

CID SEIXAS

STRAVINSKY: UMA POÉTICA DOS SENTIDOS

ou A MÚSICA COMO
LINGUAGEM DAS EMOÇÕES



www.linguagens.ufba.br

e-book.br

EDITORA UNIVERSITÁRIA
DO LIVRO DIGITAL

Os livros eletrônicos da coleção **E-Pocket**, conforme o título já indica, têm como característica o tamanho reduzido, similar às pequenas coleções de bolso. No caso presente, o formato *e-pocket* foi desenvolvido para ser lido, com todo conforto visual, em celulares e outros equipamentos de telas com tamanho diminuto.

O objeto de reflexão deste livrinho de bolso é a obra de Igor Stravinsky *Poética Musical*, resultante das seis conferências proferidas, em 1939, na Universidade de Havard, enquanto ocupou a cadeira de estudos de Poética Charles Elliot Norton.

É importante observar que o conceito de poética parte da teoria do conhecimento para chegar às artes como linguagens autônomas e vinculadas por sólidos pontos de convergência.

STRAVINSKY:
UMA POÉTICA DOS SENTIDOS

Edições Rio do Engenho
Rua Doutor Alberto Pondé, 147/103
40 296-250 | Salvador | Bahia
literaturanabahia@gmail.com

Tipos Original-Garamond, corpo 12

Formato 110 x 170 mm

Número de páginas: 68

Os livros eletrônicos da E-Book.Br são projetados
para comportar tiragens impressas
com o selo das Edições Rio do Engenho.

Endereços digitais deste livro:

<https://issuu.com/e-book.br/docs/stravinsky>

<http://www.e-book.uefs.br>

<http://www.linguagens.ufba.br>

Cid Seixas

STRAVINSKY:
UMA POÉTICA
DOS SENTIDOS

ou A MÚSICA COMO
LINGUAGEM DAS EMOÇÕES

e-book.br

EDITORA UNIVERSITÁRIA
DO LIVRO DIGITAL

Coleção
e-pocket

CONSELHO EDITORIAL:

Cid Seixas (UFBA | UEFS)

Dante Lucchesi (UFF)

Ester M^a de Figueiredo Souza (UESB)

Flávia Aninger Rocha (UEFS)

Itana Nogueira Nunes (UNEB)

Moanna Brito S. Fraga (CEDAP)

Gravura de capa:

Abismo metálico, de C. S.

Ficha Catológica

S464i Seixas, Cid

Stravinsky: uma poética dos sentidos /
Cid Seixas. Salvador, Edições Rio do Enge-
nho | E-Book.Br, 2019.

68 p.

ISBN: 978-85-7395-280-3

SUMÁRIO

O artista como leitor e o leitor como artista	7
O signo vicário da coisa (res, rei, real)	19
Signos temporais e signos espaciais	33
A alquimia dos sentidos ou o signo mutante	49
Referências	55
Livros do autor	59

A expressão “poética”, no sentido usado na filosofia de Aristóteles, não se refere apenas ao poema *stricto sensu*, ou tão somente à literatura, mas à criação artística como um todo: a lírica, a narrativa, o drama, a música, a pintura, a escultura; enfim, as artes em geral.

I

O ARTISTA COMO LEITOR E O LEITOR COMO ARTISTA

As anotações que se seguem retomam, na perspectiva da semiótica e da filosofia da linguagem, um conjunto de apontamentos e mais um artigo publicado na revista *Ciências Humanas*, da Universidade Gama Filho, do Rio de Janeiro, intitulado “A linguagem dos sentidos na poética musical de Stravinsky”. (Seixas, 1978)

Com base nesse material, procurou-se entender o fenômeno poético, aqui operacionalmente tomado de acordo com a concepção aristotélica de *mimeses*, *imitação*, identificada com o *verossímil*. Claro, portanto, que a expressão “poética”, no

sentido usado na filosofia de Aristóteles, não se refere apenas ao poema *stricto sensu*, ou tão somente à literatura, mas à criação artística como um todo: a lírica, a narrativa, o drama, a música, a pintura, a escultura; enfim, as artes em geral.

Embora todos reconheçam a especificidade de cada uma dessas formas, convém uni-las em torno da velha proposição de Aristóteles. Na diversidade da mímese – ou do verossímil, distinto do verdadeiro – existe uma unidade que permite falar da linguagem da arte, em oposição à linguagem ontológica, do ser, da filosofia, da ciência, ou do conhecimento popular do mundo real; isto é, das coisas, *res*, palavra latina da qual se deriva *real*.

Pode-se afirmar, com razoável acerto, que há maior distância entre o plano do *significado* de dois signos verbais, sendo um literário e outro informativo, do que entre um signo sonoro, de natureza musical, e outro gráfico, de arranjo pictórico.

A afirmativa não parecerá demasiadamente radical se atentarmos para o fato de

tal distância residir na formação dos *conteúdos*; razão essa que a tradição moderna, sustentada no estruturalismo que dominou as ciências da cultura no século passado, quase sempre circunscrito ao plano da *expressão*, não considerou. Assim, a proximidade entre a língua literária e a língua pragmática no que diz respeito à *expressão* – quando ambas manipulam os mesmos *significantes* – não implica uma necessária identidade das duas, que podem partir de planos do conteúdo absolutamente distintos um do outro, por obedecerem a princípios de formação diversos.

A visão de mundo ou a ideologia dos artistas de uma comunidade pode transcender àquela dos indivíduos que compartilham a mesma língua histórica e a mesma cultura.

O ponto de partida da presente discussão está centrado na obra de Igor Stravinsky *Poética Musical*, resultado de uma série de seis conferências proferidas, em 1939, na Universidade de Havard, quando

o compositor se dedicou às célebres Lições de Poética Charles Elliot Norton. Lembre-se que, posteriormente, criadores como Umberto Eco e Ítalo Calvino ocuparam o mesmo espaço. Com eventos semelhantes às seis aulas, exilados franceses criaram em Nova Iorque, entre 1942 e 1946, a Escola Livre de Altos Estudos, com proposta correlata à de Havard e à da École Pratique des Hautes Études. Foi na instituição criada nos Estados Unidos que Roman Jakobson ministrou as célebres *Six leçons sur le son et le sens*, que assistidas por linguistas e cientistas sociais de várias partes do mundo, serviram de fundamento para o movimento estruturalista. Não por acaso, Claude Lévi-Strauss, que prefaciou o livro de Jakobson com as referidas conferências, veio a publicar, em 1949, *As Estruturas Elementares do Parentesco*, obra considerada pioneira do estruturalismo antropológico.

Voltando a 1939, o fato de um músico reger uma cadeira de poética foi recebido

com estranheza por algumas pessoas, mas a leitura das seis partes, ou conferências, que compõem o livro não deixa margem a qualquer dúvida a respeito da natureza da teoria estruturante da *Poética Musical*. Admite-se que esse livro foi escrito em colaboração com Alexis Roland Manuel e Pierre Souvtchisky (nome posteriormente adotado por Pyotr Petrovich Suvchinsky), como aliás seria o caso recorrente nos textos teóricos de Stravinsky, quase sempre em colaboração com amigos e até mesmo com ghost-writers.

Tal conjunto de ideias do legendário compositor, instrumentista e pensador russo é ainda hoje revestido de grande significado, por motivos peculiares à concepção da música, simultaneamente, como invenção e formulação teórica ou conceitual.

Além de tudo, a razão deste livrinho de bolso é permitir um reencontro com o espírito científico e filosófico desse artista russo. Antes de qualquer outra coisa, suas explanações mostram a identidade entre o

crítico e o criador, justificando assim o fascínio exercido pela teoria sobre alguns artistas, ao longo da história da arte.

Adolfo Salazar, o prefaciador da tradução argentina do livro, depreende das lições do Maestro que “un compositor es un crítico al que no le interesan las obras de los demás, y que un crítico es un compositor al que le interesan demasiado”. (Salazar, 1947)

Por motivos similares é que vemos o crítico – aquele que sabe conciliar a ciência e a poesia – como uma espécie de artista empenhado na criação coletiva, cuja atividade inventiva abrange universos variados e transpessoais. Isso também se conecta à condição de potencial poeta que está presente no receptor da arte poética, no sentido amplo aqui exposto.

Acrescente-se que é cada vez maior o número de artistas a reconhecer o papel criativo do fruidor da obra de arte, quer seja o ouvinte de uma peça musical, o apreciador de um quadro, bem como o leitor

de uma narrativa ou de uma descrição lírica. O criador dos mais diversos mundos artísticos arquiteta o seu trabalho em função dessa arte de segunda instância, a arte de reconstituição imaginária do fruidor, ou essa arqueologia da criação artística – que toma a obra de arte lida, vista ou ouvida como plataforma de reinvenção.

Para expressar uma teoria especular da arte ou o lugar do espelho assumido pelo texto literário ou por outra composição artística, convém dizer que consideramos a obra uma espécie de espelho no qual o receptor se mira. Quando lemos um poema, por exemplo, estaremos lendo apenas as falas da subjetividade do autor ou os retalhos do nosso próprio inconsciente?

A depender de quem olha um quadro, a imagem que se vê muda como um caleidoscópio. Significados ou ausência de qualquer sentido podem ser projetados pelos traços e cores arquitetados pelo pintor, com traços mais vistosos para outros olhos.

Aqui volta a tona o trabalho do crítico. Do mesmo modo que todo leitor fi-

dedigno, ou verdadeiro, é um coautor ou um potencial autor, a argúcia da leitura é que constrói o crítico.

Vale ainda ter em mente a possibilidade de confronto das ideias de Stravinsky com o pensamento crítico de T. S. Elliot ou o de Ezra Pound, teóricos que exigiam daqueles que escrevem sobre a obra de arte a competência de produzir outras obras de arte. Considerada a questão ao pé da letra, somente um romancista poderia fazer crítica de romances, ou apenas compositores de sinfonias poderiam escrever sobre música sinfônica.

A história da crítica desautoriza a legitimidade da proposta de policiamento presente na concepção dos dois grandes criadores-teóricos do século XX aqui citados, mas admitindo reconhecê-la, se considerarmos a potencialidade inventiva do crítico, isso é, a sua sensibilidade para a forma artística sobre a qual se debruça, teremos então preenchido o requisito do leitor crítico ter competência de produzir obras de

arte; o que não quer dizer que o seu efetivo desempenho conduza a isso. Aqui, pode ser útil a conhecida distinção de Noam Chomsky entre *competência* e *desempenho* (ou *performance*), concebida no âmbito da ciência linguística.

Um exemplo de especial significado é o de José de Alencar que, antes de se tornar o grande romancista responsável pela *invenção* do Brasil no universo ficcional, produziu intransigentes exercícios críticos como o que redundou na polêmica sobre Gonçalves de Magalhães e a epopeia pioneira sobre a *Confederação dos Tamoios*. Pouco tempo depois, a divergência entre a perspectiva de Alencar e a do poeta Magalhães foi consubstanciada no romance *O Guarani*, narrativa heroica de tema próximo ao do poema épico combatido.

Outro ponto que parece relevante na *Poética Musical*, de Stravinsky, de certo modo relacionado ao primeiro aqui discutido, é que quando o artista procura explicar o fenômeno da arte a outras pessoas,

termina por compreender aspectos até então negligenciados ou não percebidos no seu próprio processo criativo.

As contribuições do interlocutor projetam novas luzes sobre a obra de invenção do artista que, dessa forma, pode se corrigir e se passar a limpo. A dialética do emissor com o receptor, em arte, é de validade comum, ou seja: para ambos os atores do diálogo artista *versus* público..

O crítico, mesmo quando não percebe em toda a sua extensão o universo construído ou sugerido pelo artista, está prestando um importante serviço ao processo de construção poético. Sua importância será menor, talvez, para o criador intuitivo; mas, mesmo para esse artista extraordinário, será bem maior do que para o pequeno criador industrial de obras incompreendidas – que se fecha entre as paredes solitárias da paranoia, como se fosse o novo deus que faltava no Olimpo.

II

O SIGNO VICÁRIO DA COISA (RES, REI, REAL)

Desde antes da *Poética* de Aristóteles (335 a. C.) que a criação artística é vista como mímese (mimeses, imitação) da realidade objetiva. Platão considerava o mundo tangível como mera imagem do universo das essências; para ele, o único verdadeiro. Os objetos ditos “reais” percebidos pelos nossos sentidos, segundo o autor da *República* (380 a. C.), são reproduções, cópias dos objetos verdadeiros que existem no outro plano, o das ideias. Para ele, a verdadeira mesa não é a que vemos e tocamos, mas a mesa virtual, ou ideal, da qual

todas as mesas com existência concreta são simples imitações.

Por isso é que a filosofia de Platão teria considerado a arte uma atividade de natureza secundária. Se o carpinteiro que constrói uma mesa imita a mesa verdadeira, que preexiste no mundo das ideias, o artista imita outra reprodução, sendo questionável, portanto, do ponto de vista platônico, a utilidade ou o sentido da sua atividade. Isso porque, no idealismo platônico, a realidade concreta é considerada uma consequência da realidade virtual, ou ideal. O plano transcendente – ou das ideias – constituiria a verdadeira realidade dos seres e dos deuses.

Já Aristóteles, mesmo partindo da filosofia do mestre, chega a outras conclusões, pondo a ideia como imanente ao objeto, quando ressalta o papel da arte e proclama a independência do seu universo com relação ao universo ontológico, dos seres humanos. O universo ontológico, real, diria melhor, obedece às leis do ver-

dadeiro, enquanto o universo artístico, ou ficcional – esse sim, imaginário, ideal – obedece às leis do verossímil.

Tomando-se a arte como imitação, no sentido atribuído por Platão, seus signos serão inicialmente motivados: haverá uma relação íntima entre as unidades da expressão e as do conteúdo. Uma dança que evoque a invasão de uma aldeia por uma manada enfurecida, partirá de signos constituídos por elementos ligados ao fato ocorrido, no caso, elefantes, fúria, pavor, etc. Quando os primeiros homens batiam tambores para avisar à aldeia a aproximação de um animal, os sons seriam tentativas de reprodução dos grunhidos emitidos pela caça, ou pela fera.

Acredita-se mesmo que os primeiros cânticos eram onomatopaicos, imitando os sons de um animal cobijado ou temido, o barulho das águas ou o quebrar de gravetos. Através da constante utilização e da busca de combinações agradáveis e belas é que o signo musical teria se distanciado da

motivação. Por analogia, observemos as danças do candomblé e sua estilização nos espetáculos folclóricos: as exhibições no palco apresentam movimentos cujos signos provavelmente já não conservam ligações com o objeto mimetizado, o que pode estar em oposição à cerimônia religiosa original, onde os movimentos da Iaa mantêm uma relação motivada com a divindade evocada.

Similar processo de distanciamento entre referente e símbolo ocorre na arte em geral. Jack Fincher (1987), no artigo “Música, linguagem das emoções”, tomado como subtítulo deste livrinho de bolso, tenta uma visão abrangente das possíveis relações entre os sons e os mecanismos psíquicos dos indivíduos. Substituindo a terminologia de Ogden e Richards (1923) pela de Saussure (1916), pode-se inferir que é a reflexão sobre o código, ou a transformação do meio em mensagem, que desfaz o liame entre significado e significante.

Segundo estudiosos empenhados na investigação das origens da música, no início dessa arte, o meio não era a mensagem. Os já referidos toques de tambor do homem nos seus primeiros estágios culturais não teriam sido criados pelo simples prazer de ouvir sons, mas pela necessidade de reproduzir, à distância, ruídos conhecidos que indicavam determinados fatos. A música seria assim a organização de signos, imitando outros sinais sonoros presentes na natureza.

Ora, sabemos que os fatos e objetos do mundo exterior são captados pelo sujeito e transformados em signos ou objetos que valem, não por si, mas pelo que representam. Não é o canto do pássaro que está presente nos sons da flauta do camponês ou do pastor, mas a sua percepção do canto, o modo como o canto do pássaro é percebido pela sua subjetividade. Se ele estiver triste ou apreensivo, a melodia executada poderá divergir daquela produzida por um pastor alegre e despreocupa-

do. O objeto mimetizado é o mesmo, mas a interferência do sujeito constrói signos diferentes para sua representação, mesmo que o autor não o perceba ou pretenda. Daí o distanciamento entre o resultado da mímese e o objeto referente. Cada vez mais, o tocador de flauta cede lugar a sua subjetividade, principalmente quando o receptor já está suficientemente familiarizado com tal imitação do objeto e o identifica mesmo nas variações em que a interferência do emissor é maior. Artista e público fruitor estabelecem um processo de interinfluência: é o receptor que permite ao emissor a evolução da sua linguagem; como no caso da pintura, onde os signos de uma obra de vanguarda não mais decodificados por nós, receptores comuns, mas parecem claros a um pintor ou a um estudioso familiarizado com tal escola. Sua decodificação pelo público especializado incentiva o artista a buscar novas variações, na certeza de também se-

rem entendidas e expressarem ainda melhor o conteúdo pretendido.

O signo é, portanto, vicário da coisa, é algo que faz as vezes de outrem ou de outra coisa, como o vigário de uma paróquia – ou o pastor – que representa para os fiéis o papel de protagonista, assumindo um poder por suposta delegação superior do Outro, o Grande Ausente.

A analogia entre a coisa real e o signo serve de título a esta parte do nosso texto (res, rei, real), onde a palavra *res*, em Latim, que corresponde em nossa língua à expressão nominativa *a coisa*, aparece seguida do genitivo, usado para indicar posse: *rei = da coisa*. Significativamente, deste vocábulo latino – *rei* – deriva, em língua portuguesa, a palavra *real*, no sentido de objeto ou coisa pertencente ao mundo concreto; por oposição às coisas vicárias, que representam algo.

Essas questões vêm à tona por corresponder aos pressupostos que estamos tra-

tando ao abordar o universo da *Poética Musical* de Stravinsky.

Na música, pesquisadores como Manfred Clynes acreditam que a subjetividade é a responsável pela criação ou pela invenção poética, de forma que as notas musicais permitem uma *recodificação* das ocorrências dos nossos sentidos. Considerando que estamos programados geneticamente para expressar e reconhecer cada emoção, Clynes afirma a existência de formas que o sistema nervoso reproduz por si mesmo. Consequentemente, a música seria a linguagem dessas formas. Para ele, quando o ouvinte acompanha uma execução com movimentos de braços, não procede aleatoriamente, mas desenha no ar formas precisas que reproduzem espacialmente uma emoção traduzida temporalmente pela música. Em outras palavras: a música codifica as emoções de uma forma, ao passo que os movimentos de braços constituem a expressão das mesmas emoções através de outro código.

Manfred Clynes, cientista e pianista austríaco, dedicou-se à neurofisiologia, fundando a chamada Sênica, ou ciência da expressão das emoções. O interesse despertado pelo seu trabalho no campo das relações entre os sentidos e a neurociência chegou até o físico Albert Einstein que, ao associar as teses clynianas com a interpretação do pianista, concluiu que esse tipo de pesquisa integra a compreensão da natureza da música com uma delicada espontaneidade de expressão: “Your art combines a clear understanding of the inner structure of the music with a rare spontaneity of expression”. (Einstein, 2015)

Hoje, as pesquisas de computação sênica contribuem decisivamente para o avanço das técnicas de produção da realidade aumentada, sustentando o trabalho em idêntica compreensão das formas constituintes das emoções.

Clynes participou em 1967 dos ensaios desenvolvidos por Pablo Casals, em Porto Rico, com músicos vindos de vários

países para estudar com o mestre latino-americano. Nessa ocasião, ele constatou como Casals percebia as filigranas capazes de transformar a música em uma linguagem fundamente marcada pela emoção:

“One day when Casals was teaching Haydn’s «Cello Concerto», he asked a participant, a young master in his own right, to play the theme from the third movement. His playing was expert, sure and graceful. But for Casals something was missing.

The master stopped the performance. «No, no!» he said, waving his hands. «That must be graceful!» (Clynes, 1972)

Mesmo considerando a execução do jovem músico talentosa e com o encanto e a perícia capazes de seduzir os ouvintes, Casals interrompeu a tocata para pedir algo ainda mais gracioso.

Pegou seu violoncelo e executou a mesma passagem, ainda com mais senti-

mento, de modo que a assistência experimentou, com esta forma de comunicação sem palavras, uma poderosa sensação que as defesas do ser foram transformadas em encantamento.

“We had experienced one of the least understood forms of human communication – a powerful and clear transmittal feeling without words, a feeling that penetrated our defenses and transformed our states of mind.” (Clynes, *ibidem*)

Clynes observou que o mestre executou as mesmas notas, com similar velocidade, mas os músculos das suas mãos pareciam dominados por um estado de graça ditado pela sua mente. E exclamou:

“How was his possible? How, precisely, was Casals’ expression different from the student’s? And how did the sound of his cello carry the idea and

feeling of grace from his mind to ours?”
(Ibidem)

A propósito, Mário Guerreiro (1977), no instigante artigo “Signo sonoro, signo musical: um esboço da psicologia fenomenológica” pergunta se a dança é uma espécie de mímese (usamos a forma proparoxítona proposta por Merquior, 1972) dos movimentos musicais ou se é a música que tenta imitar os movimentos de um corpo se deslocando no espaço.

Poderíamos considerar tanto a música quanto a dança como linguagens ou semióticas que reproduzem emoções (de uma linguagem corporal para uma linguagem artística, de acordo com Clynes); não sendo necessário, portanto, que uma traduza a outra, mas que ambas codifiquem as ocorrências interiores do sujeito.

Com isso, não se quer dizer que haja hierarquia ou ascendência de uma sobre a outra. A dança será mímese da música, na medida em que as expressões corporais

recodifiquem a mensagem musical, assim como a música pode recodificar os movimentos do corpo. Basicamente, tanto a combinação de sons quanto a dos movimentos do corpo existem por si, independentes uns dos outros; sua combinação é uma atividade secundária e opcional, embora uma dessas artes possa servir de motivação para o invento da outra. E vice-versa.

A classificação dos signos em temporais e espaciais é possível do ponto de vista fenomenológico, objetivo, da produção do fenômeno; porque do ponto de vista perceptivo, subjetivo ou frutivo, os signos podem ser tomados como sonoros ou auditivos e plásticos ou visuais.

III

SIGNOS ESPACIAIS E SIGNOS TEMPORAIS

Os enfoques que serviram para nortear a discussão até aqui estabelecida constituem os pressupostos para a compreensão da *Poética Musical*. Stravinsky ensina que a música tem como fim essencial promover a comunhão e a união do homem com seu próximo e com o Ser. O fenômeno musical se daria através de uma emanção do “homem integral” – do homem armado de todos os recursos dos seus sentidos: das faculdades psíquicas e do intelecto.

A partir deste ponto, procuremos situar de que modo a teoria de Stravinsky

desenvolve o conceito de música como linguagem dos sentidos. Observando a expressão musical, em contraste com a expressão visual, ele diz que as artes plásticas nos oferecem de imediato uma noção do conjunto, do qual temos que descobrir os detalhes, pouco a pouco, para a completa fruição. Em perspectiva diversa, a música estabelece a sucessão do tempo e requer o concurso da memória vigilante, sendo portanto, segundo sua designação, uma arte *chronique* – ou temporal –, assim como a pintura é uma arte *espacial*.

Ao citar o músico e pensador Pyotr Souvtchinsky, o maestro diz concordar tão estreitamente com o pensamento do amigo e companheiro de jornadas que não poderia fazer nada melhor a não ser resumir suas teses. A criação musical é vista por Souvtchinsky como um complexo inato de intuições e desempenhos, fundado numa experiência do tempo – do *cronos*. Assim é que se lê, na *Poética Musical*:

“Todos sabemos que el tiempo se desliza variablemente, según las disposiciones íntimas del sujeto y los acontecimientos que vengan a afectar su conciencia. La espera, el fastidio, la angustia, el placer y el dolor, la contemplación, aparecen así en forma de categorías diferentes – en medio de las cuales transcurre nuestra vida – que suponen, cada uno, un proceso psicológico especial, un *tiempo* particular.” (Stravinsky, 1939, p. 46)

O caráter específico da noção musical de tempo decorre das suas relações de dependência ou independência com o tempo psicológico. A música, ligada ao tempo cronológico, está geralmente dominada pelo princípio de similitude, e a que se vincula ao tempo psicológico procede espontaneamente por contraste. Lembramos, aqui, que na análise da prosa de ficção, podemos também considerar dois tempos, o tempo da elocução, ou do discurso, e o

tempo ôntico, ou real, que mantém relações de correspondência e oposição obedecendo cada um às suas próprias leis.

Assim chegamos, por oposição, a dois tipos de signos: temporais e espaciais. Nos primeiros, as significações são manifestadas através da sequência cronológica de traços, como os sons ou os movimentos; e nos do segundo tipo, através da disposição dos traços na ocupação de um espaço. Mas existem semióticas que recorrem a signos espaciais e temporais (teríamos, nesse caso, uma unidade semiótica ou um conjunto semiótico?): a poesia de vanguarda, por exemplo, adota esse procedimento e o concretismo brasileiro chega a inverter a medalha assegurando a predominância de signos espaciais sobre os temporais. Isto, naturalmente, implica um rompimento da poesia com a linguagem verbal, que se sustenta, predominantemente, em signos ligados ao *chronos*, embora admita a concorrência de signos espaciais, com as semias gestuais.

Mas a classificação dos signos em temporais e espaciais é possível do ponto de vista fenomenológico, objetivo, da produção do fenômeno; porque do ponto de vista perceptivo, subjetivo ou frutivo, os signos podem ser tomados como sonoros ou auditivos e plásticos ou visuais. As correspondências, oposições e interseções das duas formas de classificação reclamam uma observação mais detalhada, que não cabe no âmbito destas anotações.

Para não nos afastarmos da poética de Stravinsky, voltemos ao signo musical. A propósito da concepção de Clynes da música como linguagem das emoções – que já está presente em Hegel e em Schopenhauer que situam a música no tempo de uma subjetividade pura, identificando a sua dinâmica com a dinâmica da vida (cf. Guerreiro, 1977) – encontramos a formulação implícita e a superação da teoria de Clynes. Lembre-se que algumas das colocações de Manfred Clynes foram também antecipadas por Fernando Pessoa, nas *Páginas de*

estética, crítica e teoria literária, ao tentar uma comparação entre as artes. O poeta concebia a música imprópria para expressar ideias, mas adequada para traduzir sentimentos e emoções.

Stravinsky descreve o prazer sentido ao escutar os sons da natureza, como o vento nas folhas, o fluir de um rio ou o canto dos pássaros, como uma sensação completa e agradável. Esse conjunto de elementos seria captado pelo ouvinte musicalmente bem formado como uma obra composta pela subjetividade: seus sentidos, quando convenientemente motivados, levariam tais elementos ao cérebro como música.

Mas para o autor da *Poética Musical* esses elementos pouco representam se não há alguém “sensible a todas las voces de la naturaleza” e que sinta “la necesidad de poner orden en las cosas e que esté dotado para ello de una capacidad muy especial”. E acrescenta: “Deduzco, pues, que los elementos sonoros no constituyen la música

sino al organizar-se, y esta organización presupone una acción consciente del hombre”. Assim, ao recusar a simplificação do problema ao âmbito das emoções, o maestro vai além da teoria de Clynes, que pode ser vista como uma redução da música e do seu papel.

Digamos então que os elementos sonoros, levados ao cérebro pelos sentidos e impregnados de evocação melódica pela subjetividade, representam uma música em potencial, composta por um sujeito virtualmente artista.

De outra forma não podemos entender o fruidor da obra poética: um possível artista, que recria através da “leitura” a obra original, emprestando aos signos uma nova carga, graças ao enquadramento dessas unidades *abertas* num novo universo, reconstituído pela sua visão de mundo e pela sua subjetividade.

Tivemos oportunidade de tratar do problema na comunicação intitulada “O significando; superação da dicotomia do

signo linguístico na semiótica poética”, apresentada ao XV Congresso Internacional de Linguística e Filologia Românticas, em 1977, no Rio de Janeiro. Nesse texto é levantado o modo pelo qual o leitor é convertido em criador, devido à natureza aberta do signo poético. Enquanto o signo linguístico tem o plano do conteúdo formado por unidades culturais resultantes de um acordo entre membros da comunidade, ou de um contrato social (Rousseau, 1962), o conteúdo de uma obra de arte é, pela sua própria natureza, dinâmico: independentemente até mesmo do autor, vez que o receptor da expressão artística projeta, sobre os signos, novos dados fornecidos pela sua condição de sujeito socialmente ativo.

A natureza especificamente particularizada dos signos da obra de arte possibilita tal procedimento do fruidor, embora se atribua a Mendelssohn a certeza que os pensamentos expressos em música são precisos demais para serem postos em pala-

bras. A música seria então uma semiótica – com suas expressões e seus conteúdos tão independentes da cultura dos falantes de uma língua nacional – que seria impossível buscar uma tradução precisa. O ponto de vista atribuído a Mendelssohn se opõe radicalmente ao do poeta Fernando Pessoa e também ao de Manfred Clynes, cuja teoria repousa na crença que a música é a linguagem das emoções.

Por extensão, convém aventar que Walter Smetak desenvolveu, na Bahia, um trabalho de criação sustentada na origem emotiva da música. Suas composições constituídas de sons da natureza e de impulsos dos fruidores – transmutados em criadores – tiveram existência como um momento único, *hic et nunc*. Uma nova audição seria uma nova composição.

O problema da concepção emotiva da linguagem musical reside na simultânea abertura e precisão de tal pensamento, porque o signo musical – que se inscreve na classe dos signos poéticos – ao tempo

em que mantém uma relação motivada com seu objeto, permite a superação de tal dependência objetiva. Isso se dá através da participação do sujeito, que é o elemento mais importante na obra de arte; ao contrário de qualquer outro constructo humano produzido com finalidade pragmática. Tanto o sujeito criador quanto o sujeito receptor são, na obra de arte, transformados em recriadores.

É a dialética do signo ou a constituição de um *significando*, em oposição a um *significado*, que possibilita a dúvida quanto à existência de um plano do conteúdo estratificado, ou previamente estabelecido, correspondente à expressão poética. Guerreiro, referenciando Krehbiel, afirma:

“Dizer que os sons musicais não significam coisa alguma parece ser tão incoerente quanto propor – como Richard Strauss – que é possível representar por meio da música um banquete e esta apresentação ser tão viva que poderíamos

“distinguir os garfos das facas.” (Guerreiro, 1977)

Ainda é Mário Guerreiro quem nos fala da possibilidade – gerada pelo signo musical – das mais diversas projeções fantasiosas comportadas pelo processo de significação artística; e pergunta se estaríamos diante de uma abertura total ou de um eixo comum em torno do qual podem se formar certas concepções (como queria Umberto Eco, 1966). Acreditamos na sugestão, ou na insinuação, como traço do *significando* do signo poético, que reflete sua possível motivação inicial: por ser primitivo e derivado (em consequência de inovações, intervenções subjetivas, modificado pelo conhecimento etc.), o signo poético é motivado e aberto para comportar plurissignificações. Assim, não tem um significado estático; sendo dinâmico, fugidio. Portador de sentidos conotados, aproximados por extensão, qualquer movimento para demarcar suas fronteiras só teria vigência

dentro de contextos que não pudessem ser ampliados – mas, pela sua natureza, eles estão sempre abertos à ampliação e a uma constante mutação.

Quando os signos musicais parecem definidos e precisos de tal forma que não podem ser substituídos (a precisão de que falam Mendelssohn e Strauss), deve-se perguntar se tal sensação não decorreria do fato de sua plurissignificação permitir ao emissor da mensagem artística dizer o que ainda não foi dito.

Freud (1895), desde o final do século XIX, percebeu que é através das palavras que construímos a nossa vida consciente, tendo por base as linguagens do inconsciente. Com isso ele descobriu que é através da palavra que o ser humano torna consciente aquilo que paira difuso na nossa mente, ou no contínuo amorfo referido por Saussure (1916). Quando digo que sei algo, mas não sei como dizer, é porque esse quase-saber ainda não chegou à consciência, existindo em um plano pré-consciente. Os

sonhos, as fantasias e as revelações da arte habitam esse espaço comum, aguardando a sua incorporação ao saberes da cultura humana.

Quando a criança, o adolescente, o louco, o místico e o artista constroem pequenos mundos, estão marcando a tentativa de incluir suas descobertas no amplo espaço coletivo. Nesse caso, o processo decorre da impossibilidade do indivíduo se adaptar ao sistema linguístico ou ao sistema de pensamento da sociedade em que vive. A inadaptação impulsiona a busca de outras formas – mutantes – de expressão que, conseqüentemente, podem modificar o sistema vigente.

Se na linguagem humana, pragmática, os signos dependem da coletividade, na linguagem da arte o emissor tem a sensação de estar dizendo exatamente o que pretende, e das pessoas estarem entendendo precisamente o que ele quer que entendam. A ausência da coerção do contrato social nas semióticas poéticas, ou estéticas, ao lado

das suas vantagens, apresenta a desvantagem de uma visão deformativa ou da construção de um mito individual (Lacan, 1952); às vezes, lamentavelmente, pessoal e intransferível, como ocorre em algumas artimanhas que não se desenvolvem como obras de arte.

Fernando Pessoa inclui entre suas preocupações a distinção entre a transgressão da realidade operada pela arte e pelas patologias mentais, que embora tenham pontos em comum não se confundem, pelo fato da arte estar sempre ampliando o alcance da realidade humana. Seu ultrapasse não se perde na inadequação do indivíduo às exigências do contexto social. (Seixas, 2016)

Como a arte constrói uma linguagem mutante e até certo ponto pessoal, há quem julgue dispor de total poder sobre sua significação. Esta, no entanto, não se deixa reduzir à realidade particular de ninguém, nem à sua visão de mundo, embora exista através desses elementos. A signifi-

cação na arte não deriva de um sistema pétreo, nem duradouro e estável, mas de um processo dialético do qual podem ser inferidos vários sistemas provisórios e dinâmicos, constituídos pelos mais diversos sujeitos atuantes.

É essa constante dialética que constrói a obra de arte, porque todo artista tenta conciliar antíteses, numa desesperada busca de reunir extremos considerados impossíveis de se encontrarem.

IV

A ALQUIMIA DOS SENTIDOS OU O SIGNO MUTANTE

Stravinsky diz que a experiência lhe ensinou, depois de muito tempo, que todo fato pode ser utilizado para despertar a faculdade criadora, mas nunca como uma noção para aclarar dificuldades. Isso parece válido tanto para o autor quanto para o fruidor, pois a descodificação da obra de arte implica uma suposição arbitrária e subjetiva de como se processou a codificação, quais os objetos e conceitos implicados etc. É, portanto, descodificação e codificação ao mesmo tempo, por paradoxal que pareça, pois é o próprio leitor que contribui para codificar, atribuindo novas significa-

ções ao que pretende descodificar, a partir da sugestão da obra.

Sobre a natureza dubiamente primitiva e derivada que caracteriza o signo poético, é pertinente lembrar que o autor da *Poética Musical* considera a música, tal como hoje é constituída, como a mais jovem das artes, embora suas raízes sejam tão antigas como o próprio homem. Não seria a estrutura específica do signo poético a responsável por tal concepção? A relação motivada ou analógica do signo, que aproxima a arte da magia, de um lado, e a sua natureza inovadora, do outro, fundada mesmo no processo dinâmico (responsável pela relação imotivada, em constante dialética com a primeira) tem sido a causa das mais controvertidas opiniões sobre a constituição do fenómeno poético.

Quando Stravinsky atravessava a fronteira francesa, durante a guerra de 1914-1918, um guarda perguntou a sua profissão, ao que o Maestro respondeu: “inventor de música”. Verificando que, nos do-

cumentos, constava que o viajante era um compositor, o guarda tornou a inquirir por que nos documentos estava escrito “compositor” e não a ocupação declarada.

– “Le respondí que la expresión *inventor de música* me parece cuadrar mejor al oficio que ejerzo que aquel que se atribuye en los documentos que me autorizan a pasar las fronteras”. (Stravinsky, 1939, p. 96)

Para o maestro, invenção supõe imaginação, embora não se confundam, vez que a primeira compreende também a descoberta. Bastante claro é o ponto de vista expresso por Stravinsky no trecho da obra que diz ser a arte, na sua exata significação, uma maneira de fazer obras segundo métodos obtidos pela constante aprendizagem ou pela fulgorante invenção.

Vimos há pouco que ele sublinha a natureza primitiva do signo musical, ao tempo em que proclama a sua capacidade de

abertura para outras derivações mais complexas. Reconhece a existência de *sonoridades elementares*, que chama de material musical em estado bruto, agradável, por si mesmo, mas sujeito à operação de ordenamento que vivifica e cria. Assegurando a abertura do signo, Stravinsky ensina que para se compreender o fenômeno musical em suas origens, não é necessário estudar os ritos primitivos, os encantamentos, ou penetrar nos segredos da antiga magia, mesmo quando os signos observados se originam de tais realidades.

Parece que isso equivale a dizer que para a leitura da obra de arte, o fruidor precisa estar munido apenas da sua sensibilidade enquanto indivíduo, da sua identidade sociocultural e sua visão de mundo, dispensando o conhecimento da realidade objetiva que teria motivado a criação. A teoria dos formalistas russos – estudiosos das funções da linguagem (desde a referencial, destinada à cognição do mundo, até a poética, com suas exigências estéticas) –

segundo a qual o artista submete o mundo real ao processo de estranhamento, parece ser o ponto de partida para o entendimento da questão, desde o início do século XX. A propósito, Umberto Eco, em uma antiga entrevista a Augusto de Campos no Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo*, discute o papel do discurso que deixa em aberto a interpretação e a redescoberta do mundo, ou da realidade. Para ele, o discurso persuasivo, por trabalhar sobre o óbvio e o já visto, o *déjà vu*, é que depende da necessidade de conhecimento da realidade representada pelo receptor. No discurso aberto, estão implícitos diversos discursos e, conseqüentemente, diversas maneiras de dizer e de ver o mundo; de reconstruí-lo. (Eco, 1966)

Por conseguinte, a proposta do livro de Stravinsky fornece elementos para a observação do signo poético como cumulativo de tradição e atualidade; isto é: um signo que é o mais inventivo e novo, sem perder sua natureza primitiva.

É essa constante dialética que constrói a obra de arte, porque todo artista tenta conciliar antíteses, numa desesperada busca de reunir extremos considerados impossíveis de se tocarem.

Não é outro também o ofício dos mágicos, alquimistas e feiticeiros, que redescobrem para o mundo a esquecida poesia dos objetos.

V

REFERÊNCIAS

(E BIBLIOGRAFIA NÃO REFERENCIADA)

- ARISTÓTELES (335 a. C). *Poética*; trad., comentários e notas de Eudoro de Souza. Porto Alegre, Globo, 1966, 266 p.
- CHKLOVISK, V. et alii. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Org. Dionísio Toledo. Porto Alegre, Globo, 1971.
- CHOMSKY, Noam (1965). *Aspectos da teoria da sintaxe*. Trad. José Meireles e Eduardo Raposo. Coimbra, Armênio Amado, 1975, p. 84.
- CLYNES, Manfred (1972). Sentic Cicles – The Passions at Your Fingertips. *Psychology Today*, may. 1972, p. 65-68.
- ECO, Umberto (1966). Entrevista a Augusto de Campos. In: *O Estado de S. Paulo*, Su-

- plemento Literário, 17 de Setembro de 1966.
- EINSTEIN, Albert (2015) apud site Biowaves. *Theories of Dr. Manfred Clynes*. Disponível em: <[http://www.biowaves.com/Music/Research/Manfred Clynes. php](http://www.biowaves.com/Music/Research/Manfred_Clynes.php)>. Acesso em: 22 mai. 2015.
- FINCHER, Jack (1977). Música, linguagem das emoções. *Aparte*. Revista de arte e cultura. São Paulo, n. 3, 1977, p. 9-13.
- FREUD, Sigmund. (1895) Projeto para uma psicologia científica. Edição standard. Vol. I. Rio de Janeiro, Imago, 1977.
- FREUD, Sigmund. (1891) Palavras e coisas. Fragmento da monografia sobre afasia. Apêndice a O inconsciente. Edição standard. Vol. XIV. Rio de Janeiro, Imago, 1974.
- GUERREIRO, Mário (1977). Signo sonoro, signo musical: um esboço da psicologia fenomenológica. *Ciências Humanas*. Revista da Universidade Gama Filho, Rio de Janeiro, n. 2, 1977.
- LACAN, Jacques. (1952) *O Mito Individual do Neurótico*; ou Poesia e verdade na neurose. Rio de Janeiro, Zahar, 2008.

- MERQUIOR, José Guilherme (1972). *A astúcia da mimese. Ensaios sobre lírica*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1972, 227 p.
- OGDENDEN, C. K. & RICHARDS, I. A. (1923). *O significado de significado: um estudo da influência da linguagem sobre o pensamento e sobre a ciência do simbolismo* [The meaning of meaning: a study of the influence of language upon thought and of the science of symbolism], trad. Álvaro Cabral. Rio, Zahar, 1972, 350 p.
- PESSOA, Fernando. *Páginas de estética, crítica e teoria literária*. Sel. e Org. Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. 2 ed. Lisboa, Ática, 1973.
- PLATÃO (380 a. C.). *A república*, trad. Leonel Vellandro. Globo, Porto Alegre, 1964, 318 p. il. (Biblioteca dos séculos, 56).
- ROUSSEAU, Jean Jacques. *Obras: Do contrato social etc.* Rio de Janeiro, Globo, 1962, 479 p.
- SALAZAR, Adolfo. (1947) Prefácio à Edição Argentina. In: STRAVINSKY. *Poética Musical*. Trad. Eduardo Grau. Buenos Ayres, Emecé Editores, 1947.
- SAUSSURE, Ferdinand de (1916). *Curso de linguística geral* [Cours de linguistique

- generale]; trad. Antonio Chelini et alii. 4^a ed. São Paulo, Cultrix, 1972, 280 p.
- SEIXAS, Cid (1978). A linguagem dos sentidos na poética musical de Strawinsky. *Ciências Humanas. Revista da Universidade Gama Filho*; v. II, n. 5. Rio de Janeiro, abr. jun. 1978, p. 26-31.
- SEIXAS, Cid. Fernando Pessoa e a neurose como fonte da arte. *Da invenção à literatura: textos de teoria e crítica*. E-book.br, 2016, p. 49-62.
- SEIXAS, Cid (1977). *O significando: superação da dicotomia do signo linguístico na semiótica poética*. XV CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOGIA ROMÂNICAS. Rio de Janeiro, UFRJ; Societé Internationale de Philologie Romane, 25-30 jul. 1977.
- STRAVINSKY, Igor (1939). *Poética Musical*. Trad. Eduardo Grau. Buenos Ayres, Emecé Editores, 1947.

VI

LIVROS DO AUTOR

POESIA

Temporário; poesia. Salvador, Cimape, 1970 (Coleção Autores Baianos, 3).

Paralelo entre homem e rio: Fluviário; poesia. Salvador, Imprensa Oficial da Bahia, 1972.

O signo selvagem; metapoema. Salvador, Margem / Departamento de Assuntos Culturais da Secretaria Municipal de Educação e Cultura, 1978.

Fonte das pedras; poesia. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira; Brasília, Instituto Nacional do Livro, 1979.

Fragmentos do diário de naufrágio; poesia. Salvador, Oficina do Livro, 1992.

O espelho infiel; poesia. Rio de Janeiro, Diadorim, 1996.

ENSAIO E CRÍTICA

O espelho de Narciso. Livro I: Linguagem, cultura e ideologia no idealismo e no marxismo; ensaio. Rio

- de Janeiro, Civilização Brasileira; Brasília, Instituto Nacional do Livro, 1981.
- A poética pessoana: uma prática sem teoria*; ensaio. Salvador, CEDAP; Centro de Editoração e Apoio à Pesquisa, 1992.
- Godofredo Filho, irmão poesia*; ensaio. Salvador, Oficina do Livro, 1992.
- Poetas, meninos e malucos*; ensaios. Salvador, Universidade Federal da Bahia, 1993. (Cadernos Literatura & Linguística, 1.)
- Jorge Amado: Da guerra dos santos à demolição do eurocentrismo*; ensaio crítico. Salvador, CEDAP, 1993.
- Literatura e intertextualidade*; ensaio. Salvador, CEDAP, 1994.
- Herberto Sales. Ensaaios sobre o escritor*. Salvador, Oficina do Livro, 1995.
- O viajante de papel*. Perspectiva crítica da literatura portuguesa. Salvador, Oficina do Livro, 1996.
- Triste Bahia, oh! quão dessemelhante*. Notas sobre a literatura na Bahia. Salvador, Egba; Secretaria da Cultura, 1996.
- O lugar da linguagem na teoria freudiana*; ensaio. Salvador, Fundação Casa de Jorge Amado, 1997. (Col. Casa de Palavras)
- O silêncio do Orfeu Rebelde e outros escritos sobre Miguel Torga*; ensaios. Salvador, Oficina do Livro, 1999.
- O trovadorismo galaico-português*; ensaio crítico e antologia. Feira de Santana, UEFS, 2000.

- Três temas dos anos trinta*; textos de crítica literária. Feira de Santana, UEFS, 2003. (Cadernos de sala de aula, 1)
- Os riscos da cabra-cega. Recortes de crítica ligeira*. Org., intr. e notas Rubens Alves Pereira e Elvya Ribeiro Pereira. Feira de Santana, UEFS, 2003. (Col. Literatura e diversidade Cultural, 10)
- Desatino romântico e consciência crítica*. Uma leitura de *Amor de Perdição*, de Camilo Castelo Branco. 2a ed. Salvador, Rio do Engenho, 2016.
- Da invenção à literatura*. Ensaios de filosofia da linguagem. Salvador, Rio do Engenho, 2017.

NO EXTERIOR

- The savage sign / O signo selvagem*; poesia; trad. Hugh Fox. Lansing, Ghost Dance, 1983. (Edição bilingue norte-americana.)

E-BOOKS

- Desatino romântico e consciência crítica*. Uma leitura de *Amor de Perdição*, de Camilo Castelo Branco. Copenhagen, Issuu, E-Book.Br, 2014. Disponível em <<https://issuu.com/e-book.br/docs/camilo>>
- O silêncio do Orfeu Rebelde e outros escritos sobre Miguel Torga*, 2 ed. Copenhagen, Issuu, E-Book.

- Br, 2015. Disponibilizado em <<https://issuu.com/e-book.br/docs/torga>>
- Literatura e intertextualidade*. Copenhagen, Issuu, E-Book.Br, 2015. Disponibilizado em <<https://issuu.com/e-book.br/docs/intertextualidade>>
- Noventa anos do modernismo na Feira de Santana de Godofredo Filho*. Copenhagen, Issuu, E-Book.Br, 2015. Disponibilizado em <<https://issuu.com/e-book.br/docs/godofredofilho>>
- Os riscos da cabra-cega. Recortes de crítica ligeira*. 2 ed., Copenhagen, Issuu, E-Book.Br, 2015. Disponibilizado em <<https://issuu.com/cidseixas1/docs/cabra-cega>>
- Da invenção à literatura. Textos de filosofia da linguagem*. Copenhagen, Issuu, E-Book.Br, 2015. Disponibilizado em <<https://issuu.com/e-book.br/docs/invencao>>
- Orpheu em Pessoa*. Org. CidSeixas e Adriano Eysen. Copenhagen, Issuu, E-Book.Br, 2015. Disponibilizado em <<https://issuu.com/e-book.br/docs/orpheu>>
- Do inconsciente à linguagem. Uma teoria da linguagem na descoberta de Freud*. Copenhagen, Issuu, E-Book.Br, 2016. Disponibilizado em <https://issuu.com/e-book.br/docs/inconsciente>
- A Literatura na Bahia. Livro 1: Tradição e Modernidade*. Copenhagen, Issuu, E-Book.Br, 2016. Disponibilizado em <<https://issuu.com/e-book.br/docs/tradicaomodernidade>>

1928: *Modernismo e Maturidade*. Livro 2 de *A Literatura na Bahia*. Copenhagen, Issuu, E-Book.Br, 2016. Disponibilizado em <<https://issuu.com/e-book.br/docs/1928>>

Três Temas dos Anos 30. Livro 3 de *A Literatura na Bahia*. Copenhagen, Issuu, E-Book.Br, 2016. Disponibilizado em <<https://issuu.com/e-book.br/docs/anos30>>

Final do século XX. Livro 4 de *A Literatura na Bahia*. Copenhagen, Issuu, E-Book.Br, 2016. Disponibilizado em <<https://issuu.com/e-book.br/docs/seculo20>>

Peji de inventos. Livro 5 de *A Literatura na Bahia*. Copenhagen, Issuu, E-Book.Br, 2018. Disponibilizado em <<https://issuu.com/e-book.br/docs/peji>>

A essência ideológica da linguagem. Livro I de: *Linguagem, cultura e ideologia*. Copenhagen, Issuu, E-Book.Br, 2016. Disponibilizado em <<https://issuu.com/e-book.br/docs/linguagem1>>

Linguagem e conhecimento. Livro II de: *Linguagem, cultura e ideologia*. Copenhagen, Issuu, E-Book.Br, 2016. Disponibilizado em <<https://issuu.com/e-book.br/docs/linguagem2>>

Sob o signo do estruturalismo. Livro III de: *Linguagem, cultura e ideologia*. Copenhagen, Issuu, E-Book.Br, 2016. Disponibilizado em <<https://issuu.com/e-book.br/docs/linguagem3>>

O contrato social da linguagem. Livro IV de: *Linguagem, cultura e ideologia*. Copenhagen, Issuu, E-

- Book.Br, 2016. Disponibilizado em <<https://issuu.com/e-book.br/docs/linguagem4>>
- A Linguagem: do idealismo ao marxismo*. Livro V de: *Linguagem, cultura e ideologia*. Copenhagen, Issuu, E-Book.Br, 2016. Disponibilizado em <<https://issuu.com/e-book.br/docs/linguagem5>>
- Stravinsky: uma poética dos sentidos. Ou a música como linguagem das emoções*. Copenhagen, Issuu, E-Book.Br, 2016. Disponibilizado em <<https://issuu.com/e-book.br/docs/stravinsky>>
- Castro Alves e o reino de eros*. Copenhagen, Issuu, E-Book.Br, 2016. Disponibilizado em <<https://issuu.com/e-book.br/docs/eros>>
- Espaço de convenção e espaço de transgressão*. Livro I de *O real em Pessoa*. Copenhagen, Issuu, E-Book.Br, 2016. Disponibilizado em <<https://issuu.com/e-book.br/docs/1.espaco>>
- A construção do real como papel da cultura*. Livro II de *O real em Pessoa*. Copenhagen, Issuu, E-Book.Br, 2016. Disponibilizado em <<https://issuu.com/e-book.br/docs/2.construcao>>
- A poesia como metáfora do conhecimento*. Livro III de *O real em Pessoa*. Copenhagen, Issuu, E-Book.Br, 2016. Disponibilizado em <<https://issuu.com/e-book.br/docs/3.poesia>>
- O signo poético, ficção e realidade*. Livro IV de *Conhecer Pessoa*. Copenhagen, Issuu, E-Book.Br, 2017. Disponibilizado em <<https://issuu.com/e-book.br/docs/4.signo>>

- Do sentido linear à constelação de sentidos.* Livro V de *Conhecer Pessoa*. Copenhagen, Issuu, E-Book.Br, 2017. Disponibilizado em <<https://issuu.com/e-book.br/docs/5.sentido>>
- O Eco da interdição ou O signo arisco.* Livro VI de *Conhecer Pessoa*. Copenhagen, Issuu, E-Book.Br, 2017. Disponibilizado em <<https://issuu.com/e-book.br/docs/6.eco>>
- A poética pessoana: uma prática sem teoria.* Livro VII de *Conhecer Pessoa*. Copenhagen, Issuu, E-Book.Br, 2016. Disponibilizado em <<https://issuu.com/e-book.br/docs/7.poetica>>
- O desatino e a lucidez da criação em Pessoa.* Livro VIII de *Conhecer Pessoa*. Copenhagen, Issuu, E-Book.Br, 2016. Disponibilizado em <<https://issuu.com/e-book.br/docs/8.desatino>>
- Uma utopia em Pessoa: Caeiro e o lugar de fora da cultura.* Livro IX de *Conhecer Pessoa*. Copenhagen, Issuu, E-Book.Br, 2016. Disponibilizado em <<https://issuu.com/e-book.br/docs/9.caeiro>>
- Jorge Amado: Da guerra dos santos à demolição do eurocentrismo.* Copenhagen, Issuu, E-Book.Br, 2017. Disponibilizado em <<https://issuu.com/e-book.br/docs/amado>>
- GUERRA, Guido & SEIXAS. *A Timidez escondida. Um diálogo com Cid Seixas.* Copenhagen, Issuu, E-Book.Br, 2018. Disponibilizado em <https://issuu.com/e-book.br/docs/guido_cid>

Euclides Neto, escritor brasileiro. Copenhagen, Issuu, E-Book.Br, 2018. <<https://issuu.com/cidseixas/docs/euclides-neto>>

Uma viagem Plural: A poética de Fernando Pessoa. Copenhagen, Issuu, E-Book.Br, 2018. Disponibilizado em <<https://issuu.com/cidseixas/docs/folhetim3>>

Cid Seixas é jornalista e escritor. Antes de se tornar professor universitário, atuou como repórter, *copy desk* e editor, trabalhando em rádio, jornal e televisão. Fundou e dirigiu um dos mais qualificados suplementos literários, o *Jornal de Cultura*, publicado na Bahia pelos Diários Associados. Graduado pela UCSAL, Mestre em Linguística pela UFBA e Doutor em Literatura pela USP.

Além de ter colaborado com jornais e revistas, entre os quais *O Estado de S. Paulo* e a *Colóquio*, de Lisboa, assinou, durante cinco anos, a coluna “Leitura Crítica”, no jornal *A Tarde*, da Salvador. Na área de editoração, dedica-se a planejamento e projeto de livros e outras publicações.

É Professor Titular aposentado da Universidade Federal da Bahia e ensina na UEFS, onde atuou nos projetos de criação do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural, bem como da UEFS Editora.

STRAVINSKY: UMA POÉTICA DOS SENTIDOS

O conceito de poética parte da teoria do conhecimento para chegar às artes como linguagens autônomas e vinculadas por sólidos pontos de convergência. É a partir daí que este estudo de Cid Seixas lança mão dos fundamentos da semiótica e da filosofia da linguagem para sustentar um bem realizado diálogo com o leitor.

Ana Tércia Campos

978-85-7395-280-3



9 788573 952803