

A MUSICALIDADE EM “ÁGUA VIVA”: RELAÇÕES ENTRE A DESCONSTRUÇÃO DE CLARICE E SCHOENBERG

Fernando MENDONÇA¹ (UFPE)

Resumo:

Apropriando-se da interação que o livro “Água Viva” (1973), de Clarice Lispector, se permite com outras linguagens artísticas, o estudo propõe uma análise intersemiótica entre o texto de Clarice e as experiências musicais desenvolvidas a partir dos anos 20 por Arnold Schoenberg com a técnica do dodecafonismo. A perspectiva interartística visa trabalhar a construção da linguagem e conseqüente desconstrução formal do corpus selecionado, pois a ruptura aos padrões da prosa literária e a dissolução harmônica neles configura-se como um importante recurso para a compreensão do espírito modernista. Baseando-se nos escritos de Schoenberg, em Adorno, Webern, e Lyotard, além de outros autores, pode-se perceber que mesmo entre artes distintas como a Literatura e a Música há semelhanças na maneira que a matéria formal da linguagem é problematizada. A dialética entre a experimentação e o método sistemático característica do modernismo atesta através dessa análise a inquietação de uma época e uma sociedade.

Palavras-chave: Intersemiose, Literatura e Música, Dodecafonismo, Arte Moderna.

Introdução

A marcante impressão de introspectividade presente nos pensamentos e nas representações decorrentes da modernidade desenvolvida no século XX imprimiu um estilo muito particular em todas as formas de criação artística realizadas pelo homem, permitindo e sobressaindo em diversas obras uma tônica que prima pelo subjetivo e pelo que objetivamente tende à subversão dos padrões. O que pode ser percebido nas criações mais representativas desse período é uma dialética entre a experimentação e o método sistemático, pois tudo que aparenta existir como meramente arbitrário e intuitivo é concretizado com a plena consciência das finalidades e dos efeitos provocados.

Ante esse cenário, nossa proposta é analisar o livro de Clarice Lispector “Água Viva”, sob a ótica do movimento criado por Arnold Schoenberg, denominado dodecafonismo. As curiosas relações que o texto de Clarice traça com vários aspectos do domínio sonoro-musical podem, com essa referência, alcançar uma elucidação de maior impacto, haja vista o grande número de elementos presentes na própria escrita da autora que remetem às técnicas de criação dodecafônicas.

1. A Musicalidade em “Água Viva”: exacerbando os sentidos

Antes de qualquer consideração que diga respeito propriamente a análise pretendida é importante estabelecermos as linhas básicas de pesquisa aqui adotadas. Em sua obra “Literatura e Música”, Solange Ribeiro de Oliveira (2002, p.43-50) apresenta uma metodologia do estudo melopoético proposta por Calvin Brown (em 1948), autor que cunhou o termo ‘melopoética’ para estudos dedicados à iluminação recíproca entre literatura e música (do grego *mélōs*/canto + *poética*). Ao delinear as tipologias dessa relação intersemiótica, Brown distinguiu três tipos de estudos, classificados de acordo com a natureza do objeto. As três formas de se estudar a melopoética são: “música e literatura”, “literatura na música” e “música na literatura”. Por ser a abordagem aqui utilizada, ater-nos-emos apenas ao último tópico.

Também denominada (nesse caso pela própria OLIVEIRA) como estudo ‘músico-literário’, essa divisão de Brown, retomada e desenvolvida por Steven Paul Scher, é a de maior interesse para a literatura. Entre os vários objetos de análise destacamos a música nas palavras, as recriações literárias com efeitos musicais e a estruturação de textos literários sugestiva de técnicas de composição musical, justamente por serem elementos que fazem parte de nossa pesquisa. Essa abordagem investiga questões literárias pelo viés da música e pode receber contribuições de outras disciplinas, como por exemplo, da estética, que investiga a dimensão filosófica do fenômeno artístico.

Dentro dessa abordagem metodológica apresentada por Oliveira, Jean-Louis Cupers ainda distingue quatro linhas de pesquisa específicas que podem contribuir no foco analisado. A que nos diz respeito é aquela que define o estudo como de tipo histórico, técnico ou estético, investigando afinidades analógicas e paralelas ou divergências estruturais entre artistas e obras diversas. As possibilidades intersemióticas aí estabelecidas, no que concerne ao intrínseco desse tipo de relação, são valorizadas pela autora:

Uma estética intersemiótica, que inclui a melopoética, ao sublinhar diferenças e semelhanças, contribui para a investigação da natureza específica de cada arte e do fenômeno estético em geral, além de representar **uma resposta para as incertezas e rupturas da arte contemporânea**. (OLIVEIRA, 2002, p.11, grifo nosso)

Com esse ponto de partida podemos aceitar que o texto literário selecionado para esse estudo se configura como uma verdadeira resposta em direção à arte contemporânea. Autora de uma obra toda caracterizada com o que há de notavelmente moderno em literatura, Clarice Lispector (1920-1977) vem assinar um texto paradigmático no que concerne a voz subjetiva e pessoal do humano, o aclamado “Água Viva” (1973). Narrativa limítrofe, a escrita de Lispector alcança com esse exemplo uma inquestionável ruptura aos principais recursos e padrões utilizados dentro da prosa literária. E se afirmamos que ele existe como a resposta sugerida por Oliveira é justamente pela essência intersemiótica que o constitui por base.

A tênue trama dessa obra é impulsionada pelos pensamentos de uma protagonista que resolve escrever ao amante no momento em que decide pintar um quadro. Em seu discurso imaginário ela se vale de conceitos e terminologias advindos de outras artes além da literatura e da pintura, encontrando na música um dos principais suportes a que irá recorrer. Logo no início ela afirma: “Não se compreende música: ouve-se. Ouve-me então com teu corpo inteiro.” (LISPECTOR, 1976, p.9). Dá a ver/ouvir desde então, que suas intenções transitam sobre a necessidade de se fazer perceber, instituindo para isso um flerte interartístico de comunicação e linguagem.

Numa meticulosa abordagem a respeito de pensadores do século XVIII, Lévi-Strauss analisa a obra de Michel-Paul-Guy de Chabanon (1730-1792) – violonista, compositor e filósofo – e as reflexões convenientes ao estudo da música e dos sons nele presentes. Para ele, a música não imita os efeitos percebidos pelos sentidos, inclusive, ela nem exprime os sentimentos. Chabanon se espanta: “Por que a poesia, a pintura e a escultura têm de apresentar imagens fiéis, e a música, infiéis? Mas, se a música não é imitação da natureza, o que é então?” (apud LÉVI-STRAUSS, p.73). Falsa questão: como a visão e o olfato, o ouvido tem gozos imediatos, e, por isso, a música agrada independentemente de qualquer imitação. Da mesma forma, em “Água Viva” temos essa espécie de gozo imediato pela ordenação das palavras. Não é a dependência a uma imitação de algo que age através da prosa clariceana em sentido ao catártico, mas sim uma exploração da palavra enquanto potencialidade sonora e imagética.

Sobre o catártico, Clarice expõe a possibilidade sonoro-musical nessa direção: “É um som elevadíssimo e sem frisos. (...) É a nota mais alta e feliz que uma vibração poderia dar. Nenhum homem da terra poderia ouvi-lo sem enlouquecer e começar a sorrir para sempre.” (p.110) Sua

busca corre ao auxílio da música numa fé que não duvida do poder que mesmo uma nota isolada possui. Institui assim, que para ouvir essa nota são necessários outros sentidos além da audição, na verdade, tal ato envolve todo o senso corpóreo do humano, como ela já havia expressado ao pedir para ser ouvida com o corpo inteiro.

Ainda em Chabanon (p.74), temos que a filosofia da arte deve ter por missão mais elevada fazer com que cada sentido isoladamente perceba aquilo que os outros sentidos lhe transmitem. É o espírito quem, situado entre os sentidos, compara e combina as sensações, percebendo as relações invariantes. Não é necessário buscar um conteúdo para tais relações, elas são formas. Esse exacerbar dos sentidos, compreendido como um diálogo intersensorial de reações, é reafirmado em Clarice diversas vezes. Devemos observar ao menos mais uma ocasião: “Vejo que nunca te disse como escuto música – apóio de leve a mão na eletrola e a mão vibra espalhando ondas pelo corpo todo: assim ouço a eletricidade da vibração, substrato último no domínio da realidade, e o mundo treme nas minhas mãos.” (p.10)

Ouvir com as mãos. Assim se dá a comunicação dos sentidos requerida pela personagem de Clarice. Mais ainda: “As mãos também olham.” (p.92) Parece não haver outra saída. Felizmente. Aceitar tal necessidade é concordar com a hipótese empírico-psicológica dos que defendem que as artes são extensões dos sentidos, no tempo e no espaço, o que justifica seu encontro na percepção humana. Relembramos então, que em nenhum momento “Água Viva” se afasta da necessidade intersemiótica existente em sua linguagem. Ao trabalhar o último trecho citado, em sua dissertação, Jacineide Cousseiro (1998, p.117) argumenta:

A música para a narradora-pintora, ao modo da teoria das esferas pitagóricas, é ensinamento sobre o movimento do *cosmos*, sobre a ordenação do mundo. Daí o anseio de apreendê-la **através do corpo**, das mãos, temos o sentido tátil do abstrato-musical, **do incorpóreo**. É uma tentativa de capturar e concretizar o som, de oferecê-lo uma visualidade corporal (...). (grifo nosso)

Interessantes os termos que a pesquisadora traz ao sugerir a apreensão da música pela personagem numa ordem dialética de conhecimento. Parece mesmo irônico que se precise do corpo inteiro em seus sentidos para captar a arte reconhecidamente mais abstrata que há, marcada pelo ‘incorpóreo’, pela falta de forma materialmente concreta. O pendor de Clarice em se expressar com o que aparenta inexprimível condiz com a negação mimética que Chabanon levantou para a arte dos sons. O gozo imediato desejado pelo corpo que ‘ouve o texto’ clariceano só pode ser alcançado com a transcendência do ‘corpóreo’.

Numa de suas reflexões sobre a pós-modernidade, Lyotard problematiza a experiência musical além da relação espaço-tempo. Ele observa a música em sua ‘luta’ para alcançar o gesto sonoro que excede o meramente audível, o gesto que atinge o ouvido com um despreparo, como um acontecimento, ainda que tenha sido esperado e ‘violentamente desejado’ pelo indivíduo. É a partir dessas considerações que ele parte em busca (sugere) de uma análise do sopro (*souffle*). Segundo ele, o sopro é um vento vazio que passa e não passa, atravessando pela sua existência todos os obstáculos que geram o audível. Declara: “O sopro é atonal. (...) A música não pode fazer com que se ouça o sopro, não pode imitá-lo, pois nada de audível pode se parecer com ele.” (LYOTARD, 1996, p.202). Aliás, essa impossibilidade mimética do que nesse caso é abstrato, confirma-se quando o filósofo conclui que ‘expressar’ ou ‘traduzir’ não são termos adequados para o arranjo musical, pois não representam a real intenção da música dentro de sua lógica, desprovida de figuração.

Nesse sentido, a utilização em “Água Viva” de elementos oriundos do domínio musical, também não almeja uma ‘expressão’ ou ‘tradução’ de algo externo ou até do que é interno ao homem (habitual à obra de Clarice). Antes, preocupa-se em dar a ver/ouvir/sentir o interno do texto

e de sua linguagem, sua verdadeira expressão. Não se discutem aqui, dentro de um contexto metodológico, meras alusões, mas sim analogias musicais, no sentido definido por H. A. Basilius (apud OLIVEIRA, 2002, p.17): referências a obras ou gêneros musicais que conservam, na criação literária, o complexo conativo-afetivo próprio da composição mencionada.

Cada vez que Clarice se apropria de conceitos que aparentam significar apenas dentro do discurso musical (adágio, *allegro*, ária), incluindo as inúmeras referências a gêneros específicos e seu processo de criação/execução (jazz, música de câmara), está em ‘luta’ com seu próprio texto, desenvolvendo e ultrapassando as convenções do *logos*, restituindo-lhe a soberania através justamente da experiência intersemiótica.

Tais referências também são lembradas por Danilo Lôbo em seu curioso artigo “Água Viva”: a obra de arte total”. Nele, são comentadas as presenças dos dois compositores citados no texto de Clarice: Mozart e Igor Stravinski. A respeito do último, citado em seu balé “O Pássaro de Fogo” (1910), ele lembra ser essa uma das primeiras obras do compositor, ainda distante da dissonância e do ritmo assimétrico presentes em “Sagração da Primavera” (1913). Essa menção já nos aponta as intenções de Clarice em se reportar ao dissonante, ao que remete à desconstrução. “(A pintora-narradora) se pergunta para onde vai a música depois de tocada e admite que essa forma de arte só tem de concreto o instrumento. Ela sente, entretanto, bem atrás do pensamento, um fundo musical, que é o ritmo de seu coração (...)” (LÔBO, 1999, p.127)

É mesmo Stravinski quem vai nos conduzir ao compositor escolhido para relação com “Água Viva”: Arnold Schoenberg. Ambos, cada um a sua maneira e estilo são os mais importantes nomes da música moderna, também chamada “música nova”.

2. ECOS DODECAFÔNICOS: a relação pela desconstrução

O questionamento ‘por que Schoenberg e não Stravinski?’ para a relação proposta é pertinente, afinal, se o último é quem efetivamente aparece citado no texto de Clarice, nada mais evidente que fosse ele o objeto a ser trabalhado numa comparação de linguagens e significados. Por isso, a necessidade de elucidar o caminho escolhido urge em se cumprir desde já.

Ao falarmos de Arnold Schoenberg (1874-1951), compositor austríaco que fundou a técnica do dodecafonismo (desenvolvendo-a especialmente entre 1920 e 1936), ninguém melhor a ser lembrado em suas reflexões do que o filósofo Adorno. Respeitável pensador das artes e manifestações culturais surgidas no século XX, Adorno dedicou um considerável período (anos 30 e 40) de sua vida e obra aprofundando-se nas motivações filosóficas da arte musical. Um de seus mais importantes trabalhos nessa área, intitulado “Filosofia da Nova Música” (1941), debruça-se justamente em relacionar a obra desses dois compositores, localizando suas semelhanças e divergências, para assim, compreender o novo patamar que a música alcançou com suas experiências. Parece-nos obrigatória a transcrição de suas palavras, a respeito dessa comparação, para justificar a pergunta inicial:

(...) fez-se ressaltar com razão, por parte da escola de Schoenberg, o fato de que o conceito de ritmo adotado em geral demasiado abstratamente é ainda restrito no próprio Stravinski. A verdade é que nele a articulação rítmica como tal se apresenta livre, mas somente à custa de todas as outras aquisições da organização rítmica. Não somente falta a flexibilidade expressiva e subjetiva do tempo musical, que Stravinski sempre tornou rígida a partir do *Sacre*, como também faltam todas as relações rítmicas com a construção, com a combinação da composição interna e com o ‘ritmo geral’ de toda a forma. O ritmo é acentuado, mas separado do conteúdo musical. (2004, p.122)

O primado da respiração sobre a pulsação do tempo abstrato opõe Schoenberg a Stravinski e a todos aqueles que, melhor adaptados à existência contemporânea, consideram-se mais modernos do que Schoenberg. A consciência reificada é alérgica à desgastada consumação da melodia, e Schoenberg a substitui pela repetição obediente de fragmentos melódicos mutilados. (1998, p.149)

Se muitos acreditam esses compositores como adeptos de uma mesma enunciação formal, pela proximidade cronológica e objetivos equivalentes no trato com a música e sua desconstrução do clássico, Adorno vem esclarecer que a estilística em cada um não só desenvolve-se por princípios diferentes como alcança resultados de níveis distintos (deixando clara sua preferência).

Foi a partir da constatação teórica, incluindo aquilo que pode ser percebido através da simples audição de ambos, que encontramos o nome de Schoenberg como o mais adequado para ‘ecoar’ a sensibilidade de Clarice Lispector em “Água Viva”. As ousadias formais do compositor e mesmo suas intenções diante do que executa e experimenta na linguagem musical, marcadas por uma interminável elaboração em busca do novo, assemelham-se intimamente com o labor textual da autora, além de expressarem com suas técnicas, vários dos anseios apresentados pela personagem central.

A característica dodecafônica que mais nos interessa, inicialmente, reside na ‘quebra’ com os princípios harmônicos e melódicos presentes na música ocidental clássica dos últimos séculos. Não cabem aqui, grandes conceituações de composição musical, mas é importante salientar que ao definir a harmonia como uma “combinação de notas soando simultaneamente, para produzir acordes” (p.407) e a melodia como “uma série de notas musicais dispostas em sucessão, num determinado padrão rítmico” (p.592), o “Dicionário GROVE de Música” (1994) aponta Schoenberg como um dos principais responsáveis pela liberdade formal surgida na música do século XX.

O conceito de dissonância propositalmente não resolvido em Schoenberg, existente não como um simples ato de rebeldia à tradição, mas antes como uma continuidade, por trabalhar sobre os princípios básicos da música clássica, encontra-se já na voz de Clarice: “A harmonia secreta da desarmonia: quero não o que está feito mas o que tortuosamente ainda se faz.” (p.11). E também quando diz: “Estou sendo antimelódica. Comprazo-me com a harmonia difícil dos ásperos contrários.” (p.32). Tais enunciados concordam plenamente com o pensamento schoenbergiano, por referirem-se aos elementos musicais em sua negação, ou melhor, numa problematização que anseia pelo inverso das coisas.

Ao proclamar a anti-melodia e a desarmonia como estados de espírito, Clarice denuncia muito de sua própria escrita. As analogias feitas contribuem para desvendar os recursos utilizados em “Água Viva”, texto todo impregnado do que é contrário aos padrões narrativos convencionais da prosa. Mas não é pela impressão de uma plena liberdade criativa, que se pode acusar o texto clariceano de arbitrário. Antes, é ela mesma quem indica a presença de um limite para sua elaboração: “Quero a experiência de uma falta de construção. Embora este meu texto seja todo atravessado de ponta a ponta por um frágil fio condutor – qual? O mergulho na matéria da palavra? o da paixão? Fio luxurioso, sopro que aquece o decorrer das sílabas.” (p. 30)

Aí, a falta de construção mencionada, em absoluto dispensa o ‘fio condutor’. O mesmo ocorre na técnica de Schoenberg. A organização de suas composições jamais tolerava qualquer gratuidade. As dissonâncias e sua proeminente polifonia eram construídas dentro de uma rigorosa lógica que só aparentaria despreocupação formal em ouvidos despreparados. Todo o desenvolvimento de seus impulsos melódicos e harmônicos, pautados intencionalmente na subversão dos padrões, era determinado por regras internas de elaboração que só podem ser compreendidas se analisadas à luz da teoria musical da composição. Nesse sentido, mais uma vez encontramos auxílio em Adorno:

Não se deve entender a técnica dodecafônica como uma ‘técnica de composição’, como por exemplo, a do impressionismo. Todas as tentativas de utilizá-la desta maneira conduzem ao absurdo. Pode-se melhor compará-la com a disposição das cores sobre a paleta do pintor do que com um verdadeiro procedimento pictórico. A ação de compor só começa, na verdade, quando a disposição dos doze sons está pronta. Por isso **a composição neste caso não é mais fácil e sim mais difícil**. Exige, quer se trate de um tempo singular ou de toda uma obra em mais tempos – que cada composição derive de uma ‘figura fundamental’ ou ‘série’. Entende-se por isto uma determinada ordenação dos doze sons disponíveis no sistema temperado, como por exemplo, *dó sustenido, lá, si, sol, lá bemol, fá sustenido, si bemol, ré, mi, mi bemol, dó, fá* que é a série da primeira composição dodecafônica publicada por Schoenberg. Em toda a composição cada som está determinado por esta ‘série’; **já não existem notas ‘livres’**, e somente em casos limitados e bastante elementares, que se apresentaram nos primórdios da técnica dodecafônica, esta série se expõe em toda uma obra sem variações. (2004, p.55, grifo nosso)

Lembramos que o próprio Schoenberg explicava o dodecafonismo como uma técnica de composição com doze sons relacionados somente entre si. É nesse sentido, diante da sequência (série) determinante citada, que já não há espaço para notas livres; todas estão condicionadas umas às outras, acima da harmonia, da melodia, ou do ritmo, coexistindo a todo o momento sem possibilidade de reversão. Tal dependência sonora é outro ponto comum com “Água Viva”, pois, como vimos, a linguagem de Clarice visa completar-se em si mesma, numa gênese interna de representação.

Se no dodecafonismo precisamos dos doze sons (semitons) definidos previamente para que se inicie a criação, na escrita de Clarice são necessários todos os recursos sintagmáticos utilizados para uma adequada apreensão de sentido. A inexistência de um ‘início-meio-fim’ em “Água Viva” exige mesmo em releituras uma apreciação da totalidade, pois a sensação perene do clímax não dispensa qualquer parte da obra. O predomínio da coerência configura-se então, como um objetivo central na obra desses dois artistas, sendo buscada a partir da estrutura interna dos temas.

Discípulo famoso de Schoenberg, Anton Webern também reflete essa extrema coerência almejada pelo mestre, aliada a fixação das idéias na arte. Em sua VII Conferência de 1933 (1984, p.79), ele reconhece na música nova dois fatores importantes: a conquista do domínio sonoro e a apresentação das idéias. A criação de Schoenberg não se limita, como outras escolas musicais, a desfigurar a música clássica; nela, a apresentação das idéias ou tudo que está envolvido nesse processo contam muito mais para sua essência. A idéia na música nova reside no desejo de uma coerência máxima. Tudo é derivado de uma coisa apenas, assim como no tema da fuga em Bach (“Arte da fuga”). ‘Desenvolver tudo a partir de *uma* idéia principal!’, ele exclama, localizando aí a coerência mais forte da arte musical. Trata-se sempre desse desejo de deduzir o maior número possível de coisas de uma idéia principal.

Para Webern (p.106), a coerência resulta do estabelecimento de relações, as mais estreitas possíveis, entre as partes componentes. Assim, tanto em música como em qualquer outro meio de expressão humana, a intenção é fazer aparecer, o mais claramente possível, as relações entre as partes; em uma palavra: mostrar como o elemento se encaminha a outro.

Em 1894, numa conferência em Oxford chamada “La Musique et lès Lettres”, Mallarmé afirmou: “A música e as letras são a face alternativa, aqui ampliada na direção do obscuro, cintilante ali, com certeza, de um fenômeno, o único, eu o chamei de a Idéia.” (apud HAMBURGUER, 2007, p.20). A arte, de acordo com Mallarmé, ‘simplifica o mundo’, porque em virtude de um estado interior, o artista reduz os fenômenos exteriores à Idéia, a única fonte deles.

Algo semelhante podemos encontrar nas palavras de Schoenberg, que em seu texto “Música Nova, Música Obsoleta, Estilo e Idéia”, expõe:

(...) toda a terminologia musical é imprecisa, e a maioria de suas palavras é utilizada em vários sentidos. Na sua acepção mais corrente, idéia é sinônimo de tema, melodia, frase ou motivo. Mas, na minha opinião, é a totalidade de uma peça que constitui uma idéia, a idéia que seu autor que trazer à luz. Cada vez que a uma nota qualquer acrescentamos outra, lança-se uma dúvida sobre o significado da nota inicial. /.../ e a adição de notas seguintes ajudará ou não a solução desse problema. Provocou-se assim uma impressão de incerteza, de desequilíbrio, que vai se acentuar com a seqüência da peça. (...) O método pelo qual será restabelecido o equilíbrio comprometido é, a meu ver, a verdadeira idéia de uma composição. (apud WEBERN, 1984, p.113-114)

A busca pela Idéia em “Água Viva” está presente em inúmeros trechos, e num deles encontramos mesmo a referência ao musical: “Quanto à música, depois de tocada para onde ela vai? Música só tem de concreto o instrumento. Bem atrás do pensamento tenho um fundo musical. Mas ainda mais atrás há o coração batendo. Assim o mais profundo pensamento é um coração batendo.” (p.53). Não são poucos os instantes em que a personagem descreve esse sentido pelo que está ‘atrás do atrás do pensamento’. Na verdade, parece ser esse um de seus principais objetivos ao sentar para escrever: encontrar o que há de mais interno em si, valendo-se, para isso, do que há de mais interno ao ato da criação literária.

Conclusão

A quebra harmônico/melódico/narrativa como desconstrução central, a existência de um limite em meio a essa liberdade, a interdependência entre as notas/palavras, e a busca por uma idéia original interna ao ato criativo/homem, são apenas alguns dos pontos em que “Água Viva” e a experiência dodecafônica de Schoenberg se relacionam. Encontrar tais paralelos nos parece muito mais do que um exercício arbitrário, uma elucidação do espírito artístico em voga no século XX, ou mesmo em toda a arte moderna. Assim, é valendo-se do que um estudo intersemiótico proporciona que podemos compreender mais um pouco dessa época e sociedade que para muitos ainda não findou.

Referências Bibliográficas

- [1] ADORNO, Theodor W. Arnold Schoenberg (1874-1951). In: _____. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, 1998. p.145-172.
- [2] _____. *Filosofia da nova música*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- [3] COUSSEIRO, Jacineide C. Travassos. *Introdução à poética da logofania: uma aplicação à ‘Água Viva’ de Clarice Lispector*. 1998. 164f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – UFPE, Recife, 1998.
- [4] DICIONÁRIO GROVE de música: edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- [5] HAMBURGUER, Michael. *A verdade da poesia*. São Paulo: CosacNaify, 2007.
- [6] LÉVI-STRAUSS, Claude. *Olhar, escutar, ler*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- [7] LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. São Paulo: Círculo do Livro, 1976.
- [8] LÔBO, Danilo. Água viva: a obra de arte total. *Cerrados*, Brasília, n.9, p.125-133, 1999.

- [9] LYOTARD, Jean-François. Música, mítica. In:____. *Moralidades pós-modernas*. São Paulo: Papirus, 1996. p.193-206.
- [10] OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e música*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- [11] WEBERN, Anton. *O caminho para a música nova*. São Paulo: Novas Metas, 1984.

¹ **Fernando MENDONÇA, Mestrando**
Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)
Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística
nandodijesus@gmail.com