

DECISÃO POÉTICA EM DORA FERREIRA DA SILVA

Euryalo Cannabrava *

A estratégia da decisão poética em **Uma Via de Ver as Coisas** se tornou corajosamente não-linear. A não-linearidade, em toda e qualquer obra de arte, desenvolve-se no plano heterogêneo e multiforme. É o que caracteriza as transformações não-lineares, qualitativamente distintas das transformações lineares na matemática moderna. Não se pode negar que existe, no plano intuicionista da criatividade pura, profunda analogia entre a decisão heurística do matemático no espaço intuitivo da validade formal e a decisão criadora do artista no espaço estético. A intuição matemática, portanto, torna-se criativa na mesma medida em que ela se acumplicia com a tese browneriana de que as suas construções são de natureza irremediavelmente mental e, portanto, introspectivas.

Ora, as construções introspectivas, na base da atividade mental consciente, representam a forma de toda e qualquer obra de arte, depurada de suas propriedades parasitárias. Esta tese, para ser confirmada através das evidências disponíveis, fica dependendo de demonstração da existência de analogia entre o pensamento matemático e o pensamento criativo do artista. A criatividade, inteiramente redutível a categorias estéticas, prende-se à tentativa de construir a forma, munida de rigor arquitetônico e de controle relativo.

A construção criativa, formal em sua temática e informal em estética, se submete, entretanto, à arquitetônica estilística. O estilo do pensamento matemático, munido de criatividade, se desenvolve no mesmo plano cognitivo do pensamento poético. Mas, em matemática, as operações

(*) Falecido há alguns anos, Euryalo Cannabrava é pensador expressivo da filosofia brasileira contemporânea. Foi professor do Colégio Pedro II; lecionou como professor-visitante na Universidade de Colúmbia; a convite de A. J. Ayer e de Piatt, foi professor conferencista nas universidades de Londres e Los Angeles; bolsista da Guggheim Foundation; professor de Estética Informacional e Criatividade no pós-graduação da Faculdade de Letras e professor titular de Cibernética e Lógica Matemática na Faculdade de Humanidades, da Universidade do Rio de Janeiro. Estudioso que pesquisou as bases psicológicas da Matemática, Linguística e Teoria do Conhecimento, publicou inúmeras obras: **Introdução à Filosofia Científica**; **Elementos de Metodologia Filosófica**; **Ensaio Filosófico**; **Estética da Crítica**; **Teoria da Decisão Filosófica**. Membro do Instituto de Seleção e Orientação Profissional (ISOP), órgão da Fundação Getúlio Vargas; membro do Instituto Brasileiro de Filosofia, participou do II e III Congressos promovidos pelo IBF. Participou também do Simpósio sobre Ciência e Humanismo, promovido em 1969 pela Fundação Bienal de São Paulo. Colaborador da Revista Brasileira de Filosofia, nela publicou escritos sobre Lógica Modal. (N.E.)

subentendem os passos formais nos degraus da prova, enquanto em estética, os processos de sentido não-operacional, psicodinamizam as leis de composição, galvanizadas pelo rigor informal.

É este rigor informal na base da rigorosidade axiomática que se manifesta através do estilo das funções cognitivas. E dadas as relações entre a cognitividade e o poder criativo, torna-se inegável que tanto o ato cognitivo, como o ato criador participam da mesma estratégia de decisão que informa o pensamento poético e o pensamento matemático. Toda estratégia, entretanto, presume recurso a determinada técnica de decisão que envolve riscos nas situações conflitivas. Eis porque as flutuações aleatórias, tanto na criação matemática, como na criação estética, podem assumir o feitiço livre do processo heurístico, sem condições restritivas. O poema absoluto, na base do exercício autônomo, sem requisito, pré-estabelecido, depende, entretanto, do estilo cognitivo como fator de criatividade pura. Daí se inferir que o lastro de cognitividade, nos fundamentos da teoria matemática e da teoria estética, se torna responsável pelos graus de liberdade do rigor informal que subentende as estruturas do pensamento espontâneo ou do pensamento dirigido.

As bases cognitivas da atividade pensante se explicitam discretamente nos poemas dedicados por Dora à Grécia eterna. Sem as vivências colhidas no solo grego, a visualização de monumentos, templos e remanescentes arqueológicos, não haveria o impacto sobre a sensibilidade que condiciona a experiência estética. A experiência estética, com dimensões cognitivas, se manifesta em **Órfica**, através da tentativa de libertação do poder destrutivo do poema

Não me destruas, Poema,
enquanto ergo
a estrutura do teu corpo
e as lápides do mundo morto.

Este poder destrutivo, cognitivamente assimilado, se identifica com a força e a vulnerabilidade do poema, que exigem decisão entre alternativas igualmente prováveis. A improbabilidade do poema, sujeito a flutuações aleatórias quando está em progresso, envolve o risco de sua perda ou de sua plena realização. Este risco de estrutura binária, no contexto da lógica bivalente de Boole, se reduz a tudo ou nada, não havendo alternativas intermediárias. E os versos prosseguem

Não me lapidem, pedras,
se entro na tumba do passado
ou na palavra-larva.

no seu dilema de construir ou destruir o poema, ou de ser construído ou destruído por ele. Entre as quatro alternativas, redutíveis a duas, estabelecidas por **Órfica**, existe o nexos ideativo que permeia toda

problemática do poema. Vejam bem: a construção do poema pode transformar-se em instrumento destrutivo que se volta contra seu próprio criador. E o poeta adverte

Não caias sobre mim, que te ergo,
ferindo cordas duras
pedindo o não-perdido
do que se foi. E tento conformar-te
à forma do buscado.
Não me tentes, palavra,
além do que serás
num horizonte de Vésperas.

É a dicotomia entre o êxito e a frustração que plasma o poema em progresso, nos seus estágios e fases, na sua deriva entre parciais que afloram como pontas de rocha, na superfície agitada do mar.

II

Os poemas intitulados *Mnemósina I, II, Koré IV, V, Orfeu I, II, III*, se caracterizam pela marca indelével da experiência estética em contacto com a Grécia. O contacto interno dos sentidos com a beleza formal dos templos e das estátuas revela-se, aqui, poderoso estimulante da criação poética. Em *Mnemósina I*, a criatividade se restringe a uma discreta função enumerativa

Fragmentos ao sol, serenidade íntegra,
Festas silenciadas nos teatros: lagos pétreos
de ondas fugitivas, mas ouvidas
nos lábios do mar próximo,
Túnicas tecidas por mãos céleres,
diálogos nas ágoras,
carros da alvorada incendiando as pedras,
os declives de pinheiros duros,
perfumados.

Não se trata de enumeração caótica, no diagnóstico de Leo Spitzer. Trata-se, sim, de afinidades eletivas entre palavras, por força da rítmica, da forma modulada pelo estilo cognitivo que se desenvolve em expectativas e premonições. Há reconhecimento e sentimento de familiaridade com as pedras, os frisos, as colunas, as sandálias e os mantos roçagantes. Mas há, sobretudo, o espírito da Grécia sobre as águas, a marca de pensamento na desenvoltura, no meneio e na manipulação das idéias. E há, ainda, invocação e silêncio, estado alerta dos sentidos, vivacidade intelectual na sutileza e no refinamento dos conceitos. Além disso, existe a preocupação das relações nas estruturas do Logos, associadas ao vínculo cognitivo entre o analogante e o analogado e, sobretudo, a penetração do espírito na carne viva das vivências.

O fundo cognitivo da experiência subjetiva galvaniza o pensamento por imagens que se transforma em rigor informal nos mecanismos internos da linguagem. É esse rigor que permeia os poemas dedicados à Grécia, com imantação polarizante em matéria de expressividade e de controle. No poema **Mnemósina II** ocorrem os versos

Em seus braços a lembrança meretém.
 Abro o olhar para a vida que vem e a que se vai.
 Entre colunas partidas e o rumor do mar
 a pele e o aroma do canto vou tecendo
 e te consagro, ó pássaro, vida, o mel dourado.

Observem bem

a pele e o aroma do canto vou tecendo

e verifiquem se os dois substantivos, a **pele** e o **aroma** não tornam o **canto** objeto de sensações tácteis e olfativas. É precisamente essa transposição, na escala dos processos intersensoriais, que polariza os versos, atribuindo-lhes nova dimensão.

Em **Koré IV** e **V**, as pulsações rítmicas no tom interrogativo do primeiro citado

Por que sempre voltas, mendiga,
 com braceletes de ouro e súplices olhos
 de violeta ?

se difundem nas malhas tensas da **pathos** lírico, com qualquer coisa de arrebatador

Tuas sandálias te trazem, nos andrajos
 de púrpura. É primavera.
 O vento se debate
 nos arbustos brilhantes.
 O jardim te espelha, pétalas refletem
 teu sorriso
 e se ofuscam.

com irradiações diretas ou reversíveis na cadeia em seqüência rítmica das palavras. Em **Koré V**, a forma aleatória se transmuda na surpresa do imprevisível, tanto no vinco terno e flexível das imagens, como no encadeamento intervocabular através do jogo lúdico de estruturas líricas

Na túnica,
 vórtices de risonha espuma.
 Vens de um reino fixo,
 movente Primavera,
 foragida de frisos
 cárceres e mármore

(rasos espaços frios)
para a Festa da Raiz.

Recorrente semente
do Obscuro,
noiva da luz.

III

A estratégia de decisão do poeta moderno incide sobre o que Paul Valery denominou valores de choque e valores de repouso. A supremacia do primeiro sobre o segundo cria o clima instável em que se move a poética, como instrumento construtivo e, ao mesmo tempo, destrutivo, rebelde à sua petrificação em códigos ou fórmulas. É verdade, porém, que no fundo ideológico em que se move a poética moderna, como valores de choque, acabam se transformando em valores de repouso.

Todo choque guarda, nas suas camadas profundas, certa tendência para se transformar em repouso. Basta, para isso, que ele se canonize, não como ruptura, mas como recurso ou remédio heróico diante da ameaça de petrificação. Daí, em arte, todo movimento revolucionário tender, após o ciclo de uma geração, para petrificar-se dentro dos valores de repouso que se integram, sem deixar resíduos, nas fórmulas ideológicas do movimento clássico. Essa tendência do moderno para o clássico revela que os valores de choque não podem renovar-se como tais, senão se anulando por um processo de autodestruição.

Existem, na arte contemporânea, tendências para regredir ao clássico que atua como valores de choque, diante dos movimentos de vanguarda que tendem, após uma geração, para os valores de repouso. Mas esta volta ao clássico, representada pela Grécia, se manifesta mais pela temática do que pelo estilo. O sentido estético do sortilégio grego reside, entretanto, fora do clássico ou do moderno, isto é, acima de critérios classificativos ou taxonômicos que se tornam inoperantes. O que a Grécia representa está além da estimativa moderna ou do nosso julgamento. O potencial dos valores de choque da cultura grega excede os limites da realidade para se projetar na estrutura latente das virtualidades indeterminadas.

Não se trata de apurar o que a Grécia é, mas sim o que ela será dentro de dois mil anos. Existem aspectos do mundo antigo que somente a poesia se mostra capaz de revelar: a forma inconsútil da civilização grega, a presença viva do pensamento como força original e profunda, o sentido da beleza como virtude e a dignidade humana como a mais alta manifestação da vontade de poder.

A temática helênica, em *Uma Via de Ver as Coisas*, porém, não tem nada de epidérmica ou de superficial. A autora deixou-se adentrar

pelos temas da velha Grécia, não como cultura, mas sim como vivência. Desde *Mnemósine*, até *Fora e Dentro* passando por *Koré*, *Gloria a Selene*, *A Apolo*, *Orfeu*, *Cap Sunion*, *Frontão*, *Erecteion*, *Athena* e a *Serpente*, a mesma temática as renova até o ponto de se concretizar em presença física.

A simples enumeração dos títulos dos poemas dá ao leitor a impressão direta do contacto intersensorial com o imanente na experiência grega. E, através dos versos, esta impressão se corrobora pela multiplicidade das vias de acesso, pela riqueza conotativa dos processos de aproximação, pela técnica de decisão diante das alternativas, pela sobriedade estilística e pelo rigor arquitetônico na elaboração dos poemas. Imaginem os leitores se essa temática, veiculada pelos títulos referidos acima, se submeteria apenas a tratamento concretista. O concretismo representa, em arte poética, a economia de palavras, associada à avareza em matéria de pensamento poético.

As tentativas de montagem concretista, em vez de funcionarem esteticamente, surpreendem pela escassez e pela inoperância de recursos, sobretudo, em matéria rítmica. O efeito de assonâncias e aliterações no contexto poemático de *Orfeu III* não se produziria se a autora usasse a técnica concretista. Senão ouçam

Sob a Árvore chamas,
sem que os lábios falem.
Eis o cervo, a pantera,
a áspide, o pássaro,
o boi ruminando sombra:
ramos dispersos,
bebem o orvalho da música,
reunidos nas cordas
de teu claro
coração.

Destaco, com a proverbial impunidade do crítico, e verso

o boi ruminando sombra

em que a imagem poética da postura bovina, remoendo o alimento, convertido em *sombra*, se impõe como vivência e não como recordação ou lembrança. É a força da transfiguração lírica, no repertório imagético, suscitando a presença viva através do contacto direto da visualização com o objeto visualizado.

É assim que o verso

o boi ruminando sombra

não *descreve* situação, fato ou ocorrência. Simplesmente coloca, diante de nós, o boi contemplativo, em flagrante de ruminância. O grau de

poeticidade neste verso provém, entretanto, de uma espécie de saturação por ingredientes intersensoriais, da estrutura vazia do trecho lírico.

Em **Castália I e II**, há recorrência da temática e do tratamento estilístico. Observa-se, em ambas, a ressonância do jogo intervocálico e interconsonantal, a presença da imagem concreta e a atuação abstrata do símbolo. Nota-se nos versos de **Castália I**

Com as pedras falando,
ouço-as que me falam.
Rudes vogais guturam
rorejando água.
Outras, estéreis, calam.

a transposição do plano semântico para o plano das interações intervocabulares: o entrechoque dos grupos de força nas estruturas sintagmáticas

Rudes vogais guturam
rorejando água,

Trata-se de sons associados ao nível de indeterminações das palavras, que porejam música dodecafônica no contraponto verbal. A autora recorre a mesma técnica de retorno no poema dedicado ao templo **Erecteion**

Paredes: músculos
em torno do templo sem vísceras — estátua, orantes.
Nasce a erva da terra oculta
no mármore,
erva dessecada ao sol paterno,
déspota do estio.

em que a temática descritiva, se submerge na surpresa das associações insólitas, vinculadas a vivências. As vivências, isto é, a aptidão de **viver** intensamente o que está oculto nas palavras que suscitam a presença física das imagens, entram em conflito aberto com o sentido denotativo do código simbólico. Reparem, no mesmo poema, a ocorrência de

Nesse ventre eviscerado
despenha esta alma
suas vestes antigas,
pelos de linho cru.

em que as estruturas intersilábicas se aglutinam a grupos de força, galvanizados pelo estilo ascendente de cântico bárbaro. A interpretação destes versos, adstrita a compromissos semânticos que procuram parafraseá-los em prosa, desconhece a irredutibilidade do poema a processos descritivos. O poema moderno, transformado em estrutura semanticamente vazia, adquire forma ou esquema configurativo no domínio do contraponto verbal. A transformação da sua estrutura

semântica em estrutura polifônica, embora não elimine o poder referencial das palavras, passa a explorar, nelas, a sua margem de indeterminação. Nos versos finais de *Erecteion*

Cariátides: fiéis ao peso,
belas que o vento apaga
em carfcias.
Mármores, risos,
adentram-se: poderosas
portadores do invisível.

não há senão uma espécie de volatilização da carga semântica nos vocábulos, em que o insólito se combina como rarefeito. Mas o rarefeito, embora tenha qualquer relação com o imponderável, sob o aspecto semântico, pode adquirir corporeidade intersensorial no poema. Senão vejam e ouçam

Cariátides: fiéis ao peso,
belas que o vento apaga
em carfcias.

Ora, as cariátides sustentam arquitraves ou cornijas, mas em *Erecteion* elas adquirem dimensão que não corresponde à sua funcionalidade arquitetural. Em que consiste essa dimensão? Reparem bem: a margem de indeterminação das palavras não contribui para que elas adquiram conotações abstratas no poema. Há referenciais de natureza intersensorial, integrados na corporeidade dos versos, que substituem o imponderável e o abstrato da indeterminação semântica pela força viva e atuante das imagens.

Vejam bem: a força da imagem poética vale pela sua presença física, como objeto existente, e não apenas pelas palavras que a exprimem. A cariátide nada simboliza: a sua imagem transcende o plano do poder referencial. Ela representa a presença concreta e vivaz do homem medieval, esmagado pela autoridade civil e religiosa, dentro dos seus limites e do seu confinamento nas grades de ferro do sobrenatural e do transcendente.

IV

Os sete sonetos, reunidos sob o título de *Quando*, confirmam a técnica doreana de se concentrar em qualquer coisa que está além da temática e da linguagem. Não se trata, entretanto, de captar o que escapa do cotidiano, mas sim de surpreender o flagrante no seu surto, incontaminado pela interpretação que guarda sempre resquícios ou remanescentes racionais. São as vivências puras na sua gênese, nas suas fontes naturais, captadas como imagens que a visão recolhe e retém, para transformá-las em presença real. É a gravação esteriotipada, a retentiva

implacável que amplifica ou restringe o processamento dos dados, sob o acicate de estímulo convertido em respostas. A gênese do poema, em Dora, equaciona toda a problemática das relações intersubjetivas que, gerando as vivências, emanam do processo inconsciente.

O poema moderno, portanto, é a caixa negra: pela extrema complexidade, a autoregulação e o relativo controle. Os versos se organizam, no poema moderno, como circuitos eletrônicos, através de entradas e saídas, que canalizam as mensagens. Mas as mensagens poéticas nada informam que seja redutível a dígitos binários, nem nada comunicam que seja traduzível por palavras. É o domínio complexo e variado da caixa negra, cujo controle exercido pelo poeta não se reduz a um sistema de regras, de cânones ou de fórmulas-comando.

A arte poética, em Dora, atingiu tal depuração ou despojamento, em matéria estilística, que se torna difícil resolver se ela pretende ou não objetivos prefixados. O poeta em debate não defrontou, como acontece também com os seus contemporâneos, uma temática previamente estruturada. Não há programação que estabeleça circuitos através dos quais circulam, como veios tímidos, as interações vocabulares. O que há é a estratégia de decisão, são os processos de atividade poética que se convertem nas estruturas de visão unificada dentro da visualização unitária.

A decisão poética, munida de critérios seletivos, não se caracteriza pela arbitrariedade, embora sujeita a oscilações aleatórias. É o que acontece com os sete sonetos, em seriação de intensidade polifônica, desdobrados em processos de adentramento por metamorfose e transfigurações. Há, nos sete sonetos, uma dor secreta que se dilata, amplificando-se até o ponto da turgidez na plenitude. Mas há conteúdo que reserva o rigor arquitetônico, ao transformar a temática subjacente em controle do transbordamento pela emoção. A emoção, entretanto, abre sulcos e fendas nos versos, altera o som da voz até os limites do grito, abafado pela forma que se submete aos cânones da expressividade estética.

V

Em Chartres, a tonalização afetiva dilui o conteúdo em modulações que ressoam pelas abóbodas da catedral gótica, como canto gregoriano

Sempre luz da nave salmodiada pelos vitrais
e pelo sopro das Matinas.

No sempre ancorada, em viagens repetidas.

O mesmo tom de celebração de ofício repercute em

Ecosses desfazem nos fechosses de pedra, nos feixes de colunas
que sempre apressaram precesses e cantos murmurados.

A impresssão de esmagamento no impacto da catedral gótica,
dentro da cidade medieval, tudo isso no poema se concentra em forçaa lífrica,
irradiada com carga energéttica pelas imagens

Em ti começaa a eternidade dos passos que iniciam
teu rumo. Barco de mastro mais alto que as estrelas,
com seu Anjo-grumete: "Ó do mar, Rainha !"
Ave, nave, alvíssima, asas voando
no altíssimo Dia.

O gótico, em Chartres, reverbera nos vitrais que tornam a luz
multicolorida. Há coalescência de luz e sombra, aglutinação em centro
irradiador, de arcadas, colunas, rosáceas, abóbadas, transepto, abside e
coro. A unidade da catedral resulta da multiplicidade, da riqueza de
visualização interiorizada, com ressonância polifônica no contraponto da
sinfonia de pedra. O traço marcante do gótico, porém, é a combinação da
aspereza com o refinamento. Chartres, mais do que outras, irradia
agressividade, qualquer coisa que lembra a floresta batida pelo vento. Mas,
o que mais impressiona na rainha das catedrais, é a sonoridade do silêncio. O
silêncio gótico, com ressonância nos vitrais e nas janelas altas do
,
entretecendo-se de sons que, avolumando-se, imitam o ruído do trigo
vergado pelo vento. São os versos da Péguy, o peregrino de Chartres, que
evocam l'océan de blés, em um poema saturado de misticismo e de
exaltação lífrica.

Depois de **Chartres**, segue-se uma série de poemas de cunho
religioso, em que a unção mística se associa à tônica da sensualidade
reprimida. Nestes poemas de **Uma Via de Ver as Coisas**, o temperamento
de Dora determina o clima de seus versos, forrados de vivências agudas,
muitas vezes transbordantes, embora contidas dentro dos limites de seu
artesanato flexível. É, em **Música I, II, III, IV V e VI**, porém, que Dora
volta à pureza incorruptível do canto e ao tema do silêncio.

O tema do silêncio, em poesia, torna-se equívoco por várias
razões. A principal delas provém de que não pode haver poesia sem
palavras. Mas se os versos se reduzem à forma significativa, então não
haveria diferença alguma entre eles e as sentenças declarativas. Sabe-se que
a sentença declarativa ensina qualquer coisa que pode ser falsa ou
verdadeira. Se tomarmos **Música I**, como exemplo, será fácil verificar que

Acima do vôo
a que chão te prendes, fronde sonora ?
Em garganta de pássaro, riso, rio,
ramo ao vento, prece, pranto, flauta ?

Desafiaria o mais afoito dos semanticistas para que ele declarasse qual o sentido desses versos. Ora, se eles significam alguma coisa, qual a espécie de realidade, concreta ou abstrata, que os tornam falsos ou verdadeiros? Se as respostas às interrogações tivessem sentido, então as perguntas seriam significativas. E mais ainda: nenhuma das palavras que figuram em **Música I** seria dicionarizável, isto é, nenhuma delas será portadora de lastro significativo que justifique as associações intervocabulares como exatas ou rigorosas.

O rigor poético, a procura de afinidades entre as palavras, se converte em interações que se projetam no domínio das modulações rítmicas e dos entrechoques vocálicos ou consonantais. O crítico norte-americano Melvin Rader rejeita a expressão **forma significante**, empregada por Suzanna Langer no livro **Feeling and Form**, propondo a sua substituição por **forma expressiva**. É evidente que **forma significante**, atribuída ao poema, suscita logo uma questão sobre a natureza das evidências disponíveis em que se baseia tal atribuição. O que significará, em **Música I**, a ocorrência de

Tombas no instante,
fruto ou pétala.
Murmuras no amor, na morte,
e no silêncio abrigam-te as estrelas.
Embora transeunte seja a forma,
ágil, reunes no alto a ponta dos mistérios.

e que vínculo significativo haverá entre todos os versos sob o título de **Música I**? Não será difícil, entretanto, observar que a temática da **Música I** se dissolve sob o impacto do rigor estilístico. O que resulta deste impacto se traduz pela afirmação de que a temática em debate serve apenas de pretexto para ser realizada em nível de contraponto, de jogo intersilábico, de sonoridades interpostas na expansão livre da forma.

Os poemas **Música I, II, III, IV, V e VI** se desenvolvem no mesmo plano em que a forma significante se transmuda em forma expressiva, sob o efeito galvanizador do estilo. Há forma expressiva em **Música II**, logo no início, desde os primeiros versos.

Várias espécies de canto,
uns, de pólen brando,
outros de espanto
estremecendo as folhas da beleza.

E em **Música III**, também no início

Várias espécies de canto:
o outono rompe o fruto,
sementes se constelam.

A mesma incidência ocorre ainda nos versos finais de **Música IV**

Não fosse a música e equilíbrio insatisfeito
de ser o que já foi, porto imperfeito
do que se busca, naufrago.

E é ainda a forma expressiva, não a forma significativa, que se manifesta em **Música V**

Devorado de trevas
ascende o scondius
e o gesto do som mais tímido
levita. E então nascemos.

Será, talvez, difícil ao leitor considerar a tese defendida como provada através da citação de fragmentos dos poemas mencionados. Mas acredito que se ele tivesse acesso a toda poemática de **Uma Via de Ver as Coisas**, o único risco que corre a referida hipótese é a de focar exaustivamente comprovada.

Finalmente, corroborando o que foi declarado, os últimos versos de **Música VI** fecham o poema

(Marcas desfeitas pelo vento
quando, maduro,
o silêncio é nascido.)

Desafio o leitor para que parafraseie em prosa o **sentido** dos versos citados. A sua exegese será necessariamente vinculada ao surto de novas imagens, adicionadas às que figuram no texto poético, como único veículo idôneo da expressividade nele inserida.

A conclusão deste estirado ensaio se concretiza nas palavras de um crítico musical inglês: “Não há nada mais indigerível por uma obra de arte do que uma **correta** teoria sobre a arte”. Ora, o autor deste ensaio pretendeu elaborar, nas páginas anteriores, certa teorização estética que servisse de suporte às hipóteses do crítico. Mas como a crítica é o campo experimental das teorias estéticas, o autor deste trabalho corre o risco de haver formulado hipóteses que, precisamente por serem corretas, não possam ser digeridas. A sua digestão, porém, caberá àqueles que julgam a tentativa de correção formal o critério decisivo para avaliar a relevância de um ideário crítico.