mundo poético? ¿Podiera comentar esa vocación autorreflexiva y dialógica en el caso de este libro?

A diferencia de en *El arca de los sueños* (1978), *Plaza sitiada* (1987) e *Infancia del Pan nuestro* (1995) y *Tela de concierto* (1999), que son poemarios donde el gusto meditativo y la vocación autorreflexiva propician más que otros que se vincule ese diálogo con la metapoesía, en *Pensamiento del tiempo*, el hecho de que el destinatario

original de esos poemas, su primer lector, sea el amigo filósofo cuyo primer encuentro da origen a la escritura, promueve naturalmente a un tiempo lo dialógico y lo reflexivo, la poesía y la metapoésía, vale decir: resulta ineludible que se entrelacen de modo inesperado, enriquecedor, orgánico, inextricable (*Intreccio*) en muchos de los poemas. Así arranca el poema “Sustancia de misterio”:

Quien nos hace pensar nos da la vida

4. El contexto multicultural alienta en poemas de *Pensamiento del tiempo*, abriendo la poética a lo universal. ¿Es esta una perspectiva principal en su creación? En el caso de *Pensamiento en el tiempo*, ¿cuáles son las fuentes e influencias multiculturales más activas?

Sí, desde el inicio es una perspectiva principal, basada en un modo de ser asumido en profundo, abrimme a lo universal a partir de experiencias personales: abrir mi poética “a un compromiso de amplios márgenes emocionales”, dijo el poeta y crítico chileno Galvarino Plaza sobre *Manual de magia* (Barcelona 1979), 36 poemas agrupados en tres partes (Isis, Trinidad y Llave) del que ahora recuerdo el número 11 de Llave que anda rodando por internet, tal vez porque a todos atañe:

Llena tu vida de primeras veces:

sólo el único amor no agota los aromas

sólo la antigua sombra se deshoja de luz

Y así un día cualquiera

Te llegará la muerte:

otra primera vez

Y es que sólo tenemos la palabra cordial para afrontar el misterio del tiempo: del paso de nuestra vida preciosa por sus manos. No se pierda esa rosa de fuentes, influencias, sueños cumplidos y por cumplirse, creencias y memorias en cuyo corazón, en mi caso, están grabados los nombres de Cuba e Italia.

5. ¿Qué formas y sentidos alcanza lo mitológico en este libro, teniendo en cuenta la riqueza mitológica de sus obras anteriores?

Lo mitológico aquí es una referencia esporádica espejeante, por ser parte de mi trayectoria poética, y contribuye al espesor de sentidos en cuanto aborda en un verso o un poema algún aspecto que antes no se me había dado: hallazgo y síntesis a un tiempo. Por ejemplo: cualquier viaje o separación puede ser una odisea, no importa lo que dure en términos cronológicos, pero también, dentro del viaje de cada vida caben diversas odiseas no necesariamente visibles. La tela es la estrategia poética (Penélope) para propiciar el regreso. Lo mitológico da nombre a la complejidad de nuestro mundo íntimo del que siempre es preciso que emerja el alma (Eurídice), persiguiendo la música, la armonía, hasta la superficie del poema, y de la vida. Lo mitológico en este poemario solo comparece en algunos textos para expandir en profundo la experiencia humana relacional: aprendizaje que nunca termina y que, como dijo Rilke, es el más importante de la vida.

6. La rica trama metafórica distingue su poesía. ¿Cuáles pudieran ser las metáforas más expresivas y elocuentes de *Pensamiento del tiempo*?

Todo consiste en ver cuando se mira. Hay imágenes que se graban en nuestra psiquis y que poco a poco, por magia de poesía, van revelando su potencia metafórica. Quiero decir que la realidad es rica en metáforas: basta detectarlas y leer sus significados, sus irradiaciones en el contexto de nuestra vida y nuestra obra: su sentido profundo. La fuente del patio de mi casa de infancia y primera juventud, con su surtidor añadido por amor, y la fuente del cortile milanés donde hago eternidad conversando con mi amigo, ambas aluden a “la fuente que mana aunque es de noche” (dijo en un verso San Juan de la Cruz) que está al origen de la poesía, de la vida misma, de nuestra entrada en la fragmentación del tiempo: fuente de fuerza viva a la que asirse interiormente con pasión en espera y esperanza abiertas. El segundo texto de “Partita del hilo” me viene ahora en mente:

**De lo remoto llega un cuento de hadas
(un pozo era en Venecia, en La Habana una fuente)
con saberes ocultos en imágenes.**

**No soltarle la cola al pez de oro
aunque implique adentrarse en el abismo
es la llave y el fiel de la esperanza.**

7. Toda su poesía, y especialmente *Pensamiento del tiempo*, es expresiva de un riquísimo pensamiento sobre existencia y creación, pensar que siendo intelectual también explora lo

emocional. ¿Ese amor al saber, ese pensar el tiempo de la vida y la escritura marcan este libro? ¿Pudiera ser expresivo de una madurez plena, a la vez, de una culminación y suma de experiencias, si bien en el marco de una trayectoria poética abierta?

Uno de mis 56 *Sorbos de luz* (1990) dice:

La palabra muere en ideas:

resucita en las vírgenes

luces de la emoción.

Entonces, creo poder responder que sí a tu pregunta, en efecto: hay una culminación vital y poética que encarna en el poemario que te ocupa. Esa doble vertiente de emoción e intelecto constituye una especie de brújula tanto para orientarse y moverse en la realidad como en la obra que viene a enriquecerla – siempre abierta, por ser expresión viva.

Tal vez la aventura sutil del pensamiento que toda obra poética emprende llega a merecernos (realizar) lo que al inicio era una aspiración, deseo o profecía: una “ciudadanía sutil” más honda e indespojable que cualquiera de las ciudadanías natales o adoptadas. Desde esta perspectiva se alza la voz al final de “Reflexiones moduladas”:

Por eso de viajes ahora no escribo

sino de la maravilla de pertenecer

a un vínculo, en el que rendirme

es quedar a vivir en nosotros.

Versão em português:

1- No amplo contexto de sua obra, o que sintetiza e representa *Pensamiento del tiempo*? Quais experiências, tanto poéticas quanto vitais, são determinantes na composição desse conjunto de poemas?

A experiência da amizade como forma incondicional e criadora do amor, do gozo frutífero dos momentos eternos, do silencioso transcorrer do tempo, da poesia como cerne da existência humana, em suma da experiência (cotidiana da vida) acumulada e cristalizada: canto de vida e, ao mesmo tempo, reflexão sobre o papel da arte em geral e da poesia, aliada à filosofia, nos tempos que correm.

A experiência nesta obra é mais serenamente constelada do que em outros de meus livros anteriores: leitura intensa (interpretação única) de um encontro importante para mim e, por conseguinte, para minha poética. Isso sim, sempre ocorre na poesia, e claro, também em *Pensamiento del tiempo*, como diz o primeiro texto de “*Aire nuestro*”, que os poemas começam a se escrever quando “as palavras invejam a glória do silêncio”.

2- Por que se estrutura em quatro partes? Quais são os motivos poéticos dominantes em cada uma dessas partes? Poderias caracterizar tematicamente seu livro?

O fazer um caminho (desprendimento, aventura, promessa) que implica toda viagem, o encontro como fonte desta e epifania, a voz do outro e a forja a dois do sentido como luz no escuro da ausência, a gratidão e homenagem a criadores afins; acredito serem, respectivamente, os motivos poéticos dominantes em cada uma das quatro partes da obra. No entanto, como diz o poema “*Lectura de Botticelli*”, o que rege nas quatro é “ritmo, sentido, calma”, porque através de toda experiência vital e estética importante, está latente sempre a contradição entre harmonia e perda, a consciência da dor. Sem que seja intencional, tampouco há de ser casual que logo do “*Baño de eternidad*” venha o “*Elogio del gris*”, poema que termina assim:

Por ti me reconozco en el dolor de otros,

Más conmovedor que la aurora.

3- O diálogo com o leitor que, com frequência, vincula-se à metapoesia como diálogo com a própria poesia, é recorrente em seu mundo poético. Poderias comentar essa vocação auto-reflexiva e dialógica no caso deste livro?

A diferença de *El arca de los sueños* (1978), *Plaza sitiada* (1987), *Infancia del Pan nuestro* (1995) e *Tela de concierto* (1999), que são obras em que o gosto meditativo e a vocação auto-reflexiva propiciam mais que em outras a vinculação desse diálogo com a metapoesia, em *Pensamiento del tiempo*, o fato de que o destinatário original desses poemas, seu primer leitor, seja o amigo filósofo cujo primeiro encontro dá origem à

escrita, promove naturalmente, e ao mesmo tempo, o dialógico e o reflexivo, a poesia e a metapoesia, vale dizer: resulta ineludível que se entrelacem de modo inesperado, enriquecedor, orgânico, inextricável (*Intreccio*) em muitos dos poemas. Assim inicia o poema “*Sustancia de misterio*”:

Quien nos hace pensar nos da la vida

4- O contexto multicultural figura em poemas de *Pensamiento del tiempo*, abrindo a poética ao universal. É esta uma perspectiva principal em sua criação? No caso de *Pensamiento en el tiempo*, quais são as fontes e influências multiculturais mais ativas?

Sim, desde o início é uma perspectiva principal, baseada em um modo de ser assumidamente profundo, abrir-me ao universal a partir de experiências pessoais: abrir minha poética “a um compromisso de amplas margens emocionais”, disse o poeta e crítico chileno Galvarino Plaza sobre *Manual de magia* (Barcelona 1979), 36 poemas agrupados em três partes (*Isis, Trinidad y Llave*), do qual agora lembro o número 11 de *Llave* que anda espalhado pela internet, talvez porque a todos atinja:

Llena tu vida de primeras veces:

sólo el único amor no agota los aromas

sólo la antigua sombra se deshoja de luz

Y así un día cualquiera

Te llegará la muerte:

otra primera vez

E é que só temos a palavra cordial para confrontar o mistério do tempo: do transcorrer de nossa vida preciosa pelas mãos. Não se perca essa rosa de fontes, influências, sonhos cumpridos e por cumprir-se, crenças e memórias em cujo coração, no meu caso, estão gravados os nomes de Cuba e da Itália.

5- Que formas e sentidos alcança o mitológico neste livro, levando em conta a riqueza mitológica de suas obras anteriores?

O mitológico aqui é uma referência “esporádica e espelhante”, por ser parte da minha trajetória poética, contribui na densidade de sentidos abordando tanto um verso ou um poema quanto algum aspecto que antes não tinha atinado: um achado e uma síntese ao mesmo tempo. Por exemplo: qualquer viagem ou separação pode ser uma odisséia, não importa o que dure em termos cronológicos, mas também, dentro da viagem de cada vida cabem diversas odisséias, não necessariamente visíveis. A tela é a estratégia poética (Penélope) para propiciar o retorno. O mitológico dá nome à complexidade do nosso mundo íntimo, do qual sempre é preciso que emerja a alma (Eurídice), perseguindo a música, a harmonia, até a superfície do poema, e da vida. O mitológico neste conjunto de poemas só comparece em alguns textos para expandir o profundo da experiência humana relacional: aprendizagem que nunca termina e que, como disse Rilke, é o mais importante da vida.

6- A rica trama metafórica se distingue em sua poesia. Quais poderiam ser as metáforas mais expressivas e eloquentes de *Pensamiento del tiempo*?

Tudo consiste em ver quando se olha. Têm imagens que se gravam em nossa psique e que pouco a pouco, por magia da poesia, vão revelando seu potencial metafórico. Quero dizer que a realidade é rica em metáforas: basta detectá-las e ler seus significados, suas irradiações no contexto da nossa vida e nossa obra: seu sentido profundo. A fonte do pátio da minha casa de infância e primeira juventude, com seu arrebatador sentido agregado por amor, e a fonte do “*cortile*”(pátio) milanés onde faço eternidade conversando com meu amigo, ambas aludem à “fonte que emana ainda que seja noite” (disse em um verso San Juan de la Cruz) que está na origem da poesia, da vida mesma, de nossa entrada na fragmentação do tempo: fonte de força viva na que apegar-se interiormente com paixão em espera e esperança de portas abertas. O segundo texto de “*Partita del hilo*” surge-me agora em mente:

De lo remoto llega un cuento de hadas

(un pozo era en Venecia, en La Habana una fuente)

con saberes ocultos en imágenes.

No soltarle la cola al pez de oro

aunque implique adentrarse en el abismo

es la llave y el fiel de la esperanza.

7- Toda sua poesia, e especialmente *Pensamiento del tiempo*, é expressiva de um riquíssimo pensamento sobre existência e criação, pensar que sendo racional também explora o emocional. Esse amor ao saber, esse pensar o tempo da vida e a escrita marcam este livro? Poderia ser expressivo de uma maturidade plena, e ao mesmo tempo, de um ápice que soma experiências, enquanto marco de uma trajetória poética aberta?

Um dos meus 56 *Sorbos de luz* (1990) diz:

La palabra muere en ideas:

resucita en las vírgenes

luces de la emoción.

Então, creio que posso responder que sim à tua pergunta, de fato: há um apogeu vital e poético que encarna nos poemas de *Pensamiento del tiempo*. Essa dupla vertente de emoção e intelecto constitui uma espécie de bússola tanto para orientar-se e mover-se na realidade quanto na obra que vem a enriquecê-la – sempre aberta, por ser expressão viva.

Talvez a aventura sutil do pensamento que toda obra poética empreende chega a merecer-nos (realizar) no que ao início era uma aspiração, desejo ou profecia: uma “*ciudadanía sutil*” mais profunda e indissociável do que qualquer das cidadanias natais ou adotadas. Desde esta perspectiva se lança a voz ao final de “*Reflexiones moduladas*”:

Por eso de viajes ahora no escribo

sino de la maravilla de pertenecer

a un vínculo, en el que rendirme

es quedar a vivir en nosotros.

