

Quassus para Clarineta Solo de Eli-Eri Moura (Parte 2): análise do Segundo Movimento e considerações interpretativas

*Quassus for clarinet solo by Eli-Eri Moura (Part 2):
analysis of the Second Movement and interpretative considerations*

Gueber Pessoa Santos

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Pernambuco, Recife, Pernambuco, Brasil
gpspostal1@hotmail.com

Pedro Robatto

Universidade Federal da Bahia, Salvador, Bahia, Brasil
probatto@ufba.br

Eli-Eri Moura

Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, Paraíba, Brasil
elierimoura@hotmail.com

Resumo: Parte 2 do estudo analítico em duas partes abordando os aspectos estruturais de *Quassus* para clarineta solo de Eli-Eri Moura. Nesta Parte 2 da pesquisa, realizamos uma análise acerca dos aspectos estruturais do segundo movimento de *Quassus*, tecemos as considerações interpretativas que emergiram como resultados finais do presente estudo e apresentamos as conclusões do trabalho.

Palavras-chave: Quassus de Eli-Eri Moura; música brasileira para clarineta solo; análise musical; práticas de performance.

Abstract: Part 2 of the analytical study in two parts about structural aspects of *Quassus* for solo clarinet by Eli-Eri Moura. In this second article, we provide a structural analysis of *Quassus* second movement, weave interpretive considerations that emerged as final results of this study and present the work conclusions.

Keywords: Quassus by Eli-Eri Moura; Brazilian music for solo clarinet; musical analysis; performance practices.

Submission date: 13 February 2017

Final approval date: 24 May 2017

1 - Análise Estrutural do Segundo Movimento de *Quassus*

O discurso musical do segundo movimento de *Quassus* é governado pelo processo de 'Desfragmentação' aplicado ao 'Objeto Cultural'¹, baseado no 'frevo'. Desse modo, conforme já

¹ Sobre esse conceito ver SANTOS (2012, p.44-46).

foi mencionado na Parte 1 do presente estudo (SANTOS, ROBATTO e MOURA, 2017, p.1-22), em *Quassus*, o 'Objeto Cultural' trata-se de um recorte melódico de quatro compassos retirado do frevo *Marquinhos no Frevo* do Maestro Duda. Durante o desenrolar do segundo movimento da obra, o 'Objeto Cultural' emerge gradativamente por meio do processo de 'Desfragmentação por aglutinação'. Assim, a Figura 1 nos apresenta esse recorte melódico de *Marquinhos no Frevo* e nos traz as células rítmico-melódicas que foram elaboradas por Moura a partir de algumas fragmentações desse recorte:

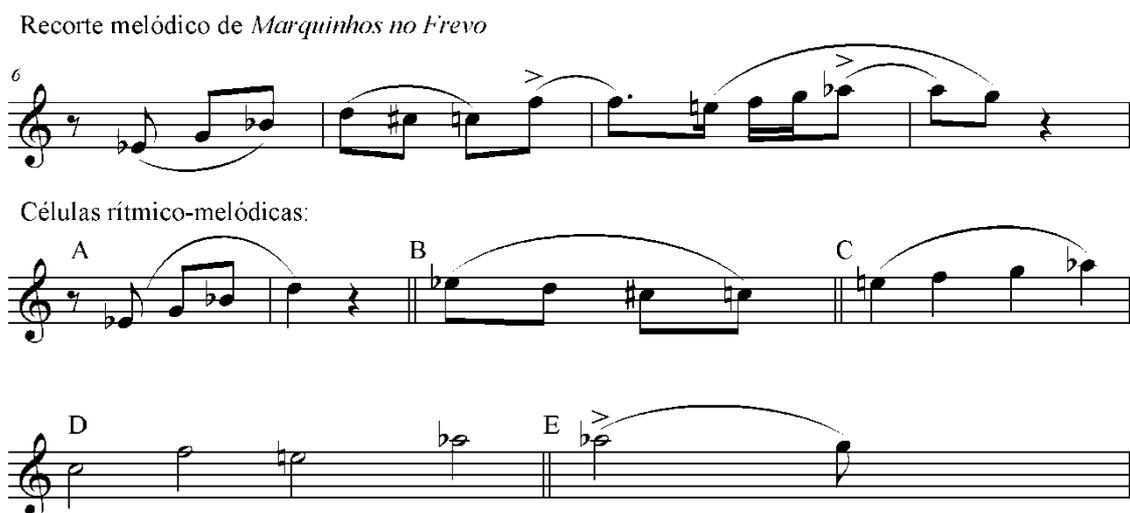


Figura 1: Elaboração de células rítmico-melódicas a partir de um recorte da melodia de *Marquinhos no Frevo* do Maestro Duda, extraído entre os c.6-9.

Por meio da Figura 1, podemos perceber que a célula A foi extraída do arpejo de sétima maior, realizado entre os c.6-7; a célula B utiliza o Mib3 do c.6 (no registro em que seria executado, caso o arpejo maior desse compasso fosse completado—Mib4) como ponto de partida para realizar um cromatismo descendente com as três primeiras notas do c.7; a célula C foi extraída do c.8, a partir de sua segunda nota (Mi4); a célula D foi extraída do trecho entre o segundo tempo do c.7 e o c.8 (excetuando-se as notas Fá4 e Sol4 do segundo tempo do c.8), essa célula é constituída pelas alturas mais perceptíveis desse trecho, uma vez que o Fá4 e o Sol4 representam notas com passagem muito rápida; e finalmente, a célula E foi extraída da terminação descendente Láb4–Sol4 existente entre os c.8-9.

Outro procedimento também é aplicado a esse 'Objeto Cultural' baseado no 'frevo'. Ao observarmos as células rítmico-melódicas, elaboradas a partir do recorte melódico de *Marquinhos no Frevo*, podemos perceber que as alturas inseridas na célula C mantêm a relação intervalar de 2^am, 2^aM e 2^am, respectivamente (vide Figura 1). Essa relação configura a mesma relação intervalar do conjunto original dos *Grids*² de alturas, utilizados por Moura na composição de *Noite dos Tambores Silenciosos*, conforme demonstra a Figura 2:

² Sobre esse conceito ver SANTOS (2012, p.54-55).

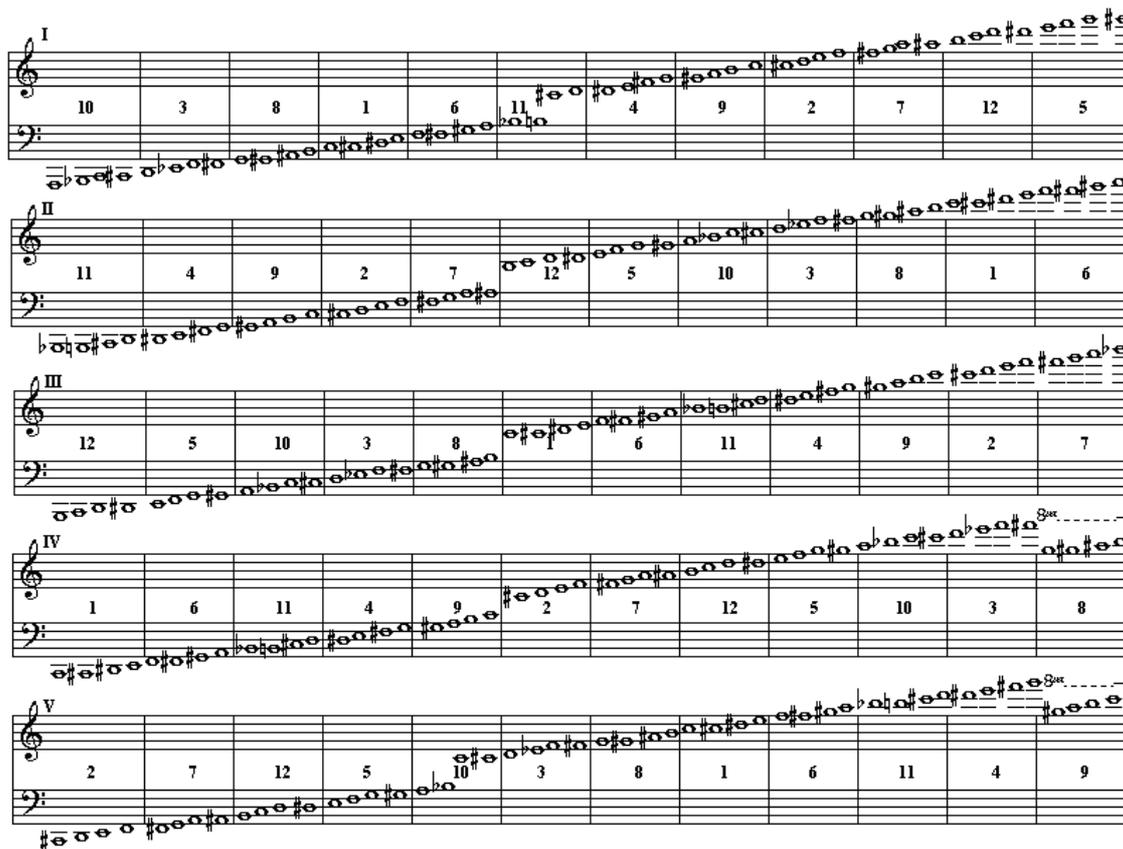


Figura 2: Grids de alturas utilizados por Moura na composição de *Noite dos Tambores Silenciosos* (MOURA, 2003b).

Diante dessa informação, podemos observar também que as alturas contidas na célula C (vide Figura 1) encontram-se inseridas no sétimo compasso do segundo *Grid* de alturas, apresentado no segundo sistema da Figura 2. Dessa maneira, Moura utiliza as notas desse *Grid* de alturas como matéria-prima musical ou base para a formação estrutural do segundo movimento de *Quassus*. Grosso modo, as notas desse *Grid* funcionam como integrantes de uma superfície plana que contém todas as notas que podem vir a ser utilizadas na composição do segundo movimento de *Quassus*. Em outras palavras, como se estas fossem, em sentido metafórico, as teclas de um piano no qual as notas que não façam parte de seu teclado, ficam excluídas de serem utilizadas pelo compositor, ou executadas pelo intérprete.

Com isso, vimos que dois tipos de procedimentos são utilizados por Moura na composição do segundo movimento de *Quassus* e aplicados ao 'Objeto Cultural', baseado no 'frevo'. A seguir, veremos como o compositor operacionaliza o seu sistema composicional a fim de fazer com que essas pequenas células rítmico-melódicas emirjam gradativamente no decorrer do discurso musical da obra, por meio do processo que Moura denomina 'Desfragmentação por aglutinação'.

Para compreendermos melhor o funcionamento desse processo, pensamos o *Grid* de alturas como se este fosse, em sentido metafórico, um céu estrelado, uma superfície repleta de pontos que tendem a se aglutinar e formar, por meio dos vértices, o que metaforicamente seriam as constelações, ou seja, as células rítmico-melódicas do 'Objeto Cultural' que começam a emergir

gradativamente durante o decorrer do segundo movimento de *Quassus*, conforme demonstra a ilustração que elaboramos na Figura 3:

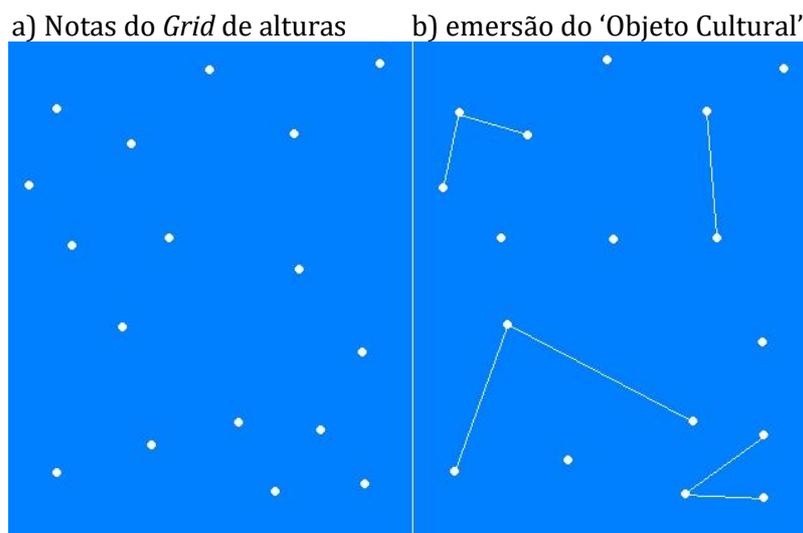


Figura 3: Ilustração do processo de 'Desfragmentação por aglutinação'.

Nesse sentido, as notas que se apresentam na obra em *stacatto* (as estrelas) fazem parte do *Grid* de alturas (o céu), enquanto que as notas que se apresentam com ligaduras (as constelações) se relacionam e fazem alusão às células rítmico-melódicas elaboradas a partir do recorte melódico de *Marquinhos no Frevo*. Com isso, dividimos o discurso musical do segundo movimento de *Quassus* em oito seções, levando em consideração os momentos em que a obra apresenta: a) pulsação regular constante no nível da semicolcheia; regularidade de nível de dinâmica, sinalizado pelo ***f sempre***; utilização das notas do *Grid* de alturas; emersão gradativa do 'Objeto Cultural' por meio do processo de 'Desfragmentação por aglutinação' e b) ausência de pulso constante e perceptível; irregularidade rítmica; utilização de microtons, multifônicos, *frullato* e arpejos; quebra com a utilização das notas do *Grid* de alturas.

Desse modo, o quadro que elaboramos na Figura 4 nos apresenta essa segmentação formal do segundo movimento de *Quassus* e relaciona cada uma dessas seções com as características (a) ou (b) supramencionadas:

| Seções | Compassos | Principais características |
|---------|-----------------------------|---|
| Seção 1 | c.43-46 | Ausência de pulso constante e perceptível; utilização de <i>frullato</i> e multifônicos |
| Seção 2 | c.47 até o 3º tempo do c.56 | Pulsação regular constante no nível da semicolcheia; regularidade de nível de dinâmica, sinalizado pelo <i>f sempre</i> ; utilização das notas do <i>Grid</i> de alturas; emersão gradativa do 'Objeto Cultural' por meio do processo de 'Desfragmentação por aglutinação' |

| | | |
|----------------|---|--|
| Seção 3 | Do 4º tempo do c.56 até o c.61 | Ausência de pulso constante e perceptível; irregularidade rítmica; utilização de microtons e arpejos; quebra com a utilização das notas do <i>Grid</i> de alturas |
| Seção 4 | c.62-67 | Pulsção regular constante no nível da semicolcheia; regularidade de nível de dinâmica, sinalizado pelo f sempre ; utilização das notas do <i>Grid</i> de alturas; emersão gradativa do 'Objeto Cultural' por meio do processo de 'Desfragmentação por aglutinação' |
| Seção 5 | c.68-74 | Ausência de pulso constante e perceptível; irregularidade rítmica; utilização de microtons, multifônicos, <i>frullato</i> e arpejos; quebra com a utilização das notas do <i>Grid</i> de alturas |
| Seção 6 | c.75 até a 2ª fusa do arpejo apresentado no 2º tempo do c.79 | Pulsção regular constante no nível da semicolcheia; regularidade de nível de dinâmica, sinalizado pelo f sempre ; utilização das notas do <i>Grid</i> de alturas; emersão gradativa do 'Objeto Cultural' por meio do processo de 'Desfragmentação por aglutinação' |
| Seção 7 | Da 3ª fusa do arpejo apresentado no 2º tempo do c.79 até o c.83 | Ausência de pulso constante e perceptível; irregularidade rítmica; utilização de microtons, multifônicos, <i>frullato</i> e arpejos; quebra com a utilização das notas do <i>Grid</i> de alturas |
| Seção 8 | c.84 até o final da peça no c.93 | Pulsção regular constante no nível da semicolcheia; regularidade de nível de dinâmica, sinalizado pelo f sempre ; utilização das notas do <i>Grid</i> de alturas; emersão gradativa do 'Objeto Cultural' por meio do processo de 'Desfragmentação por aglutinação'; apresentação do 'Objeto cultural' na íntegra entre os compassos 91 e 93 |

Figura 4: Quadro contendo a segmentação formal e principais características de cada seção do 2º movimento de *Quassus*.

Por meio da Figura 4, podemos constatar que a Seção 1 tem início no c.43 e segue até o c.46. Essa seção apresenta uma gradativa expansão dos níveis de dinâmica, que partem do **ppp** e chegam até **ff**. Tal expansão surge na obra em contraponto à gradativa contração dos níveis de dinâmica, que ocorreu durante os compassos finais da Seção 7, no movimento anterior; vide Figura 23, na Parte 1 deste estudo (SANTOS, ROBATTO e MOURA, 2017, p.19). Chamamos a atenção também para o contraste de registro existente entre essas duas seções, onde a última seção do Primeiro Movimento explora predominantemente a região superagudo da clarineta, enquanto que a Seção 1 do Segundo Movimento utiliza, quase que em sua totalidade, a nota mais grave do instrumento (Mi2) – ver Figura 5. Cabe ressaltar que, curiosamente, a relação intervalar entre as 'classes de alturas' da última nota do Primeiro Movimento (Láb5) e da primeira nota do Segundo Movimento (Mi2), forma um intervalo de 3ªM (ou 6ªm, se considerarmos sua inversão) e que esta compreende exatamente a mesma relação intervalar existente entre a última nota da Seção 1 do Primeiro Movimento (Sol#4) e a primeira nota da

Seção 2 do mesmo movimento (Mi4); vide Figura 9 na Parte 1 deste estudo (SANTOS, ROBATTO e MOURA, 2017, p.10).

Tais “coincidências” podem até pertencer ao acaso, mas de fato estas servem para fomentar discussões e oferecer coesão ao discurso musical da obra. Conforme já foi dito, os dois movimentos de *Quassus* funcionam de forma interligada e, apesar do compositor fazer uso de processos composicionais distintos em ambos, podemos perceber a presença de alguns elementos, durante o Segundo Movimento da peça, que fazem alusão ao seu primeiro movimento, conforme veremos no decorrer da presente análise. Desse modo, é importante ressaltarmos que a Seção 1 do Segundo Movimento de *Quassus*, assim como a última seção do Primeiro Movimento (Seção 7), apresenta um caráter de ambiguidade, pois ao mesmo tempo em que funciona como uma espécie de transição e conexão com o Primeiro Movimento da obra (respondendo à sensação de que este ainda se encontrava em aberto e, conseqüentemente, preenchendo a expectativa de continuidade deixada pelo mesmo), funciona também como uma introdução e preparação para o seu segundo movimento, aglutinando dessa maneira os dois movimentos de *Quassus*. Assim, ratificando esse caráter ambíguo da Seção 1, podemos afirmar que esta se relaciona com o Primeiro Movimento da obra, tanto por meio dos contrastes sonoros criados com o registro, quanto pela gradativa expansão dos níveis de dinâmica, que representa exatamente a continuação (em sentido oposto) da gradativa contração de dinâmica realizada nos momentos finais do Primeiro Movimento da obra, conforme demonstra a Figura 5:

Término da Seção 7 (primeiro movimento)
Utilização do registro superagudo da clarineta

Início da Seção 1 (segundo movimento)
Utilização do registro grave da clarineta

39 *f* *mf* *mp* *p* *attacca* *Mov. II* $\text{♩} = 60$ *Frullato* *ppp* *mf* *f* *ff*

3ªM (ou 6ªm)

Gradativa contração e expansão dos níveis de dinâmica, interligando as duas seções

Figura 5: Seção 1, transição e conexão com o Primeiro Movimento da obra.

Ainda nesse sentido, afirmamos que a Seção 1, ao mesmo passo em que se relaciona com o material musical deixado pelo primeiro movimento, também já começa a apresentar alguns aspectos estruturais do movimento que está por vir. Essa afirmação pode ser constatada por meio do multifônico apresentado no c.46, que possui uma importante função estrutural na obra. A Figura 6(a) demonstra que, inseridos nesse multifônico, estão um intervalo de trítone (em alusão ao Primeiro Movimento da obra) e simultaneamente um intervalo de 7ªM (importante intervalo; característico do ‘frevo’, ‘Objeto Cultural’ do Segundo Movimento de *Quassus*). Esses intervalos dissonantes, na medida em que são combinados, reforçam a sensação de choque, agitação e tremor que nos é transmitida pelo termo latino *Quassus*. Cabe ressaltar que a altura Sol4, presente no centro sonoro do multifônico, representa tanto a resolução do Láb5 (última nota do primeiro movimento) quanto resolve no Fá#4 do c.47 (início da Seção 2 do segundo movimento). Assim, ao observarmos a Figura 6(b), podemos perceber simultaneamente a presença de uma condução cromática (como ocorreu diversas vezes no primeiro movimento)

e intervalos descendentes de 2^am (em alusão à célula E, extraída do recorte melódico de *Marquinhos no Frevo*); vide Figura 1 acima.

a)

Choque, agitação, tremor

7ªM Tritono

mf *ff*

b)

Condução cromática

2ªm desc.

Láb

Sol

Fá#

mf *ff* *f sempre*

♩ = 80

Figura 6: (a) 7ªM e tritono no multifônico do c.46; e (b) condução cromática e 2ªm descendente, em alusão à célula rítmico-melódica E do 'Objeto Cultural'.

Continuando nossa análise, a Seção 2 do Segundo Movimento tem início no c.47 e se estende até o terceiro tempo do c.56. Essa seção pertence ao grupo de seções que apresentam: pulsação regular constante no nível da semicolcheia; regularidade de nível de dinâmica, sinalizado pelo *f sempre*; utilização das notas do *Grid* de alturas (especificamente, a coleção II, mostrada na Figura 2); e finalmente, emersão gradativa do 'Objeto Cultural' por meio do processo de 'Desfragmentação por aglutinação'. Assim, todas as notas que compõem a Seção 2 foram retiradas por Moura do seu *Grid* de alturas. Inicialmente, cada nota é disposta isoladamente e se apresenta em *stacatto*, porém, no decorrer da seção, estas começam a se aglutinar, por meio das ligaduras, e passam a formar intervalos de 3ªm, 3ªM ascendentes, e 2ªm descendentes. Esses intervalos remetem à célula rítmico-melódica A (que possui intervalos ascendentes de 3ªM, 3ªm e 3ªM, respectivamente) e à célula rítmico-melódica E (que possui o intervalo de 2ªm descendente). Vale ressaltar a forma gradativa com a qual as notas do *Grid* de alturas começam a se aglutinar. Chamamos a atenção para o fato de que, no início da Seção 2, apenas aparecem ligadas duas notas de cada vez, entretanto, no decorrer da mesma, podemos perceber o surgimento de grupos formados por três, ou quatro notas, até culminar na progressão ascendente do c.55, que representa uma expansão do arpejo ascendente da célula A utilizando as notas do *Grid*, conforme demonstra a Figura 7:

durante toda essa seção, as notas deixam de pertencer necessariamente ao *Grid* e, desse modo, a escolha das mesmas obedece à sensibilidade e intuição do próprio compositor. Entretanto, chamamos a atenção para o fato de que a escolha dos microtons ocorre de forma matematicamente precisa e remete às células B e C do 'Objeto Cultural' (vide Figura 1) conforme veremos a seguir.

Assim, ao observarmos as células B e C supramencionadas, podemos perceber que a célula B possui intervalos de 2^am descendentes (cromatismo) e que a célula C possui intervalos ascendentes de 2^am, 2^aM e 2^am, respectivamente. A Figura 8 nos apresenta um recorte gráfico da Seção 3 e nos traz, logo em seguida, a bula que foi indicada por Moura na partitura, contendo a solução para os microtons da peça. Com isso, podemos perceber que o primeiro trecho na Seção 3 que apresenta microtons, se encontra entre os c.56-57, parte da altura Lá4 e segue descendente até a altura Sol4, passando por todos os ¼ de tons, em alusão à célula B, uma espécie de contração intervalar dessa célula. Mais adiante, podemos perceber que os microtons que figuram durante os dois primeiros tempos do c.58, partem da altura Sib2 e seguem ascendente (¼, ½ e ¼) até a altura Dó3, proporcionalmente à mesma relação intervalar da célula C. Nesse sentido, os microtons do 3º e 4º tempos do c.58 constituem uma contração intervalar da célula B e o trecho trazido pelo c.60 apresenta a mesma proporção intervalar da célula C. Em relação ao c.59, chamamos a atenção para a presença da 'hemíola horizontal' e dos pequenos grãos e fragmentos da 'concepção circular' de Moura, como um fator que transmite a sensação de irregularidade rítmica e novamente nos remete ao Primeiro Movimento da obra, conforme demonstra a Figura 8:

Término da Seção 2 | Início da Seção 3

Contração intervalar da Célula B

56 *ff* *mf* *p* *pp* *f*

Alusão ao 1º movimento da obra

Contração intervalar da Célula C

Contração intervalar da Célula B

Hemiola horizontal

Pequenos grãos e fragmentos

58 *ff* *mp* *mf* *p* *f* *mp*

Contração intervalar da Célula C

Figura 8: Bula contendo a solução para os microtons da Seção 3, que representam uma contração intervalar das células B e C; ‘hemíola horizontal’ e os pequenos grãos e fragmentos da ‘concepção circular’ de Moura, em alusão ao 1º movimento da obra.

Prosseguindo nossa análise, indicamos a Seção 4 entre os c.62-67. Essa seção, assim como a Seção 2, apresenta uma pulsação regular constante no nível da semicolcheia; regularidade de nível de dinâmica, sinalizado pelo *f sempre*; utilização das notas do *Grid* de alturas (coleção II); e finalmente, emersão gradativa do ‘Objeto Cultural’ por meio do processo de ‘Desfragmentação por aglutinação’. Em relação a esse último procedimento, chamamos a atenção para o fato de que, na Seção 4, além das notas ligadas fazerem alusão às células B e E (como ocorreu durante a Seção 2), estas também remetem às células D e C quando observamos a relação intervalar existente em cada grupo de notas ligadas, conforme demonstra a Figura 9:

Seção 4

66

Célula C
mesmas alturas

Célula E
2ªm desc.

Célula D
4ªJ asc.
2ªm desc.
3ªM asc.

Célula B
Cromatismo descendente

Célula C
2ªm; 2ªM

Célula B
Cromatismo descendente

67

Célula C expandida utilizando as notas do Grid

Figura 9: Seção 4 constituída pelas notas do *Grid* e apresentando uma gradativa emersão do 'Objeto Cultural' por meio do processo de 'Desfragmentação por aglutinação'.

Imediatamente após realizar a progressão sonora do c.67, que combina intervalos ascendentes de 2ªm, 2ªM e 2ªm respectivamente, a fim de apresentar uma expansão da célula C utilizando as notas do *Grid* (compare Figura 1 e Figura 9), Moura inicia a Seção 5 com uma série de arpejos que fazem alusão ao arpejo da célula A (vide Figura 1). Em seguida, durante os c.69-70, o compositor apresenta os multifônicos Dó3-Fá#5 e Dó3-Fá5, que se constituem importantes elementos estruturais nessa seção e que, mais uma vez, surgem na peça em referência simultânea ao intervalo de 2ªm descendente, contido na célula E (vide Figura 1) e ao intervalo de trítono, presente em todo o Primeiro Movimento da obra. Assim, a Figura 10 nos apresenta um recorte gráfico da Seção 5 e indica os momentos nos quais podemos identificar essas importantes características desse segmento da obra:

Seção 5

Arpejos em alusão à célula A

Célula E 2ªm desc.

Tritono

68

6

6

6

70

Tritono

Célula E 2ªm desc.

Arpejo em alusão à célula A

12

3

ff sub.

72

mp sub.

3

6

Frullato

f

ff

Figura 10: Seção 5 contendo arpejos (em alusão à célula A) e multifônico, constituído por intervalos de trítone (em referência ao 1º movimento da obra) e intervalos de 2ªm descendente (em alusão à célula E).

A Seção 6 tem início no c.75 e se estende até a 2ª fusa do arpejo apresentado no 2º tempo do c.79 (ver Figura 11). Durante essa seção, mais uma vez o compositor realiza uma pulsação regular constante no nível da semicolcheia; indica uma regularidade de nível de dinâmica, sinalizado na partitura pelo **f sempre**; utiliza as notas do *Grid* de alturas (coleção II) como matéria prima musical; e finalmente, faz com que as células rítmico-melódicas, elaboradas a partir do 'Objeto Cultural' (recorte melódico de *Marquinhos no Frevo*), emirjam gradativamente por meio do processo de 'Desfragmentação por aglutinação'. Desse modo, Até o presente momento de nossa análise, pudemos observar que a sexta seção possui as mesmas características predominantes nas seções 2 e 4 (nas seções pares), porém chamamos a atenção para o fato de que a Seção 6 já apresenta mais notas ligadas do que notas em *stacatto*. Isso significa que, no decorrer dessa seção, o 'Objeto Cultural' já permeia mais a superfície musical do que o *background* musical, conforme demonstra a Figura 11:

Seção 6

75
Célula D 4ªJ asc.
Célula A 3ªm asc.
Célula B
Célula E
Célula A
Célula B
Célula E
(*f sempre*)
Cromatismo descendente
2ªm desc.
3ªM; 3ªm ascendentes
Cromatismo descendente
2ªm desc. (com as mesmas notas)

76
Célula D 4ªJ asc.
Célula E
Célula B
Célula D
Célula D
Célula A
Célula E
Célula A
2ªm desc.
Cromatismo descendente
4ªJ; 2ªm; 3ªM
4ªJ; 2ªm
3ªm; 3ªM ascendentes
2ªm desc.
3ªm; 5ªJ ascendentes

77
Célula E
Célula B
Célula E
Célula D
Célula E
Célula A
Célula B
2ªm desc.
Cromatismo descendente
2ªm desc.
Célula A 3ªm asc.
4ªJ; 2ªm
2ªm desc.
3ªM; 5ªJ
3ªM
Cromatismo descendente

78
Célula B
Célula A
Célula A (com as mesmas notas)
Célula A
Cromatismo descendente
3ªM; 3ªm ascendentes
Célula A 3ªM
3ªm; 3ªM; 3ªM ascendentes

79
Notas do Grid
Célula D 4ªJ, 2ªm, 3ªM
Término da Seção 6 | Início da Seção 7

Figura 11: Seção 6 constituída pelas notas do *Grid* e apresentando uma gradativa emersão do ‘Objeto Cultural’ por meio do processo de ‘Desfragmentação por aglutinação’.

A sétima seção tem início com o arpejo apresentando no segundo tempo do c.79. Ainda por meio da Figura 11, podemos perceber que as quatro últimas notas da Seção 6 fazem alusão à célula D, enquanto que os arpejos seguintes indicam o princípio da Seção 7 e remetem à célula A, da mesma forma como ocorreu na Seção 5 (vide Figura 10). No decorrer da Seção 7, é possível encontrarmos alguns microtons que fazem alusão às células B e E, como também o mesmo

multifônico que surgiu durante a seção introdutória desse movimento, e que envolve um intervalo de trítono e uma 7ªM (vide Figura 6a). Chamamos a atenção para o último compasso dessa seção (c.83), que compreende dois tempos de pausa e que exerce importante função estrutural na obra. Cabe ressaltar que essa é a segunda vez em que o compositor indica dois tempos de pausa na peça, tendo sido a primeira incidência no c.15 do Primeiro Movimento da obra; vide Figura 13, na Parte 1 deste estudo (SANTOS, ROBATTO e MOURA, 2017, p.12). Assim, afirmamos que o silêncio desempenha importante função estrutural, pois além de reiterar a segmentação entre algumas seções, ainda nos sugere algumas possibilidades para uma segmentação macro na peça.

A Figura 12 nos traz um recorte gráfico da Seção 7 contendo a indicação das características abordadas no parágrafo anterior. Logo em seguida, apresenta a bula que foi indicada por Moura na partitura para a resolução dos microtons:

The figure displays a musical score for Section 7, starting at measure 79. Measure 79 is labeled 'Notas do Grid' and 'Célula D'. Measure 80 features 'Arpejos em alusão à célula A' and 'Célula E 2ªm desc.' (7th major and tritone). Measure 81 includes 'Frullato' and 'Célula B' and 'Célula E' annotations. Measure 82 is marked 'Frullato'. Measure 83 consists of two measures of rest, labeled 'Dois tempos de pausa (importante função estrutural na obra)'. Below the score is a diagram showing the resolution of microtones with intervals of 7th major and tritone.

| | | | | | | | | |
|---|----------------|----------------|----------------|---|----------------|----------------|----------------|---|
| | T | | T | | T | | T | |
| | ST | | ST | | ST | | ST | |
| 0 | $-\frac{3}{4}$ | $-\frac{1}{2}$ | $-\frac{1}{4}$ | 0 | $+\frac{1}{4}$ | $+\frac{1}{2}$ | $+\frac{3}{4}$ | 0 |

Figura 12: Seção 7 contendo arpejos (em alusão à célula A); multifônico, constituído por intervalos de 7ªM e trítono (em referência ao 1º movimento da obra); resolução de multifônico por meio de 2ªm descendente (em alusão à célula E); e dois tempos de pausa no c.83, exercendo importante função estrutural na obra.

Por fim, a oitava e última seção da peça tem início no c.84 e segue até o final da mesma no c.93. Essa última seção pertence ao grupo de seções que apresentam uma pulsação regular constante no nível da semicolcheia; regularidade de nível de dinâmica, sinalizado pelo ***f sempre***; utilização das notas do *Grid* de alturas (coleção II); e finalmente, emersão gradativa do 'Objeto Cultural' por meio do processo de 'Desfragmentação por aglutinação'. Contudo, a Seção 8 representa o momento da obra no qual mais podemos perceber essa gradativa emersão do 'Objeto Cultural' e, conseqüentemente, a presença do recorte melódico de *Marquinhos no Frevo* na superfície musical. Assim, a Figura 13 nos apresenta a forma como o compositor organiza as notas desse 'Objeto Cultural' (todas as notas do 'Objeto Cultural' fazem parte também do *Grid* de alturas) a fim de que o recorte melódico de *Marquinhos no Frevo* possa emergir gradativamente durante o decorrer da oitava seção, até ser apresentado na íntegra entre os c.91-93.

Seção 8

Notas pontilhadas do *Grid* de alturas



(***f sempre***)

Notas pontilhadas do *Grid*, em maior velocidade



Notas do recorte melódico de *Marquinhos no Frevo*, fora de ordem



Aparição de fragmentos das células, dessa vez, com as mesmas alturas do recorte de *Marquinhos no Frevo*



The figure consists of four musical staves. The first staff (measures 84-86) shows dotted notes on a treble clef staff, with a dynamic marking of ***f sempre***. The second staff (measures 85-86) shows the same dotted notes but at a faster tempo. The third staff (measures 87-88) shows melodic fragments from *Marquinhos no Frevo* out of order, with a vertical line indicating a change in the sequence. The fourth staff (measures 89-93) shows fragments of cells with the same heights as the *Marquinhos no Frevo* recut, with letters C, A, E, B, A, D, A, E, B, A, C, D above the notes.



Figura 13: Seção 8, constituída pelas notas do *Grid* e apresentando uma gradativa emersão do 'Objeto Cultural' por meio do processo de 'Desfragmentação por aglutinação', até apresentá-lo na íntegra entre os c.91-93.

Desse modo, vimos até o presente momento de nosso estudo que o compositor fez uso de sua 'concepção circular' para fundamentar o Primeiro Movimento de *Quassus*, como também utilizou o processo composicional de 'Desfragmentação' em todo o seu segundo movimento, a partir de uma fonte de referência inédita em sua produção (o 'frevo' de Pernambuco). Por meio da Figura 13, pudemos perceber a abordagem intertextual que foi utilizada por Moura através da citação do fragmento melódico de *Marquinhos no Frevo* (entre os c.91-93 da peça) e finalmente, veremos no subtópico a seguir, a segunda frente dessa abordagem intertextual, realizada pelo compositor e que teve como intertexto, no Primeiro Movimento de *Quassus*, uma de suas obras anteriores (*Nouer IV* para viola e piano).

1.1 - Intertextualidade em *Quassus*

Conforme já foi mencionado na Parte 1 deste estudo (SANTOS, ROBATTO e MOURA, 2017, p.1-22), a segunda frente da abordagem intertextual utilizada por Moura corresponde a uma autofagia musical, pois teve a utilização de uma obra anterior do próprio compositor (*Nouer IV* para viola e piano) como intertexto para a composição do Primeiro Movimento de *Quassus*.

Assim, *Nouer IV* integra uma série de bagatelas para piano e diferentes instrumentos solistas na qual, de peça para peça, a parte do piano mantém-se fixa e a do segundo instrumento é reescrita. Desse modo, a título de informação, dispomos a seguir a instrumentação de cada uma dessas bagatelas: *Nouer I* (para oboé e piano); *Nouer II* (para trombone e piano); *Nouer III* (para vibrafone e piano); e finalmente, *Nouer IV* (para viola e piano).

Na intenção do compositor, cada uma dessas bagatelas é constituída por 'duas músicas' que são tocadas simultaneamente pelos dois instrumentos: elas começam afastadas entre si, se aproximam, conectando-se por um breve momento num 'nó musical', e em seguida, se desenlaçam novamente. Diante disso, podemos perceber que já ocorre uma intertextualidade entre as várias bagatelas em si, uma vez que a parte do piano é sempre a mesma. Assim, o fato das duas partes de cada bagatela (a do piano e a do instrumento solista) serem pensadas como duas músicas independentes, permite a coexistência das mesmas separadamente. Dessa maneira, o compositor aproveita a parte separada da viola de *Nouer IV* e a transforma no Primeiro Movimento de *Quassus*. Desse modo, a aplicação intertextual ocorre em duas frentes: 1) na dimensão macro formal, na qual as duas peças são semelhantes; 2) na dimensão micro formal, na qual ocorrem trechos semelhantes e outros bem distintos.

Com isso, a Figura 14 nos apresenta a seguir um recorte gráfico da partitura da viola de *Nouer IV* e, logo em seguida, nos traz o trecho do Primeiro Movimento de *Quassus*, referente a esse recorte da viola:

a) Trecho extraído da parte da viola de *Nouer IV*

Figure 14a shows three staves of music for Viola. The first staff is marked with a tempo of $\text{♩} = 54$ and a dynamic of *p*. It contains measures 1, 2, and 3, each featuring a nine-measure phrase (indicated by a '9' above the staff) of eighth notes. The second and third staves continue this pattern with similar nine-measure phrases. The music is written in a key with one flat and a common time signature.

b) Trecho extraído do primeiro movimento de *Quassus*

Figure 14b shows three staves of music for Clarinet. The first staff is marked with a tempo of $\text{♩} = 60$ and a dynamic of *pp*. It contains measures 1, 2, and 3, each featuring a nine-measure phrase (indicated by a '9' above the staff) of eighth notes. The second and third staves continue this pattern with similar nine-measure phrases. The music is written in a key with one flat and a common time signature.

Figura 14: Intertextualidade entre a parte da viola de *Nouer IV* e o primeiro movimento de *Quassus*.

Assim, por meio da Figura 14, podemos perceber a intertextualidade existente na dimensão micro formal dessas peças. E também, ao compararmos as partituras completas de ambas as

obras, é possível percebermos a intertextualidade existente na dimensão macro formal das mesmas (SANTOS, 2012).

Por fim, ressaltamos que esse artigo, até o presente momento, apresentou uma análise estrutural de *Quassus* à luz dos mesmos processos composicionais utilizados por Moura na peça. Assim, nas linhas que se seguem, utilizaremos as informações provindas dessa análise a fim de apresentarmos as considerações e sugestões interpretativas que emergiram como resultado final do estudo realizado nesse trabalho.

2 - Considerações Interpretativas

O presente tópico destina-se a apresentar as considerações interpretativas que emergiram como resultado final do estudo realizado nas duas partes desse estudo. Assim, com o intuito de abordar as questões aqui levantadas de forma mais objetiva, iniciaremos tecendo as considerações referentes ao Primeiro Movimento da obra e, posteriormente, as considerações acerca do Segundo Movimento da mesma.

Dessa forma, diante do que foi exposto na Parte 1 deste estudo (SANTOS, ROBATTO e MOURA, 2017, p.1-22), entendemos que o conhecimento acerca das inspirações extramusicais que motivaram Eli-Eri Moura a conceber a sua música cíclica, como também a consciência de que o compositor encontrou, na circularidade presente na obra de Bach, a sua referência musical para compor sobre tal perspectiva, constituem-se informações relevantes a fim de auxiliar o intérprete na interpretação e comunicação do discurso musical no Primeiro Movimento de *Quassus*. Assim, ao imaginar a circularidade presente no Efeito Doppler, percebido com os carros em alta velocidade durante as corridas de Formula 1, como também presente na trajetória dos cubos de gelo que formam os anéis de Saturno, o intérprete começa a mergulhar no universo imaginário de Moura ao compor o Primeiro Movimento de *Quassus*, conforme visto na Parte 1 deste estudo.

Desse modo, uma característica pertencente tanto à trajetória dos carros durante uma corrida de Formula 1, quanto à movimentação dos cubos de gelo que formam os anéis de Saturno é que, em ambos os casos, o movimento acontece de forma irregular e desordenada. Em outras palavras, cada carro se aproxima e afasta-se do telespectador da corrida, em momentos distintos e com velocidades diferentes; como também cada bloco de gelo que forma os anéis de Saturno, se movimenta de forma aparentemente desorganizada. Com isso, justifica-se a forte presença da 'hemíola horizontal' durante o Primeiro Movimento de *Quassus*, pois esta representa um recurso composicional capaz de transmitir musicalmente a sensação de irregularidade e desorganização, trazida pelo Efeito Doppler e pelo movimento dos blocos de gelo. Assim, nossa primeira consideração interpretativa é, na verdade, salientar ao intérprete a importância de explicitar, durante a sua execução, a diferença rítmica existente entre cada célula rítmica que compõe a obra, em especial o seu primeiro movimento.

Continuando nossas considerações, afirmamos que para o intérprete é importante compreender que Moura concebe a sua 'música cíclica' baseado numa contínua agregação e desagregação de notas a fim de formar os pequenos grãos de sua 'concepção circular'. Desse modo, também é importante entender que esses pequenos grãos se aglutinam para formar

fragmentos sonoros de maiores dimensões, que por sua vez, se agrupam para formar massas sonoras de proporções ainda maiores e que, construídas a partir dessa contínua agregação e desagregação de notas, podem corresponder a um trecho musical, ou em âmbitos maiores, vir a corresponder à estrutura de um movimento inteiro em uma obra, como ocorre no Primeiro Movimento de *Quassus*. Assim, afirmamos que esse conhecimento proporciona ao intérprete uma maior compreensão sobre como se estrutura o discurso musical do primeiro movimento, desde os microelementos de sua estrutura, até chegar aos macroelementos da mesma, uma vez que todo o Primeiro Movimento da obra compreende uma grande massa sonora “circular”.

Com isso, sugerimos ao intérprete que busque imaginar a existência de um “fio condutor” no discurso musical do Primeiro Movimento de *Quassus*, ou seja, uma linha fictícia que interligue cada microelemento de sua estrutura, até formar os macroelementos da mesma. Assim, a mentalização desse “fio condutor” proporcionará ao intérprete um maior senso de direção na obra, ao invés de executar cada célula rítmica de maneira isolada. Dessa maneira, sugerimos que o intérprete procure valorizar, durante a sua execução, a distinção existente entre os momentos nos quais ocorre uma movimentação hesitante e os momentos onde essa movimentação é direta, pois estes conceitos corroboram com a ideia de instabilidade e irregularidade trazidas pela ‘hemíola horizontal’. Desse modo, a Figura 15 sintetiza e demonstra, por meio de um recorte gráfico da primeira seção da obra, as duas sugestões interpretativas mencionadas até então:

Seção 1

The image shows three staves of musical notation for Section 1. The first staff starts with a tempo marking of quarter note = 60. It is divided into two parts: the first part is labeled 'Movimentação hesitante' and contains two groups of nine notes each; the second part is labeled 'Movimentação direta' and contains two groups of nine notes each. The dynamic marking *pp* is placed below the first staff. The second staff is divided into three parts: 'Movimentação direta' (first group), 'Movimentação hesitante' (second group, marked with a 9), and 'Movimentação direta' (third group). The dynamic marking *pp* is placed below the second staff. The third staff is divided into three parts: 'Movimentação direta' (first group), 'Movimentação direta' (second group, with a dashed line above it labeled 'Valorizar a hemíola horizontal'), and 'Movimentação hesitante' (third group, marked with a 6). The dynamic marking *p* is placed below the third staff.



Figura 15: “Fio condutor”; movimentação direta; movimentação hesitante; e valorização da ‘hemíola horizontal’ na Seção 1 do Primeiro Movimento de *Quassus*.

Observando a Figura 15, é possível percebermos que os conceitos de ‘hesitação’ e ‘direção’ estão presentes em cada trecho do discurso musical de *Quassus*. Assim, chamamos a atenção para o fato de que esses configuram os mesmos conceitos de ‘hesitação’ e ‘direção’ que estão presentes na macroestrutura da obra, ou seja, em seu Primeiro Movimento (preparação hesitante) e no Segundo Movimento (direto). Com isso, gostaríamos de lembrar que Moura, ao compor a obra sob tal perspectiva, teve sua referência musical na *Sinfonia N° 2* do compositor Witold Lutoslawski, na qual um Primeiro Movimento estático (*Hesitant*) funciona como uma espécie de preparação para um Segundo Movimento de caráter mais movido e direcionado (*Direct*), similarmente como ocorre em *Quassus*. Dessa maneira, vimos que os conceitos de ‘hesitação’ e ‘direção’ encontram-se presentes na obra, desde os microelementos de sua estrutura, até os macroelementos da mesma e, dessa forma, consideramos que essa configura mais uma importante informação destinada ao intérprete acerca do discurso musical de *Quassus*.

Considerando a importância estrutural que o intervalo de trítono exerce na obra, nossa quarta consideração interpretativa sugere que o trítono Re5–Sol#4, presente no terceiro tempo do c.10, seja preparado por um *ritardando* e executado de forma *pesante*. Essa sugestão interpretativa leva também em consideração o fato deste ser o primeiro momento na obra em que o compositor sinaliza o *f* como nível de dinâmica. Assim, sugerimos também que o trítono Fá#4–Dó5, que figura no quarto tempo do mesmo compasso, possua um sinal de *tenuto* em sua primeira nota (Fá#4) e inicie um gradativo *accelerando* a fim de compensar o *rubato* realizado no tempo anterior e, desse modo, simultaneamente preparar a simulação de duas vezes presente em todo o trecho seguinte. Cabe ressaltar que nenhuma dessas indicações encontra-se sinalizada na partitura pelo compositor e sim, representam nossas contribuições interpretativas com base na análise realizada durante o presente trabalho. Por conta disto, estas aparecem sinalizadas entre parênteses na Figura 16:



Figura 16: *Ritardando*, *pesante*, *tenuto* e *accelerando*, como sugestões interpretativas no c.10.

Nossa próxima consideração interpretativa sugere que, em todos os momentos da obra nos quais o compositor realiza uma simulação de duas vozes, o executante procure concentrar sua atenção na condução dessas vozes, ao invés de pensar simplesmente em *trillos*. Assim, selecionamos o trecho que figura entre o terceiro tempo do c.12 e o c.15, e sugerimos ao intérprete que, nesse momento, realize um *tenuto* em sua primeira nota (Sol#4) e logo em seguida um gradativo *accelerando*. Essas sugestões têm o intuito de valorizar, em especial, a voz inferior dessa simulação, que parte da nota Sol#4 e se movimenta por cromatismo ascendente até se confundir com a altura Do#5 (pedal), conforme demonstra a Figura 17:

The figure shows two musical staves. The top staff, labeled '12', begins with a tenuto on G#4 and an *accel.* marking. It features a chromatic ascending line with notes G#4, A4, A#4, and B4, each with a slur and a '9' below it. The dynamic markings are *mf*, *mp*, and *mf*. The bottom staff, labeled '14', begins with a tenuto on D4 and a decelerando marking. It features a chromatic descending line with notes D4, C#4, C4, B3, B#3, and A3, each with a slur and a '9' below it. The dynamic markings are *p*, *pp*, and *ff*.

Figura 17: *Tenuto* e *accelerando* como sugestões interpretativas entre os c.12-15.

Nossa próxima consideração interpretativa diz respeito ao c.19 e busca enfatizar a segmentação entre o final da Seção 4 e o início da Seção 5. Assim, sugerimos um sinal de *ritardando* no segundo tempo desse compasso (final da Seção 4) e logo em seguida, sugerimos a indicação de *a tempo* (início da Seção 5). Cabe ressaltar que, além de enfatizar o término da Seção 4, o intérprete estará valorizando o trítono Si4 – Fá5 ao executar esse *ritardando*, como também a imediata retomada do tempo nos transmitirá a sensação de que um novo momento se inicia na obra, qual seja: a Seção 5. Com isso, a Figura 18 nos traz a seguir o recorte gráfico do c.19 acrescido por nossas contribuições interpretativas entre parênteses, sugeridas com base na análise realizada durante o presente artigo:

The figure shows a single musical staff labeled '19'. It begins with a slur and a '6' below it. The first part of the measure is marked with *rit.* and the second part with *(a tempo)*. The dynamic markings are *mf* and *mf*. There are also slurs and '3' and '6' markings below the notes.

Figura 18: Sugestão de *ritardando* e indicação de *a tempo* no c.19.

Em continuidade às nossas considerações, chamamos a atenção para o trecho que figura entre os c.27-35 da sexta seção, com o intuito de levantarmos mais algumas questões interpretativas. Conforme foi visto em nossa análise, o intervalo de 6ªm exerce importante função estrutural e recorre várias vezes durante esse trecho da obra. Desse modo, podemos perceber que, nesses

compassos, Moura utiliza diversas vezes o intervalo de 6^am como ponto de partida para realizar gradativas contrações intervalares ('movimentação direta'). Dessa maneira, sugerimos ao intérprete que procure executar os *trillos* de 6^am sempre de forma mais lenta, com o intuito de valorizar esse importante intervalo e, na medida em que realiza uma contração intervalar, comece a acelerar proporcionalmente a velocidade dos *trillos* a fim de caracterizar a 'movimentação direta' no trecho. Vale ressaltar que, enquanto esses momentos configuram a 'movimentação direta', os momentos nos quais predominam os intervalos de 6^am apresentam uma 'movimentação hesitante', ou seja, algo que gira em torno de si mesmo (em torno do intervalo de 6^am).

Nesse sentido, sugerimos ao intérprete a execução de alguns *tenutos* com o objetivo de demonstrar o início de cada "frase" no trecho; explicitar a condução cromática inserida, ora na voz superior, ora na voz inferior da simulação de duas vozes; e finalmente, valorizar os momentos de 'movimentação hesitante', nos quais predominam os intervalos de 6^am. Além disso, chamamos a atenção para o fato de que, a partir do segundo tempo do c.34, o intervalo de 6^am (que iniciou a "frase" de forma *molto tranquilla* no quarto tempo do c.30) já se encontra reduzido a uma 2^am e, conseqüentemente, seu *trillo* já deve ser executado pelo intérprete de forma bastante ágil. Assim, sugerimos ao mesmo que inicie nesse momento o "caminho de volta", ou seja, comece a reduzir a velocidade do *trillo* até que este se interligue com a sextina do quarto tempo do c.34, que depois será expandida temporalmente a uma tercina no c.35 e assim por diante. Dessa forma, estamos convidando o intérprete a pensar em um grande *rallentando*, ao invés de delimitar cada célula rítmica, fragmentando dessa maneira os grupos de notas, conforme demonstra a Figura 19, que apresenta as nossas sugestões de *tenuto* e *molto tranquillo* entre parênteses:

The image displays three systems of musical notation for a clarinet solo. The first system, measures 27-29, features a melodic line with a slur and a fermata. It is marked with 'Movimentação direta' and dynamics *p* and *pp*. The second system, measures 30-32, is marked with 'Movimentação hesitante' and 'molto tranquillo', with dynamics *pp*. The third system, measures 33-35, includes 'Movimentação direta' and 'Grande rallentando escrito', with dynamics *ppp* and fingerings 6 and 3 indicated.

Figura 19: *Molto tranquillo* e *tenutos*; momentos de ‘movimentação direta’ e ‘movimentação hesitante’ entre os c.27-35; e grande *rallentando escrito* no c.34 da Seção 6.

Caminhando para o final do primeiro movimento, vimos em nossa análise que a Seção 7 representa uma espécie de arremate e síntese de elementos estruturais importantes desse movimento; vide Figura 23, na Parte 1 deste estudo (SANTOS, ROBATTO e MOURA, 2017, p.19). Também ressaltamos a presença de um caráter ambíguo nessa última seção, pois esta, ao mesmo tempo em que sintetizava e provocava o fechamento do Primeiro Movimento da peça, transmitia a sensação de que este ainda se encontrava em aberto, criando assim uma expectativa de continuidade para o Segundo Movimento da obra. Agora, diante dessas informações, sugerimos ao intérprete que procure executar esse último momento do Primeiro Movimento de forma *pesante*, valorizando cada nota, pensando em arrastar, ao invés de caminhar para frente. Em sentido metafórico, essa forma de execução se assemelha ao processo de frenagem de um veículo, durante o qual seus pneus, que antes giravam em alta velocidade, agora começam a diminuir a velocidade de forma gradativa até parar. Chamamos a atenção para o fato de que, ao executar esse trecho de forma *pesante*, o intérprete estará valorizando alguns elementos estruturais de todo o movimento e que se encontram sintetizados nessa seção, a exemplo da ‘hemíola horizontal’, da expansão do âmbito intervalar, da gradativa expansão e contração dos níveis de dinâmica e da incidência de trítonos. Com isso, a Figura 20 nos traz um recorte gráfico da sétima seção acrescida pelas indicações de *pesante* e um *ritardando* em seu penúltimo compasso (em alusão ao processo de frenagem, com o Láb5 do último compasso representando a parada total dos pneus do veículo). Tais considerações representam nossas sugestões interpretativas e vale ressaltar que estas não se encontram sinalizadas na partitura pelo compositor e, por conta disto, aparecem na Figura 20 a seguir entre parênteses:

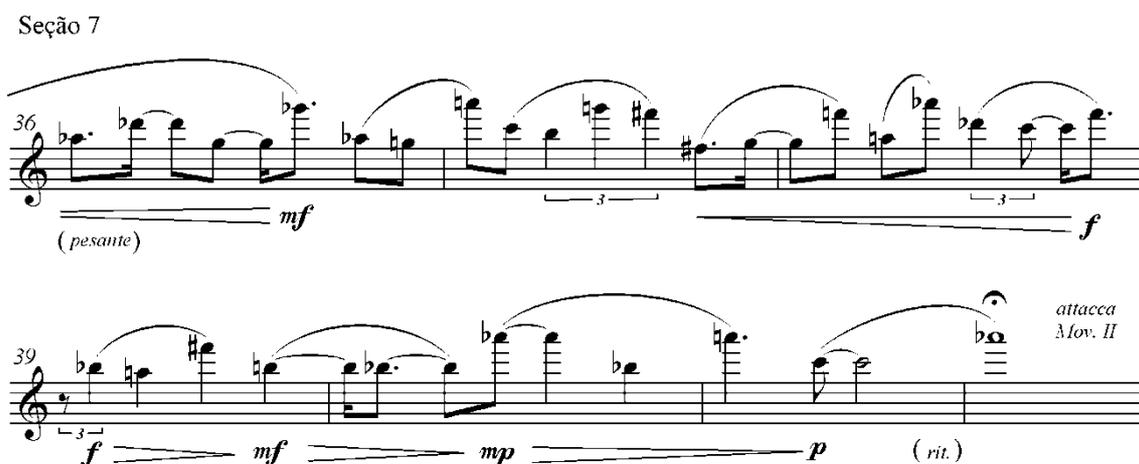
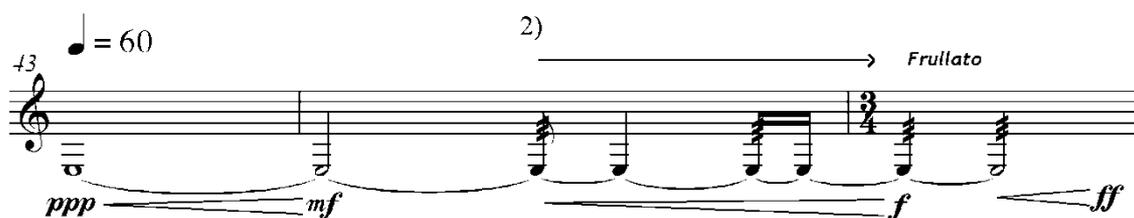


Figura 20: *Pesante* e *ritardando* na sétima e última seção do Primeiro Movimento de *Quassus*.

Adentrando no Segundo Movimento de *Quassus*, nossa primeira contribuição referente a esse movimento remete mais a um aspecto técnico da clarineta do que a uma sugestão interpretativa propriamente dita. Estamos nos referindo ao *frullato* do c.45, que na partitura é antecedido por uma seta, que determina a transição gradual entre dois tipos de execução, nesse caso, indica que o *frullato* deva começar de forma gradativa. Assim, essa técnica de sonoridade expandida pode ser realizada na clarineta de duas formas: utilizando a garganta, ou por meio da língua. No presente trabalho não temos a pretensão de nos aprofundarmos nesse assunto, mas em ambos os casos, é praticamente inviável executar o *frullato* de forma gradativa, pois o seu início ocorre de forma instantânea. Dessa maneira, nossa sugestão para compensar essa dificuldade técnica do instrumento e buscar o resultado de transição gradual entre o Mi2 (sem efeito) e o Mi2 (com *frullato*), desejado pelo compositor, é que o intérprete procure executar pequenos *frullatos* entre essas duas notas, antes de iniciar o efeito propriamente dito no c.45. Vale ressaltar que esses pequenos *frullatos* devem ser intercalados por momentos sem a presença da técnica expandida. Desse modo, em sentido metafórico, esse procedimento se assemelha ao ato de dar partida em um determinado motor que necessita, entretanto, de várias tentativas para começar a funcionar efetivamente. Com isso, a Figura 21 nos apresenta a seguir um recorte da partitura de *Quassus* contendo o trecho em questão, acrescido por nossa sugestão interpretativa a fim de ilustrar e facilitar a compreensão do procedimento supramencionado:



2) Setas determinam transição gradual entre dois tipos de execução.
Arrows indicate gradual transition between two manners of playing.

Figura 21: Sugestão para a execução do *frullato* gradual entre os c.44-45

Nossa segunda contribuição em relação ao Segundo Movimento de *Quassus*, refere-se aos três multifônicos encontrados na obra e, mais uma vez, remete a um aspecto técnico da clarineta.

Essa técnica de sonoridade expandida pode ser realizada na clarineta de várias formas, sendo uma delas por meio de uma “quebra” (interrupção) estratégica na corrente de ar que passa pelo tubo do instrumento (corpo superior e corpo inferior). Assim, essa “quebra” é realizada quando o instrumentista, ao invés de executar o dedilhado convencional de uma determinada nota, “retira” (levanta) estrategicamente um de seus dedos, desobstruindo dessa maneira um dos orifícios da clarineta e com isso, obtém um efeito que compreende a execução de duas ou mais alturas simultaneamente. Por exemplo, ao invés de executar a posição de uma nota convencional da clarineta, como o Sol² ou o Mi² (onde a maioria dos orifícios se encontra fechada), o executante levanta estrategicamente um, ou mais dedos, para obter a realização do multifônico (ver Figura 22a).

Outra forma de se conseguir esse mesmo resultado é combinando-se um dedilhado comum a mais de uma altura e, dessa maneira, com o auxílio de alguns ajustes na embocadura, obtermos a execução simultânea de duas ou mais alturas. Contudo, salientamos novamente que no presente trabalho não temos a pretensão de nos aprofundarmos nessas questões técnicas do instrumento, mas nos interessa aqui compreender que, além de simplesmente executar o dedilhado indicado pelo compositor na partitura, o executante precisa também, em alguns casos, aumentar o fluxo e pressão de sua corrente de ar, em função da resistência que a “quebra” no tubo do instrumento proporciona, bem como, em outros casos, realizar pequenas inflexões em sua embocadura e reduzir o fluxo de sua corrente de ar a fim de obter o efeito desejado.

Dessa forma, chamamos a atenção para o fato de que o compositor sinaliza na partitura em *p* os multifônicos que necessitam de uma redução na corrente de ar, bem como um pequeno relaxamento na embocadura (ver Figura 22b), ao mesmo tempo em que indica *mf* com *crescendo*, ou *f* para o multifônico que oferece maior resistência de execução na obra e, dessa maneira, exige do executante um maior fluxo e mais pressão em sua corrente de ar, conforme demonstra a Figura 22:

a) Multifônico 1: “Quebra” na corrente de ar, exige bastante pressão e fluxo de ar.

The image shows a musical score for Clarinet Solo. It features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The score begins at measure 46 with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte), which then crescendos to *ff* (fortissimo) by measure 80. The music includes a triplet of eighth notes and a section labeled "Frullato" (trill) indicated by a downward arrow. Above the staff, two diagrams illustrate fingerings: the first shows all fingers down, and the second shows the index finger lifted, representing the "break" in the air stream.

b) Multifônicos 2 e 3: Dedilhado comum a mais de uma altura, exige relaxamento na embocadura com redução e controle da corrente de ar.

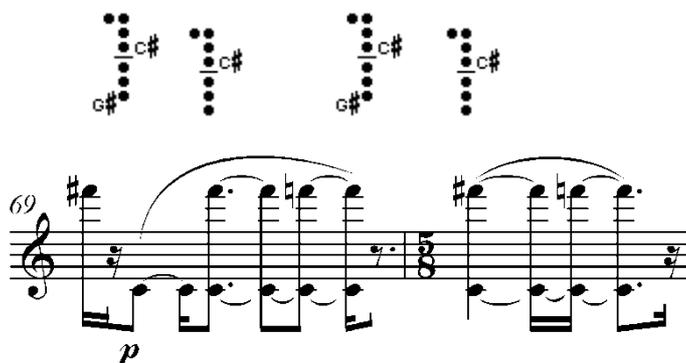


Figura 22: Contribuição técnica para a execução dos multifônicos em *Quassus*.

Prosseguindo com nossas considerações interpretativas, nossa próxima sugestão refere-se ao caráter e andamento em cada seção do Segundo Movimento de *Quassus*. Conforme vimos em nossa análise, esse movimento encontra-se dividido em seções que apresentam, dentre outras características: a) pulsação regular constante no nível da semicolcheia; regularidade de nível de dinâmica, sinalizado pelo *f sempre*; utilização das notas do *Grid* de alturas; emersão gradativa do 'Objeto Cultural' por meio do processo de 'Desfragmentação por aglutinação' e b) ausência de pulso constante e perceptível; irregularidade rítmica; utilização de microtons, multifônicos, *frullato* e arpejos; quebra com a utilização das notas do *Grid* de alturas. Com isso, sugerimos ao intérprete que procure enfatizar essas diferenças em cada grupo de seções. Assim, as seções do primeiro grupo devem ser executadas de forma ritmicamente precisa e obedecendo fielmente às indicações de dinâmica e articulação que se encontram sinalizadas na partitura, por exemplo, enquanto que as seções do segundo grupo configuram os momentos nos quais o intérprete possui mais flexibilidade de tempo e de andamentos, proporcionando-lhe assim uma maior liberdade interpretativa.

Ainda nesse sentido, nossa próxima consideração interpretativa visa chamar a atenção do intérprete para o fato de que, durante o Segundo Movimento de *Quassus*, a articulação possui um caráter estrutural na obra. Vimos em nossa análise que, para a composição desse movimento, o compositor realizou dois procedimentos distintos: utilização do *Grid* de alturas; e emersão gradativa do 'Objeto Cultural' por meio do processo de 'Desfragmentação por aglutinação'. Assim, observamos que em várias seções desse movimento, as notas que figuram em *stacatto* pertencem ao *Grid* de alturas, enquanto que as notas ligadas remetem às células rítmico-melódicas, elaboradas a partir do 'Objeto Cultural', um recorte melódico de *Marquinhos no Frevo*. Com isso, sugerimos ao intérprete que procure pensar cada nota em *stacatto* de forma pontilhada, ou seja, como se estas fossem pontos separados em uma superfície plana, ou ainda, em sentido metafórico, como sendo estrelas isoladas no céu.

Assim, em contrapartida, as notas que se apresentam com ligaduras (exceto nas seções em que Moura realiza uma quebra com as notas do *Grid*) configuram a emersão gradativa do 'Objeto Cultural' até que este se apresente integralmente durante os últimos compassos da obra. Desse modo, chamamos a atenção para o fato de que, apesar de *Quassus* não configurar um 'frevo',

esse gênero musical emerge gradativamente durante o discurso musical da obra até que esta se transforme efetivamente numa obra desse gênero. Diante disso, sugerimos ao intérprete que procure executar o Segundo Movimento de *Quassus*, acelerando gradativamente o seu andamento e apresentando um caráter cada vez mais nervoso. Cabe ressaltar que esse procedimento deve ocorrer proporcionalmente à emersão do 'Objeto Cultural' e, salientamos ao intérprete que procure enfatizá-lo, principalmente, durante a oitava e última seção da obra. Com isso, chamamos a atenção para a necessidade de destacar a mudança de articulação que figura a partir do terceiro tempo do c.87, como também, sugerimos ao intérprete que, a partir do c.89, procure atribuir aos momentos finais de *Quassus* as características do 'frevo', com o seu sotaque, acentos e agógicas, conforme busca demonstrar a Figura 23, na qual reiteramos que as indicações que se encontram entre parênteses representam nossas contribuições interpretativas ao executante:

Seção 8

The image displays a musical score for Section 8 of *Quassus*, consisting of five staves of music in treble clef. The first staff (measure 84) begins with the instruction *f sempre*. The second staff (measure 85) continues the melodic line. The third staff (measure 87) is annotated with a dashed line above it reading "Destacar a mudança de articulação" and includes the instruction *(accel.)* above the staff. The fourth staff (measure 89) is annotated with a dashed line above it reading "Acentuação do Frevo" and includes the instruction *(accel.)* below the staff. The fifth staff (measure 91) is annotated with a dashed line above it reading "Recorte melódico de *Marquinhos* no Frevo executado com o sotaque do Frevo" and includes the instruction *ff* below the staff. Various performance markings such as accents (>) and slurs are present throughout the score.

Figura 23: Sugestão de *accelerando* e acentuações de 'frevo' na Seção 8.

Por fim, ao observarmos a Figura 23, podemos concluir que todo o processo estrutural do segundo movimento de *Quassus* converge para a materialização, no final, do fragmento melódico de *Marquinhos no Frevo*. Desse modo, esse processo estrutural pode ser comparado, em sentido metafórico, ao processo de fervura da água contida em uma panela de pressão. Assim, a água é depositada na panela e o fogo é aceso; após aproximadamente cinco minutos, tem início o processo de fervura da água, ou por corruptela, *frevura* da água, ou ainda, podemos dizer que tem início o 'frevo'.

3- Conclusão

Concluimos o presente trabalho ao afirmar que, em nosso entendimento, a análise realizada acerca dos aspectos estruturais de *Quassus* alcançou o objetivo de oferecer subsídios capazes de auxiliar o intérprete em suas escolhas interpretativas e, conseqüentemente, a presente pesquisa alcançou o seu objetivo principal de compreender como o conhecimento acerca dos aspectos estruturais de *Quassus* contribui para a sua *performance*. Assim, o fato de estudarmos a produção artística de um compositor vivo, permitiu a participação do mesmo nesse projeto. Isso também nos proporcionou o acesso às informações acerca dos processos composicionais utilizados por Moura em *Quassus* e, dessa maneira, propiciou que realizássemos nossa análise à luz de sua 'concepção circular' e de seu processo composicional de 'Desfragmentação', além das duas frentes intertextuais presentes na obra.

Diante disso, em relação aos processos composicionais supramencionados, destacamos um em especial, o particular 'Processo Composicional de Desfragmentação', criado pelo próprio Moura com o objetivo de estabelecer, num plano composicional, novas relações entre música de concerto e música tradicional (folclórico-popular). Com isso, ao criar o referido processo, Eli-Eri Moura buscava a criação de uma música contextualizada, que tivesse origem a partir da interação com elementos etno-musicais e com algumas manifestações populares encontradas no nordeste brasileiro, no caso de *Quassus*, o 'frevo' de Pernambuco.

Assim, ao compararmos a motivação ideológica desse processo composicional com a ideologia do 'Movimento Armorial' de Pernambuco, fundado e liderado pelo escritor e dramaturgo Ariano Suassuna, podemos perceber que ambos buscam uma transcendência do regional para o universal, ou seja, a criação de uma arte universal gerada a partir das raízes regionais brasileiras, a partir das manifestações populares encontradas no nordeste brasileiro.

Desse modo, *Quassus* para clarineta solo representa um forte exemplo dessa nova estética musical. A peça possui uma linguagem universal e, por conta disto, se insere no repertório de música contemporânea de concerto, porém, vimos que todo o processo estrutural da obra (em especial do Segundo Movimento – o primeiro sendo uma grande preparação para o segundo) converge para a materialização, no final, de um fragmento melódico de *Marquinhos no Frevo*, do Maestro Duda, um dos ícones do 'frevo' pernambucano. Assim, em outras palavras, *Quassus* não é um 'frevo', mas foi criada a partir deste e se transforma gradativamente em uma peça desse gênero musical.

Dessa maneira, afirmamos que o processo de ‘Desfragmentação’ obteve êxito no que diz respeito à busca de alternativas para a produção de uma música que fosse ‘regionalmente contextualizada’, mas que transcendesse os ideais da chamada música ‘nacionalista’. Nesse sentido, uma música que se originasse a partir da interação com elementos de uma cultura local, indo além do nível superficial da música que simplesmente estiliza melodias, ritmos e outras fontes folclóricas. Assim, o processo de ‘Desfragmentação’ compreende o conceito operacional de uma música que tem a cultura como ponto de partida, de tal forma que sistemas composicionais emergem sinergicamente a partir dos elementos etno-musicais, como ocorre em *Quassus*, uma obra que foi criada a partir do recorte melódico de *Marquinhos no Frevo* e que, inclusive, teve os seus procedimentos composicionais elaborados a partir desse recorte.

Com isso, o presente trabalho não tem a pretensão de comparar a produção artística do compositor Eli-Eri Moura com a produção artística do ‘nacionalismo’, nem tão pouco, a pretensão de classificá-la, ou rotulá-la como nacionalista, “neo-nacionalista”, ou “pós-nacionalista”. Contudo, entendemos o valor que essa música possui na medida em que propõe novas relações entre música de concerto e música tradicional (folclórico-popular), e alcança os seus objetivos. Assim, *Quassus* representa uma peça de elevado nível artístico, passiva de ser incluída nos programas de Graduação e Pós-Graduação em clarineta; programas de concursos; e nos programas de recitais em todo o país, como também no exterior.

Por fim, afirmamos que o presente trabalho foi responsável por provocar o surgimento de uma importante peça para clarineta solo (inédita na produção de Moura) e, dessa maneira, proporcionou o acréscimo de mais uma obra ao campo da literatura brasileira para essa modalidade instrumental. Cabe ressaltar que, apesar de nossa análise se basear nos processos composicionais que realmente foram utilizados por Moura em *Quassus*, esta compreende apenas uma análise, um ponto de vista, havendo muito ainda o que se dizer acerca dessa obra. Nesse sentido, o escritor Umberto Eco fala sobre a polissemia da obra de arte ao compará-la com uma conhecida parábola, extraída do *Dom Quixote* e narrada pelo filósofo escocês David Hume em seu ensaio intitulado *A Regra do Gosto*. Nessa parábola, dois experientes provadores degustam o vinho de uma mesma cuba e declaram ter sentido um gosto diferente: um identifica ferrugem e o outro, couro velho. Mais tarde, esvazia-se a cuba e descobre-se que havia, no fundo do recipiente, uma chave presa a uma correia de couro (ECO, 2004, p.106). Assim, Eco pretende chamar a atenção para as infinitas possibilidades de leituras que, por mais díspares que possam parecer, podem revelar aspectos pertinentes à verdade (cada uma ao seu modo), sem nunca encerrá-la num único sentido. Com isso, gostaríamos de finalizar o presente trabalho ao concordarmos com Flávio Apro quando este afirma que não é possível “manter” a essência de uma obra, mas sim “revelá-la” a partir das diversas leituras que cada executante imprime em sua interpretação (APRO, 2006, p.29).

Referências

1. APRO, Flávio. (2006) Interpretação Musical: um universo (ainda) em construção. In: **Performance e Interpretação Musical: uma prática interdisciplinar**. Lima, Sonia Albano de (Org.). São Paulo: Musa Editora, 127p.
2. **Dicionário Grove de Música**: edição concisa. (1994) Editado por Stanley Sadie; editora- assistente Alison Latham; tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Edições.
3. ECO, Umberto. (2004) **Os Limites da Interpretação**. Tradução de Pérola de Carvalho. 2ª ed. – 2ª reimpr. São Paulo: Perspectiva, 315p.
4. SANTOS, Gueber Pessoa; ROBATTO, Pedro; MOURA, Eli-Eri. (2017) *Quassus* para Clarineta Solo de Eli-Eri Moura (Parte 1): contexto e análise do Primeiro Movimento. **Per Musi**. Belo Horizonte: UFMG, p.1-22.
5. MOURA, Eli-Eri. (2007) Compositional Process of Defragmentation. In: **Observatoire International de la Création Musicale (OICM) da Université de Montréal no Canadá**. Disponível em: <http://www.oicrm.org/fr/ressources/actes-electroniques/colloque_2007.php> Acesso em: 16 fev. 2011.
6. MOURA, Eli-Eri. (2009) Entrevista com Eli-Eri Luiz de Moura. In: **Músicos do Brasil: uma enciclopédia instrumental**. Disponível na internet em: <<http://www.musicosdobrasil.com.br/verbetes.jsf>> Acesso em: 16 fev. 2011.
7. MOURA, Eli-Eri. (2003) **Noite dos Tambores Silenciosos para orquestra sinfônica**. Disponível em: <http://baru.ibict.br/tede-ibict/tde_arquivos/1/TDE-2005-10-20T12:40:52Z-299/Publico/Eli-Eri%20Moura.pdf> – do <<http://www.ibict.br>>. Acesso em: 28 mar. 2011. (a).
8. MOURA, Eli-Eri. (2003) **Noite dos Tambores Silenciosos for symphony orchestra**. Tese de Doutorado. Montreal: Faculty of Music da McGill University. (b).
9. MOURA, Eli-Eri. (2010) Nouer IV para viola e piano. In: SANTOS, Gueber Pessoa. **A Performance Musical e os Aspectos Estruturais de Quassus para Clarineta Solo de Eli-Eri Moura**. Dissertação de Mestrado. Salvador: Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, 2012, 120p.
10. MOURA, Eli-Eri. (2006) Processo Composicional de Desfragmentação. In: **XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação (ANPPOM), ANAIS... Brasília**, p.843-849. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2006/CDROM/COM/07_Com_TeoComp/sessao05/07COM_TeoComp_0503> Acesso em: 16 fev. 2011.
11. MOURA, Eli-Eri. (2012) *Quassus* para Clarineta Solo. In: SANTOS, Gueber Pessoa. **A Performance Musical e os Aspectos Estruturais de Quassus para Clarineta Solo de Eli-Eri Moura**. Dissertação de Mestrado. Salvador: Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, 2012, 120p.
12. SANTOS, Gueber Pessoa. (2012) **A Performance Musical e os Aspectos Estruturais de Quassus para Clarineta Solo de Eli-Eri Moura**. Dissertação de Mestrado. Salvador: Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, 120p.
13. SILVA, José Ursicino da. (1984) Marquinhos no Frevo. In: SANTOS, Gueber Pessoa. **A Performance Musical e os Aspectos Estruturais de Quassus para Clarineta Solo de Eli-Eri Moura**. Dissertação de Mestrado. Salvador: Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, 2012, 120p.

Leitura Recomendada

1. COOK, Nicholas. (1994) **A Guide to Musical Analysis**. Oxford: Oxford University Press, 376p.
2. COOK, Nicholas. (1999) Analyzing Performance and Performing Analysis. In: **Rethinking Music**. Cook, Nicholas; Everist, Mark (Org.). New York: Oxford University Press.
3. FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. (1986) **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. 2ª ed., revista e aumentada – 41ª reimpr. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1838p.
4. GROUT, Donald J. ; PALISCA, Claude V. (2007) **História da Música Ocidental**. Tradução de Ana Luísa Faria. 5ª ed., Rio de Janeiro: Gradiva, 759p.
5. LEAL, Weydson Barros. (2008) **Olinda: 100 anos de frevo**. Fotografias de Hans Von Manteuffel; (*et al.*). 1ª ed., Recife: Publikimagem, 152p.
6. MAGA MULTIMÍDIA. (1998) **Movimento Armorial: regional e universal**. 1ª ed. Recife: Maga Multimídia. Disponível em CD-ROM.
7. **MICHAELIS**: dicionário prático inglês. (2001) São Paulo: Editora Melhoramentos, 954p.
8. SCHAEFFER, Pierre. (1993) **Tratado dos Objetos Musicais**. Brasília: Editora da UnB.
9. SCHAFER, Murray. (1991) **A Afinação do Mundo**. São Paulo: UNESP.

Notas sobre os autores

Gueber Pessoa Santos é professor do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Pernambuco (IFPE) e músico titular da Orquestra Sinfônica do Recife (OSR). Doutor e Mestre em Execução Musical (Clarineta) pela UFBA; licenciado *cum laude* em Música pela UFPE; formado pela Escola Técnica Estadual de Criatividade Musical– ETECM, antigo Centro Profissionalizante de Criatividade Musical do Recife; e formado pelo Conservatório Pernambucano de Música. Atua como músico convidado no Festival Virtuose (PE), integra o quarteto de clarinetas Sopros de PE e o quinteto Sopro Brasil.

Pedro Robatto é Chefe de Naípe da Orquestra Sinfônica da Bahia (OSBA) e Professor da UFBA, onde concluiu seu Doutorado, Mestrado e Graduação em Clarineta. Estudou na Universidade de Victoria (Canadá), com Patricia Kostek e em Karlsruhe (Alemanha), com Wolfgang Meyer. Além de atuar como solista e camerista, participa como professor de clarineta de vários festivais de música em Brasília, Rio Grande do Sul, Paraná, Rio de Janeiro, Espírito Santo e Sergipe. Destaca-se a publicação de um artigo na revista da Associação Brasileira dos Clarinetistas e outro na revista *Ictus*, além da gravação dos CDs: *Outros Ritmos; Duo Robatto e Fuxico*.

Eli-Eri Moura é compositor e leciona no Departamento de Música da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), onde fundou o COMPOMUS (Laboratório de Composição Musical) e liderou a implantação da área de composição. Sua obra abrange a música contemporânea de concerto e a música incidental. É Doutor em Composição pela McGill University, Canadá.