

**O LIRISMO DE P.K. PAGE: (RE)LEITURAS DE UM DISCURSO
COMPLEXO¹**

P.K.PAGE'S LYRICISM: (RE)READINGS OF A COMPLEX DISCOURSE

Sigrid RENAUX²

RESUMO: Esta pesquisa 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 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, está simultaneamente fazendo uso da criação e 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; Contatos interculturais; Literatura comparada.

ABSTRACT: This research 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 by Pablo Neruda 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.

¹ Tradução do trabalho apresentado no VIII Congresso Internacional da ABECAN (2006, Gramado, RS), publicado sob o título “‘Planet Earth’: P.K.Page's intertextual dialogism with Pablo Neruda's ‘In praise of ironing’”, nos Anais do referido congresso.

² Curso de Letras e Mestrado em Teoria Literária – Centro Universitário Campos de Andrade. (UNIANDRADE) – CEP 81220-090 – Curitiba – PR – E-mail: sigridrenaux@terra.com.br

KEYWORDS: Intertextuality; Intercultural contacts; Comparative literature.

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.Page³, 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 Pablo Neruda, Rainer Maria Rilke, W.H. Auden, Elizabeth Bishop e T.S. Eliot, entre outros, intertextos que servirão como matriz para o desenvolvimento de suas próprias glosas, Page faz uso não apenas de uma intertextualidade poética explícita, mas também de uma intertextualidade implícita (JENNY, 1991, p. 3), ao dialogar simultaneamente com outros fragmentos intertextuais. Remete-nos, destarte, ao confronto das unidades morfológicas, sintáticas ou semânticas comuns ao texto nutriente e ao novo contexto.

Assim, diante de material tão rico e versátil, este artigo se concentra no uso que Page faz dessas duas formas de intertextualidade para demonstrar como, ao inserir um mote de Pablo Neruda como parte integrante de seu próprio poema “Planet Earth” (PAGE, 2002, p. 14-15), Page está não apenas ludicamente fazendo uso da glosa⁴. Está entrando num diálogo complexo com o mote, ao não só incorporá-lo e comentá-lo mas assimilá-lo, transformá-lo e recriá-lo de tal maneira que o texto-origem não será mais determinante ou controlador do sentido, mas um fragmento significante à procura de um outro referente. E, ao se rearticular em novas construções metalinguísticas, além de ampliar seu próprio espaço semântico, leva a glosa, conseqüentemente, a operar uma “reescrita crítica” (JENNY, 1991, p. 44) do texto original.

³ P.K.Page (1916-2010): residiu no Rio de Janeiro entre 1957 e 1959, como esposa do embaixador canadense Arthur Irwin. Obras: dez volumes de poesia, romances, contos, livros infantis, memórias (incluindo *Brazilian Journal*). Considerada uma das melhores poetas canadenses do século XX, Page destacou-se também como pintora, sob o nome P.K.Irwin.

⁴ Forma métrica espanhola inventada pelos poetas da corte no final do século XIV e que consiste num mote introduzindo o tema do poema, seguida por uma estrofe para cada linha do mote, comentando ou glosando a linha (CUDDON, 1992, p. 378).

Ao adotarmos como estratégia de trabalho a intertextualidade como definida por Kristeva – “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, 1991, p. 13-14), e tomando, portanto, como texto centralizador o poema “Planet Earth”, cuja epígrafe é um mote de Pablo Neruda (1904-1973), estamos simultaneamente levantando as seguintes questões: como se opera a assimilação, transformação e recriação, no poema de Page, dos enunciados pré-existentes em Neruda? Em que relação estão esses 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 trabalhar tais questões de modo coerente, recorreremos 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. Se os dois primeiros já se encontram normalizados e explicitados no poema de Page, pois a substância significante do texto está verbalizada e o significante verbal, integrando o material transcrito – o *cut up* – com o novo texto, desvenda-se progressivamente ao longo dos versos, são os engastes intertextuais, assentados em isotopias metonímicas e/ou metafóricas, que irão nos auxiliar na análise da palavra poética de Neruda em sua relação com a de Page. Essas três operações, que incidem na transformação do condicionamento contextual, são complementadas com um arsenal de figuras de retórica, que oferece uma matriz lógica para classificar os tipos de alteração sofrida pelo texto no decurso do processo intertextual – as modificações imanentes às quais os fragmentos intertextuais estão sujeitos. Dentre essas figuras faremos uso principalmente da amplificação, que consiste na transformação dum texto original pelo desenvolvimento de suas virtualidades semânticas (JENNY, 1991, p. 30-44).

O próprio título do poema de Page é um elemento marcado por excelência – “Planet Earth”. Pelo fato de nos remeter à definição de “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 antecipa um vínculo entre “Earth” como planeta habitado pelo homem e “Earth” em relação ao cosmos, vínculo que será ampliado e detalhado ao longo dos versos. Como elemento paratextual, o título

será recuperado não apenas através do mote de Neruda, mas principalmente através de isotopias metonímicas e metafóricas, presentes tanto no plano de expressão, como no plano de conteúdo do poema. No século XXI, com a conscientização da preservação do planeta Terra, o título também adquire uma conotação ecológica, que o desenvolvimento do poema confirma.

Por sua vez, o título do poema de Neruda, “In praise of ironing”, do qual Page extraiu o mote –

*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.*

– já caracteriza o texto que servirá de matriz para “Planet Earth” como uma ode. É de conhecimento comum que a ode, em sua origem grega, consistia num poema destinado ao canto monódico, interpretado pelo próprio autor, ao som da lira. Embora variando nos temas – heroicos, filosóficos, pastoris, amorosos ou sacros – e esquemas métricos – estrofes uniformes, versos irregulares ou livres – a ode resguardou sua atmosfera grave e solene. Se, em nossa época, sofreu completa liberação formal e abrandamento da eloquência originária (MOISÉS, 1999, p. 372-4), o que interessa chamar a atenção é o fato de a ode moderna louvar, exaltar ou comemorar, de acordo com L. Binyon, “um tema de interesse universal” (BINYON apud SHIPLEY, 1970, p. 223): a preservação do meio-ambiente, de nosso *oikos*.

A legibilidade do poema de Page, entretanto, será muito mais completa – o que torna sua leitura mais instigante e proveitosa – se o articularmos intertextualmente não só com o mote – como arquitexto – mas com a ode completa de Neruda, e portanto com o “arquitexto do gênero”. Como afirma Jenny, 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 torna-se estruturalmente equivalente a um texto, podendo-se então falar de intertextualidade entre determinada obra e determinado arquitexto do gênero (JENNY, 1991, p. 17-18). Assim, mesmo que a ode como gênero tenha se renovado, ela permanece por detrás do poema de Page em termos formais – o poema é composto por 4 décimas em versos

livres e portanto paraleliza a ode homostrófica ou horaciana – como também, através do louvor ao “Planeta Terra” – “*it needs to be celebrated*” –, em termos de matéria tratada: um assunto de interesse universal.

Como podemos observar, após a leitura da ode de Neruda (na tradução inglesa utilizada por Page como também no original espanhol para confronto, pelas diferenças que inevitavelmente ocorrem em qualquer processo de tradução) –

“Oda para planchar”

La poesía es blanca:
sale del agua envuelta en gotas,
se arruga y se amontona,
hay que extender la piel de este planeta,
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
del combate de las lavanderías
y nace de la luz una paloma:
la castidad regresa de la espuma.

(NERUDA, 1957, p. 982).

“In Praise of Ironing”

Poetry is pure white:
it emerges from the water covered with drops,
all wrinkled, in a heap.
*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 surfaces⁵.*
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.

(NERUDA, 1969).

– o desenvolvimento da ideia poética inserida no mote (em itálico no texto de Page) nos remete ao tema do dever, da obrigação de cuidar da “pele deste planeta”, por meio do trabalho das mãos. Esse tema, por sua vez, será reiterado, ampliado e recriado ao longo de todo o poema de Page com o 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 o verso correspondente do mote novamente em itálico, caracterizando, portanto, a intertextualidade explícita.

⁵ Os versos das linhas 4 a 7 estão em itálico para facilitar a visualização dos mesmos na epígrafe de Page e nas glosas.

A presença deste “planeta”, por sua vez, também será retomada em quase todos os versos com a 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 do planeta em nossas mentes também em termos fonológicos:

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. (grifos meus)

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 (grifos meus)

and pleated and goffered, the flower-blue sea

the protean, wine-dark, grey, green, sea

with its metres of satin and bolts of brocade.

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. (grifos meus)

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. (grifos meus)

A primeira décima apresenta, no primeiro verso “*it has to be loved the way a laundress loves her linens*”, o dever de amar a “pele” de nosso planeta quase como uma continuação natural do primeiro verso do mote de Neruda “*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, a pele implica em vida, pois o mundo ressurgue com uma nova “pele” quando a natureza se renova ou quando nós renovamos sua “pele”.

Ao comparar o amor que devemos dar ao nosso planeta com o amor que uma lavadeira dedica aos tecidos sob seus cuidados – lençóis e toalhas feitos de linho –, o emissor inicia simultaneamente uma identificação entre o linho como extensão de tecido e a superfície deste planeta, identificação já implícita na primeira linha do mote “*it has to be spread out*”. Portanto, também uma identificação entre a beleza e a pureza do linho, considerado o mais belo tecido para se usar – “*pulchrioriam vestem*” (VRIES, 1974, p. 299)⁶ –, com a beleza e a pureza da “pele” que reveste nosso planeta. O amor puro que esta mulher simples que ganha a vida lavando e passando roupas dedica aos tecidos é acentuada pela aliteração *loved/ laundress/ loves/ linens*, que aproxima sonoramente o ato de amar, o sujeito amante e o objeto amado.

⁶Todas as outras associações simbólicas usadas no texto são desta edição.

A menção da lavadeira e dos linhos, por sua vez, estabelece o início de uma intertextualidade implícita com outros versos da ode de 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; (p. 5 acima)

– intertextualidade que nos remete de novo ao mote, com o uso 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 pela 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 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.

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 esses tecidos que não lhe pertencem – lembrando-nos de que a superfície da Terra também não nos pertence – mas cuja urdidura e trama – “*knowing their warp and woof*” – conhece bem. O íntimo conhecimento que a lavadeira possui de seu material de trabalho é 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 à de uma mãe elogiando um filho – “*Like a lover coaxing, or a mother praising*” – e portanto dotando esta “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. A estrutura anafórica é retomada nos dois versos seguintes –

It has to be loved as if it were embroidered
with flowers and birds and two joined hearts upon it (grifos meus).

– nas quais a comparação “*as if it were*” substitui os comparativos “*the way/the way/like*” dos versos anteriores. Eles corroboram e enfatizam a preciosidade, beleza e delicadeza da superfície terrestre, que deve ser amada como bordada ou adornada com flores, pássaros e dois corações unidos, imagens que nos lembram a beleza, a transitoriedade e a alegria transmitida pelas flores; a liberdade, o ar e o canto simbolizados pelos pássaros, como também nos reportam ao coração do homem: sede da essência da vida, das emoções e da alma. A delicadeza do ato de bordar sugere ainda o trabalho paciente e esmerado da natureza ao guarnecer a pele deste planeta com pássaros, aves e corações, imagens aproximadas pela sonoridade da rima parcial entre *flowers/birds/hearts*, o que coloca 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 continua em “*it has to be stretched and stroked*”, na qual a ação expressa pelos verbos em “*stretched*” e “*stroked*” retoma a ação do primeiro verso do mote de Neruda – “*spread out*” –, ao qual acrescenta conotações de carinho e afago. É como se os atos de alisar e acariciar com as mãos formassem uma única ação, cuja sobreposição é confirmada pela similaridade fonológica, sintática e semântica entre os dois verbos. A aliteração e a rima parcial em *stretched/stroked*, cuja sequência de consoantes surdas iniciais e finais exige uma articulação mais lenta, sugerem o tempo e o esforço que esses movimentos requerem para ser bem executados.

Dessa imagem concreta, que reitera o trabalho das mãos da lavadeira estendendo e alisando as finas musselinas, o paralelismo do verso seguinte nos remete também ao título da ode de Neruda “*In praise of ironing*” e portanto à ode como gênero – *It has to be celebrated* – por meio da exaltação de louvor e de honra à superfície do planeta, 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, evidente no paralelismo "*it has to be [...]*" identifica as ações de trabalhar e louvar o planeta, pois o trabalho é uma maneira de louvar o objeto trabalhado, como já visto em relação a "*stretched*" e "*stroked*".

Se até agora o planeta Terra era mencionado como "*it*", este novo verso, em que estão amalgamados em um só paradigma os três termos "*Planet Earth = it = this great beloved world*", retoma o título do poema de Page. Partindo da imagem inicial do planeta Terra como corpo celeste e sua repetição no pronome "*it*", chegamos à imagem do planeta Terra como esse imenso e amado mundo, um macrocosmo refletido em suas menores unidades, imagem repetida quase *ad infinitum* através de "*it*". A interjeição "O", por sua vez, que exprime a emoção do emissor, iconiza em miniatura a própria forma circular da Terra, enquanto o substantivo "*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* – fornecem coesão adicional ao verso, ao aproximar os conceitos de amar e de mundo, de tamanho e de quantidade, acentuando simultaneamente que o dever de amar a Terra – "*it has to be loved*" – está cumprido em "*beloved*".

A décima se encerra com a reiteração do primeiro verso do mote de Neruda – *It has to be spread out, the skin of this planet* – que expressa a ideia da obrigação de se estender a pele do planeta, como se o verso conclusivo viesse como consequência dos versos anteriores e não como ponto de partida para a décima. Ao mesmo tempo, o paralelismo da estrutura gramatical "*it has to be*" absorve todos os outros verbos da estrofe – *loved, loved, stretched, stroked, celebrated* – num único sintagma, que mescla os atos de amar, trabalhar e louvar a Terra. 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" (JAKOBSON, 1970, p.69). Essa aproximação semântica é confirmada não só morfologicamente – todos os verbos estão no particípio passado e são regulares – mas também ressaltada fonologicamente 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 às outras imagens 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 as diferentes imagens num todo harmônico.

Concomitantemente, o verso de Neruda é absorvido e enriquecido pelo novo direcionamento que Page lhe confere, pois, retirado do contexto original, vai criar com o novo texto um dialogismo que atinge seu ponto culminante na exclamação “*O this great beloved world and all the creatures in it*”. Poderíamos então dizer que se os nove primeiros versos da décima glosam o mote do verso concludente, deste modo 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 o verso original de Neruda pelo “desenvolvimento de suas virtualidades semânticas” (JENNY, 1991, p. 39), que continuarão a ser desenvolvidas nas outras décimas.

Se na primeira décima a tônica incide sobre “a pele deste planeta” como uma superfície extensa e preciosa, na segunda décima a ênfase recai sobre os detalhes da “pele”, concretizados na vegetação, nos minerais e nas 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*”. A nova ênfase é projetada também em variantes da estrutura paralelística “*it has to be*” – quais sejam, “*must be*” e “*have to be*” –, até chegarmos ao segundo verso do mote de Neruda – “*it has to be ironed, the sea in its whiteness*” – que encerra a décima e nos remete à estrutura do primeiro paralelismo.

O dever de lavar e assim purificar e renovar a camada protetora da Terra com suas árvores – conotando grandiosidade, beleza e perpétua regeneração, e, portanto, com associações simbólicas de vida cósmica –, relvas e musgos – sugerindo humilde utilidade mas também efemeridade, pelo crescimento abundante e rápido mas de pouca duração –, lembra a imagem da lavadeira cuidando de seus tecidos, através do verbo “*to wash*”. Faz-nos visualizar simultaneamente esse próprio tecido verde que recobre a Terra como um bordado: árvores, relvas e musgos amalgamados no conceito de vida vegetativa e na uniformidade da cor verde, simbólica de vegetação, fertilidade e ressurreição.

A concretude dessas imagens é ainda ressaltada no verso seguinte pela necessidade de ser lustradas como se fossem objetos de arte, feito 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 à vegetação que recobre a Terra seu antigo caráter de sacralidade. 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 que devolve aos objetos sua força vital, ato que cabe a nós executar: tornar sacra novamente essa vegetação, devolvendo-lhe seus poderes sagrados e sua força vital.

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 da vegetação comparada ao latão através da cor verde, percepção confirmada pela própria palavra “*grass*” que parece sair de “*green brass*”; a consonância em *trees/grasses/mosses* enfatiza, por sua vez, a similaridade morfológica dos três substantivos plurais bem como suas unidades sêmicas comuns; também a rima e assonância em *washed/polished* aproximam os dois versos e identificam as ações de lavar e polir: amar é trabalhar a pele deste planeta.

O período seguinte, formado por sete versos, faz-nos visualizar primeiramente os rios – grandes cursos d’água natural associados à vida e à fertilidade – e os riachos, que ocultam agriões – erva cuja etimologia (*cress* = crescer) traz conotações de renovação da vida –, seixos de cores suaves e piritas que, brilhando como pequenos sóis dentro d’água e portanto associadas ao ouro, são chamadas de “*fool’s gold*”. Esses tesouros encobertos pela correnteza, como bordados preciosos sob a pele fluida e líquida das águas, precisam ser lavados e engomados como um tecido, ou então lustrados até brilharem, como as árvores, gramas e musgos. A fluidez é ressaltada pelos três versos encadeados, que ligam sintaticamente a oração, iconizando, assim, o movimento incessante dos cursos d’água.

A alternância de versos de diferentes extensões em todas as estrofes nos proporciona, neste período, melhor visualização dos seixos e das piritas em dois versos curtos, sugerindo assim também um ritmo de leitura mais lento em contraposição ao longo verso seguinte – “*must be washed and starched or shined into brightness*” – na qual finalmente a oração é completada com 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*” – que realça a importância do substantivo, com conotações de lustre, esplendor, luz, e que absorve em seu brilho todas as imagens da oração.

A imagem “*the rivers and little streams [...] must be washed and starched and shined into brightness*”, na qual os rios e riachos que compõem a pele deste planeta devem receber os mesmos cuidados de um tecido precioso, é ainda ressaltada pela grande quantidade de paralelismos sonoros que impregnam os versos:

- a assonância *little/hidden* aproxima os dois qualificativos que acompanham “*streams*” e “*cresses*”, deste modo enfatizando os “*hidden cresses*” que crescem dentro dos riachos;
- a rima “*cresses /mosses /grasses*” aglutina as três ervas numa unidade sêmica, formando uma única imagem;
- a aliteração *pale/pebbles* torna a cor suave que os seixos adquirem sob as águas uma característica inata a “*pebbles*”;
- a consonância *washed/ starched* associa as ações de lavar e engomar que fazem parte do trabalho da lavadeira, que se sobrepõem sonora e semanticamente por força da aliteração e da consonância entre *starched/stretched/stroked*, 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 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 também esta ação a *washed starched/shined*;
- a consonância *rivers/streams* aproxima morfológica e semanticamente os dois cursos d’água, de tamanhos contrastantes, mas iguais em importância;
- finalmente, a contínua repetição do conectivo “*and*” (sete vezes em seis versos), como já o havia sido, em menor escala, na estrofe anterior, unindo todos os detalhes que compõem este tecido bordado que recobre o planeta e sugerindo também 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 dele esquecido um só aspecto.

Este período se encerra com o terceto

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

no qual a elipse do verbo “*must be*” antes dos participípios “*smoothed*” e “*pressed*” nos faz visualizar as novas imagens líquidas da superfície da Terra – os lençóis d’água dos lagos e a espuma dos oceanos.

A primeira imagem, além de particularizar novamente a pele deste planeta na metáfora “*sheets of lake water*” – na qual a superfície de um lago, pela sua grande extensão e pouca espessura, é descrita como um lençol que reveste a camada da Terra –, recupera também a imagem dos lençóis de linho da primeira estrofe como duas superfícies que se sobrepõem não apenas visualmente – “*sheets of lake water*” = “*sheets of linen*” – mas também sonoramente, com a aliteração *lake/linen*. “*Smoothed with the hand*”, por sua vez, com implicações não só de alisar, aplanar, mas também de acalmar, serenar, faz-nos retornar à figura da lavadeira que acaricia 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, aproximando ainda uma vez os temas das duas décimas. “*Smoothed with the hand*” também antecipa a imagem das mãos em movimento do terceiro verso do mote de Neruda – “*and the hands keep on moving*” – que irá aparecer na terceira décima como também a imagem das superfícies sagradas do quarto verso do mote – “*smoothing the holy surfaces*” – imagens que ressaltam a importância do trabalho das mãos na ode de Neruda, na qual “*las manos hacen cada día el mundo*”.

A imagem das águas do lago antecipa a segunda imagem – “*and the foam of the oceans pressed into neatness*” – na qual se visualizam 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). Sua espuma, identificada pela semelhança visual destas 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 intimamente os elementos ar e água, como se formassem uma única imagem sonora e fluida, enquanto o paralelismo sonoro em *pressed/into/neatness* enfatiza o fato de a perfeita lisura de “*neatness*” ser o resultado do ato de passar a ferro – “*neatness*” (n.tn.s) está contido nos sons de *pressed/into* (st/nt); sugere também o esforço que esse ato de passar a ferro exige – com a repetição das plosivas pós-vocálicas /p/t/ e da fricativa /s/, que, formando grupos em que predominam consoantes surdas (pr.st/ .nt/n.tn.s), produzem uma sonoridade dura e abrupta.

Esta imagem por sua vez 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.

nos quais a identificação metafórica da poesia com a cor branca é desenvolvida: emergindo da água envolta em gotas como Afrodite nascendo da espuma do mar, acrescenta à metáfora as qualidades de beleza, amor e fertilidade inerentes à deusa. Encrespada e amontoadas como os linhos da lavadeira, a poesia – pele de nosso planeta, com seus oceanos, lençóis d’água, rios, riachos e vegetação, todos projetando a imagem de uma superfície vibrante e infinitamente grande – precisa ser estendida, passada e alisada, como os quatro versos seguintes do mote, desenvolvidos nas décimas, confirmam. 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 nosso planeta.

O último verso da décima, “*it has to be ironed, the sea in its whiteness*”, além de repetir o segundo verso do mote e de retomar a estrutura anafórica “*it has to be*” dos versos anteriores, recupera através de “*to iron*” o trabalho da lavadeira alisando e trabalhando seu material, passando seus tecidos – a expressão “*smoothing iron*” (ferro

de passar roupa) identificando o ato de passar a ferro com o ato de acariciar implícito em “*smoothed with the hand*”, que percorre ambas as odes. O mar torna-se assim, como os rios e riachos, metaforizado num tecido fluido e branco pela espuma – a assonância *ironed/whiteness* aproximando ainda mais a ação de passar a ferro com o grande lençol branco, enquanto a rima *neatness/whiteness* sobrepõe a perfeição com que devemos deixar a superfície dos oceanos, com sua brancura. Esta sobreposição, por sua vez, traz à tona o simbolismo da cor branca, associada não só à pureza e à castidade – como o último verso da ode de Neruda irá revelar – mas também à perfeição, vida, majestade, energia, 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, em suas associações simbólicas com criação primordial, eternidade, fertilidade, liberdade e purificação – tão apropriadas em relação à pele fluida de nosso planeta –, que o dever de cuidar desse mar, não apenas em sua superfície branca, mas também em sua profundidade, continuará a ser expresso, em 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 contidas no mar. Assim, este verso, ao mesmo tempo em que estabelece novamente isotopias metonímicas e metafóricas com a décima, por outro lado – e ao contrário do mote anterior que encerra com ponto final a primeira décima – conclui apenas estruturalmente a estrofe, pois sintaticamente continua o paralelismo implícito “*it has to be*” e a metaforização do mar nos três primeiros versos da quarta décima.

O primeiro desses três versos acrescenta ao dever de “passar a brancura do mar” o dever de preguear, franzir ou encrespar a superfície cambiante e preciosa, obrigação projetada pelos três participípios *ironed/pleated/goffered*, justapostos visualmente pela conjunção “*and*” e sobrepostos semanticamente não apenas pelo fato de que “*pleated*” e “*goffered*” são ações executadas pelo ferro de passar, quase sinônimos de “*ironed*”, como através da consonância e rima visual, transformando-os num único sintagma: “*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 agora acrescenta à brancura do mar de Neruda toda uma gama de cores, ao descrevê-lo em suas nuances, salientando novamente a beleza e riqueza do tecido metafórico que reveste o planeta: “*the flower-blue sea*” recupera a imagem das flores bordadas da primeira estrofe, como se o mar estivesse também recoberto de flores azuis, impregnando-o com as associações da cor azul com a eternidade e a imensidão de espaço, que se sobrepõem às do próprio mar, como 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 assim a própria imagem deste deus marinho, filho de Netuno, que mudava de forma a seu talante, a imagem seguinte – “*the wine-dark [...] sea*” – traz à tona por contiguidade a imagem distante do mesmo mar em Homero, representado tantas vezes como “*the wine-dark sea*” (HOMER, 1953, p.183), estabelecendo deste modo um diálogo intertextual, no qual o texto nutrieiro atribui uma dimensão épica e mitológica ao texto de Page enquanto este, ao reler Homero, acrescenta uma perspectiva universal e atemporal ao mar cambiante, simultaneamente superfície do planeta e receptáculo de beleza e cor; a cor verde do mar resgata as árvores, relvas e musgos da segunda estrofe, atribuindo-lhe as associações simbólicas da vegetação com fertilidade, imortalidade e liberdade; finalmente, a cor cinzenta do mar, refletindo a cor do céu e das nuvens, além de sugerir um mar encoberto, associa-o igualmente à neblina, 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 as nuances do mar são novamente metaforizadas através de sua descrição como um tecido líquido: os metros de cetim, conotando 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 estrofe 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. Tais imagens têm suas virtualidades semânticas ainda ampliadas na intertextualidade explícita que estabelecem com os linhos e musselinas da primeira décima como também na intertextualidade implícita

com a ode de Neruda, recuperando e recontextualizando “*the canvas, the linens and the cottons*” como tecidos que devem ser trabalhados com as mãos.

A sobreposição das imagens do mar, em termos de cor e textura, é ainda realçada nos paralelismos sonoros como a aliteração *grey/green* que sugere o intercambiar das 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. O período seguinte –

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. (grifos meus)

– continuando e ampliando a temática do período anterior com o emprego do conectivo “*and*”, é composto de sete versos encadeados. O 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, como abóbada celeste que se arqueia sobre nós – “*such an O! overhead*” – e como espaço ilimitado em que se movem os astros e, portanto, nosso planeta.

Como primeiro elemento, o ar, a atmosfera – *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 quarta décima, além de ressaltar a importância da preservação da atmosfera, da litosfera e da hidrosfera, “superfícies sagradas” para Neruda e recriadas por Page, sob e sobre as quais vivemos.

O céu, iconizado através da maiúscula “O” como um círculo à nossa volta e associado simbolicamente à eternidade, à perfeição, ao universo e ao infinito e, como cálice, simbólico de fertilidade – o que condiz com nosso dever de cuidar dessa superfície etérea –, o céu é também admirado com o emprego da mesma maiúscula, agora como a interjeição “O!”, numa sobreposição lúdica entre forma e expressão que projeta a admiração que exprimimos perante sua beleza.

A contiguidade do advérbio “*overhead*”, realçada pela assonância com “O!”, reitera a posição do céu como acima de nossas cabeças e retoma sua circularidade através de “*head*”. A expressão “*night and day*”, por sua vez, projeta não só o dever incessante de se cuidar desta atmosfera mas, como imagem, faz-nos visualizar a noite como espaço de tempo em que reina a escuridão, pois o sol está abaixo de nosso horizonte e o dia, esta claridade que o sol dá à Terra, como o tempo que decorre entre o nascer e o pôr do sol, ambos tão intimamente relacionados com nossa percepção do céu. Tal aproximação é ressaltada pela assonância *sky/night*, enquanto a assonância *day/brocade*, envolta pela consoante /d/ em posição inicial e final, o que une as duas imagens sonoramente e 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 no paralelismo sintático “*must be burnished and rubbed*”, que une novamente as três décimas, metonímica e metaforicamente. Os atos de lustrar ou limpar esfregando, já praticamente sinônimos, encontram-se aqui sobrepostos sonoramente: *burnished/rubbed* formam um quiasmo, além de terem a plosiva /b/ em “*be*” e “*by*” envolvendo-as, deste modo intensificando a aproximação som/sentido. O fato de “*sky*” não estar precedido de artigo, como “*satín*” e “*brocade*”, equipara-o por contiguidade a “*and sky*” também como um tecido.

As mãos que trabalham incansável e amorosamente aparecem agora pela terceira vez no ode – “*by hands that are loving*” – recuperando as imagens das mãos da lavadeira que ama e acaricia seus linhos e das mãos alisando os lençóis d’água. Ao transformar o trabalho de lustrar o céu e de limpá-lo de suas nuvens novamente em ato de amor, elas permitem que o azul, com suas conotações simbólicas de céu ensolarado, afastamento da Terra, imensidade e profundidade do espaço superior e – como a cor do Éden – consequentemente simbólico também de eternidade, harmonia e espiritualidade, possa novamente irradiar seu brilho. Por extensão, as mãos amorosas permitem 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.

O último verso da terceira décima – “*and the hands keep on moving*” – que corresponde ao terceiro verso do mote de Neruda, estabelece uma intertextualidade implícita com o verso “*each day, hands re-create the world*” da ode. A 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 estrofe terminar com um verbo que indica continuidade seguido de um gerúndio indicativo de movimento contínuo realça ainda mais o trabalho incessante das mãos, além de sugerir um encadeamento com a estrofe seguinte.

As orações desse período encontram-se novamente unidas por 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. A identificação é 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, além de conotarem pelo emprego 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 as mãos iconizam o formato de estrelas de cinco pontas, levando a uma sobreposição de ambas as imagens, como se as mãos, ao lustrarem o céu, também adquirissem o brilho das estrelas.

A quarta décima retoma quase que inteiramente, em seu primeiro verso, a construção paralelística do primeiro verso do mote de Neruda – “*it has to be spread out, the skin of this planet*” – construção que percorre, como visto, a ode inteira. 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 estão amalgamadas a cor dourada do sol e a cor amarela e brilhante do ouro, intensificando assim seu brilho. Simultaneamente, “*gold-leaf*”, além de denotar as

folhas de ouro usadas em douração, também ressalta a identificação da superfície do planeta com uma pele preciosa – resgatando o brilho das piritas da segunda décima – enquanto *leaf*, como folha, retoma a imagem das folhas nas hastes ou ramos das árvores e, claro, as imagens da vegetação na mesma décima. Paralelismos sonoros impregnam igualmente 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 da líquida /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 do planeta, dá-se a união do céu com a Terra, da abóbada azul com este mundo, que assim simultaneamente vem a simbolizar a escada para a eternidade. Esta união é projetada pela imagem dos arcanjos – 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 ao verso, além de aproximar os termos, enquanto a assonância em *polish/rods* e a aliteração em *rods/rain* unem mais uma vez o verbo e o objeto, e o objeto com a camada líquida que o cobre.

Os seis versos do período seguinte, encerrando a ode, ampliam 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 cumular 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 às duas linhas uma aproximação semântica, confirmada em nível morfológico pelo plural dos substantivos *hosannas/blessings/blisses/praises* sugerindo a grande quantidade de dádivas – como uma chuva torrencial – que serão concedidas ao planeta Terra.

Com esses dois versos encadeados, 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*”

(n.wl./n/l.v/w.) – no qual o sujeito “we” está contido no advérbio “newly”, a terminação “-ly” prenuncia o aparecimento de “love” e “new-” é ecoado em “in”, unindo desta maneira 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 com a 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 o planeta:

We must draw it and paint it
 Our pencils and brushes and loving caresses
Smoothing the holy surfaces. (grifos meus)

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 essa 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 a palheta – a aliteração *paint/pencils* ressaltando a sobreposição semântica dos dois verbos – ou como um poeta com as 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 sobrepõe, 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/beloved* e de “caressing” reforça a aproximação semântica da primeira e da última décimas.

O último verso da décima e do mote de Neruda, “*smoothing the holy surfaces*”, confirma a sobreposição 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 aproximação semântica do verbo e do 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 as imagens de extensão e dimensão contidas em “*the skin of this planet*”, a partir do mote e através das décimas, agora se metaforizam em “superfícies sagradas”, pertencentes a Deus, atribuindo assim à Terra a qualidade do sagrado, inviolável, que deve inspirar nossa profunda veneração. Esse processo, mais uma vez, reescreve e recontextualiza a ode de Neruda, pois as “*sagradas superficies*” 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”, retrazendo “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 de glosas, rearticulou o texto de Neruda em uma nova construção metalinguística, ampliando seu espaço semântico e operando sua reescrita crítica.

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

- se a assimilação dos enunciados pré-existentes de Neruda se processou com sua repetição no final das glosas de Page, a transformação e a recriação desses engastes intertextuais, assentados sobre isotopias metonímicas e metafóricas, processaram-se por meio de paralelismos morfológicos, sintáticos e semânticos que impregnam o corpo das glosas. Esses paralelismos, além de promoverem a coerência semântica intratextual, são 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;
- as glosas, ao re-escreverem Neruda, ampliando e comentando a temática de cada verso do mote e assim transformando o arquiteito por desenvolvimento de suas virtualidades

semânticas, estabelecem simultaneamente um dialogismo metalinguístico e metapoético com o mesmo: cada palavra e cada imagem poética da glosa dialogam com cada palavra e com cada imagem poética do mote, simultaneamente comentando-o. Estabelecem também um dialogismo com a ode completa de Neruda, por meio da isotopia temática subjacente e unificadora e que é trazida à tona com 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; – o poema de Page deve ser considerado também uma reescrita crítica do texto original de Neruda, pois ao usá-lo e ampliá-lo nas glosas, exhibe ostensivamente o refazer do arquitexto.

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

REFERÊNCIAS

- CUDDON, J. A. **Dictionary of literary terms and literary theory**. London: Penguin, 1992.
- HOMER. **The odyssey**. Trans. A.T. Murray. London: Heinemann Ltd., 1953 (v. I).
- JAKOBSON, R. Poesia da gramática e gramática da poesia. In: _____. **Linguística. Poética. Cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1970. p.65-79.
- JENNY, L. A estratégia da forma. In: LAURENT, J., et al. **Intertextualidades**. Coimbra: Almedina, 1991. p.5-49 (**Poétique** – Revista de teoria e análise literárias, n.27).
- MOISÉS, M. **Dicionário de termos literários**. 9.ed. São Paulo: Cultrix, 1999.
- NERUDA, P. **A new decade: poems 1958-1967**. Trans. B. BELITT & A. REID. New York: Grove Press, 1969.
- _____. **Plenos poderes**. Buenos Aires: Losada, 1957 (**Obras completas**, v. II).
- 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**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

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

Artigo recebido em 01/05/2010.

Aceito para publicação em 02/06/2010.