

P.K. PAGE E PABLO NERUDA: UM DIÁLOGO INTERTEXTUAL E METAPOÉTICO

Sigrid RENAUX¹

- **RESUMO:** Este artigo visa examinar, através da análise do poema “*Planet Earth*”, de P. K. Page, o uso que esta poeta canadense faz da intertextualidade explícita, como a inserção de um mote da ode “*In Praise of Ironing*” de Pablo Neruda como tema para o desenvolvimento de suas próprias glosas. Esta abordagem nos permitirá avaliar melhor como Page, ao entrar numa relação de transformação, transgressão e amplificação do texto original de Neruda, está simultaneamente fazendo uso da criação como da crítica, através da metapoesia, confirmando deste modo as possibilidades criativas da intertextualidade como instrumento de palavra privilegiado para um diálogo entre textos, literaturas e nações.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Intertextualidade. P.K.Page. Pablo Neruda. Literatura comparada.

Partindo da pressuposição de que “[...] um texto propõe sempre determinadas estratégias de abordagem que o leitor deverá atualizar num movimento de cooperação interpretativa [...]” (REIS; LOPES, 1988, p.168), a leitura da obra poética de P.K.Page, com sua grande variedade temática, formal e estilística, revela-se particularmente fértil na proposta de estratégias de abordagem: ao iniciar numerosos poemas com motes de poetas renomados como Neruda, Rilke, Auden, Bishop e Eliot, entre outros, intertextos esses que servirão como matriz para o desenvolvimento de suas próprias glosas, Page está fazendo uso não apenas de uma intertextualidade poética explícita, mas, através dela, também de uma intertextualidade implícita (JENNY, 1979, p.5), ao dialogar simultaneamente com outros fragmentos intertextuais, remetendo-nos destarte ao confronto das unidades morfológicas, sintáticas ou semânticas comuns ao texto nutriente e ao novo contexto.

Diante de material tão rico e versátil, este artigo irá se concentrar no uso que Page faz destas duas formas de intertextualidade e demonstrar como, ao inserir motes como parte integrante de seus próprios poemas, Page está não apenas ludicamente fazendo uso da glosa.² Está, concomitantemente, entrando num diálogo

¹ UNIANDRADE – Centro Universitário Campos de Andrade. Programa de Mestrado em Teoria Literária. Curitiba – PR – Brasil. 81220-060 – sigridrenaux@terra.com.br

² Forma métrica espanhola inventada pelos poetas da corte no final do século XIV e que consiste num

altamente complexo com os motes, ao não só incorporá-los e comentá-los mas assimilá-los, transformá-los e recriá-los de tal maneira que esses textos-origem não são mais determinantes ou controladores do sentido mas fragmentos significantes à procura de um outro referente. E, ao se rearticularem em novas construções metalinguísticas, não ampliam apenas seu próprio espaço semântico, mas levam as glosas, conseqüentemente, a operar uma “reescrita crítica” (JENNY, 1979, p.44) dos textos originais.

Ao adotarmos como estratégia de trabalho a intertextualidade como definida por Kristeva (apud JENNY, 1979, p.13) – “qualquer texto se constrói como um mosaico de citações e é absorção e transformação dum outro texto” – definição à qual Jenny acrescenta “trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operado por um texto centralizador, que detém o comando do sentido” (JENNY, 1979, p.14) e tomando portanto como texto centralizador o poema “*Planet Earth*” (PAGE, 2002, p.14-15), cuja epígrafe é um mote da ode “*In Praise of Ironing*” de Pablo Neruda, estamos simultaneamente levantando as seguintes questões: como se operam a assimilação, transformação e recriação, no poema de Page, dos enunciados pré-existentes em Neruda? Em que relação estão estes enunciados assimilados com o seu estado primeiro? De que modo o poema de Page como criação pode ser considerado simultaneamente uma reescrita crítica de Neruda?

A fim de trabalharmos estas questões iremos recorrer também à proposta de Jenny quanto aos tratamentos que um enunciado sofre ao ser inserido num novo conjunto textual, quais sejam: a verbalização, a linearização e o engaste. A verbalização e a linearização – em nível de expressão – já se encontram normalizadas e explicitadas no poema de Page, pois a substância significativa do texto está verbalizada e o significante verbal, integrando o material transcrito – o *cut up* – com o novo texto, desvenda-se progressivamente ao longo das linhas. São portanto os engastes intertextuais – a nível de conteúdo –, assentados em isotopias metonímicas e/ou metafóricas, que irão nos auxiliar na análise da palavra poética de Page em sua relação com a de Neruda. Essas três operações do trabalho intertextual, incidindo na transformação do texto, serão complementadas com o auxílio de figuras de retórica como a amplificação, ou seja, a transformação de um texto original por desenvolvimento de suas virtualidades semânticas (JENNY, 1979, p.39).

O poema de Page já traz o próprio título - “*Planet Earth*” - como elemento marcado por excelência. Pelo fato de nos remeter à definição do planeta Terra e portanto fazendo-nos visualizar o globo terrestre como um corpo celeste, parte de um sistema de planetas que giram sobre si mesmos e à volta do sol, o título já antecipa um vínculo entre “*Earth*” como planeta habitado pelo homem e “*Earth*”

mote introduzindo o tema do poema, seguida por uma estrofe para cada linha do mote, comentando ou glosando a linha (CUDDON, 1992).

em relação ao cosmos, vínculo esse que será ampliado e detalhado ao longo dos versos. E, como elemento paratextual, o título será recuperado não apenas através do mote de Neruda –

*It has to be spread out, the skin of this planet
has to be ironed, the sea in its whiteness;
and the hands keep on moving,
smoothing the holy surfaces.*
(PAGE, 2002, p.14).

– mas principalmente através de isotopias metonímicas e metafóricas, presentes tanto no plano de expressão, como no plano de conteúdo do poema. Simultaneamente, dentro do século XXI, no qual a grande tônica recai sobre a conscientização da preservação do planeta Terra, o título também adquire uma conotação ecológica, como o desenvolvimento do poema irá confirmar.

O título do poema de Neruda, “*In Praise of Ironing*”, do qual Page extraiu o mote, já caracteriza o texto que servirá de matriz para “*Planet Earth*” como uma ode.³ A legibilidade do poema de Page, entretanto, será muito mais completa – o que tornará sua leitura mais instigante e proveitosa – se o articularmos intertextualmente não apenas com o mote – como arquitexto – mas o relacionarmos com a ode completa de Neruda, e portanto com o “arquitexto do gênero”. Como afirma Jenny (1979, p.17-18), todas as linguagens artísticas são sistemas modelizantes, que estruturam o sentido e, como tais, são portadores de conteúdo, pois assim que um código se enclausura num sistema estrutural ele se torna estruturalmente equivalente a um texto, podendo-se então falar de intertextualidade entre determinada obra e determinado arquitexto do gênero. Deste modo, mesmo que a ode como gênero tenha se renovado, ela permanece por detrás do poema de Page não apenas em termos formais – o poema é composto por quatro décimas em versos livres e, portanto, paraleliza a ode homostrofica ou horaciana – mas, através do louvor ao “Planeta Terra” – “*it needs to be celebrated*” –, também em termos de matéria tratada: um assunto de interesse universal – a preservação do meio-ambiente, do nosso *oikos*.

Como se pode observar, após a leitura da ode de Neruda (na tradução inglesa utilizada por Page como também em espanhol para confronto), o desenvolvimento

³ Em sua origem grega, a ode consistia num poema destinado ao canto monódico, interpretado pelo próprio autor, ao som da lira. Através dos séculos, mesmo variando nos temas – heróicos, filosóficos, pastoris, amorosos ou sacros – e esquemas métricos – estrofes uniformes, versos irregulares ou livres – a ode sempre resguardou sua atmosfera grave e solene. Se, em nossa época, sofreu completa liberação formal e abrandamento da eloquência originária (MOISÉS, 1999), o que interessa chamar a atenção é o fato de a ode moderna louvar, exaltar ou comemorar “um tema de interesse universal” (SHIPLEY, 1970, p.223).

da ideia poética inserida no mote (em negrito no texto de Page) remete ao tema do dever, da obrigação de cuidar da “pele deste planeta”, por meio do trabalho das mãos:

<p>“Oda para planchar” <i>La poesía es blanca: sale del agua envuelta en gotas, se arruga y se amontona,</i></p> <p><i>hay que extender la piel de este planeta,</i></p> <p><i>hay que planchar el mar de su blancura y van y van las manos, se alisan las sagradas superficies y así se hacen las cosas: las manos hacen cada día el mundo, se une el fuego al acero, llegan el lino, el lienzo y el tocuyo</i></p> <p><i>del combate de las lavanderías y nace de la luz una paloma: la castidad regresa de la espuma.</i> (NERUDA, 1957, v.II, p.982)</p>	<p>“In Praise of Ironing” <i>Poetry is pure white: it emerges from the water covered with drops, all wrinkled, in a heap.</i></p> <p><i>It has to be spread out, the skin of this planet has to be ironed, the sea in its whiteness; and the hands keep on moving, smoothing the holy surfaces.</i> <i>So things are accomplished. Each day, hands re-create the world, fire is married to steel, and the canvas, the linens and the cottons return from the skirmishing of the laundries; and out of light is born a dove. Out of the froth once more comes chastity.</i> (BELITT; REID, 1969).</p>
--	--

Este tema, por sua vez, será reiterado, ampliado e recriado ao longo de todo o poema de Page através do uso de orações com a mesma estrutura paralelística “*it has to be*” e “*must be*”, com variações, até ser arrematado, no final de cada décima, com a linha correspondente do mote novamente em negrito, caracterizando portanto o uso de uma intertextualidade explícita. A presença deste “planeta” também será retomada em quase todas as linhas através da reiteração do pronome “it” – como que antecipando as frases em que está inserido – tanto em “*it has to*”, como em outras estruturas gramaticais, pois, ao ecoar a sílaba átona de “*Planet*”, o pronome mantém a imagem deste planeta em nossas mentes também em termos fonológicos. Eis o poema:

It has to be loved the way a laundress loves her linens,
*The way she moves her hands caressing the fine muslins
Knowing their warp and woof,
Like a lover coaxing, or a mother praising.*
It has to be loved as if it were embroidered
*With flowers and birds and two joined hearts upon it.
It has to be stretched and stroked.*

It has to be celebrated.

O this great beloved world and all the creatures in it.

It has to be spread out, the skin of this planet.

(PAGE, 2002, p.14, grifo **nosso**).

Este trecho apresenta, na primeira linha de verso, o dever de amar a pele de nosso planeta quase que como uma continuação natural da primeira linha do mote “*it has to be spread out, the skin of this planet*” – a metáfora “*the skin of this planet*” ressaltando as conotações simbólicas de rejuvenescimento e fertilidade contidas em “pele”. Como camada semitransparente que reveste a superfície de todos os corpos organizados e, por extensão, a superfície deste planeta, ela implica vida, pois o mundo ressurgiu através de uma nova pele quando a natureza se renova ou quando nós a renovamos.

Ao comparar o amor que devemos dar ao nosso planeta com o amor que uma lavadeira dedica aos tecidos sob seus cuidados, como lençóis e toalhas feitos de linho, o emissor inicia simultaneamente uma identificação entre o linho como extensão de tecido e a superfície deste planeta, já implícita na primeira linha do mote “*it has to be spread out, the skin of this planet*”. Portanto, também uma identificação entre a beleza e pureza do linho – considerado por Plínio o mais belo tecido para se usar (“*pulchrioriam vestem*”) (VRIES, 1974, p.299)⁴ –, com a beleza e pureza desta pele que reveste nosso planeta. O amor puro que esta mulher simples que ganha a vida lavando e passando roupas dedica aos tecidos é ainda mais acentuada pela aliteração “*loved/laundress/loves/linens*” aproximando sonoramente o ato de amar com o sujeito amante e o objeto amado. A menção da lavadeira e dos linhos, por sua vez, estabelece o início de uma intertextualidade implícita com outros versos da ode Neruda, nos quais aparecem as imagens dos linhos, telas e algodões que voltam do combate das lavanderias – “*and the canvas, the linens and the cottons return/ from the skirmishing of the laundries*”, (linhas 11-12) – intertextualidade que nos remete de novo ao mote, por meio de “*spread out*” e “*ironed*”, atividades típicas de uma lavadeira estendendo e passando tecidos.

Simultaneamente, a comparação “*the way a laundress loves her linens*” vai iniciar um paralelismo fonológico, sintático e semântico com “*the way she moves her hands caressing the fine muslins*”, na qual o ato de amar da linha anterior é ampliado e concretizado através da ação de alisar, de acariciar as musselinas com as mãos. A especificidade de “*fine muslins*”, com sugestões de beleza, delicadeza e refinamento contidas em “*fine*” e de leveza e transparência contidas em “*muslins*”, é ainda mais realçada pelo fato de ambas conterem as letras da palavra “*linens*”, como se “*linens*” estivesse implícita em “*fine muslins*” ou, de modo inverso, como se “*fine muslins*” brotasse de “*linens*”, ampliando assim as implicações de beleza e pureza de ambos os tecidos.

⁴ Todas as outras associações simbólicas utilizadas são desta obra.

O movimento das mãos, das quais emanam conotações de força, poder, proteção e trabalho, como que preparando as musselinas para serem passadas, expressam o amor dedicado pela lavadeira a estes tecidos que não lhe pertencem – lembrando que a superfície da Terra também não nos pertence – mas dos quais conhece a urdidura e a trama: “*knowing their warp and woof*”. Este íntimo conhecimento que ela possui de seu material de trabalho é ainda ressaltado pela aliteração “*warp/woof*” que sobrepõe sonora e semanticamente os dois conjuntos de fios que compõem um tecido. Esta imagem por sua vez é comparada à imagem de um amante persuadindo a amada ou a de uma mãe elogiando o filho – “*Like a lover coaxing, or a mother praising*” – e portanto dotando essa pele ou tecido da capacidade de percepção e de sensibilidade a carícias e elogios. A aliteração “*like/lover*”, os paralelismos sonoros entre “*lover/or/mother*” em termos de assonância e rima interna, bem como a rima interna entre “*knowing/caressing/coaxing/praising*”, reforçam novamente a similaridade de conceitos que se estabelece entre “*laundress/lover/mother*”, bem como entre os verbos “*caressing/coaxing/praising*”. Deste modo, identificam-se não apenas paradigmaticamente as figuras da lavadeira, do amante e da mãe, como também sintagmaticamente o amor que a lavadeira sente pelo material do seu trabalho com o de um amante em relação ao ser amado, ou o de uma mãe em relação ao filho.

O paralelismo é retomado nas duas linhas seguintes – “*It has to be loved as if it were embroidered /with flowers and birds and two joined hearts upon It*” (PAGE, 2002, p.14, grifo nosso) – nas quais a comparação “*as if it were*” substitui os comparativos “*the way/the way/like*” das linhas anteriores. Elas corroboram e enfatizam a preciosidade e beleza desta superfície terrestre, que deve ser amada como se bordada ou adornada com flores, pássaros e dois corações unidos, imagens essas que nos lembram tanto a beleza, transitoriedade e alegria transmitidas pelas flores, quanto nos lembram a liberdade, o ar e o canto simbolizados pelos pássaros, além de nos reportarem ao coração do homem, como sede da essência da vida, das emoções e da alma. A delicadeza do ato de bordar sugere igualmente o trabalho paciente e esmerado da natureza ao guarnecer a pele deste planeta com todas essas imagens, aproximadas ainda mais pela rima parcial entre “*flowers/birds/hearts*”, colocando assim o coração do homem no mesmo nível das flores e pássaros em termos de criação.

A imagem da superfície do planeta como um tecido que precisa ser desenrolado e alisado continua em “*it has to be stretched and stroked*”, na qual a ação dos verbos contida em “*stretched*” e “*stroked*” não só retoma a ação da primeira linha do mote – “*spread out*” – mas acrescenta a ela conotações de carinho e afago, como se os atos de alisar e acariciar com as mãos formassem uma única ação, sobreposição esta que é confirmada pela similaridade fonológica, sintática e semântica entre os dois verbos. A aliteração e rima parcial em “*stretched/stroked*”, cuja sequência de

consoantes surdas iniciais e finais exigem a articulação mais lenta desses verbos, sugerem, além do tempo, o esforço que esses movimentos requerem para serem bem executados. Dessa imagem concreta, que reitera o trabalho das mãos da lavadeira estendendo e alisando as finas musselinas, o paralelismo da linha seguinte remete também ao título “*In praise of ironing*” e portanto à ode como gênero – “*It has to be celebrated*” através desta exaltação de louvor e de honra à superfície do planeta, celebração essa que vai encontrar sua expressão mais completa em “*O this great beloved world and all the creatures in it*”. O dever de celebrar a Terra, por sua vez, através do paralelismo “*it has to be*”, identifica as ações de trabalhar e louvar o planeta, pois o trabalho é uma maneira de louvar o objeto que está sendo trabalhado, como já visto em relação a “*stretched*” e “*stroked*”.

Se até agora (linhas 1-8) o planeta Terra era referido como “*it*”, no verso 9 retoma-se não apenas o título do poema de Page, mas amalgamam-se os três termos – “*Planet Earth = it = this great beloved world*” – num só paradigma. Pois, partindo da imagem inicial do planeta Terra como corpo celeste, chegamos à imagem do planeta Terra como este imenso e amado mundo, este macrocosmos refletido em suas menores unidades – imagem esta repetida quase *ad infinitum* através da recorrência do pronome “*it*”. A interjeição “*O*”, por sua vez, exprimindo a emoção do emissor, iconiza em miniatura a própria forma circular da Terra, enquanto “*world*” resgata a imagem da Terra como criação. Os paralelismos sonoros – assonância em “*beloved/all*”, consonância em “*beloved/world*” e rima inicial visual em “*great/ creatures*” – dão ainda uma coesão adicional à linha, ao aproximarem os conceitos “*amar/mundo*” e “*tamanho/quantidade*”, acentuando simultaneamente que o dever de amar a Terra – “*it has to be loved*” – encontra-se cumprido em “*beloved*”.

A décima se encerra com a reiteração de “*It has to be spread out, the skin of this planet*”, na qual se encontra expressa a ideia da obrigação de se estender a pele deste planeta, como se esta linha conclusiva viesse como consequência das linhas anteriores e não como ponto de partida para a décima. Ao mesmo tempo, ela absorve, através do paralelismo da estrutura gramatical “*it has to be*”, todos os outros verbos da estrofe – “*loved, loved, stretched, stroked, celebrated*” – num único sintagma, no qual os atos de amar, trabalhar e louvar a Terra se tornam um só ato. Aplica-se assim a essas sequências contíguas a afirmação de Sapir – reiterada por Jakobson – de que elas “são na realidade uma mesma sentença fundamental, diferindo apenas pelo revestimento material” (SAPIR apud JAKOBSON, 1970, p.69). Esta aproximação semântica é confirmada não só em nível morfológico – todos os verbos estão no particípio passado e são regulares – mas também ressaltada em nível fonológico pela repetição de “*loved*” e pela aliteração de “*stretched/ stroked/ celebrated*”. A mesma absorção acontece, em nível paradigmático, com “*the skin of this planet*” em relação a todas as outras metáforas da décima – “*linens, fine muslins, embroidered with flowers, birds, hearts*” – com as quais forma um só paradigma, no qual a pele,

os tecidos e os bordados se fundem numa ampla superfície, sobrepondo assim as diferentes imagens num todo harmônico.

Concomitantemente, a linha do mote Neruda se encontra absorvida e enriquecida pelo novo direcionamento que Page dá a ela, pois, retirada do contexto original, ela vai criar um outro dialogismo com o novo texto, que atinge seu ponto culminante na exclamação “*O this great beloved world and all the creatures in it*”. Poderíamos então dizer que se as nove primeiras linhas da décima glosam o mote da linha concludente, fazendo-o estabelecer uma isotopia metonímica com a décima através do paralelismo sintático, o mote também estabelece uma isotopia metafórica com a estrofe, por analogia semântica com o contexto. Desta maneira, a amplificação efetuada por Page transformou a linha original de Neruda pelo desenvolvimento de suas virtualidades semânticas, que continuarão a ser desenvolvidas nas outras décimas.

Se na primeira décima a tônica incidia sobre a pele deste planeta como uma superfície extensa e preciosa, na segunda a ênfase recai mais sobre os detalhes desta pele, concretizados através da vegetação, dos minerais e das águas que recobrem a Terra, como bordados num tecido, resgatando assim e desenvolvendo a metáfora da estrofe anterior, bem como a pluralidade antecipada por “*O this great beloved world and all the creatures in it*”:

The trees must be washed, and the grasses and mosses.
They have to be polished as if made of green brass.
The rivers and little streams with their hidden cresses
And pale-coloured pebbles
And their fool’s gold
Must be washed and starched or shined into brightness,
The sheets of lake water
Smoothed with the hand
And the foam of the oceans pressed into neatness.
It has to be ironed, the sea in its whiteness
(PAGE, 2002, p.14, grifo nosso).

Esta nova ênfase é projetada também em nível de expressão através de variantes do paralelismo “*it has to be*” – “*must be*” e “*have to be*” – até chegarmos à segunda linha do mote de Neruda – “*it has to be ironed, the sea in its whiteness*” – que encerra a décima e na qual retornamos à estrutura do primeiro paralelismo. O dever de lavar e assim purificar e renovar a camada protetora da Terra, com suas árvores, relvas e musgos – as árvores conotando grandiosidade, beleza e perpétua regeneração e portanto associadas à vida cósmica; as relvas e os musgos sugerindo

humilde utilidade mas também efemeridade, pelo crescimento abundante e rápido porém de pouca duração –, remete-nos não apenas à imagem da lavadeira cuidando de seus tecidos, por meio do verbo “*to wash*”. Faz-nos visualizar igualmente esse próprio tecido que recobre a Terra como um bordado: árvores, relvas e musgos amalgamados através da vida vegetativa e também da cor verde, simbólica de vegetação, fertilidade e ressurreição.

A concretude destas imagens é ainda mais ressaltada na linha seguinte pelo fato de precisarem ser lustradas como se fossem objetos de arte, feitas de latão verde – metal dotado de brilho especial (sob a esfera de influência solar), cujas características de solidez e durabilidade o fazem ser considerado metal sagrado, devolvendo portanto à vegetação que recobre a Terra esta antiga qualidade perdida. O próprio ato de dar polimento às árvores, gramas e musgos, a fim de que readquiram seu brilho natural, traz à tona o simbolismo do ato de friccionar como um ato mágico devolvendo aos objetos sua força vital, ato que cabe a nós executar: tornar venerável novamente esta vegetação, devolvendo-lhe seus poderes sagrados e sua força vital.

Em nível de expressão, os numerosos paralelismos sonoros – rima interna em “*brass/grass(es)*” e “*grasses/mosses*”, aliteração em “*grasses/green*” e assonância em “*trees/green*” – ressaltam a percepção dessa vegetação, comparada ao latão através da cor verde, percepção essa confirmada pela própria palavra “*grass*” que parece surgir de “*green brass*”. Ademais, enquanto a consonância em “*trees/grasses/mosses*” enfatiza a similaridade morfológica dos três substantivos plurais bem como suas unidades sêmicas comuns, também a rima e assonância em “*washed/polished*” não apenas aproxima os dois versos, mas identifica ao mesmo tempo lavar e polir como atividades: amar a pele deste planeta é trabalhá-la.

O período seguinte, formado pelos versos 3-9, faz-nos visualizar primeiramente os rios, esses grandes cursos d’água natural associados à vida e à fertilidade. Depois, os riachos, ocultando não apenas agriões – cuja etimologia (*cress* = crescer) traz igualmente conotações de renovação da vida – mas também seixos de cores suaves e piritas. Brilhando como pequenos sóis dentro d’água e associadas ao ouro, as piritas são, conseqüentemente, chamadas de “*fool’s gold*”. Estes tesouros encobertos pela correnteza, como bordados preciosos sob a pele fluída e líquida das águas, também precisam ser lavados e engomados como um tecido, ou então lustrados até brilharem, como as árvores, gramas e musgos. Esta fluidez é ainda ressaltada pelas três linhas encadeadas, ligando sintaticamente a oração e assim iconizando o movimento incessante dos cursos d’água.

A alternância de linhas de tamanhos diferentes em todas as décimas também proporciona, neste período, uma melhor visualização dos seixos e das piritas através de duas linhas curtas, sugerindo assim também um ritmo de leitura mais lento em contraposição à longa linha seguinte – “*must be washed and starched or*

shined into brightness,” – na qual finalmente a oração é completada através de uma sequência de três verbos de ação, cujo objetivo é fazer brilhar a pele deste planeta. Alcançamos agora um ponto de apoio – a vírgula após “*brightness*” – realçando assim a importância deste substantivo, com conotações de esplendor e luz, e que absorve, em seu brilho, todas as imagens desta oração.

A metáfora

The rivers and little streams with their hidden cresses
And pale-coloured pebbles
And their fool’s gold
Must be washed and starched or shined into brightness,
(PAGE, 2002, p.14).

na qual os rios e riachos que compõem a pele deste planeta devem receber os mesmos cuidados de um tecido precioso, é ainda ressaltada pelos numerosos paralelismos sonoros que impregnam estas linhas:

- a assonância “*little/hidden*” aproximando os dois qualificativos que acompanham “*streams*” e “*cresses*”, deste modo enfatizando os “*hidden cresses*” que crescem dentro dos riachos;
- a rima “*cresses/mosses/grasses*” aglutinando as três ervas numa unidade sêmica, formando uma única imagem;
- a aliteração “*pale/pebbles*” tornando esta cor suave que os seixos adquirem sob as águas uma característica inata a “*pebbles*”;
- a consonância “*washed/ starched*” associando ainda mais as ações de lavar e engomar que fazem parte do trabalho da lavadeira, atividades essas que, através da aliteração e consonância entre “*starched/ stretched/ stroked*”, sobrepõem-se também sonora e semanticamente, formando um único paradigma;
- a assonância “*shined/brightness*” aproximando os dois termos quanto ao significado e fazendo com que o ato de lustrear pareça estar contido no próprio brilho de “*brightness*”;
- “*shined*”, por rimar visualmente com “*washed/starched*”, novamente aproximando o ato de esfregar ou polir com o trabalho de lavar e engomar da lavadeira;
- “*brightness*”, por rimar com “*grasses/ mosses/ cresses*”, enfatizando mais uma vez o conceito de brilho como uma qualidade que deve ser obrigatória da pele deste planeta; e, por aliterar com “*brass*”, remetendo-nos a “*polished*”, deste modo aglutinando igualmente esta ação a “*washed/ starched/shined*”;

- a consonância “*rivers/streams*” aproximando morfológica e semanticamente os dois cursos d’água, de tamanhos contrastantes, mas iguais em importância;
- e a contínua repetição do conectivo “*and*” (como já o havia sido, em menor escala, na décima anterior) unindo todos os detalhes que compõem este tecido bordado que recobre o planeta, sugerindo assim a infinita ternura que envolve a percepção deste “grande e amado mundo” e de “todas as criaturas” que o habitam, como se o eu poético não tivesse esquecido dele um só aspecto.

Este período se encerra com os versos

the sheets of lake water
[must be] smoothed with the hand
and the foam of the oceans [must be] pressed into neatness

nos quais a elipse do verbo “*must be*” antes dos participípios “*smoothed*” e “*pressed*” nos faz visualizar ainda melhor essas novas imagens líquidas da superfície da Terra: os lençóis d’água dos lagos e a espuma dos oceanos.

A primeira imagem, além particularizar outra vez a pele deste planeta através da metáfora “*sheets of lake water*” – na qual a superfície do lago, pela grande extensão e pouca profundidade, é descrita como um lençol que reveste a camada da Terra –, recupera também a imagem dos lençóis de linho da primeira décima como duas superfícies que se sobrepõem não apenas visualmente – “*sheets of lake water*” = “*sheets of linen*” – mas também sonoramente, através da aliteração “*lake/linen*”. “*Smoothed with the hand*”, por sua vez, com implicações não só de aplanar mas também de serenar, faz-nos retornar à figura da lavadeira acariciando as musselinas com as mãos, mãos que agora alisam e serenam os lençóis d’água. A própria sonoridade de “*smoothed*” – com sua vogal prolongada e com todas as consoantes sonoras, exceto o /s/ inicial –, confere uma suavidade implícita ao ato, como se alisar e acariciar as águas formassem uma única ação, relacionando assim mais uma vez os temas das duas décimas. “*Smoothed with the hand*” também antecipa a imagem das mãos em movimento da terceira linha do mote de Neruda – “*and the hands keep on moving*” – que irá aparecer na terceira décima como também a imagem das superfícies sagradas da quarta linha do mote – “*smoothing the holy surfaces*”. Todas essas imagens ressaltam a importância do trabalho das mãos na ode nerudiana, na qual “*las manos hacen cada día el mundo*”.

A imagem das águas do lago também antecipa a segunda imagem – “*and the foam of the oceans pressed into neatness*” (linha 9) – na qual se visualiza os oceanos envolvendo a Terra como um grande rio, trazendo à tona suas associações simbólicas de forças cósmicas em contínuo movimento, como também de elemento de transição entre o sólido (terra) e o amorfo (ar). A espuma dos oceanos, identificada

através da semelhança visual dessas bolhas cheias de ar na superfície de um mar agitado com lençóis de linho branco amontoados ou amarrotados, deve portanto ser passada a ferro de modo a ficar lisa, pura e perfeita. A assonância “*foam/ ocean*”, seguida pela consonância das nasais “m/n” relaciona ainda mais os elementos ar e água, como se formassem uma única imagem sonora e fluida. O paralelismo sonoro em “*pressed/into/neatness*”, por sua vez, enfatiza não só o fato de a perfeita lisura de “*neatness*” ser o resultado do ato de passar a ferro – “*neatness*” (n.tn.s) está contido em “*pressed/into*” (st/nt) – mas também sugere o esforço que este ato exige, através da repetição das plosivas pós-vocálicas /p/t/ e da fricativa /s/, que, formando grupos consonantais em que predominam consoantes surdas (pr.st/.nt/n.tn.s), produzem uma sonoridade mais dura e abrupta.

Esta segunda imagem também recupera intertextualmente os três primeiros versos da ode de Neruda –

*Poetry is pure white:
It emerges from the water covered with drops,
All wrinkled, in a heap*

Nesses versos a identificação metafórica da poesia com a cor branca é desenvolvida através de sua descrição, emergindo d’água envolta em gotas como Afrodite nascendo da espuma do mar, acrescentando assim a esta metáfora as qualidades de beleza, amor e fertilidade inerentes à deusa. Encrespada e amontoadada como os linhos de uma lavadeira, a poesia – pele de nosso planeta, com seus oceanos, lençóis d’água, rios, riachos e vegetação, todas elas projetando a imagem de uma superfície vibrante e infinitamente grande – precisa ser estendida, passada e alisada. Os quatro versos seguintes de Neruda (correspondentes ao mote e desenvolvidos nas décimas de Page) confirmam esta afirmação. Unem-se deste modo, numa mesma metáfora, o ato de criar – a poesia como *poiesis* –, o objeto criado – a poesia como a própria pele de nosso planeta, infinitamente bela – e o amor que devemos dedicar a este objeto – a poesia como ato de amor, hino de louvor, ode a esta “superfície sagrada” que recobre a Terra.

A última linha, “*it has to be ironed, the sea in its whiteness*”, além de repetir a segunda linha do mote de Neruda e de retomar o paralelismo “*it has to be*” dos versos anteriores de Page, também recupera através de “*to iron*” o trabalho da lavadeira alisando e trabalhando seu material, passando os tecidos – a expressão “*smoothing iron*” identificando o ato passar a ferro com o ato de acariciar implícito em “*smoothed with the hand*”, e que percorre ambas as odes. O mar se torna, assim, como os rios e riachos, metaforizado num tecido fluido e branco pela espuma. A assonância “*ironed/whiteness*”, por sua vez, aproxima ainda mais a ação de passar a ferro com este grande lençol branco, enquanto a rima “*neatness/whiteness*” sobrepõe a perfeição com que devemos deixar a superfície dos oceanos, com sua

brancura. Esta sobreposição simultaneamente traz à tona o simbolismo da cor branca, associada não só à pureza e castidade – como a última linha da ode de Neruda irá revelar – mas também com perfeição, vida, majestade, energia e paz, todas elas pertinentes neste contexto, pelo valor imenso que o mar encerra como superfície do planeta.

Antecipada pela metáfora da poesia emergindo da espuma do oceano, com suas sugestões de beleza e pureza, a imagem da amplidão do mar em Page é tão rica, através de suas associações simbólicas com criação primordial, eternidade, fertilidade, liberdade e purificação – tão apropriadas em relação à pele fluída de nosso planeta – que o dever de cuidar deste mar, não apenas em sua superfície branca mas também em sua profundidade, continuará a ser expresso através de um grande *enjambement*, na décima seguinte, como se “*it has to be ironed, the sea in its whiteness*” não pudesse conter todas as associações pictóricas, mitológicas e simbólicas inerentes ao mar. Assim, este verso, ao mesmo tempo que estabelece novamente isotopias metonímicas e metafóricas com a décima, por outro lado – e ao contrário da linha anterior do mote de Neruda que encerra com ponto final a primeira décima de Page – ele conclui apenas estruturalmente a décima, pois sintaticamente ele continua o paralelismo implícito “*it has to be*” e a metaforização do mar nos três primeiros versos da próxima décima.

*And pleated and goffered, the flower-blue sea
The protean, wine-dark, grey, green, sea
With its metres of satin and bolts of brocade.*
(PAGE, 2002, p.14).

Esses primeiros três versos acrescentam ao dever de “*it has to be ironed, the sea in its whiteness*” o de pregar e franzir ou encrespar esta superfície cambiante e preciosa, obrigação esta projetada pelos participios “*ironed/ pleated/ goffered*”. Justapostos visualmente pela conjunção “*and*” e sobrepostos semanticamente não apenas pelo fato de “*pleated*” e “*goffered*” serem ações que são executadas pelo ferro de passar e assim serem quase sinônimos de “*ironed*”, como também através da consonância e rima visual, estes participios se transformam num único sintagma.

Page agora acrescenta à brancura do mar de Neruda toda uma gama de cores, ao descrevê-lo em suas nuances, salientando assim novamente a beleza e riqueza deste tecido metafórico que reveste o planeta. “*The flower-blue sea*” recupera a imagem das flores bordadas da primeira décima, como se o mar estivesse também recoberto de flores azuis, impregnando-o não apenas com as associações do azul

com eternidade e a imensidão de espaço – associações que se sobrepõem com as do próprio mar –, mas também com a formosura e o perfume das flores. Antecipada pelo qualificativo “*Protean*”, que já caracteriza o mar como multiforme, mutável, versátil como Proteu e resgatando destarte a própria imagem deste deus marinho, filho de Netuno, que mudava de forma a seu talante, a imagem seguinte – “*the wine-dark, grey, green sea*” – traz à tona por contiguidade a imagem distante do mesmo mar em Homero, representado tantas vezes como “*the wine-dark sea*” (HOMER, 1953, l.183). Estabelece-se deste modo um diálogo intertextual, no qual o texto nutriente atribui uma dimensão épica e mitológica ao texto de Page enquanto este, ao reler Homero, acrescenta uma perspectiva universal e atemporal a este mar cambiante, simultaneamente superfície do planeta e receptáculo de beleza e cor. A cor verde do mar, por sua vez, resgata as árvores, relvas e musgos da segunda décima de Page, atribuindo-lhe assim as associações simbólicas da vegetação com fertilidade, imortalidade e liberdade. Por último, a cor cinzenta do mar, refletindo a cor do céu e das nuvens, além de sugerir um mar encoberto, também o associa ao nevoeiro, à imprecisão e à ocultação, conotando um estado de indeterminação entre o formal e o informal, características já inerentes ao próprio mar.

Como num caleidoscópio, todas essas nuances do mar são novamente metaforizadas através de sua descrição como um tecido líquido: os metros de cetim, conotando o brilho, maciez e suavidade das ondas; as peças inteiras de brocado – entretecido de seda e fios de ouro ou prata e com figuras ou flores em relevo – recuperando o tecido bordado com flores e pássaros da primeira décima e também metaforizando o eterno movimento das ondas: ao se enrolarem e se desenrolarem como intermináveis peças de tecido, elas condizem com as associações simbólicas de tecido com imortalidade, inconstância e mudança. Essas metáforas têm suas virtualidades semânticas ainda ampliadas através da intertextualidade explícita que estabelecem com os linhos e musselinas da primeira décima de Page, como também através de uma intertextualidade implícita com a ode de Neruda não apenas recuperando, mas recontextualizando “*the canvas, the linens and the cottons*” como tecidos que devem ser trabalhados com as mãos.

A sobreposição de todas essas imagens do mar, em termos de cor e textura, é ainda realçada por paralelismos sonoros como a aliteração “*grey/green*” sugerindo o intercambiar dessas duas cores do mar, que muda constantemente de verde para cinza e vice-versa; a aliteração parcial em “*bolts/brocade*”, na qual o todo – as peças de tecido – e o tecido se identificam; a aliteração “*sea/satin*” atribuindo ao mar a qualidade suave do cetim; a assonância “*pleated/green/sea/metres*” unindo forma, cor e tecido com quantidade; a sonoridade de “*goffered*” antecipando “*flower*” através da repetição da sílaba átona /er/ e da consoante /f/ em “*goffered/flower*”, assim como visualmente o encrespado do mar antecipa o encrespado das pétalas da flor.

Vejam os período seguinte (linhas 4-10):

And sky – such an O! overhead – night and day
Must be burnished and rubbed
By hands that are loving
So the blue blazons forth
And the stars keep on shining
Within and above
And the hands keep on moving
(PAGE, 2002, p.15).

Continuando e ampliando a temática do período anterior através do conectivo “and”, ele é composto de sete linhas encadeadas. Este transbordamento sintático sugere novamente o dever ininterrupto de se cuidar da superfície do planeta, concretizada agora – após ter sido descrita em sua camada sólida e líquida – através de sua camada etérea: o céu, não apenas como abóbada celeste que se arqueia sobre nós – “*such an O! overhead*” – mas também como espaço ilimitado em que se movem os astros.

Como primeiro elemento, o ar, essa *atmos-sphaira* – vapor-esfera – que nos envolve como um invólucro etéreo, é também a primeira necessidade da vida humana, o próprio alento da vida. Relacionada por um lado com leveza, liberdade como desmaterialização, eternidade, o infinito e, por outro, com santidade, pureza e a suprema deidade, a abóbada celeste leva-nos à associação do céu como habitação de Deus e dos anjos. Antecipa assim a concretização dos arcanjos e dos serafins da próxima décima, bem como ressalta a importância da preservação da atmosfera, da litosfera e da hidrosfera, essas “superfícies sagradas” para Neruda e recriadas por Page, sob e sobre as quais vivemos.

O céu ainda está iconizado no verso através da maiúscula “O”: esta letra, como um círculo suspenso sobre nós, simboliza eternidade, perfeição, o universo e o infinito e, como cálice, simboliza fertilidade – o que condiz com nosso dever de cuidar desta superfície etérea. Entretanto, este céu também é admirado através da mesma maiúscula, agora como interjeição “O!”, numa sobreposição lúdica entre forma e expressão, projetando a admiração que exprimimos perante sua beleza.

A contiguidade do advérbio “*overhead*”, ainda realçada pela assonância com “O!”, não só reitera a posição do céu como acima de nossas cabeças, mas também retoma sua circularidade através de “*head*”. A expressão “*night and day*”, por sua vez, projeta não apenas o dever incessante de se cuidar desta atmosfera mas, como imagem, faz-nos visualizar também a noite, como espaço de tempo durante o qual o sol está abaixo do horizonte, e o dia, como o tempo que decorre entre o nascer e o pôr do sol, ambos tão intimamente relacionados com nossa percepção do céu. Esta aproximação é ainda ressaltada pela assonância “*sky/night*”, enquanto a assonância

“*day/brocade*”, envolta pela consoante /d/ em posição inicial e final e assim unindo sonoramente as duas imagens, enfatiza a similaridade semântica entre a claridade do dia e o brocado, como superfícies.

O cuidado para com a pele do planeta é agora expresso através do paralelismo sintático “*must be burnished and rubbed*”, unindo assim novamente as três décimas, metonímica e metaforicamente. Os atos de lustrar e limpar esfregando, já praticamente sinônimos, encontram-se aqui também sobrepostos sonoramente: “*burnished/rubbed*” formam um quiasmo, além de terem a plosiva /b/ em “*be*” e “*by*” envolvendo-as, intensificando assim a aproximação som/sentido. O fato de “*sky*” não estar precedido de artigo, como “*satín*” e “*brocade*” (linha 3), equipara-o por contiguidade com “*With its metres of satín and bolts of brocade./And sky –*” também com os tecidos.

As mãos que trabalham incansável e amorosamente aparecem agora pela terceira vez na ode – “*by hands that are loving*” – recuperando as imagens das mãos da lavadeira amando e acariciando seus linhos e das mãos alisando os lençóis d’água. Ao transformarem o trabalho de lustrar o céu e de limpá-lo de suas nuvens novamente em ato de amor, elas permitem que o azul – com todas suas conotações simbólicas de céu ensolarado, afastamento da Terra, imensidade e profundidade do espaço superior e, como a cor do Éden, também de eternidade, harmonia e espiritualidade –, possa novamente irradiar seu brilho. Por extensão, essas mãos amorosas permitem igualmente que as estrelas possam continuar brilhando e assim nos impregnar com suas associações simbólicas de luz celeste, imortalidade, alma, esperança e pureza, enquanto a expressão “*within and above*”, em relação ao céu, aponta para as estrelas no interior mas também acima da abóbada celeste, atribuindo-lhes portanto uma dimensão cósmica.

A última linha da décima – *and the hands keep on moving* – que corresponde à terceira linha do mote de Neruda, estabelece ao mesmo tempo uma intertextualidade implícita com o verso “*each day, hands re-create the world*” da ode nerudiana. Esta sucessão de dias em Neruda, retomada na expressão “*night and day*” de Page em relação ao céu, faz com que haja uma sobreposição semântica entre as duas imagens, pois as mãos que recriam diariamente o mundo são as mesmas mãos que noite e dia lustram o céu e as estrelas. O fato de a décima terminar com um verbo indicando continuidade seguido de um gerúndio indicando movimento contínuo realça ainda mais o trabalho incessante das mãos, como também sugere um encadeamento com a décima seguinte.

As orações deste período encontram-se novamente unidas através de paralelismos sonoros como a rima “*loving/shining/moving*” amalgamando as funções dos três gerúndios em uma só, pois amar é lustrar, é trabalhar com as mãos a fim de fazer o planeta brilhar. Esta identificação é ainda enfatizada pelo paralelismo fonológico, sintático e semântico em “*and the stars keep on shining/and the hands*

keep on moving”, no qual “*moving*” – sugerindo o movimento contínuo de limpar, lustrar, passar – leva a “*shining*”, como se os objetos lustrados em troca se pusessem a brilhar, fazendo com que os dois verbos se tornem de novo complementares. Eles conotam ainda, através do gerúndio, que nada pode deter seu movimento, assim como nada pode deter o brilho das estrelas. A aliteração “*blue/blazons*” mais uma vez aproxima sujeito e ação enquanto que as mãos iconizam com seus cinco dedos o formato de estrelas de cinco pontas, levando a uma superposição de ambas as imagens, como se as mãos, ao lustrarem o céu, também adquirissem o brilho das estrelas.

It has to be made bright, the skin of this planet
Till it shines in the sun like gold leaf.
Archangels then will attend to its metals
And polish the rods of its rain
Seraphim will stop singing hosannas
To shower it with blessings and blisses and praises
And, newly in love,
We must draw it and paint it
Our pencils and brushes and loving caresses
Smoothing the holy surfaces
(PAGE, 2002, p.15, grifo nosso).

A quarta décima retoma quase que inteiramente, em sua primeira linha, a construção paralelística da primeira linha do mote nerudiano – “*it has to be spread out, the skin of this planet*” – construção que percorre, como visto, todo o poema de Page. A substituição de “*spread out*” por “*made bright*”, enfatiza, pela terceira vez, o dever de fazer brilhar a pele deste planeta, “*till it shines in the sun like gold leaf*”, imagem na qual se amalgamam a cor dourada do sol com a cor do ouro, intensificando assim seu brilho. Ao mesmo tempo, “*gold-leaf*”, além de denotar o ouro em folhas usado em douração, também ressalta a identificação da superfície do planeta com uma pele preciosa – retomando o brilho das piritas da segunda décima; como folha, “*leaf*” retoma igualmente a imagem das folhas nas hastes ou ramos das árvores e portanto as imagens da vegetação na mesma décima. Paralelismos sonoros impregnam uma vez mais essas imagens – como a assonância “*bright/shine/like*” sobrepondo o ato de brilhar com o brilho; a aliteração parcial “*sun/shines*” aproximando o sujeito da ação; e a repetição de /l/ em “*till/like/gold/leaf*” conferindo uma fluidez a esta linha já impregnada de cor – tornando-as mais memoráveis visualmente.

Como consequência do ato de lustrarmos a superfície deste planeta, dá-se a união do céu com a Terra, da abóbada azul com o mundo, que assim vem a simbolizar simultaneamente a escada para a eternidade. Essa união é projetada pela imagem dos arcanjos, esses anjos de ordem superior que ficam ao lado do trono de Deus, que irão cuidar dos “metais” dessa superfície, como o latão verde das árvores, relvas e musgos e polir as hastes ou varetas cujo brilho a chuva ofuscou. Os paralelismos sonoros entre “*then/attend*” formando quase uma rima interna, acrescidos da repetição das nasais /n/m/ e das líquidas /l/ em “*archangels*” e “*metals*”, dão continuidade sonora à linha, além de aproximar os termos, enquanto a assonância em “*polish/rods*” e a aliteração em “*rods/rain*” unem mais uma vez o verbo com o objeto e o objeto com a camada líquida que o cobre.

As seis linhas que constituem o período seguinte e que encerram a ode de Page ampliam ainda mais a ideia anterior, acrescentando-lhe conotações bíblicas, pois agora os próprios serafins, espíritos celestes da primeira hierarquia dos anjos e associados ao amor, luz, fervor e pureza, irão interromper seus cantos e hinos de louvor para cumularemos a Terra de bênçãos, alegrias e louvores. A aliteração em “*seraphim/stop/singing/hosannas*”, a rima inicial em “*blessings/blisses*”, bem como a rima interna em “*blisses/praises*”, todas aproximando as palavras quanto ao sentido, conferem novamente a essas duas linhas uma aproximação semântica, confirmada ainda em nível morfológico pelo plural dos substantivos “*hosannas/blissings/blisses/praises*” sugerindo as numerosas dádivas – como uma chuva torrencial – que serão concedidas ao planeta Terra.

Após essas duas linhas encadeadas, cuja leitura iconiza sonoramente a ação ininterrupta das bênçãos derramadas sobre a Terra, atingimos uma pequena pausa após “*and,*” como que para preparar a locução adjetiva “*newly in love*”, que precede o último paralelismo: “*we must draw it and paint it*”. O quiasmo “*newly in love, we*” (nwl/n/lv/w) – no qual “*we*” está contido em “*newly*”, a terminação “*-ly*” prenuncia o aparecimento de “*love*” e “*new*” é ecoado em “*in*”, unindo assim sonoramente o sujeito e o sentimento através do advérbio, como se a locução formasse um todo indissolúvel – dá a essas quatro palavras o poder de abarcar o tema de todas as décimas anteriores. Simultaneamente, ao retomar a temática do amor iniciada na primeira décima, o paralelismo “*it has to be loved*” perde a impessoalidade que mantinha nas décimas anteriores através da personificação do sujeito em “*we must*”, como se o emissor impessoal, agora transformado em um “*nós*” poético, assumisse novamente seu compromisso de amor e de zelo para com este planeta:

We must draw it and paint it
Our pencils and brushes and loving caresses
Smoothing the holy surfaces
(PAGE, 2002, p.15, grifo nosso).

E, se até agora os verbos precedidos pelo paralelismo “*it has to be/ it must be*” estavam relacionados principalmente às ações exercidas por uma lavadeira – amar, acariciar, estender, lavar, polir, engomar, lustrar, passar, dobrar, frisar e esfregar esta superfície que reveste nosso planeta – temos repentinamente uma nova obrigação para com essa pele: desenhá-la e pintá-la com cores, tintas, lápis, como um artista com sua palheta – a aliteração “*paint/pencils*” ressaltando a sobreposição semântica dos dois verbos – ou como um poeta com palavras. A repetição do conectivo “*and*”, por sua vez, em “*our pencils and brushes and loving caresses*”, leva à identificação, por contiguidade, de “*loving caresses*” com “*pencils and brushes*”, assim como já havia identificado os atos de desenhar e pintar. Desta vez amalgama, em “*loving caresses*”, o fazer artístico com o fazer amoroso de uma lavadeira, ou de um amante, ou ainda de uma mãe – a rima “*brushes/caresses*” intensificando esta aproximação. “*Loving caresses*”, por sua vez, estabelece também uma intertextualidade explícita com a primeira décima, na qual a repetição de “*loved/loves/lover/loved/loved*” e de “*caressing*” intensifica a relação semântica da primeira e última décimas.

A última linha da décima de Page e do mote de Neruda, “*smoothing the holy surfaces*”, confirma a superposição dos atos de alisar e acariciar contidos em “*smoothing*”, resgatando não apenas a imagem dos lençóis d’água mas também a imagem dos linhos e musselinas alisados e acariciados com as mãos. A aliteração, mais uma vez, relaciona as palavras “*smoothing/surfaces*”, enfatizando a proximidade semântica entre verbo e objeto – como se “*surfaces*” fosse um complemento natural para “*smooth*” – e, também inversamente, sacramentando o trabalho das mãos que passam a ferro e alisam essas superfícies.

Todas essas imagens de extensão e dimensão contidas em “*the skin of this planet*”, a partir do mote de Neruda e através das décimas de Page, agora se metaforizam em “superfícies sagradas”, pertencentes a Deus, atribuindo assim à Terra esta qualidade sagrada, inviolável e que deve inspirar nossa profunda veneração. Este processo, uma vez mais, reescreve e recontextualiza a ode nerudiana, pois essas “sagradas superfícies” são simultaneamente os linhos, as telas e os algodões que chegam do combate das lavanderias, brancos e castos como a espuma do mar do qual saíram e renascidos como a pomba que surge da energia cósmica da luz e da força criadora da poesia.

Ao sugerir que a poesia “consiste em palavras, cujo sentido é preservado e que, pela magia do trabalho prosódico do poeta, alcançam um “sentido-além-do sentido”, como também ao dizer que cabe ao filólogo, como crítico linguístico discreto, “assinalar o modo como se deu a transfiguração”, retraçando “paciente e analiticamente o caminho do racional ao irracional – distância que o poeta pode ter coberto de um único salto audaz”, Leo Spitzer (2003, p.39) vem a confirmar a função do trabalho analítico intertextual realizado acima: assinalar de que modo Page, ao fazer uso da glosa, rearticulou o texto de Neruda em uma nova construção

metalinguística, ampliando seu espaço semântico e operando uma reescrita crítica do mesmo.

Retomando, pois, as questões propostas na introdução, constatamos que:

- se a assimilação dos enunciados pré-existentes de Neruda se processou através de sua repetição no final das glosas de Page, a transformação e recriação desses engastes intertextuais, assentados sobre isotopias metonímicas e metafóricas, processou-se através de paralelismos morfológicos, sintáticos e semânticos que impregnam o corpo das glosas. Esses paralelismos, além de promoverem a coerência semântica intratextual, ainda foram enriquecidos pelos paralelismos sonoros ou isotopias fônicas que reverberam ao longo das linhas, realçando a intensa coesão do plano de expressão e do plano de conteúdo;
- essas glosas, ao reescreverem Neruda, ampliando e comentando a temática de cada verso do mote e assim transformando o arquiteito por desenvolvimento de suas virtualidades semânticas, estabeleceram concomitantemente um dialogismo metalinguístico e metapoético com o mesmo: cada palavra e cada imagem poética da glosa dialoga com e comenta cada palavra e cada imagem poética do mote nerudiano. Estabeleceram também um dialogismo com a ode completa de Neruda, através da isotopia temática subjacente e unificadora e que é trazida à tona – o louvor ao trabalho das mãos, projetado através do dever de amar e cuidar da pele deste planeta, a fim de que ela possa ressurgir, como a poesia da espuma do mar, em toda sua pureza, castidade e beleza;
- a ode de Page deve ser considerada igualmente como uma reescrita crítica do texto original de Neruda, pois ao usá-lo e ampliá-lo nas glosas, exhibe ostensivamente o refazer do arquiteito.

O trabalho intertextual de Page revela-se assim como uma construção metapoética altamente lúdica, criativa e reveladora de sua veneração pelo Planeta Terra – *oikos* sagrado e poesia.

RENAUX, S. P.K. Page and Pablo Neruda: an intertextual and metapoetical dialogue. *Itinerários*, Araraquara, v.28, p.23-43, Jan./June 2009.

■ **ABSTRACT:** *This article aims to examine, through the analysis of P.K.Page's poem "Planet Earth", the use that this Canadian poet makes of explicit intertextuality, like the insertion of a mote from Pablo Neruda's ode "In Praise of Ironing", as theme for the development of her own glosas. This approach allows us to better evaluate how Page, as she enters into a relationship of transformation, transgression and amplification of the original text, is simultaneously making use of creativity and of criticism, through*

metapoetry, in this way confirming the creative possibilities of intertextuality – as a privileged instrument of the word – to establish a dialogue among texts, literatures and nations.

■ **KEYWORDS:** *Intertextuality. P. K. Page. Pablo Neruda. Comparative Literature.*

REFERÊNCIAS

BELITT, B.; REID, A. T. **A New Decade** (Poems: 1958-1967). New York: Grove Press, 1969.

CUDDON, J.A. **Dictionary of Literary Terms and Literary Theory**. London: Penguin, 1992.

HOMER. **The odyssey**. Translation by A.T. Murray. London: Heinemann, 1953. v. I.

JAKOBSON, R. Poesia da gramática e gramática da poesia. In: JAKOBSON, R. **Linguística. Poética. Cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1970.p.65-79.

JENNY, L. A estratégia da forma. **Poétique: Intertextualidades. Revista de Teoria e Análise Literárias**, Coimbra, n.27, p. 5-49, 1979.

MOISÉS, M. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 1999.

NERUDA, P. Plenos poderes. In: NERUDA, P. **Obras completas**. Buenos Aires: Losada, 1957. v.2, p.982.

PAGE, P. K. **Planet Earth: Poems Selected and New**. Erin: The Porcupine's Quill, 2002.

REIS, C.; LOPES, A. C. M. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

SHIPLEY, J.T. **Dictionary of World Literary Terms**. London: Allen & Unwin, 1970.

SPITZER, L. **Três poemas sobre o êxtase: John Donne, San Juan de la Cruz, Richard Wagner**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

VRIES, A. de. **Dictionary of symbols and imagery**. Amsterdam: North-Holland, 1974.

■ ■ ■

