



## ***ANTÍFONA E SONATA: POR UMA POÉTICA COMPOSICIONAL EM PAISAGEM SONORA***

*Alisson Ramos de Souza*<sup>1</sup>

*Fátima Carneiro dos Santos*<sup>2</sup>

### **Resumo**

A poesia simbolista de Cruz e Sousa revela-se um fértil campo de estudos não somente para a literatura, mas também para a música. O presente trabalho relata a vivência de um diálogo entre a paisagem textual e a paisagem sonora, mais especificamente entre a poesia simbolista de Cruz e Sousa e a composição de paisagem sonora, segundo os princípios estéticos da *soundscape composition*. Tal diálogo serviu como base para a experimentação e proposição de uma poética em composição de paisagem sonora, que mescla e justapõe paisagens sonoras (textuais) e paisagens sonoras (ambientais), conectadas por uma forma musical. Foram realizadas duas composições: *Antífona* e *Sonata*, a partir de poemas homônimos de Cruz e Sousa.

**Palavras-chave:** poesia simbolista; Cruz e Sousa; paisagem sonora; *soundscape composition*.

## ***ANTÍFONA AND SONATA: TO A COMPOSITIONAL POETIC IN SOUNDSCAPE***

### **Abstract**

The symbolist poetry of Cruz e Sousa reveals a fertile field of studies not only for literature, but also for music. This study describes the experience of a dialogue between the textual landscape and soundscape, more specifically between the symbolist poetry of Cruz e Sousa and soundscape composition, according to aesthetic principles of soundscape composition. This dialogue served as the basis for experimentation and proposes a poetic composition in the soundscape that mixes and juxtaposes textual soundscapes and soundscapes (environmental), connected by a musical form. Two compositions were developed: *Antífona* and *Sonata*, from namesakes poems of Cruz e Sousa.

**Keywords:** symbolist poetry; Cruz e Sousa; soundscape; soundscape composition.

1 Aluno do curso de Licenciatura em Música da UEL. [alissonramos@hotmail.com](mailto:alissonramos@hotmail.com)

2 Profa. do Departamento de Música e Teatro da Universidade Estadual de Londrina (UEL). [fsantos@uel.br](mailto:fsantos@uel.br)



## Introdução

O presente artigo é resultado de uma pesquisa que começou a ser desenvolvida no ano de 2009, sobre a poesia de Cruz e Sousa e a composição de paisagem sonora, com financiamento do PROART (Iniciação Artística ou Programa de Iniciação à Pesquisa em Arte e Design) da Universidade Estadual de Londrina, sob orientação da Profa. Dra. Fátima Carneiro dos Santos, lotada no Departamento de Música e Teatro da UEL. Este estudo, em fase de finalização, está sendo desenvolvido no âmbito do projeto de pesquisa *Paisagem sonora urbana: 'do sonoro ao musical'*, com financiamento da Fundação Araucária e coordenado pela referida professora. A questão que moveu a realização desta pesquisa foi o fato de a poesia simbolista do poeta Cruz e Sousa revelar-se como um fértil campo de estudos não somente para a literatura, mas também para a música. O objetivo deste estudo foi o de estabelecer um diálogo entre poesia e música, mais precisamente entre paisagem textual e paisagem sonora, com o intuito de estudar e compor obras do tipo *soundscape*, tendo como referência os princípios estéticos da *soundscape composition*, aqui traduzida por composição de paisagem sonora. O *corpus* da pesquisa foram os poemas *Antífona* e *Sonata*, ambos presentes na obra *Broquéis* (1893) de Cruz e Sousa. Neste artigo apresentaremos, inicialmente, as ideias de paisagem sonora e de *soundscape composition*. Em seguida, discorreremos sobre a relação entre poesia e música, sob a perspectiva da musicologia histórica, e, logo após, sobre a poesia de Cruz e Sousa e a estética simbolista. Por último, apresentaremos uma descrição do processo composicional vivenciado, que gerou duas composições de paisagens, que mesclou e justapôs a paisagem textual (palavra) e a paisagem sonora (sons ambientais): *Antífona* e *Sonata*.

## Paisagem sonora e *soundscape composition*

O termo paisagem sonora é uma tradução do termo inglês *soundscape*, cunhado pelo compositor canadense Murray Schafer em analogia a *landscape*. Em sua obra *Afinação do mundo* (1977), o autor explica que uma paisagem sonora é

qualquer campo de estudo acústico. Podemos referir-nos a uma composição musical, a um programa de rádio ou mesmo a um ambiente acústico como *paisagens sonoras*. Podemos isolar um ambiente acústico como um campo de estudo, do mesmo modo que podemos estudar as características de uma determinada paisagem. (SCHAFER, 2001, p. 23)

Por ter surgido no âmbito do *World Soundscape Project*, movimento idealizado e liderado por Schafer, ainda nos anos 70, ao se falar em paisagem sonora, somos quase que compelidos a entender este termo como algo referente ao estudo de ambientes sonoros sob as perspectivas da ecologia acústica. Embora o principal objetivo do *WSP* tenha sido o de “documentar e arquivar paisagens sonoras, descrevê-las e analisá-las”, com o intuito de sensibilizar e conscientizar o ouvinte em relação à escuta do ambiente sonoro, “uma tendência paralela emergiu e criou, talvez sem intencionalidade, aquilo que se tem chamado o gênero da *soundscape*



*composition*”, observa o compositor Barry Truax (1996, p. 54).

Pode-se dizer que o que caracteriza uma obra do tipo *soundscape* é a presença da referencialidade do material sonoro, ou seja, o reconhecimento “contextualizado” da fonte sonora. Nesse sentido, Truax afirma que o simples uso de sons ambientais é insuficiente para caracterizar uma obra como *soundscape composition*, pois o que parece definitivamente caracterizar tal composição “é a presença de sons ambientais em contextos reconhecíveis”, cujo propósito é “invocar associações, memórias e a imaginação do ouvinte relacionadas à paisagem” (TRUAX, 1996, p. 54-55).

## No princípio era o Verbo

Desde suas mais remotas origens, poesia e música sempre andaram de mãos dadas. O musicólogo Nikolaus Harnoncourt observa que “em várias línguas ‘poesia’ e ‘canto’ se exprimem pela mesma palavra” (HARNONCOURT, 1998, p.23). Neste tocante, vale constatar que uma das formas mais conhecidas da poesia, o soneto, compartilha da mesma raiz etimológica que sonata, ambas derivando do latim *sonare*, que significa soar. Além disso, as duas artes “irmãs” (poesia e música) têm em comum a mesma matéria prima: a sonoridade.

A poesia tem sua origem na Ode, da antiga Grécia, composição poética que devia ser cantada com acompanhamento de uma lira. Na Idade Média, por volta do século XII, durante o período denominado Trovadorismo, o texto poético, também chamado de cantiga, era acompanhado por um alaúde, na célebre figura do *troubadour*. Nesse mesmo período, dentro das Igrejas, a música era submetida a um texto, de caráter religioso, e tinha a função de “reforçar o conteúdo verbal através de figuras melódicas correspondentes; mesmo o gesto, o movimento do corpo, é expresso musicalmente” (HARNONCOURT, 1998, p.177). No Romantismo foi a vez das *canzones*, dos *lieds* e dos poemas sinfônicos. Os compositores começam a fazer músicas não apenas a partir do poema/texto, mas também levando em conta o caráter e a atmosfera sugeridas pelo texto. Carlos Daghljan (1985) aponta para tal preferência entre compositores românticos, observando que

Franz Schubert gostava de se valer de poema de Goethe, Schumann preferia os de Heine. As várias formas de música de programa (poema sinfônico, sinfonia de programa, música incidental e abertura) do romantismo levaram ao diálogo artístico e, nuns casos, atemporal, Tchaikovski e Shakespeare, também inspirador de Mendelssohn e Verdi, Liszt e Dante e Goethe e Lamartine, Bizet e Alphonse Daudet etc. A *Sinfonia Coral* de Beethoven coroa-se exemplarmente com uma ode de Schiller. (DAGHLIAN, 1985, pp. 11-12)

Mais tarde, na transição entre o século XIX e XX, a poesia, especificamente a poesia simbolista, passa a evocar sentidos em detrimento da sintaxe, e, a partir daí, podemos notar que cada vez mais é a sonoridade que importa, observado, por exemplo, em movimentos como o lettrismo, o dadaísmo, o futurismo, o surrealismo, o concretismo dentre outros.



## Poesia simbolista

O Simbolismo surgiu na França ligado ao “decadentismo” como uma “reação ao Realismo, o Naturalismo e o Positivismo, e contra o Parnasianismo na poesia. (...) foi uma revolta contra o espírito positivista em todos os setores: arte, moral, filosofia” (COUTINHO, 1986, p. 321). A respeito da estética simbolista, Afrânio Coutinho observa que

(...) o Simbolismo procurou instalar um credo estético baseado no subjetivo, no pessoal, na sugestão e no vago, no misterioso e ilógico, na expressão indireta e simbólica. Como pregava Mallarmé, não se devia dar nome ao objeto, nem mostrá-lo diretamente, mas sugeri-lo, evocá-lo pouco a pouco, processo encantatório que caracteriza o símbolo. (COUTINHO, 1986, p. 319)

Uma das facetas mais importantes da poesia simbolista é a musicalidade expressada através de seus versos; o poeta simbolista francês Paul Verlaine, ao dizer que “de la musique avant tout chose”, reafirma tal pensamento. A música, ao vir antes de qualquer coisa, faz com que o significado do texto torne-se cada vez mais obscuro em favor da sonoridade das palavras. Sob tal perspectiva, vale observar que “o simbolismo foi dentre as escolas literárias a que mais se vinculou com a música”, pois, como afirma Coutinho, “a poesia é uma arte feita para o ouvido, consoante o programa estético do simbolismo” (COUTINHO, 1979, p. 193). A musicalidade da poesia simbolista pode ser constatada, também, através das seguintes características: “diferentes apoios fonéticos, rimas, aliterações, assonâncias, cognatismos” (COUTINHO, 1979, p. 303).

Além da forte presença da musicalidade na poesia simbolista, podemos elencar outras características, tais como: concepção mística da vida; interesse maior pelo particular e individual do que pelo geral ou universal; ênfase na imaginação e fantasia; linguagem ornada, colorida, exótica e poética, em que as palavras são escolhidas pela sonoridade; e, finalmente, arte pela arte. Sobre este último aspecto, Coutinho afirma que

a poesia foi separada da vida social, confundida com a música, explorando o inconsciente, à custa de símbolos e sugestões, preferindo o mundo invisível ao visível, querendo compreender a vida pela intuição e pelo irracional, explorando a realidade situada além do real e da razão; (COUTINHO, 1986, p. 321)

Nesse sentido, pode-se dizer que o Simbolismo foi uma arte “narcísica”, voltada para si mesma, buscando uma aliança com a música, pois a “poesia nada mais é do que a expressão daquelas relações e correspondências, que a linguagem, abandonada a si mesma, cria entre o concreto e o abstrato, o material e o ideal, e entre as diferentes esferas dos sentidos” (COUTINHO, 1986, p. 321).

## Cruz e Sousa: *Antífona e Sonata*

João da Cruz e Sousa ou o *Dante Negro* nasceu em Florianópolis, em 24 de novembro de 1861 e morreu em Sítio, Minas Gerais, em 19 de março de 1898, vítima de tuberculose. O Simbolismo, no Brasil<sup>1</sup>, surge precisamente no ano de 1893, com a publicação de *Broquéis*, de Cruz e Sousa, obra que, segundo Sílvio Castro, “violenta a estrutura do poema convencional, vigente desde os arcades” (COUTINHO, 1979, p. 310). Neste mesmo ano, o poeta já havia publicado *Missal*, obra em prosa poética, que já continha os germes do Simbolismo. *Evocações* (1898) foi publicado no ano de sua morte, e, postumamente, foram publicados *Faróis* e *Últimos sonetos*. Nessas duas últimas obras constam alguns de seus poemas mais célebres tais como *Violdões que choram* e *O Assinalado*.



## Antífona

O poema *Antífona*, que abre o livro *Broquéis*, foi escolhido como objeto deste estudo por ser uma espécie de “profissão de fé” do Simbolismo no Brasil. Este poema apresenta as principais características dessa escola literária, tais como a metalinguagem, a sinestesia, a subjetividade, além de aspectos estilísticos - aliterações e assonâncias - e aspectos estruturais que reforçam a musicalidade dessa poesia. Nesse sentido, Ivan Teixeira (1993) afirma que

esses versos são musicais não apenas no sentido de apresentarem aliterações e assonâncias, mas também porque se baseiam no processo da justaposição cumulativa. Não se relacionam pelo nexos lógico do discurso racional. Ao contrário, funcionam como se fossem notas musicais. (TEIXEIRA, 1994, p.14-15)

O elemento poético e musical de *Antífona* se dá no paradoxo e na infabilidade do poeta para descrever. Como exemplo, podemos citar o verso: “Ó Formas alvas, brancas, Formas claras/ De luars, de neves, de neblinas!... (...). Nota-se que faltam palavras para descrever essas “formas”, pois, nesta justaposição de adjetivos às “formas”, a imprecisão do discurso se dá no paradoxo de uma descrição mais precisa destas. Essas formas são “alvas”, “brancas” e “claras”, porém, nesta justaposição cumulativa, nenhum predicado consegue descrever de maneira precisa como são essas “formas”. Segundo Anelito de Oliveira, “vemos que o sujeito tem necessidade de precisar, de dizer com exatidão aquilo que resiste, naturalmente, à precisão, que é impreciso, que tem na imprecisão um caráter do seu modo de ser.” (OLIVEIRA, 2006, p.268).

Outro aspecto acerca deste poema são as gradações cromáticas de cores, que ressaltam os contrastes de claro/escuro, forte/fraco, leve/pesado (que pode implicar em sonoridades). Para exemplificar, tomemos o primeiro e o penúltimo verso do poema:

Ó Formas alvas, brancas, Formas claras  
De luars, de neves, de neblinas!...  
Ó Formas vagas, fluidas, cristalinas...  
Incensos dos turíbulos das aras...  
(...)  
Flores negras do tédio e flores vagas  
De amores vãos, tantálicos, doentios...  
Fundas vermelhidões de velhas chagas  
Em sangue, abertas, escorrendo em rios...  
(...) (CRUZ E SOUSA, 1997, p.59)

Além disso, o som da palavra também se mostra bastante relevante nesta poesia. Como exemplo, citamos as assonâncias, figuras de linguagem que consistem em repetir sons de vogais em um verso ou em uma frase, especialmente em sílabas tônicas, presentes no terceiro verso: “Horas do ocaso, trêmulas, extremas”. Tal verso revela um elemento extra-textual, ou seja, as sonoridades desveladas pelas palavras vão além da própria palavra, como se as palavras “cantassem”.



## Sonata

O poeta Cruz e Sousa parecia ter consciência não somente da musicalidade das palavras, tal qual prevista pela estética simbolista, mas também perceber a própria ideia sobre forma musical. Em seu poema *Sonata*, também publicado no livro *Broquéis*, podemos verificar a presença de uma forte musicalidade intrínseca, dada não apenas pelas sonoridades das palavras, mas pela própria ‘forma-sonata’<sup>2</sup>, que transparece de modo quase explícito na estrutura do poema. Tal forma pode ser observada através da divisão do poema, em quatro partes, sendo que a primeira e a segunda correspondem à exposição (tema A e B), a terceira ao desenvolvimento e a quarta à reexposição, clarificada pelos sentidos que o texto evoca (e que reforça a estrutura da forma-sonata).

I  
Do imenso Mar maravilhoso, amargos,  
Marulhosos murmurem compungentes  
Cânticos virgens de emoções latentes,  
Do sol nos mornos, mórbidos letargos...

II  
Canções, leves canções de gondoleiros,  
Canções do Amor, nostálgicas baladas,  
Cantai com o Mar, com as ondas esverdeadas,  
De lânguidos e trêmulos nevoeiros!

III  
Tritões marinhos, belos deuses rudes,  
Divindades dos tártaros abismos,  
Vibrai, com os verdes e acres eletrismos  
Das vagas, flautas e harpas e alaúdes!

IV  
O Mar supremo, de fragrância crua,  
De pomposas e de ásperas realezas,  
Cantai, cantai os tédios e as tristezas  
Que erram nas frias solidões da Lua...  
(CRUZ E SOUSA, 1997, pp.59-60)

A primeira estrofe apresenta um “caráter masculino”, ou melhor, um caráter mais rítmico, reforçado pelas repetidas aliterações das sílabas *ma*, *me* e *mu*, criando-se uma espécie de *ostinato* verbal, observado nos seguintes versos: “em imenso Mar maravilhoso, amargos” e “Marulhosos murmurem compungentes”. A segunda estrofe, por sua vez, possui um “caráter feminino”, ou melhor, um caráter mais melódico. Nesta estrofe, o léxico utilizado pelo poeta enfatiza palavras com uma carga semântica mais leve, como, por exemplo: “leves”, “amor”, “nostálgicas”, “baladas”, “lânguido” etc. Somado a isso, a anáfora, recurso que consiste na repetição da mesma palavra no princípio das frases, pode ser percebida na repetição da palavra “canções”. Mais adiante, o imperativo do verbo cantar na 2ª pessoa do plural, “cantai”, reforça a ideia de melodia. A terceira estrofe, por sua vez, justapõe elementos temáticos da primeira e da segunda estrofe, uma vez que “para desenvolver, o compositor fragmenta, modifica rítmica e melodicamente os elementos expostos, ampliando-os, reduzindo-os, imitando-os, superpondo-os, enfim, dando-lhes nova vida” (VALLE e ADAM JOSELIR, 1986, p. 66). Na quarta e última estrofe, temos o retorno, basicamente, do tema A, ou seja, uma espécie de reexposição dos temas, no qual impera o tema masculino.



## Processo composicional

Ao iniciarmos o processo composicional das paisagens, observamos que a musicalidade dos poemas pode ser pensada (ou escutada) para além de seus aspectos linguísticos e estruturais. Percebemos que os textos sugeriam sonoridades que podiam ser escutadas enquanto paisagens sonoras; sons esses latentes nos poemas. Ao ler/escutar as poesias observamos que não apenas as sonoridades das palavras nos saltavam aos ouvidos, mas também impressões sonoras se desvelavam, remetendo nossa escuta a outros sons. Escutamos não apenas aliterações, assonâncias, cognatismos etc, mas também paisagens sonoras que, muitas vezes, nos remetiam aos sons do mar, do rio, dos pássaros, do vento, da água, do movimento, da agitação, da calma, do silêncio. Ao ler/escutar os poemas, repetidas vezes, esses sons se revelaram aos nossos olhos/ouvidos, através de versos como “cânticos virgens do mar” ou em “mar supremo de fragrância crua, que cante os tédios e as tristezas que erram nas frias solidões da lua” ou em “áureas correntezas” ou em “em sangue, abertas, escorrendo em rios” etc.

Além das questões apontadas envolvendo sonoridades, sejam elas linguísticas ou impressões sonoras, durante o processo composicional também levamos em conta aquilo que percebemos como um traço relevante nos poemas: a forma musical. Assim, a composição das paisagens, *Antifona* e *Sonata*, além de ter como referência os princípios estéticos da *soundscape composition* e a musicalidade/sonoridade presentes ou latentes no texto, considerou a estrutura das formas musicais de cada poema. Tais formas, antifona<sup>3</sup> e sonata, atuaram como um elemento concatenador entre as paisagens textuais e as paisagens sonoras.

Na composição *Antifona*, a forma antifona foi utilizada com o intuito de dar a ideia de alternância entre dois corpos corais (paisagem textual e paisagem sonora), buscando atualizar (sonoramente) uma paisagem que se alternasse dentro dela própria. O material sonoro utilizado da paisagem textual foi captado do próprio poema e o material da paisagem sonora foi captado no parque Arthur Thomas, na cidade de Londrina. Como o poema nos sugeria sons brilhantes e opacos, texturas densas e rarefeitas, sons contrastantes (mas não muito) e sons contínuos e pontuados, optamos por captar sons de água, de vento e sons de pássaros. Em relação à paisagem textual, optamos por timbres vocais “mornos” e contrastantes (mas não muito diferentes entre si) e que pudessem se confundir com a paisagem sonora.

Na composição *Sonata*, a forma sonata foi utilizada com o intuito de ressaltar a estrutura da forma percebida no poema (exposição-desenvolvimento-reexposição). Para isso exploramos, na exposição, o contraste temático entre as paisagens (textual e sonora) para dar a ideia de oposição entre temas A e B (caráter rítmico e caráter melódico). Em seguida, no desenvolvimento, mesclamos os dois temas, ou melhor, justapusemos essas paisagens. E, na reexposição, rerepresentamos o material exposto, dando ênfase ao caráter rítmico (tema A), tal como ocorre no poema. O material sonoro utilizado na paisagem textual foi captado do próprio poema e o material da paisagem sonora foi captado de uma praia de Florianópolis, SC. Como o poema sugeria sons revoltos e tranquilos, sons brilhantes e opacos, sons agudos e graves, contínuos e pontilhados, optamos por captar sons do mar e timbres vocais “firmes” (porém leves), masculino e feminino.

## Considerações Finais

Ao compor *Antifona*, primeira composição realizada, um esquema composicional se revelou, sugerindo uma ideia de poética composicional, que também foi utilizada na composição da segunda paisagem, *Sonata*. Tal esquema serviu como guia de escuta e de estruturação das obras e pode ser representado da seguinte forma:

paisagem textual ←→ forma musical ←→ paisagem sonora



Essa estratégia composicional, que acabou se configurando no decorrer do próprio processo, mostrou-se bastante eficaz do ponto de vista estético, pois possibilitou um modo de compor por planos; um jogo de planos sonoros, que possibilita o entrelaçamento de paisagens, numa tentativa de (re)criação do texto para além e a partir dele mesmo, gerando ambiguidades e sentidos diversos, uma característica da poesia simbolista.

Além disso, acreditamos que pensar e vivenciar tal ideia em composição de paisagem sonora, que se dá nas fronteiras entre palavra/música/paisagem, além de ter possibilitado a vivência e o contato com processos composicionais em *soundscape*, vem ao encontro dos objetivos do projeto *Paisagem sonora urbana: do sonoro ao musical*, que busca, através da experimentação e invenção de possibilidades e ideias em *soundscape composition*, contribuir para a ampliação da própria noção de *soundscape*.





## Referências

- CASTRO, Sílvio. Cruz e Sousa, Poesia e Centenário. In: COUTINHO, Afrânio (org.). Cruz e Sousa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- COUTINHO, Afrânio; COUTINHO, Eduardo de Faria. A literatura no Brasil - 3.ed. - Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: UFF- Universidade Federal Fluminense, 1986.
- CRUZ E SOUSA, João da. Poesias Completas: Broquéis, Faróis, Últimos Sonetos. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Publifolha, 1997.
- DAGHLIAN, Carlos (org.). Poesia e música. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- HARNONCOURT, Nikolaus. O discurso dos sons. Tradução de Marcelo Fagerlande. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- OLIVEIRA, Anelito de. O clamor da letra: Elementos de ontologia, mística e alteridade na obra de Cruz e Sousa. 2006. Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de filosofia, letras e ciências humanas da USP, São Paulo.
- PÁDUA, Antônio de. À Margem do Estilo de Cruz e Sousa. COUTINHO, Afrânio (org.). Cruz e Sousa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- PORTELLA, Eduardo. Nota Prévia a Cruz e Sousa. In: COUTINHO, Afrânio (org.). Cruz e Sousa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- SANTOS, Fátima C. A Paisagem sonora, a criança e a cidade. Exercícios de escuta e de composição para uma ampliação da idéia musical. 2006. Tese (Doutorado em música). Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- SANTOS, Fátima C. e SOUZA, Alisson Ramos de. Paisagem, poema e palavra: um exercício composicional. In: *Anais do XVI SPEM*, Londrina, 2010.
- SCHAFER, Murray. A afinação do mundo; Tradução; Maria Trench Fonterrada. São Paulo: editora UNESP, 2001.
- \_\_\_\_\_. O Ouvido pensante. Tradução: Marisa Trench de O. Fonterrada, Magda R. Gomes, Maria Lúcia Pascoal. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1991.
- TEIXEIRA, Ivan. Cem anos de Broquéis: sua modernidade. In: CRUZ E SOUSA, João da. Broquéis. São Paulo: Edusp, 1993.
- TRUAX, Barry. Soundscape, acoustic communication and environmental sound composition. *Contemporary Music Review*, London, v. 15, n. 1, p. 49-65, 1996.
- VALLE, José Nilo e ADAM JOSELIR N. G., Linguagem e Estruturação Musical, Curitiba, Imprensa Cacique Ltda., 1986.

## (Endnotes)

- 1 Vale esclarecer que a escola simbolista brasileira é formada, principalmente, pelos poetas Cruz e Sousa e Alphonsus de Guimaraens.
- 2 A forma-sonata consiste na seguinte estrutura: Exposição: TemaI TemaII - Desenvolvimento – Reexposição: TemaI TemaII. Esta forma musical tornou-se célebre no classicismo musical, período compreendido entre 1750 a 1810.
- 3 A antífona fazia parte do *proprium*, celebração da liturgia católica que se dava nas festividades mais importantes do calendário cristão em oposição a *ordinarium*, que é o rito regularmente celebrado pela igreja. Neste contexto, a antífona consistia na alternância entre dois corpos corais, em que o texto cantado, retirado de algumas passagens bíblicas, se dividia numa espécie de responsório (SANTOS E SOUZA, 2010).