



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

ESCOLA DE MÚSICA

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

MESTRADO EM EXECUÇÃO MUSICAL - CLARINETA

***A PERFORMANCE MUSICAL E OS ASPECTOS ESTRUTURAIS DE
QUASSUS PARA CLARINETA SOLO DE ELI-ERI MOURA***

GUEBER PESSOA SANTOS

SALVADOR

2012

GUEBER PESSOA SANTOS

***A PERFORMANCE MUSICAL E OS ASPECTOS ESTRUTURAIS DE
QUASSUS PARA CLARINETA SOLO DE ELI-ERI MOURA***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Música – Execução Musical (Clarineta).

ORIENTADOR PROFESSOR DR. PEDRO ROBATTO

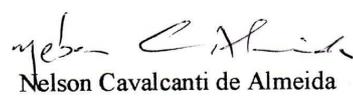
SALVADOR

2012

A Dissertação de Gueber Pessoa Santos foi aprovada



Pedro Robatto
Orientador



Nelson Cavalcanti de Almeida



Joel Luis da Silva Barbosa

Salvador, 27 de abril de 2012

Esse trabalho é dedicado à minha esposa Ana
E aos meus pais, João e Alide.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente a Deus, por cumprir seus propósitos.

À Ana, por todo seu amor e dedicação.

À minha família, por se fazer presente mesmo à distância.

Aos meus queridos amigos, pelo apoio e torcida.

Ao professor Sérgio Nilsen Barza, por sua valiosa colaboração no início desse projeto.

Ao compositor Eli-Eri Moura, por aceitar o desafio da composição de *Quassus*.

Ao professor Ricardo Mazzini Bordini, por sua co-orientação na seção analítica dessa pesquisa e por suas valiosas contribuições na parte estrutural desse trabalho.

Ao CNPq, pelo apoio financeiro.

E finalmente ao meu orientador professor Pedro Robatto, por sua disposição e amizade.

RESUMO

Este é um estudo analítico acerca dos aspectos estruturais de *Quassus* para clarineta solo, de Eli-Eri Moura. O trabalho foi realizado no sentido de oferecer subsídios que possam auxiliar o executante em suas escolhas interpretativas. O texto divide-se em sete capítulos, sendo os três primeiros destinados a introduzir os objetivos do trabalho, contextualizar e definir os termos envolvidos na pesquisa, e expor a metodologia empregada. Os capítulos 4 e 5 apresentam os processos composicionais utilizados por Moura na peça, comparando-a com outras obras do próprio compositor. O capítulo 6 realiza uma análise estrutural de *Quassus* à luz desses mesmos processos composicionais. Por fim, o capítulo 7 apresenta as considerações interpretativas que emergiram como resultado final do estudo realizado nos capítulos anteriores.

ABSTRACT

This is an analytical study about the structural aspects of *Quassus* for clarinet solo, by Eli-Eri Moura. The aim of the work was to propose suggestions and instructions that may assist the performer with his interpretative choices. The text is divided in seven chapters. The first three introduce the goals of the work, contextualize and define the terms concerning the research, and present the methodology employed. Chapters 4 and 5 explain the compositional processes used by Moura in the piece, establishing a comparison with other works by the same composer. Chapter 6 provides a structural analysis of *Quassus* in light of these same compositional processes. Finally, Chapter 7 presents some considerations on performance and interpretation that emerged as concluding results of the study carried out in the previous chapters.

SUMÁRIO

DEDICATÓRIA.....	iii
AGRADECIMENTOS.....	iv
RESUMO.....	v
ABSTRACT.....	vi
LISTA DE EXEMPLOS.....	ix
LISTA DE QUADROS.....	xiii
LISTA DE ILUSTRAÇÕES.....	xiv
NOTAS EXPLICATIVAS.....	xv
1 INTRODUÇÃO.....	01
2 REVISÃO DE LITERATURA.....	05
2.1 <i>Performance</i> Musical.....	05
2.2 O Intérprete e o Texto Musical.....	09
2.3 O Estilo Musical.....	12
2.4 Análise como Ferramenta Interpretativa.....	15
2.5 Sobre Eli-Eri Moura.....	18
2.6 A Clarineta na Obra de Moura.....	23
3 FUNDAMENTAÇÃO METODOLÓGICA.....	25
3.1 Fundamentação da Pesquisa.....	25
3.2 Coleta de Dados.....	26

3.3 Análise e Interpretação dos Dados.....	28
4 A CONCEPÇÃO CIRCULAR DE MOURA.....	30
5 O PROCESSO COMPOSICIONAL DE DESFRAGMENTAÇÃO.....	44
6 ASPECTOS ESTRUTURAIS DE <i>QUASSUS</i>	56
6.1 Análise Estrutural do Primeiro Movimento.....	58
6.2 Análise Estrutural do Segundo Movimento.....	77
6.3 Intertextualidade em <i>Quassus</i>	95
7 CONSIDERAÇÕES INTERPRETATIVAS.....	98
CONCLUSÃO.....	113
BIBLIOGRAFIA.....	116
ANEXOS.....	120
ANEXO 1: Partitura de <i>Marquinhos no Frevo</i> .	
ANEXO 2: Partitura da Viola de <i>Nouer IV</i> .	
ANEXO 3: Partitura de <i>Quassus</i> .	
ANEXO 4: CD contendo gravação de <i>Quassus</i> .	

LISTA DE EXEMPLOS

Exemplo 1: concepção “circular” na <i>Invenção N° 4</i> a Duas Vozes em Ré Menor de Johann Sebastian Bach, compassos 1–6.....	31
Exemplo 2: oscilação entre duas alturas formando os pequenos grãos da concepção “circular” de Moura, presente no primeiro movimento da obra <i>Quassus</i>	32
Exemplo 3: formação de fragmento sonoro a partir da aglutinação de pequenos grãos.....	32
Exemplo 4: massa sonora formada pelo agrupamento de fragmentos sonoros.....	33
Exemplo 5: utilização dos pequenos grãos e fragmentos da concepção “circular” de Moura na obra <i>Circumsonantis</i> , compassos 21-30.....	35
Exemplo 6: utilização dos pequenos grãos e fragmentos da concepção “circular” de Moura na obra <i>Circumversus</i> , compassos 74-77.....	36
Exemplo 7: saturação textural em <i>Orbitales</i> , compassos 20-23.....	37
Exemplo 8: textura fina em <i>Orbitales</i> , compassos 71-75.....	37
Exemplo 9: passagem aparentemente desorganizada em <i>Orbitales</i> entre os compassos 53 e 56.....	38
Exemplo 10: passagem organizada em <i>Orbitales</i> , compassos 113-116.....	38
Exemplo 11: processo da hemíola, deslocamento da acentuação natural de dois compassos em tempos ternários para que estes soem como se fossem três compassos em tempos binários.....	40
Exemplo 12: células rítmicas bastante utilizadas por Moura em suas composições de música cíclica, separadas como: (a) pertencentes à subdivisão binária e (b) pertencentes à subdivisão ternária.....	41
Exemplo 13: caso de hemíola horizontal no primeiro movimento da obra <i>Quassus</i> , compassos 13, 19 e 20.....	41
Exemplo 14: caso de hemíola vertical na obra <i>Circumsonantis</i> , compassos 150-153.....	42
Exemplo 15: caso de <i>Zin</i> na obra <i>Circumversus</i> , para flauta, clarineta, violino e violoncelo, compassos 26-33.....	48
Exemplo 16: padrão rítmico do Maracatu de Baque Virado do Recife (MOURA, 2007, p.6).....	49

Exemplo 17: interpretações melódicas dos toques do <i>Maracatu de Baque Virado</i> (MOURA, 2007, p.7).....	50
Exemplo 18: toada de Maracatu de Baque Virado <i>Nas Água Verde do Má</i> (PEIXE, 1955, p.145).....	51
Exemplo 19: massa sonora com <i>Ritmo Textural</i> e <i>Melodia Textural</i> , extraída da peça <i>Noite dos Tambores Silenciosos</i> para orquestra sinfônica, compassos 290-293.....	52
Exemplo 20: <i>Grids</i> de alturas utilizados por Moura na composição de <i>Noite dos Tambores Silenciosos</i> (MOURA, 2003b).....	55
Exemplo 21: centro sonoro e condução cromática no trecho entre o primeiro e o segundo compasso de <i>Quassus</i>	59
Exemplo 22: cromatismo, centros sonoros e progressão sonora por meio de bordaduras cromáticas, com âmbito intervalar de trítono, no trecho entre os compassos 2 e 3 do primeiro movimento de <i>Quassus</i>	60
Exemplo 23: progressão ascendente combinando intervalos de 2 ^a m e 2 ^a M entre os compassos 3 e 5 do primeiro movimento de <i>Quassus</i>	61
Exemplo 24: trítonos e condução cromática na Seção 2, compassos 5-9.....	62
Exemplo 25: relação intervalar entre a primeira e a última nota nas seções 1 e 2.....	63
Exemplo 26: formação de trítonos, contração de intervalos e expansão de dinâmica entre os compassos 10 e 11 do primeiro movimento de <i>Quassus</i> , início da Seção 3.....	63
Exemplo 27: formação de trítonos, rápida expansão e contração intervalar, e contração de dinâmica entre os compassos 11 e 12 do primeiro movimento de <i>Quassus</i>	64
Exemplo 28: centro sonoro por meio de pedal, simulação de duas vozes e contração intervalar por meio de cromatismo ascendente na voz inferior entre os compassos 12 e 15 do primeiro movimento de <i>Quassus</i>	65
Exemplo 29: comparação entre os trechos iniciais de (a) Seção 4 e (b) Seção 1.....	66
Exemplo 30: término da Seção 4 com a execução de um intervalo de trítono no segundo tempo do compasso 19.....	67
Exemplo 31: agrupamentos sonoros envolvendo mais de duas alturas, formados a partir da expansão dos pequenos grãos e fragmentos da concepção circular de Moura, nos compassos 19 e 20 da Seção 5.....	67
Exemplo 32: agrupamentos sonoros e condução cromática contendo intervalos de trítono, compassos 21 e 22 da Seção 5.....	68

- Exemplo 33: fragmentação dos agrupamentos sonoros, utilizando pausas e ritmos irregulares, a partir do terceiro tempo do compasso 22.....69
- Exemplo 34: ruptura com o procedimento de fragmentação dos agrupamentos sonoros no final da Seção 5, compassos 24 e 25.....69
- Exemplo 35: utilização dos pequenos grãos e fragmentos da concepção circular de Moura; progressão cromática ascendente, criada a partir destes; relações intervalares; e âmbito intervalar de trítono no compasso 26, início da Seção 6.....71
- Exemplo 36: progressão sonora com intervalos de 2^am (cromatismo) e 2^aM (tons inteiros); relações intervalares; e âmbito intervalar de trítono entre os compassos 26 e 27, Seção 6 do primeiro movimento de *Quassus*.....72
- Exemplo 37: contração e expansão de intervalos; simulação de duas vozes, que se movimentam por cromatismo e tons inteiros; forte incidência do intervalo de 6^am; e utilização da altura D65 como pedal na sexta seção entre os compassos 27 e 35.....73
- Exemplo 38: agrupamentos sonoros; expansão de âmbito intervalar; gradativa expansão e contração dos níveis de dinâmica; hemíola horizontal; incidência de trítono; e caráter ambíguo na Seção 7, compassos 36 a 42.....74
- Exemplo 39: elaboração de células rítmico-melódicas a partir de um recorte da melodia de *Marquinhos no Frevo* do Maestro Duda, extraído entre os compassos 6-9.....77
- Exemplo 40: Seção 1, transição e conexão com o primeiro movimento da obra.....83
- Exemplo 41: (a) 7^aM e trítono no multifônico do compasso 46; e (b) condução cromática e 2^am descendente, em alusão à célula rítmico-melódica E do **Objeto Cultural**.....84
- Exemplo 42: notas do *Grid* e gradativa emersão do **Objeto Cultural** por meio do processo de **Desfragmentação** por aglutinação, durante a Seção 2.....86
- Exemplo 43: 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 1^o movimento da obra.....88
- Exemplo 44: Seção 4 constituída pelas notas do *Grid* e apresentando uma gradativa emersão do **Objeto Cultural** por meio do processo de **Desfragmentação** por aglutinação.....89
- Exemplo 45: Seção 5 contendo arpejos (em alusão à célula A) e multifônico, constituído por intervalos de trítono (em referência ao 1^o movimento da obra) e intervalos de 2^am descendente (em alusão à célula E).....90

Exemplo 46: Seção 6 constituída pelas notas do <i>Grid</i> e apresentando uma gradativa emersão do Objeto Cultural por meio do processo de Desfragmentação por aglutinação.....	91
Exemplo 47: Seção 7 contendo arpejos (em alusão à célula A); multifônico, constituído por intervalos de 7ªM e trítone (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 em seu último compasso, exercendo importante função estrutural na obra.....	93
Exemplo 48: Seção 8, constituída pelas notas do <i>Grid</i> e apresentando uma gradativa emersão do Objeto Cultural por meio do processo de Desfragmentação por aglutinação, até apresentá-lo na íntegra entre os compassos 91 e 93.....	94
Exemplo 49: intertextualidade entre a parte da viola de <i>Nouer IV</i> e o primeiro movimento de <i>Quassus</i>	97
Exemplo 50: “fio condutor”; movimentação direta; movimentação hesitante; e valorização da hemíola horizontal na Seção 1 do primeiro movimento de <i>Quassus</i>	100
Exemplo 51: <i>ritardando</i> , <i>pesante</i> , <i>tenuto</i> e <i>accelerando</i> , como sugestões interpretativas no compasso 10.....	102
Exemplo 52: <i>tenuto</i> e <i>accelerando</i> como sugestões interpretativas entre os compassos 12 e 15.....	102
Exemplo 53: sugestão de <i>ritardando</i> e indicação de <i>a tempo</i> no compasso 19.....	103
Exemplo 54: <i>molto tranquillo</i> e <i>tenutos</i> ; momentos de movimentação direta e movimentação hesitante entre os compassos 27 e 35; e grande <i>rallentando</i> escrito no compasso 34 da Seção 6.....	105
Exemplo 55: <i>pesante</i> e <i>ritardando</i> na sétima e última seção do primeiro movimento de <i>Quassus</i>	106
Exemplo 56: sugestão para a execução do <i>frullato</i> gradual entre os compassos 44 e 45.....	107
Exemplo 57: contribuição técnica para a execução dos multifônicos em <i>Quassus</i>	109
Exemplo 58: sugestão de <i>accelerando</i> e acentuações de frevo na Seção 8.....	112

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: segmentação formal e síntese das características predominantes em cada seção do 1º movimento de <i>Quassus</i>	76
Quadro 2: segmentação formal e principais características de cada seção do 2º movimento de <i>Quassus</i>	81

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1: segmentação formal do 1º movimento de <i>Quassus</i>	34
Ilustração 2: segmentação formal de <i>Orbitales</i>	39
Ilustração 3: processo de Desfragmentação por aglutinação.....	79

NOTAS EXPLICATIVAS

1 – As normas técnicas do presente trabalho seguem as recomendações do Guia de Formatação de Teses e Dissertações da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, disponível no *site* do Programa de Pós-graduação em Música <<http://www2.ppgmus.ufba.br/>> Acesso em: 21 set. 2011.

2 – Para a presente pesquisa adotou-se a utilização do termo **clarineta**, ao invés de **clarinete**, por esta ser a terminologia adotada pela Escola de Música da Universidade Federal da Bahia. Desse modo, embora o compositor Eli-Eri Moura utilize o termo **clarinete** em sua composição, optou-se por adaptá-lo para **clarineta**.

3 – A obra *Quassus* e as demais obras do compositor Eli-Eri Moura, que utilizam a clarineta e que se encontram exemplificadas na presente pesquisa, foram escritas para clarineta em Sib, que é um instrumento transpositor no qual as notas lidas na partitura soam uma segunda maior abaixo do que estão escritas. Assim, todos os exemplos nesse trabalho estão conforme aparecem na partitura e, portanto, as linhas musicais que dizem respeito à clarineta, soam uma segunda maior abaixo.

4 – Na presente pesquisa consideramos como **Dó3** o chamado **Dó central**, ou seja, a nota cuja altura é de 256 Hz. Provavelmente o **Dó central** recebe esse nome por ser escrito numa linha suplementar entre duas pautas que trazem uma clave de Sol e uma clave de Fá. Além disso, a nota fica próxima ao centro do teclado de um piano e se localiza na região mais

aguda do âmbito vocal masculino e na região mais grave do âmbito vocal feminino (GROVE, 1994, p.271).

1 INTRODUÇÃO

A música folclórica brasileira ganhou os palcos da música de concerto no Brasil e em outros países do mundo a partir do século XX, por meio do nacionalismo. Heitor Villa-Lobos, principal representante desse nacionalismo, é reverenciado em todo o mundo, não apenas por universalizar a música folclórica de seu país, mas principalmente por dar início a uma escola de composição brasileira (assim como fizeram Dvořák, Grieg, Albeniz, Granados e Manuel de Falla em seus respectivos países) deixando seguidores como Lorenzo Fernandes, Camargo Guarnieri, José Siqueira, Guerra Peixe, dentre outros que continuaram a valorizar e reverenciar a música folclórica de seu país, geração após geração, até os dias de hoje.

Nesse contexto e com o objetivo de estabelecer, num plano composicional, novas relações entre música de concerto e música tradicional (folclórico-popular), o compositor paraibano Eli-Eri Luiz de Moura busca a criação de uma música contextualizada, que se origina 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. Essa é uma abordagem da música que vai do universal ao regional, ao contrário da música de Moura, que segue em direção contrária – uma transcendência do regional para o universal. Nesse mesmo sentido Béla Bartók unificou num nível pré-composicional e estrutural sua tonalidade expandida com a música tradicional húngara. Assim, para unificar a música de concerto e a música tradicional brasileira sob novas relações e obter uma transcendência do regional para o universal, Moura associa um processo composicional particular que denomina **Processo Composicional de Desfragmentação** com algumas manifestações musicais populares encontradas no nordeste brasileiro.

Eli-Eri Moura é compositor, pesquisador, regente e professor dos programas de Graduação e Pós-Graduação do Departamento de Música da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Possui os títulos de *Master of Music* e *Doctor of Music* em composição pela *McGill University* em Montreal no Canadá. Moura costuma participar de importantes festivais no Brasil e no exterior, e suas trilhas sonoras já obtiveram diversos prêmios em festivais brasileiros. Várias de suas obras para coro encontram-se publicadas nos Estados Unidos pela editora *Cantus Quercus* e o seu trabalho no campo da teoria da música tem sido divulgado em importantes periódicos nacionais e internacionais. Bastante solicitado para realizar palestras e cursos em diversas universidades nacionais, como também em algumas universidades estrangeiras, Moura contribui intensamente com a divulgação da música brasileira de concerto, tanto no Brasil quanto no exterior, e a escolha de sua produção artística como objeto de estudo do presente trabalho se deu em função de sua importância no cenário nordestino e brasileiro de composição musical.

Atualmente Eli-Eri Moura tem sido cada vez mais requisitado para compor música incidental: trilhas sonoras para peças de teatro, vídeos (documentários) e filmes; como também para compor, sob encomendas específicas, músicas dentro do sistema tonal, pertencentes aos mais variados estilos. Entretanto, em sua produção de música contemporânea de concerto, costuma concentrar sua pesquisa na composição de música cíclica e intertextual, além da música desfragmentada, resultado de seu próprio processo composicional. Sua música de concerto é frequentemente apresentada no Brasil e no exterior por importantes intérpretes e seu catálogo inclui mais de 100 títulos. Contudo, constatou-se a inexistência de obras para clarineta solo em sua produção composicional e verificou-se a ausência de trabalhos acadêmicos e publicações sobre Moura e sua produção artística, excetuando-se alguns estudos em formato de palestras e artigos publicados pelo próprio compositor em

importantes periódicos nacionais e internacionais, como também em *sites* de congressos e instituições acadêmicas no Brasil e no exterior.

Assim, o presente trabalho é o resultado do estudo realizado sobre a obra *Quassus* para clarineta solo, encomendada ao compositor pelo pesquisador. Em função dos questionamentos que naturalmente surgem a partir do processo de estudo, execução e interpretação de uma obra musical, essa pesquisa tem por objetivo geral compreender como o conhecimento acerca dos aspectos estruturais de *Quassus* contribui para a sua *performance*. Sua importância se justifica por buscar oferecer subsídios que possam auxiliar o intérprete em suas escolhas interpretativas e por tornar a difusão desse repertório mais abrangente e dinâmica. Além disso, o presente estudo deixa a sua contribuição ao acrescentar mais uma obra ao campo da literatura brasileira para clarineta solo e ao possibilitar a difusão dessa modalidade instrumental, bem como da produção artística do compositor Eli-Eri Moura.

Com o intuito de abordar os conteúdos do presente trabalho de forma mais clara e objetiva, esse estudo encontra-se dividido em sete capítulos. O capítulo a seguir apresenta a trajetória de estudos musicais de Moura, além da contextualização e definição de alguns termos que tangenciam o objetivo geral dessa pesquisa. Assim, procurou-se dissertar, baseado em uma revisão de literatura e por meio de citações, sobre temas como *performance* musical; o papel do intérprete e do compositor; a importância do texto musical; a questão do estilo aplicada à obra de um determinado compositor e à *performance* de um determinado intérprete; e finalmente, a função da análise como uma ferramenta interpretativa.

Reservou-se também um capítulo para discutir os procedimentos metodológicos utilizados na pesquisa. Os dois capítulos posteriores a essa discussão trazem uma abordagem acerca da concepção “circular” de Moura e sobre o seu particular **Processo Composicional de Desfragmentação** a partir de exemplos extraídos de *Quassus* e de algumas outras músicas

do compositor. O sexto capítulo é destinado a realizar uma análise acerca dos aspectos estruturais de *Quassus* e por fim, o sétimo e último capítulo desse estudo é reservado para tecer as considerações interpretativas que emergiram como resultados finais do presente trabalho. Vale ressaltar que se encontra entre os anexos uma gravação de *Quassus*, realizada pelo pesquisador com o intuito de ilustrar e enriquecer essa pesquisa, considerando especialmente o caráter inédito da obra.

2 REVISÃO DE LITERATURA

Se é essencial para o ouvinte entender a questão do estilo musical aplicada à obra de um determinado compositor, isso ainda é mais importante para o intérprete. Pois o intérprete é o “intermediário” da música.

(COPLAND, 1974, p.160)

2.1 *Performance Musical*

A palavra *performance* tem sido empregada no meio acadêmico musical com um significado similar ao das palavras interpretação, execução e prática. No entanto, etimologicamente essas três palavras possuem sentidos diferenciados (LIMA; APRO; CARVALHO, 2006, p.12). Por meio de uma pesquisa etimológica é possível se obter uma melhor compreensão do sentido que cada uma delas carrega a fim de podermos empregá-las com maior propriedade em cada situação.

O termo prática vem do latim *praxe* e indica a aplicação da teoria à prática em qualquer campo das ciências ou das artes; refere-se também a uso, costume, etiqueta, execução e realização (FONTINHA, s/d, p.1406). O termo latino *praxe*, por sua vez, deriva do grego *práxis*¹, que traduz a idéia de prática, exercício, realização, execução, desempenho, habilidades físicas, intelectuais e artísticas (PEREIRA, s/d, p.477). Dessa maneira, a *práxis*, no mundo grego antigo, vem a ser concebida como uma atividade física e espiritual e, por conta disto, a ginástica e a música tornaram-se atividades indispensáveis ao processo educacional de sua época. No português contemporâneo, no campo da arte, especialmente da música, o termo *práxis* indica a prática habitual que leva ao esmero e à perfeição

¹ Do ponto de vista da mitologia grega, o termo *práxis* deriva de Práxisteles, filho de Cefisódoto, escultor ateniense, que havia se tornado famoso por erigir na àgora ateniense uma estátua da paz – Eirene. Tendo aprendido a arte do pai, Práxisteles abre um novo capítulo na história da escultura grega (BRANDÃO, 1992).

(FERREIRA, s/d, p.1125). Assim, pode-se atribuir ao termo prática a ação de repetir diversas vezes um determinado trecho musical com o intuito de vencer suas dificuldades técnicas, como também a criação de exercícios a partir desse trecho com o objetivo de dominá-lo tecnicamente.

Enquanto o termo prática remete ao hábito de repetir, pensar e criar métodos e formas para se alcançar um resultado desejado, o termo execução deriva do latim *executione* e indica a ação ou resultado da ação de executar o que fora pensado e praticado antes. Refere-se também ao cumprimento de uma ordem, despacho, mandamento, lei (...) maneira como é interpretada uma peça ou trecho musical; ou ainda, a interpretação de qualquer trabalho artístico (FONTINHA, s/d, p.761). O termo latino *executione* remonta ao termo grego *teleiôsis*, que significa acabamento e perfeição. Referindo-se a uma obra de arte, especialmente, significa tocar o trecho de uma música (PEREIRA, s/d, p.569). No próprio grego podem-se perceber os diferentes empregos da idéia de perfeição através dos termos: *telêiotês*, estado de uma coisa perfeita; *teléia aretê*, estado de uma pessoa perfeita; *teleiôsis*, estado de perfeição, esmero, acabamento de representação artística ou de uma peça musical. Desse modo, o termo execução conforme a língua portuguesa, entre outros sentidos, indica o dom particular de tocar um instrumento musical e por isso é possível ouvirmos, por exemplo, a declaração de que “foi notável a execução do pianista”.

Por outro lado, o termo interpretação vem do latim *interpretatione* e indica a ação ou resultado da ação de interpretar; o ato de explicar o sentido de uma coisa; o esclarecimento de uma parte pouco clara de um texto; a versão das palavras de uma língua para outra; a vivência de um papel numa peça de teatro; a execução de um trecho musical (FONTINHA, s/d, p.1021). O termo latino *interpretatione* deriva do grego *hermenéia*² (PEREIRA, s/d, p.230).

² O termo *hermenéia*, em sua origem mítica, se refere a Hermes, na mitologia grega, que por sua vez corresponde a Mercúrio, na mitologia romana, sendo assim, o mensageiro dos deuses aos homens. Trata-se da

Na filosofia, o termo *hermenéia*, que aparece no *organón* aristotélico³, corresponde, no campo da lógica, à expressão do pensamento através das palavras. Nesse caso, os sons emitidos pela fala, conforme Aristóteles são símbolos das paixões da alma. Por essa razão, a *hermenéia*, além de traduzir a idéia de interpretação de textos, indica também a interpretação de uma peça no teatro, assim como a execução de um trecho musical.

Prosseguindo nossa pesquisa etimológica, o termo *performance* vem do verbo inglês *perform* e significa realizar, efetuar, executar, desempenhar; já na linguagem teatral, significa representar, atuar, funcionar (MICHAELIS, 2001, p.243). O substantivo *performance*, por sua vez, traduz a idéia de execução, atuação e desempenho, enquanto na linguagem teatral, transmite a idéia de espetáculo, representação, funcionamento e ação. Assim, o conceito de *performance* comunica a idéia de perfeição naquilo que se faz com esmero. Possui suas raízes no latim *formátio*, que significa formação, confecção, configuração e forma (FONTINHA, s/d, p.830); em seqüência do prefixo *per*, que transmite a idéia de perfeição (FONTINHA, s/d, p.1347). Isso nos leva à compreensão de que o “*performátio*” latino tem suas raízes no “*tetramorfê*”, percebido pelos gregos antigos, em termos de: *morfô*, produzir a forma ideal; *plássô*, produzir a forma real, concreta; *synístêmi*, constituir, organizar, fazer funcionar; *paidéo*, instruir, suscitar o saber, educar e formar academicamente (PEREIRA, s/d, p.221).

Como se percebe, os quatro termos gregos supramencionados, na medida em que transmitem a idéia de forma ideal, forma real, habilidade funcional e instrucional, correspondem à idéia latina de perfeição como resultado daquilo que se faz com esmero. Isso nos conduz de volta à idéia contemporânea de *performance* como capacidade e habilidade para alcançar os fins desejados, tendo como base a eficiência na realização desses feitos.

divindade responsável pela interpretação e comunicação da mensagem dos deuses, tanto no *Olimpus*, quanto no mundo dos mortais (BRANDÃO, 1991).

³ Compreende o tratado de lógica do filósofo Aristóteles, dividido em cinco livros: as categorias; da interpretação; analíticos anteriores; analíticos posteriores; e tópicos. Os tópicos correspondem às refutações sofísticas (nota do autor).

Nesse sentido, a *performance* musical exige do indivíduo a capacidade de expressar-se por meio da música como uma competência artística, que por sua vez, envolve uma série de habilidades técnicas que são inerentes à execução musical e que se desenvolvem a partir da prática. Daniel Barenboim afirma que mesmo a mais apaixonada frase musical tem de ter, subjacente, um sentido de ordem e disciplina (BARENBOIM, 2009, p.25). Sônia Albano de Lima nos leva a entender que isso acontece devido ao fato da *performance* musical integrar tanto o mundo da interpretação, que presume uma ação executória e se reveste de um sentido hermenêutico, quanto o mundo da prática, que traz para si preocupações mais mecanicistas. Com isso, a *performance* musical faz emergir a função tecnicista dessa prática e a obra musical propriamente dita, mas também, transmuta essa execução, por meio de processos interpretativos do executante, com o intuito de revelar relações e implicações conceituais existentes no texto musical (LIMA.; APRO; CARVALHO, 2006, p.13).

Concluindo essa pesquisa etimológica, ressaltamos que o termo *performance* encontra sua tradução para o português contemporâneo no termo desempenho (MICHAELIS, 2001, p.542). O desempenho do executante durante uma apresentação musical demanda competência e habilidades. Cristina Alessandrini explica que a competência relaciona-se ao “saber fazer algo” e que esse saber, por sua vez, envolve uma série de habilidades (ALLESSANDRINI, 2002, p.164). As habilidades constituem as formas de realização das competências e, desse modo, “é como se as habilidades fossem micro-competências, ou como se as competências fossem macro-habilidades” (MACHADO, 2002, p.145). Nesse caso, o desempenho, no campo da arte musical, corresponde à *performance*, que por sua vez, engloba a execução, a interpretação, a prática, a habilidade e a competência.

Por fim, concordamos com Lima e colaboradores quando nos convidam a pensar a *performance* musical como um processo de execução que não dispensa nem os aspectos

técnicos presentes nessa prática, nem os processos interpretativos que contribuem para essa ação (LIMA; APRO; CARVALHO, 2006, p.13). Assim, os termos execução, interpretação, prática, habilidade, competência e desempenho, relacionam-se, cada um ao seu modo, com as idéias que nos são transmitidas pelo termo *performance*.

2.2 O Intérprete e o Texto Musical

A idéia de que o papel do intérprete é semelhante ao papel exercido por um tradutor tem, cada vez mais, ocupado o centro das atenções dos pesquisadores musicais da atualidade e já está presente em boa parte dos trabalhos acadêmicos performáticos. Unes apresenta o intérprete como aquele que decodifica os signos musicais e torna possível ao leitor comum (ouvinte) o acesso a uma determinada obra que se encontra codificada num sistema, cujas regras são desconhecidas pelo leigo. Para Unes, “o intérprete traduz signos gráficos em signos sonoros e o tradutor traduz signos idiomáticos desconhecidos em signos compreensíveis” (UNES, 1988, p.14-15).

Ratificando Unes, Stravinsky é enfático ao afirmar que “falar de um intérprete é o mesmo que falar de um tradutor” (STRAVINSKY, 1996, p.115). Para o compositor, o papel exercido pelo intérprete se diferencia do papel exercido por um simples executante e afirma que todo intérprete é também, necessariamente, um executante, mas o inverso não é verdadeiro:

Entre o simples executante e o intérprete no sentido estrito da palavra existe uma diferença essencial que é a de um caráter ético mais do que estético, uma diferença que traz à tona uma questão de consciência: teoricamente, só se pode exigir do executante a tradução em sons de uma partitura, o que ele pode fazer de boa vontade ou com relutância, ao passo que se tem o direito de pedir do intérprete, além da perfeição

de sua transposição sonora, um amoroso cuidado – o que não significa, aberta ou sub-repticiamente, uma recomposição (STRAVINSKY, 1996, p. 113).

Desse modo, pensando na grande responsabilidade do intérprete e nesse “amoroso cuidado” mencionado por Stravinsky, Daniel Barenboim afirma que “a grandeza do intérprete está diretamente ligada à preocupação com o detalhe. A dificuldade está em tratar cada detalhe como se fosse o elemento mais importante e nem por isso perder de vista a peça como um todo” (BARENBOIM; SAID, 2003, p.67). Para Stravinsky, regentes, cantores, pianistas, todos os virtuosos que aspirem ao imponente título de intérprete devem, antes de tudo, ser um executante impecável. Ele defende que o segredo da perfeição reside antes de tudo, na consciência da lei que lhe é imposta pela obra que está executando e que, este segredo, abrange tantos detalhes, passando, inclusive, pelo controle dos gestos, pois afirma que a música, além de ser ouvida, deve também ser vista:

Um olho experiente segue e julga, às vezes de maneira inconsciente, os menores gestos do músico. Desse ponto de vista seria possível conceber o processo da execução musical como a criação de novos valores que implicam a solução de problemas semelhantes aos que se manifestam no plano da coreografia. Em ambos os casos, damos especial atenção ao controle dos gestos. O dançarino é um orador que fala uma linguagem muda, o instrumentista é um orador que fala uma linguagem não articulada [...] A bela apresentação que faz a harmonia do que é visto corresponder ao jogo dos sons exige não apenas boa instrução musical por parte do músico, mas também supõe nele uma completa familiaridade, quer se tratem de cantores, instrumentistas, ou regentes, com o estilo das obras que lhe foram confiadas (STRAVINSKY, 1996, p. 116-117).

Partindo do pressuposto de que a partitura não é a peça e que a peça é o que você efetivamente traduz em som (BARENBOIM; SAID, 2003, p.49), entendemos que a partitura forneça apenas os elementos essenciais para que o intérprete inicie seu trabalho interpretativo.

Apesar de os compositores registrarem cada vez mais na partitura as mínimas nuances, ainda assim elas produziam no texto musical padrões subjetivos de interpretação. Com isso, ficou assegurado que o percurso subjetivo do processo interpretativo nunca deixou de existir (LIMA, S., 2006, p. 59) e que, ao intérprete, sempre coube dar a sua contribuição, pois só através do músico é que o ouvinte pode entrar em contato com a obra musical (STRAVINSKY, 1996, p. 120). Entretanto, para que a figura do intérprete se faça necessária deve haver algo a ser interpretado, e se há algo a ser interpretado, a interpretação deve falar de algo que deve ser encontrado em algum lugar, e de certa forma respeitado (ECO, 2005, p.50-51).

Assim como a figura do intérprete é comparada ao tradutor, a figura do compositor equivale ao escritor (BARENBOIM; SAID, 2003, p.44) e, desse modo, o texto musical pode ser pensado da mesma forma como um texto literário. Nesse sentido, Eco chama a atenção para o fato de que o autor, ao produzir um texto não apenas para um destinatário, mas para uma comunidade de leitores (intérpretes), deve estar preparado para ser interpretado não segundo suas intenções, mas de acordo com uma complexa estratégia de interações que também envolve os leitores (intérpretes), ao lado de sua competência na linguagem (ECO, 2005, p.79-80). Para Eco, a interpretação resulta da interação dialética entre intérprete e texto e este último, por ser aberto, permite múltiplas interpretações. Porém, afirma também que, entre a intenção do autor e o propósito do intérprete existe a intenção do texto, que invalida uma interpretação insustentável, a qual ele denomina como *superinterpretação* (Eco, 2005, p.93). Com isso, Eco aceita a afirmação de que um texto pode ter muitos sentidos (polissemia), mas recusa a afirmação de que um texto pode ter qualquer sentido (ECO, 2005, p. 165).

No universo musical, ao compararmos as interpretações das sinfonias de Beethoven com Arturo Toscanini e Wilhelm Furtwängler, é possível perceber que ambas privilegiam aspectos diametralmente opostos, sem que necessariamente algum deles detenha a “essência” absoluta da obra. Isso ocorre por não ser 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). Com isso, percebemos que aspectos distintos de uma mesma obra podem ser destacados produzindo assim interpretações distintas, mas chamamos a atenção para o fato, supramencionado, de que a interpretação deve falar de algo que deve ser encontrado no texto e que, dessa maneira, deve ser respeitado em sua estética, evitando *superinterpretações* por parte do intérprete, pois embora o texto possa ter muitos sentidos, este não pode ter qualquer sentido. Com isso, em outras palavras, o presente texto busca estudar a dialética entre os direitos da obra musical e os direitos de seus intérpretes, sem esquecer, é claro, os direitos e intenções de seu compositor.

2.3 O Estilo Musical

O termo estilo, tal qual empregamos na língua portuguesa hoje, deriva do grego *stylos*, que indicava o ponteiro do relógio de sol⁴. A forma latina *stilum*, porém, passou a indicar o ponteiro⁵ de aço ou de marfim, utilizado pelos antigos escribas para escrever em tábuas enceradas. Com isso, o termo passou a indicar a maneira particular que cada escritor tem para exprimir os seus pensamentos. Desse modo, o termo estilo passou a designar a forma especial,

⁴ Refere-se ao modelo de relógio usado na antiguidade, cujo ponteiro era ajustado segundo a latitude do lugar, apontando para o pólo celeste acima do horizonte. Nesse caso, a luz solar fazia com que a sombra do *gnômon* descrevesse uma espécie de semi-elipse no mostrador do relógio, graduando em doze partes iguais, definidas como horas (nota do autor).

⁵ Desse instrumento usado pelos antigos escribas veio o que se passou a denominar estilete (nota do autor).

por meio da qual, os artistas exteriorizam o belo, em qualquer das belas artes, inclusive na maneira de falar, peculiar a cada indivíduo (FONTINHA, s/d, p.739).

Mais recentemente, André Lalande, baseado em Séaibles, afirma que, em sentido figurado, o termo estilo indica a individualidade pela qual o movimento do espírito se torna visível na escolha das palavras, das imagens, na construção das frases e dos períodos, fundamentando a construção caprichosa, com que o pensamento traça seu curso (LALANDE, 1985, p.407).

Diante disso, Lalande argumenta que, por extensão, o termo estilo designa as formas estéticas, que caracterizam uma época, como estilo da renascença, por exemplo, que pode ser identificado no modo pessoal de um músico, pintor, escultor ou escritor, demonstrar seu trabalho. De qualquer maneira, o estilo retrata a escrita pessoal, a associação favorita de linhas, sons, ou cores, que corresponde ao modo pessoal, pelo qual, o artista se sente bem em representar a realidade, dentro da paisagem, por ele criada. Não se trata de uma técnica particular, mas de um estilo.

Na música, é possível perceber a afeição especial típica de um compositor, ou intérprete, na maneira como estes se expressam ao compor uma obra musical, ou ao executá-la, respectivamente. É possível distinguir, por exemplo, a maneira individual pela qual Haydn e Mozart compuseram suas sinfonias, embora ambos tenham feito parte de uma mesma época, tendo convivido durante um mesmo período histórico e apesar de Mozart ter se tornado amigo de Haydn, influenciado assim por seus ensinamentos e escola musical. Outro exemplo de estilo é encontrado na maneira peculiar de se executar as obras de Brahms e Tchaikovsky. Apesar da produção musical destes compositores pertencer ao século dezenove, e estar inserida num mesmo período da história da música ocidental, denominado **Romantismo**, um

ouvido experiente e perceptivo é capaz de distinguir uma obra de Brahms e Tchaikovsky, por exemplo, apenas ao ouvi-la com atenção.

Para o compositor Aaron Copland, o estilo de um compositor resulta da interação entre sua personalidade e sua época. Assim, afirma que o estilo refere-se à combinação de um caráter individual com uma determinada época e que, desse modo, dois compositores com personalidades exatamente similares, vivendo em épocas diferentes, produziriam, inevitavelmente, dois estilos diferentes (COPLAND, 1974, p.159), como também, dois compositores com personalidades diferentes, mesmo vivendo em uma mesma época, inevitavelmente também produziram estilos diferentes.

Também é possível perceber o estilo de um determinado intérprete a partir dos padrões interpretativos que lhe são típicos. Nas obras executadas pelo violoncelista Pablo Casals, por exemplo, uma característica interpretativa padronizada está na execução de seus *vibratos* vigorosos, exaltando e dando vida a cada nota; assim como sua precisão em contrastar as dinâmicas, iluminando toda a obra e criando interesse para as frases mais suaves. Certa vez o idiossincrático violoncelista disse aos seus ouvintes durante uma de suas *master classes*: “vocês verão onde fazer o *vibrato*, o crescendo, o diminuendo das notas – todas essas coisas vocês têm que ter presente, mas presente mais em seus sentimentos. Presente não só aqui, ele disse, batendo com as mãos em sua cabeça, porque não é profundo o suficiente; mas aqui – e ele apontou a mão para o seu coração”⁶ (BLUM, 1980, p.14, tradução do autor).

Muitas vezes, os padrões interpretativos assumidos por um executante em diferentes obras aproximam-se do conjunto de constantes técnicas e estéticas que reincidentem, nos diversos trabalhos daquele artista, permitindo a identificação de um estilo interpretativo específico. É comum na atualidade, detectarmos a figura de um intérprete pelos

⁶ “You will see where to make the vibrato, the crescendo, the diminuendo of the notes – all those things you have to have present, but present more in your feelings. Not present only here, he said, as he tapped on his head, because it is not profound enough; but here – and he drew his hand to this heart”.

padrões interpretativos que lhe são típicos (LIMA; APRO; CARVALHO, 2006, p.14).

Desse modo, Lalande, evocando o pensamento de Leibniz, vem a afirmar, em sentido metafórico, que “o estilo é uma harmonia”, pois o verdadeiro estilo não é uma claridade terna e fria, que nada tem a ver com a alma, assim como não é um tumulto de imagens que nada diz à inteligência. Pelo contrário, o estilo fala tanto à alma, quanto à inteligência, pois o estilo é a marca do pensamento humano na natureza, cuja percepção requer a harmonia entre os pensamentos e os sentimentos (LALANDE, 1985, p.408)

2.4 Análise como Ferramenta Interpretativa

O termo análise, conforme empregamos na língua portuguesa, deriva do grego *análysis*, que indica, por um lado, a arte de dissolver e, por outro lado, a arte de resolver. Com isso, a análise representa a decomposição das partes em um todo, até conhecer bem os seus elementos componentes. Do ponto de vista da linguagem, a análise indica a separação e distinção das proposições, em suas partes constitutivas. No campo da filosofia, a análise se constitui o método usado para se chegar dos efeitos às causas e das conseqüências aos princípios, pondo em ordem a apuração da verdade (FONTINHA, s/d, p.139). Em latim, porém, o termo *análysis*, além das conotações anteriores, agrega a idéia de descrição interpretativa de uma realidade, com fins pedagógicos.

Diante disso, Lalande, com base em Condillac, tomando o termo análise nos sentidos que o ligam à idéia de decomposição, afirma que a análise corresponde ao método analítico, que por sua vez, consiste em observar, numa ordem sucessiva as qualidades de um objeto com o fim de perceber no espírito a ordem simultânea na qual essa realidade existe (LALANDE,

1985, p.73). Trata-se de uma análise do pensamento, em parâmetros lógicos, procurando compreender as relações que existem entre os pensamentos e as coisas. Com isso, conclui que analisar é pensar, e pensar é traduzir a percepção dos sinais dos fatos distintos, presentes na realidade.

A seguir, Lalande, com base em Duhamel, procura destacar os sentidos que ligam o termo análise à idéia de resolução, destacando que o termo análise se opõe à idéia de síntese, na medida em que transmite a idéia de progressão, enquanto a síntese transmite a idéia de regressão (LALANDE, 1985, p.74). Isso significa que a síntese nos leva a mergulhar na realidade para apreendê-la, enquanto a análise nos leva a expressar o que se compreendeu dessa realidade. Nesse caso a análise compreende um método fundamentado na investigação e na demonstração, voltado para a resolução de problemas, como acontece na lógica, na matemática e nas ciências experimentais.

Assim Lalande, com base em Kant, relaciona o termo análise ao termo analítica, no sentido lógico de decomposição dos conceitos, ao tempo em que propõe a análise do conhecimento, dentro do que Kant denomina **analítica transcendental** e **estética transcendental**⁷ (LALANDE, 1985, p.74). Com isso, afirma que o próprio Kant procura, através da análise, as condições para explicar, não somente o real do conhecimento e das formas lógicas, mas também o real do estético, da arte e do belo.

Nesse sentido, a análise musical compreende uma importante ferramenta capaz de elaborar perguntas investigativas e fornecer subsídios que auxiliem na interpretação e *performance* musical. Assim, esta prática tem se revelado a tônica investigatória de boa parte dos trabalhos performáticos (LIMA; APRO; CARVALHO, 2006, p.16), demonstrando como

⁷ O termo, analítica transcendental, conforme Kant se refere à análise dos procedimentos, por meio dos quais, o entendimento unifica os conceitos, enquanto a estética transcendental se refere à percepção das diferentes possibilidades daquilo que nos é dado pela intuição e sensibilidade. Desse modo, a analítica transcendental se desenvolve a partir de nossa racionalidade, enquanto a estética transcendental se desenvolve a partir de nossa intuição e sensibilidade (nota do autor).

o conhecimento acerca dos aspectos estilísticos e estruturais de uma determinada obra, por parte do intérprete, pode auxiliar nas escolhas interpretativas a serem tomadas.

Entretanto, apesar da análise possibilitar o entendimento da peça musical, ela não revelará os segredos desta peça se não soubermos o que perguntá-la. É aqui onde aparecem os inúmeros métodos de análise, que embora sejam aparentemente muito diferentes, basicamente perguntam sobre as mesmas coisas: divisões entre seções e subseções, importância dos relacionamentos entre os componentes musicais, influência de contextos, dentre outras questões (COOK, 1994, p.2). É difícil imaginar um método de análise que não pergunte sobre essas questões e vale salientar que esses métodos, individualmente, não são capazes de oferecer todas as respostas às questões que nos são levantadas perante a obra. Com isso, estes devem ser utilizados conjuntamente e nunca pensados de forma separada, nem tão pouco, um em detrimento do outro, pois o verdadeiro propósito destes métodos é revelar e iluminar a peça musical, dando ao intérprete um maior senso de propriedade e entendimento sobre como a música funciona, influenciando assim diretamente em sua *performance*.

Dessa maneira, a relação dialética entre análise e *performance*, onde uma informa e complementa a outra, é denominada por Nicholas Cook como ***performance estruturalmente informada***⁸ (COOK, 1999, p. 249), na qual a análise é utilizada como uma ferramenta para as decisões a serem tomadas. Para Cook, a análise musical contribui como processo, não como produto final. Nesse mesmo sentido, Lima, Apro e Carvalho chamam a atenção para o perigo de uma metodologia de ação pautada exclusivamente no estudo da estrutura sintática de um texto musical, afastado do seu contexto histórico e cognitivo, limitando assim a pesquisa na área da *performance*.

⁸ “... *structurally informed performance*”.

Para nós, a pesquisa performática que clama a uniformização, a análise estrutural da obra como solução para a interpretação, a autenticidade, a racionalidade dos procedimentos performáticos, é parte de um todo analítico, mas não o objetivo único de estudo (LIMA; APRO; CARVALHO, 2006, p.19).

Com isso, entendemos a análise musical como mais uma ferramenta interpretativa, integrante de um conjunto de conhecimentos acerca da obra, do compositor e de seus respectivos estilos, métodos, técnicas, processos e contextos históricos, que quando associados e utilizados de forma articulada, contribuem para uma *performance* e interpretação coerente com o texto musical e respeitando os direitos dos intérpretes e do compositor.

2.5 Sobre Eli-Eri Moura

Filho de Fausto Luiz de Moura e Rosita Matias de Moura, Eli-Eri nasceu em 30 de março de 1963 na cidade de Campina Grande, no interior da Paraíba. Na visão educacional de seu pai, alfaiate profissional, o estudo da música era indispensável para um sistema de educação integral que vise ao desenvolvimento do ser humano em todas as suas dimensões, buscando sua melhor integração individual, social, necessária à formação de um cidadão mais ativo, politizado, educado e humanizado. Assim, todos os seus sete filhos aprenderam a tocar pelo menos um instrumento musical e ele mesmo era regente do coro da igreja adventista do sétimo dia e tocava violino e bandolim, enquanto sua esposa e o pequeno Eli-Eri cantavam nesse mesmo coro. Segundo Moura, suas primeiras lembranças familiares envolvem uma relação ativa com a música:

Minhas lembranças remontam às apresentações do coral que meu pai regia. Eu tinha uns seis anos e cantava a parte de contralto com as mulheres. E sempre havia reuniões musicais em casa, quando toda a

família se encontrava para tocar e cantar. Junto a isso, tenho vívidas lembranças de melodias que comecei a compor desde então (Moura, Disponível em: <<http://www.musicosdobrasil.com.br/verbetes.jsf>> Acesso em: 16 fev. 2011).

Seu pai fora seu primeiro professor de música e lhe ensinara as primeiras notas quando era ainda muito pequeno. Aos sete anos de idade, Moura começou a estudar com um professor particular, um seresteiro da cidade, pois em Campina Grande não havia uma escola formal de música na época. Logo em seguida, passou a aprender piano com a pianista da igreja de sua família, Raquel de Brito Lyra e, ainda em Campina Grande, estudou com Mércia Gouveia, uma ex-aluna de José Alberto Kaplan. Na mesma época, começou a tocar flauta doce de forma autodidata, pois antes tocava uma espécie de pífano de lata, vendido na famosa feira de Campina Grande. Seu primeiro contato com uma escola de música foi aos 13 anos, no Conservatório do ENA, Educandário Nordestino Adventista, no interior de Pernambuco, onde estudou piano, flauta doce e clarineta, sendo este último com um americano chamado Henry Bennet. De volta à Campina Grande, estudou violino com Antônio Nóbrega e Euclides Cunha, e flauta doce com Romero Damião em cursos de extensão oferecidos pelo então recém fundado Departamento de Artes da UFPB, hoje UFCG (Universidade Federal de Campina Grande).

Antes mesmo de completar seus 17 anos de idade, Moura seguiu para a capital, João Pessoa, a fim de prosseguir seus estudos de piano com o professor Gerardo Parente. Aos 17 anos, em 1981, ingressou no Curso de Bacharelado em Música pela UFPB, também em João Pessoa, onde estudou piano com Myriam Ciarlini e outras disciplinas com importantes professores como José Alberto Kaplan e Clóvis Pereira (harmonia); Ilza Nogueira (análise); Wolfgang Groth (regência); Luís Oliveira Maia (contraponto); e Didier Guigue (estética). Durante o bacharelado, recebeu suas primeiras aulas particulares de composição com José

Alberto Kaplan, que o ajudou a conseguir uma formação sólida em matérias essenciais como harmonia, contraponto e forma, dentre outras. Participou de vários cursos de férias em Brasília e Teresópolis, durante os quais recebeu valiosas lições em flauta doce com Elder Parente, regência com Cláudio Santoro e composição com Mário Ficarelli e Christopher Bochmann, dentre outros. Após o bacharelado, Moura seguiu estudando em nível de pós-graduação, com a especialização em Música do Século XX, pela UFPB, sob a orientação de Ilza Nogueira e tendo importantes professores como Aylton Escobar e Jamary Oliveira.

Seu primeiro curso formal em composição foi no mestrado pela *McGill University*, realizado na cidade de Montreal no Canadá, para onde se transferiu com bolsa da Fundação CAPES, em 1989. Durante o mestrado, Moura foi orientado do compositor argentino-canadense Alcides Lanza e logo em seguida, ingressou no doutorado em composição, também pela *McGill University*, sob a orientação dos professores John Rea e Brian Cherney, que foram fundamentais em sua formação, principalmente em questões referentes à exploração de novas abordagens estéticas. Quanto à contribuição deixada por seus professores, Moura afirma que:

Várias pessoas foram decisivas em minha formação, mas destaco José Alberto Kaplan, que me ajudou a conseguir uma formação sólida em matérias essenciais como harmonia, contraponto, forma, etc. Meus três orientadores no mestrado e doutorado, Alcides Lanza, John Rea e Brian Cherney também foram fundamentais em questões referentes à exploração de novas abordagens estéticas. Com José Alberto Kaplan aprendi a importância da disciplina, do estudo aprofundado dos assuntos abordados, da relevância de estar firmado sobre uma formação musical sólida e de ir até o cerne das questões; Alcides Lanza, John Rea e Brian Cherney me ajudaram a descobrir e ter consciência do meu próprio caminho estético-musical.

(Moura, Disponível em:

<<http://www.musicosdobrasil.com.br/verbetes.jsf>> Acesso em: 16 fev. 2011).

De volta ao Brasil definitivamente em agosto de 2002, Eli-Eri Moura retorna ao Departamento de Música da Universidade Federal da Paraíba - UFPB, mas desta vez como docente dos programas de Graduação e Pós-Graduação em Música, sendo o primeiro profissional na história da UFPB a ser contratado especialmente como professor de composição. Assim, Moura foi responsável pela implantação dessa área na Universidade nos níveis de extensão, graduação e pós-graduação (mestrado) e foi o idealizador e fundador do Laboratório de Composição Musical da UFPB - COMPOMUS, no qual conduz diversos projetos, que incluem a promoção e divulgação da música contemporânea, pesquisa composicional, realização de concertos e palestras, edição de novas partituras, parceria com grupos instrumentais e, em especial, cursos para jovens compositores. Emergidos desses cursos, um número expressivo de artistas formou o atuante grupo **Novos Compositores da Paraíba**, que tem se envolvido de forma intensa na criação e divulgação da música contemporânea de concerto na região nordeste do Brasil.

Eli-Eri Moura representa um divisor de águas na produção musical da UFPB e seu trabalho no campo da teoria da música (sobre sua própria abordagem composicional, bem como sobre a música de outros compositores) tem sido divulgado em importantes periódicos nacionais e internacionais, a exemplo do *Contemporary Music Review*, *Em Pauta*, *Per Musi*, *Musica Hodie e Claves*. Além disso, Moura é cada vez mais solicitado para ministrar palestras e cursos em universidades do Brasil e do exterior, a exemplo da *McGill University*, *Université de Montreal*, USP, UFPR, UFPE, UFRN, UFCG, UFMT, UNB, dentre outras. Moura costuma participar de importantes festivais no Brasil e no exterior e foi o único compositor selecionado, em 2002, por meio de concursos para representar o Brasil no *World Music Days*, promovido pela *International Society for Contemporary Music (ISCM)*, um dos mais importantes festivais internacionais de música contemporânea, realizado nesse ano na cidade

de Hong Kong (China). Dessa maneira, Moura tem contribuído em grande escala com a criação, promoção e divulgação da música de concerto brasileira, em especial da região nordeste, tornando-se atualmente em um dos principais representantes dessa prática.

Atualmente o catálogo de Eli-Eri Moura inclui mais de 100 títulos entre peças para diversos grupos de câmara, coro e orquestra, assim como músicas para peças de teatro, vídeos (documentários) e filmes. Sua obra para coro está sendo publicada nos Estados Unidos pela editora *Cantus Quercus* e sua música de concerto é frequentemente apresentada no Brasil e no exterior por importantes intérpretes, a exemplo do Quinteto Villa-Lobos, Quinteto Brasília, Camerata Aberta, Orquestra Virtuosi, Ensemble Antipodes, New Mexico Symphony Orchestra, Chicago a Cappella, LSU Chamber Singers, McGill Contemporary Music Ensemble, Grupo Brassil, Ars Musica String Quartet, Orquestra Sinfônica da Paraíba, Madrigal Villa-Lobos, Grupo Syntagma, dentre outros. Moura possui quatro CDs lançados com a sua obra: o CD Eli-Eri Moura: Trilhas (1996); o CD Eli-Eri Moura: Réquiem Contestado (1996); o CD Eli-Eri Moura: Música de Câmara (2006); e o CD Eli-Eri Moura: Música Instrumental (2010).

Dentre as suas premiações, Eli-Eri Moura é detentor do prêmio FUNARTE com a Bolsa de Estímulo à Criação Artística e suas trilhas sonoras já obtiveram diversos prêmios em festivais brasileiros. Dessa forma, Moura contribui intensamente com a divulgação da música paraibana de concerto, tanto no Brasil quanto no exterior, e a escolha de sua produção artística como objeto de estudo do presente trabalho se deu em função de sua importância no cenário nordestino e brasileiro de composição musical. Sua importante produção artística é fruto de seu incessante estudo de música, que acontecia inicialmente de forma autodidata, mas que prosseguiu sob a orientação de renomados professores, tanto no exterior, quanto no Brasil.

Diante da pergunta sobre os aspectos mais úteis e mais agradáveis de seu aprendizado, a resposta de Eli-Eri nos permite pensar que a música é a sua própria vida:

Esta é uma pergunta difícil porque o meu estudo de música, que continua de forma incessante, se confunde com a minha própria vida. Ele ocorre desde que me entendo por gente. De certa forma, aprendi a viver com a própria música... Realmente, complicado... (Moura, Disponível em: <<http://www.musicosdobrasil.com.br/verbetes.jsf>> Acesso em: 16 fev. 2011).

2.6 A Clarineta na Obra de Moura

A clarineta aparece inserida nas mais variadas formações instrumentais dentro da produção musical de Eli-Eri Moura. Seja na música sinfônica, de câmara, ou solista, Moura tem feito uso das possibilidades técnicas e de timbres que o instrumento propicia. Assim, partindo das obras com maior instrumentação para as obras de menor efetivo instrumental, destacam-se *Os Indispensáveis*, para solistas, coro misto, banda de *rock* e orquestra sinfônica (texto de W. J. Solha), datada de 1992; a ópera *Dulcinéia e Trancoso*, para oito solistas, coro e orquestra de câmara, datada de 2009; *Armorialis*, concerto duplo para viola, violoncelo e orquestra sinfônica, datado de 2007; *Uiramiri – quatro cenas orquestrais*, para orquestra sinfônica, datada de 2009; e por fim, *Noite dos Tambores Silenciosos*, para orquestra sinfônica, composta por Moura entre os anos de 2002 e 2003.

Entre as músicas de câmara com coro, destacam-se o *Réquiem Contestado*, para soprano, tenor, recitante, coro misto e orquestra de câmara, com texto extraído da Liturgia da Missa e do Réquiem latinos - com adições de W. J. Solha, datado de 1993; e a *Missa Breve*, para tenor solista, coro misto e quarteto de madeiras (Texto de W. J. Solha), datada de 1987.

Nas músicas de câmara para grupos maiores, destacam-se o *Nocturnales I*, para orquestra de câmara, datado de 1995; o *Nocturnales II*, para a mesma formação, composto em 2009; e *Candomblé*, para flauta, clarineta/clarone, percussão, piano, quinteto de cordas, composta por Moura em 1998.

Para quinteto de sopros, Moura compôs *Peixe Vivo* em 1984; e *Opanijé Fractus* em 2004, essa última possuindo duas gravações, uma delas realizada pelo Quinteto Villa-Lobos no CD Um Sopro Novo (2006), e a outra pelos seguintes membros do Grupo Sonantis da UFPB: Gustavo Ginés de Paco de Gea (flauta), Roberto Carlos Di Leo (oboé), Carlos Rieiro (clarineta), Cisneiro Andrade (trompa) e Costa Filho "Costinha" (fagote), sob a direção artística de Eli-Eri Moura.

No seu repertório de câmara para grupos menores, destacam-se as obras *Circumversus*, para flauta, clarineta, violino e violoncelo, de 2005, gravada pelos seguintes integrantes do Grupo Sonantis: Felícia Coelho (flauta), Amandy Bandeira (clarineta), Vladimir Rufino (violino) e Kayami Farias (violoncelo), mais uma vez sob a direção artística de Moura; e as *Variações*, para clarineta, violoncelo e piano, de 1984.

Por fim, inseridas em seu catálogo como as obras de menor textura instrumental, aparecem *Lágrimas de um Guarda-Chuva* para clarineta e Midi, de 2010 (música incidental para a peça teatral de Antonio Cadengue) e *Quassus* para clarineta solo, de 2012, que é o objeto de estudo do presente trabalho.

3 FUNDAMENTAÇÃO METODOLÓGICA

Que isto de método, sendo, como é, uma coisa indispensável, todavia é melhor tê-lo sem gravata nem suspensório, mas um pouco à fresca e à solta, como quem não se lhe dá da vizinha fronteira, nem do inspetor de quarteirão.

Machado de Assis (1839-1908). *Memórias póstumas de Brás Cubas*, p. IV.

3.1 Fundamentação da Pesquisa

Em sentido genérico, Richardson nos explica que método em pesquisa significa a escolha de procedimentos sistemáticos para a descrição e explicação de fenômenos. Com isso, ele nos leva a entender que o trabalho de pesquisa deve ser planejado e executado de acordo com normas requeridas por cada método de investigação. Assim, adotando-se uma classificação bastante ampla, podemos dizer que há dois grandes métodos: o quantitativo e o qualitativo. Esses métodos se diferenciam não só pela sistemática pertinente a cada um deles, mas, sobretudo pela forma de abordagem do problema (RICHARDSON, 2011, p.70).

Para a fundamentação metodológica da presente pesquisa, os procedimentos que se mostraram mais adequados foram os do método qualitativo, com uma abordagem de estudo de caso. Segundo Richardson, o método qualitativo se difere em sua essência do quantitativo por não fazer uso da estatística como base do processo de análise de um problema (RICHARDSON, 2011, p.79). No campo da pesquisa performática em música, constatou-se a utilização desse método por Garbosa (2002), Robatto (2003) e Fraga (2008), pois todos esses trabalhos tinham como objeto um estudo de caso complexo e estritamente particular, uma obra musical.

Dessa forma, as observações qualitativas no presente estudo são usadas como indicadores do funcionamento estrutural da obra *Quassus* para clarineta solo e visam fornecer subsídios que possam auxiliar o intérprete em suas escolhas interpretativas, contribuindo assim com a sua construção interpretativa e proporcionando-lhe um maior entendimento da obra, bem como uma maior convicção na elaboração de sua *performance*.

3.2 Coleta de Dados

A coleta dos dados para a presente pesquisa seguiu três passos. O primeiro deles foi a encomenda da obra *Quassus*, objeto de estudo de nossa pesquisa, requisitada ao compositor pelo pesquisador em 05 de agosto de 2009. Essa encomenda foi realizada de forma presencial por meio de uma conversa informal no corredor do Departamento de Música da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Durante a conversa, foi explicado ao compositor qual seria a finalidade da encomenda e por se tratar de um trabalho de natureza acadêmica, uma dissertação de mestrado, o compositor achou por bem não cobrar financeiramente pela encomenda da obra.

O segundo passo se deu com a realização de duas entrevistas **não estruturadas** (ou **despadronizadas**) e **não dirigidas**⁹ com o próprio compositor, ambas realizadas pelo pesquisador no Departamento de Música da UFPB aos dias 19 de janeiro de 2011 e 10 de agosto do mesmo ano. A primeira entrevista teve como objetivo obter informações sobre o compositor, seu processo composicional de **Desfragmentação** e sua biografia, enquanto que a segunda buscou informações acerca de *Quassus* e os processos composicionais a serem utilizados nesta obra, além do processo de **Desfragmentação**. De acordo com Marconi e

⁹ A nomenclatura utilizada para denominar cada tipo de entrevista pode variar de autor para autor. Richardson denomina a entrevista *não dirigida* como *não diretiva* e ressalta que a entrevista *não estruturada* também pode ser chamada entrevista *em profundidade* (RICHARDSON, 2011, p.208 e 210).

Lakatos, essa modalidade de entrevista possibilita ao entrevistador uma maior liberdade para desenvolver cada situação em qualquer direção que considere adequada e ao entrevistado, liberdade total para expressar suas opiniões e sentimentos.

É uma forma de poder explorar mais amplamente uma questão. Em geral, as perguntas são abertas e podem ser respondidas dentro de uma conversa informal [...] A função do entrevistador é de incentivo, levando o informante a falar sobre determinado assunto, sem, entretanto, forçá-lo a responder. (LAKATOS; MARCONI, 2010, p.180).

Após a realização das entrevistas permaneceu o contato com o compositor via *e-mail* e por celular e dessa maneira, valiosas informações complementares foram obtidas sobre Moura e sua obra. Assim, a aquisição das partituras de *Circumversus* (2005), para flauta, clarineta, violino e violoncelo; *Circumsonantis* (1999), para quarteto de cordas; e *Orbitales* (2010), para quinteto de flautas doces, se deu em 14 de agosto de 2011, como também, a entrega da partitura do primeiro movimento de *Quassus* foi efetuada aos dias 22 de agosto do mesmo ano e a entrega do segundo movimento ocorreu em 02 de março de 2012.

De posse das partituras de *Quassus* e dessas outras três obras da música contemporânea de concerto de Moura, compostas dentro da mesma linguagem e sob os mesmos processos composicionais, o terceiro e último passo foi a submissão do material coletado a uma análise minuciosa a fim de descobrir de que forma o compositor organiza a sua concepção musical, investigando a estrutura formal dessas obras e buscando compreendê-las em seu processo composicional. Na presente pesquisa, optou-se por um modelo analítico que relacionasse elementos estruturais presentes nas obras supramencionadas de Moura, sugerindo que a percepção de tais aspectos estruturais contribui para uma maior compreensão da produção musical do compositor e auxiliam o intérprete de *Quassus* em suas escolhas

interpretativas. Tal enfoque deve-se a característica intrínseca do presente trabalho, essencialmente voltado à *performance*.

3.3 Análise e Interpretação dos Dados

Finalizada a coleta de dados com a entrega da partitura de *Quassus* em março de 2012, iniciou-se a análise e interpretação do conteúdo levantado. Para Richardson, a análise de conteúdo é, particularmente, utilizada para estudar materiais de tipo qualitativo (aos quais não se podem aplicar técnicas aritméticas). Portanto, deve-se fazer uma primeira leitura a fim de organizar as idéias existentes e, posteriormente, analisar os elementos e as regras que as determinam (RICHARDSON, 2011, p.224).

O campo para a aplicação da análise de conteúdo é bastante vasto e diverso, pois se refere a toda forma de comunicação que implica a transferência de significados de um emissor a um receptor. Segundo Henry e Moscovici, “tudo o que é dito ou escrito é susceptível de ser submetido a uma análise de conteúdo” (Apud BARDIN, 1979, p.32). Dessa forma, a partitura de *Quassus* é entendida como um texto musical escrito pelo compositor (emissor), intermediado pelo instrumentista (intérprete) e destinado a um receptor (ouvinte) e, portanto, passível a uma análise de conteúdo. Na presente pesquisa, os dados biográficos e referentes aos processos composicionais utilizados por Moura em *Quassus*, obtidos por meio das entrevistas, são analisados para reforçar e fundamentar os resultados da análise de conteúdo de sua obra.

Os resultados obtidos mediante a análise dos dados coletados foram descritos em capítulos distintos em função das diferentes abordagens e objetivos em cada um deles. No capítulo dedicado à concepção “circular” de Moura, foram comparadas algumas das obras do

compositor com o objetivo de identificar, num plano composicional, aspectos estruturais capazes de relacionar essas mesmas obras, dentro do contexto de sua produção musical. A busca por tal objetivo é fundamentada pelo fato de Moura haver nos declarado em entrevista que, em sua produção de música contemporânea de concerto, costuma concentrar sua pesquisa nos mesmos processos composicionais (de música cíclica, intertextual e desfragmentada) e, principalmente, pelo fato da música desfragmentada se tratar do resultado de um processo composicional particular de Moura (**Processo Composicional de Desfragmentação**), criado pelo próprio compositor. Tal processo também recebeu um capítulo reservado para o seu estudo.

No capítulo destinado a análise estrutural de *Quassus*, utilizou-se, em princípio, a concepção da música cíclica e desfragmentada para compreender o organismo estrutural dessa obra. Contudo, estivemos abertos à utilização de outros métodos de análise que se fizeram necessários no decorrer do processo de análise da obra. Após esta análise, um capítulo foi reservado para tecer as considerações interpretativas que emergiram durante o processo de estudo e análise de *Quassus*. Finalmente, apresentamos nossas considerações sobre os resultados da pesquisa em relação aos objetivos traçados. A avaliação final dos resultados representa uma importante fase do processo de pesquisa em trabalhos dessa natureza.

4 A CONCEPÇÃO CIRCULAR DE MOURA

Assim como os olhos foram constituídos para a Astronomia, os ouvidos o foram com a mira no movimento harmônico, e que essas duas ciências são irmãs entre si, portanto, o que a Astronomia é para os olhos, a ciência da harmonia é para os ouvidos.

(Platão, *República*, p.165)

Eli-Eri Moura é um compositor bastante requisitado para compor música incidental: trilhas sonoras para peças de teatro, vídeos (documentários) e filmes, como também para compor, sob encomendas específicas, músicas dentro do sistema tonal, pertencentes aos mais variados estilos. Porém, em sua produção de música contemporânea de concerto, costuma concentrar sua pesquisa na composição de música desfragmentada, cíclica e intertextual¹⁰. No presente trabalho, reservaremos um capítulo posterior para dissertar sobre a música desfragmentada (ver Capítulo 5) e no presente capítulo nos deteremos a tratar sobre a música cíclica, processos composicionais utilizados por Moura na composição do primeiro (música cíclica) e segundo (música desfragmentada) movimentos de *Quassus*, objeto de estudo da presente pesquisa.

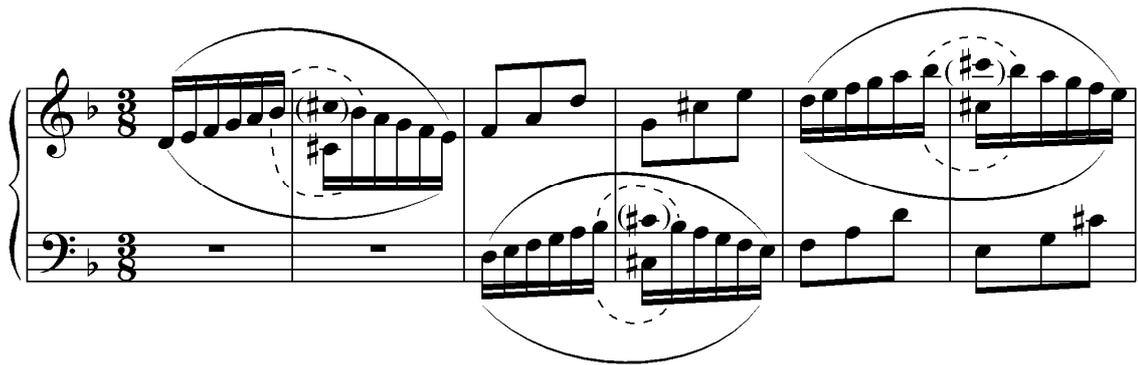
Inspirado por diferentes fontes e referências a exemplo da formação dos anéis de Saturno por blocos de gelo, da música do compositor Johann Sebastian Bach (*Invenção N°4 a Duas Vozes em Ré Menor* e sua concepção “circular”) e do *Efeito Doppler*¹¹ percebido com os carros em rápido movimento durante as corridas de Fórmula 1, Eli-Eri Moura concebe a sua música cíclica baseado numa contínua agregação e desagregação de notas, como se

¹⁰ O termo intertextual é relativo ou pertencente à intertexto, que se refere a um texto literário preexistente a outro texto (FERREIRA, 1986, p.960). Desse modo, a música intertextual refere-se à criação de uma música a partir da absorção e transformação de outras músicas preexistentes.

¹¹ Efeito produzido pelos carros de Fórmula 1 quando se aproximam e velozmente se afastam do espectador da corrida, gerando assim um interessante contraponto de sons contínuos que oscilam entre o agudo e o grave a depender da posição do observador. A sensação sonora que este evento produz no espectador é semelhante a círculos que formam uma espécie de espiral, em função dos diversos carros que se aproximam do espectador, em diferentes tempos e instantes durante o circuito da corrida.

fossem partículas, cubos de gelo (em sentido metafórico), fragmentos sonoros de diferentes tamanhos que se movem em “círculos”. No fluxo temporal, esses fragmentos se movem em diferentes velocidades: em âmbitos maiores, para formar massas sonoras de maiores dimensões, que podem corresponder à estrutura de um movimento inteiro em uma obra; e em âmbitos menores, para formar pequenos grãos que podem envolver até mesmo uma simples oscilação entre duas alturas apenas. (MOURA, 2011a, p.72).

Enquanto a formação dos anéis de Saturno por blocos de gelo e o *Efeito Doppler* das corridas de Fórmula 1 representam suas referências e inspirações extra musicais, Moura busca sua referência musical na obra de Bach, mais precisamente na *Invenção N°4* a Duas Vozes em Ré Menor, para fundamentar sua concepção “circular”, como demonstra o exemplo 1:



Exemplo 1: concepção “circular” na *Invenção N° 4* a Duas Vozes em Ré Menor de Johann Sebastian Bach, compassos 1–6.

Pode-se perceber por meio do exemplo acima que o compositor “quebra” a direção da frase quando utiliza o Dó#3 ao invés do Dó#4 no segundo compasso e quando inverte novamente sua oitava no quarto e sexto compassos. Bach faz uso desse recurso de oitavas durante toda a obra com o objetivo de disfarçar o fluxo das notas e tornar o tema mais interessante ao ouvinte, sem abrir mão de sua concepção “circular”. Cabe ressaltar que, no trecho musical acima, também ocorre a presença da concepção “circular” em âmbitos

menores, envolvendo uma simples oscilação entre as alturas Sib e Dó# no centro de cada frase.

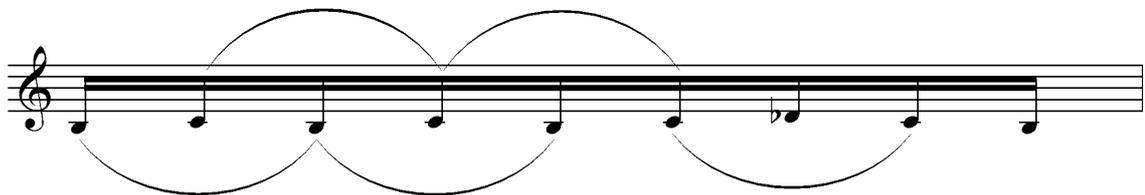
Essa mesma concepção “circular” originou e nomeou algumas das obras do repertório de música contemporânea de concerto de Moura a exemplo de *Circumsonantis* (1999), *Circumversus* (2005) e *Orbitales* (2010), e sua forte reincidência em cada uma delas, assim como no primeiro movimento de *Quassus*, demonstra um dos processos composicionais largamente utilizados por Moura e conseqüentemente, aspectos estruturais capazes de relacionar as obras de sua produção musical enquanto compositor.

Em *Quassus* podemos perceber, no decorrer do primeiro movimento, os fragmentos da concepção “circular” de Moura em diversos âmbitos, como pequenos grãos que envolvem uma simples oscilação entre duas alturas, conforme demonstra o exemplo 2:



Exemplo 2: oscilação entre duas alturas formando os pequenos grãos da concepção “circular” de Moura, presente no primeiro movimento da obra *Quassus*.

Esses pequenos grãos se aglutinam para formar fragmentos sonoros de maiores dimensões, como demonstra o exemplo 3:



Exemplo 3: formação de fragmento sonoro a partir da aglutinação de pequenos grãos.

Tais fragmentos, por sua vez, se agrupam para formar massas sonoras de maiores dimensões, que podem corresponder à uma frase musical, como nos mostra o exemplo 4:



Exemplo 4: massa sonora formada pelo agrupamento de fragmentos sonoros.

Com isso podemos perceber que, numa direção do micro para o macro, os pequenos grãos da concepção “circular” de Moura se aglutinam para formar fragmentos sonoros de maiores dimensões, que por sua vez, se agrupam para formar massas sonoras de proporções ainda maiores. Essas massas sonoras, construídas a partir de uma 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.

No primeiro movimento de *Quassus*, dividimos formalmente o seu discurso musical em sete seções, levando em consideração os momentos em que há uma forte incidência dos pequenos grãos e fragmentos sonoros da concepção “circular” de Moura; e os momentos em que estes pequenos grãos e fragmentos praticamente inexistem. Cabe ressaltar que as seções que apresentam uma baixa incidência de fragmentos “circulares” constituem transformações graduais das seções em que há uma larga incidência destes fragmentos e assim, funcionam como uma espécie de transição entre essas seções. Por essa razão, optamos por definir aproximadamente o momento em que se inicia e finaliza cada seção, pois as sete partes deste discurso musical se interligam formando uma grande massa sonora, um grande “círculo” que, conforme ilustra a figura que elaboramos a seguir, corresponde a toda estrutura formal do primeiro movimento da obra e se fecha, ao término deste, criando no ouvinte uma expectativa para o início do segundo movimento da peça.

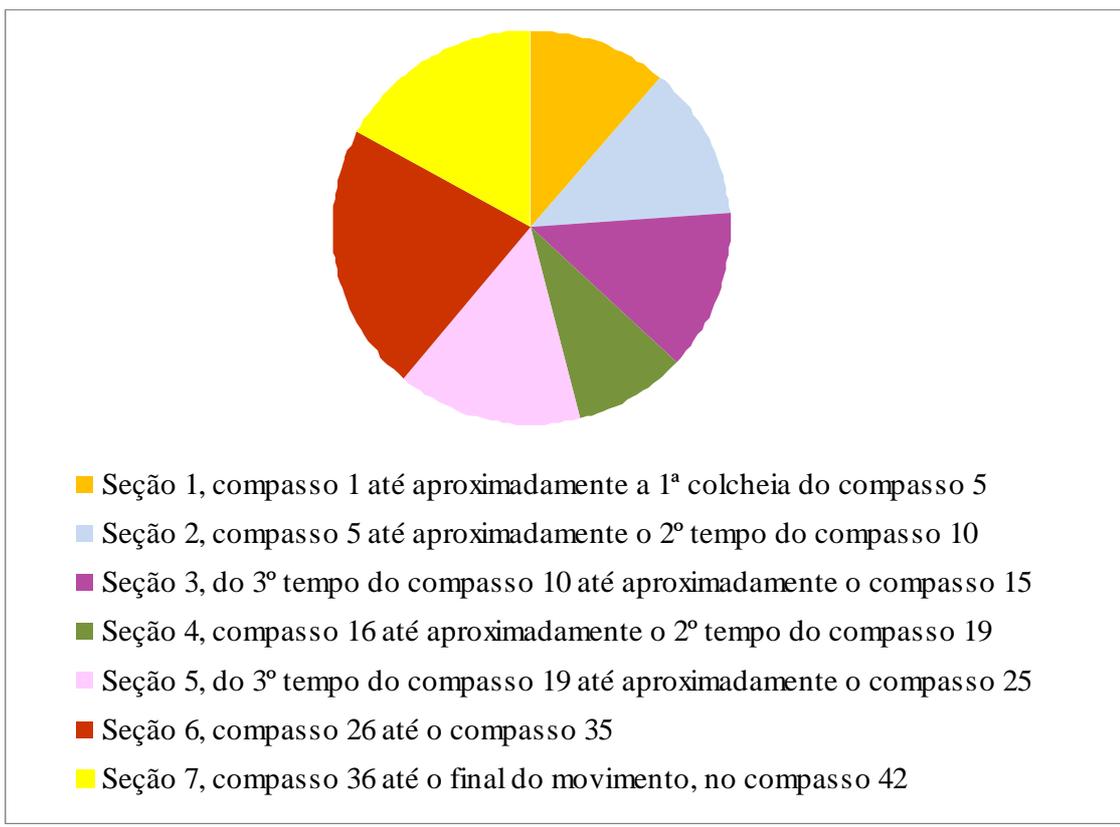


Ilustração 1: segmentação formal do 1º movimento de *Quassus*.

Nas obras *Circumsonantis* (1999) e *Circumversus* (2005) é possível percebermos a concepção “circular” de Moura já por meio do radical latino *circum*, presente no título que cada uma dessas obras possui. Da mesma forma, o título da obra *Orbitales* (2010) nos transmite a idéia de órbitas, círculos. Na obra *Circumsonantis* para quarteto de cordas, o título refere-se aos diversos círculos e ciclos aurais presentes nos diferentes níveis estruturais da peça. A palavra também serve de alusão à **roda de capoeira**, um misto de jogo, luta e dança, de origem afro-brasileira, praticada já no século XIX pelos escravos nas plantações de cana-de-açúcar da Bahia e de Pernambuco. Um dos movimentos mais habituais e característicos da prática da capoeira, dentre outros, é o movimento circular realizado pelo capoeirista com as pernas. Desse modo, na obra *Circumsonantis*, Moura utiliza os pequenos grãos e fragmentos de sua concepção “circular” com o objetivo de proporcionar ao ouvinte a sensação de círculos

sonoros, inspirados na prática da capoeira e em seus movimentos, conforme demonstra o Exemplo 5:

The musical score for Example 5, measures 21-30, is presented in four systems. The first system (measures 21-25) features a tempo of quarter note = 90. The instruments are Violin I (Vln1), Violin II (Vln2), Viola (Vla), and Violoncello (Vlc). The score includes dynamic markings such as *pp*, *mf*, *p*, and *ppp*. Performance instructions include *Flautando Ord.*, *Arco Flautando Ord.*, and *Sultasto*. The second system (measures 26-30) continues the piece, with dynamic markings of *mf*, *p*, and *mf*, and performance instructions including *Ord.* and *Sul Pont.*

Exemplo 5: utilização dos pequenos grãos e fragmentos da concepção “circular” de Moura na obra *Circumsonantis*, compassos 21-30.

Assim como em *Circumsonantis*, também podemos perceber a concepção “circular” de Moura na obra *Circumversus* composta para flauta, clarineta, violino e violoncelo. Sua fonte de referência folclórica é a **cantoria de viola** do nordeste do Brasil, uma tradição que descende da **cantoria desafio** portuguesa. Essa prática do nordeste brasileiro é realizada por dois cantores poetas que, ao tocar suas violas, cantam e improvisam versos, numa espécie de competição, sobre um tema ou história pré-estabelecida. A peça *Circumversus* se desenrola

como uma representação alegórica de uma melodia e cantoria desses repentistas nordestinos. O acompanhamento de viola, que na peça é representado por seu timbre específico e suas ressonâncias, emerge gradualmente de forma subliminar do *background* musical, sendo reproduzido pelos instrumentos do quarteto, que o apresenta na superfície musical de forma perceptível ao ouvinte (vide Exemplo 15). O título *Circumversus* refere-se aos diversos círculos e ciclos aurais presentes na obra e faz também alusão aos versos entoados pelos repentistas nordestinos. Na peça, podemos perceber os pequenos grãos e fragmentos da concepção “circular” de Moura em vários momentos e, o Exemplo 6, nos traz o recorte gráfico de um desses diversos trechos da obra:

The image shows a musical score for four instruments: Flute (Fl), Clarinet in B-flat (Cl Bb), Violin (Vn), and Viola (Vc). The score is in 3/4 time and features complex rhythmic patterns with triplets and sextuplets. The Flute part starts with a dynamic marking of *ff* and includes a section labeled 'Ord.' leading to 'Frullato'. The other instruments also feature complex rhythmic figures and dynamic markings.

Exemplo 6: utilização dos pequenos grãos e fragmentos da concepção “circular” de Moura na obra *Circumversus*, compassos 74-77.

O discurso musical de *Orbitales*, para quinteto de flautas doces, também se baseia na concepção “circular” de Moura com sua contínua agregação e desagregação de notas, como se fossem partículas, grânulos texturais de diferentes tamanhos que se movem em “círculos”, em “órbitas” (daí desprende-se o título da obra). Esse discurso é organizado formalmente em nove seções e dividi-se em seções “Tutti” e seções “Solo”, alternadamente, conforme o seguinte esquema: Tutti 1; Solo Grande Baixo; Tutti 2; Solo Tenor; Tutti 3; Duo Contralto e Baixo; Tutti 4; Solo Soprano; e Tutti 5.

À medida que a peça desdobra-se, é possível percebermos a existência de momentos nos quais ocorre uma saturação textural a partir de pequenas massas sonoras (ver Exemplo 7), como também, momentos em que há uma exposição de texturas finas, que configuram focos melódicos e contrapontísticos (ver Exemplo 8).

20

S

C

T

B

GB

mf

p

mf

mf

Exemplo 7: saturação textural em *Orbitales*, compassos 20-23.

71

S

C

T

B

GB

mf

mf

Exemplo 8: textura fina em *Orbitales*, compassos 71-75.

Esses momentos submetem-se também a uma interlocução entre: (a) passagens aparentemente desorganizadas, conforme demonstra o exemplo 9; e (b) passagens

organizadas, como nos mostra o exemplo 10 – sendo o “Tutti 5” o momento organizado objetivado pelas seções anteriores (MOURA, 2011a, p.72).

Exemplo 9: passagem aparentemente desorganizada em *Orbitales* entre os compassos 53 e 56.

Exemplo 10: passagem organizada em *Orbitales*, compassos 113-116.

Dessa maneira, as partes “Tutti” e “Solo” se interligam formando um grande círculo que corresponde a toda estrutura formal da obra e que se fecha ao término da peça, conforme ilustra a figura que elaboramos a seguir:

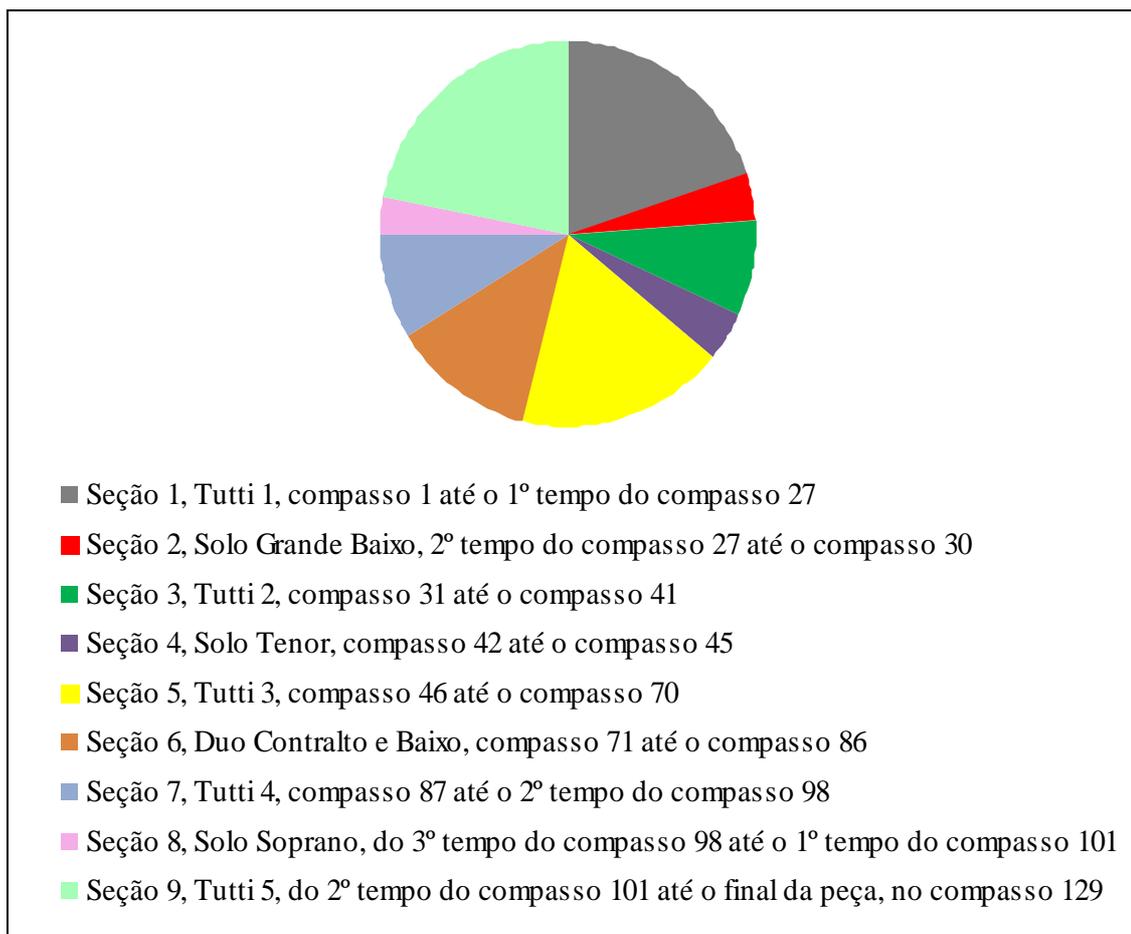
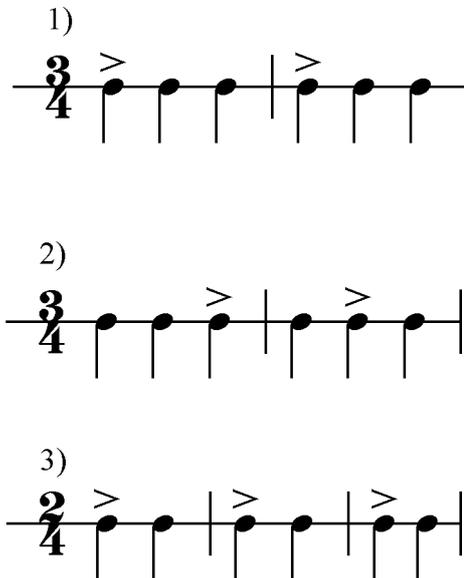


Ilustração 2: segmentação formal de *Orbitales*.

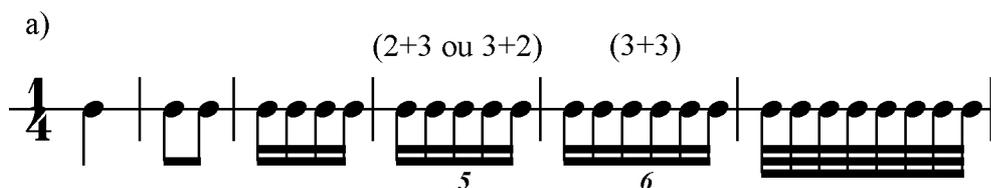
Após observarmos algumas das obras do repertório de música contemporânea de concerto de Eli-Eri Moura e percebermos a presença de sua concepção “circular” nas mesmas, chamamos a atenção para um recurso composicional largamente utilizado por Moura em suas composições de música cíclica e, conseqüentemente, recurso capaz de caracterizar mais um aspecto de coesão entre suas obras: o uso da hemíola. O termo hemíola, em sua essência, corresponde à proporção 3:2 e posteriormente, no moderno sistema métrico, passou a significar o deslocamento da acentuação de dois compassos em tempos ternários para que estes soem como se fossem três compassos em tempos binários. Este recurso costumava ser usado em danças barrocas como a courante e a sarabanda, em geral imediatamente antes de uma cadência (GROVE, 1994, p. 423). O exemplo a seguir demonstra passo a passo o

processo de deslocamento da acentuação rítmica desse evento, conforme ocorria nas danças barrocas, nos moldes do moderno sistema métrico:



Exemplo 11: processo da hemíola, deslocamento da acentuação natural de dois compassos em tempos ternários para que estes soem como se fossem três compassos em tempos binários.

Desse modo, a proporção 3:2 da hemíola, que a partir do período barroco passou a ser pensada no fluxo temporal de dois compassos ternários, é concebida por Moura em âmbitos menores, por meio de uma visão micro, podendo ocorrer até mesmo dentro do espaço métrico de um único tempo. O exemplo 12 toma a figura da semínima como ponto de partida para apresentar algumas células rítmicas bastante utilizadas por Moura em suas composições de música cíclica, separando-as como: (a) pertencentes à subdivisão binária e (b) pertencentes à subdivisão ternária.



b)

(2+2+2) (3+2+2) ou
(2+3+2) ou
(2+2+3)

3 6 7 9

Exemplo 12: células rítmicas bastante utilizadas por Moura em suas composições de música cíclica, separadas como: (a) pertencentes à subdivisão binária e (b) pertencentes à subdivisão ternária.

Chamamos a atenção para a possibilidade de se executar a sextina tanto como uma célula rítmica pertencente à subdivisão binária, quanto uma célula rítmica pertencente à subdivisão ternária, e afirmamos que caberá ao intérprete fazer a sua escolha interpretativa em cada momento da peça. Nas obras de Moura exemplificadas nesse capítulo, podemos perceber a proporção 3:2 da hemíola, trazida pelas figuras a e b do exemplo acima, nas variações rítmicas criadas pelo compositor dentro de uma mesma linha melódica, alternando células de subdivisão binária e células de subdivisão ternária e assim, proporcionando ao ouvinte certa instabilidade no padrão rítmico da obra por meio do que se denomina **hemíola horizontal**, conforme demonstra o Exemplo 13:

13

6 9 9

mp

19

6 3 6

mf *mf*

Exemplo 13: caso de hemíola horizontal no primeiro movimento da obra *Quassus*, compassos 13, 19 e 20.

As figuras rítmicas da **hemíola horizontal** são dispostas no decorrer de uma única linha melódica, mas quando estas ocorrem simultaneamente em mais de uma linha melódica, no entrelaçamento e sobreposição das vozes, geram uma polirritmia na textura musical que se denomina **hemíola vertical**, conforme demonstra o Exemplo 14:

The image shows a musical score for four instruments: Violin 1 (Vln1), Violin 2 (Vln2), Viola (Vla), and Violoncello (Vlc). The score is in 4/4 time, with a tempo marking of quarter note = 102. It consists of four measures. The first measure is marked *pp* and the last *f*. The score features complex rhythmic patterns with many triplets and sextuplets, and dynamic markings such as *cresc.*, *mf*, and *f*. Above the staves, there are arrows and the word "Ord." indicating specific rhythmic or structural elements. The notation is dense and intricate, illustrating the concept of vertical hemiola.

Exemplo 14: caso de hemíola vertical na obra *Circumsonantis*, compassos 150-153.

Com isso, caminhamos para o fim do presente capítulo ao afirmar que, para o intérprete, a percepção do recurso da **hemíola horizontal** e da **hemíola vertical**, largamente utilizado por Moura em suas composições de música cíclica; bem como o conhecimento acerca das inspirações motivadoras do compositor e acerca de sua concepção “circular” constituem informações relevantes para nortear suas escolhas interpretativas.

O fato de o compositor concentrar sua produção de música contemporânea de concerto nos processos composicionais de música cíclica, intertextual e desfragmentada, como também, o fato da música desfragmentada se tratar do resultado de um processo composicional criado pelo próprio Moura (**Processo Composicional de Desfragmentação**, ver Capítulo 5), representaram constatações decisivas para que comparássemos algumas das obras do compositor nesse capítulo a fim de identificarmos, num plano estrutural, aspectos

capazes de relacionar essas obras e buscarmos assim uma linha de coesão composicional entre elas, sugerindo dessa maneira a existência de uma certa unidade entre as obras da produção de música contemporânea de concerto do compositor.

Desse modo, o modelo analítico do presente capítulo buscou relacionar elementos estruturais presentes nas obras cíclicas de Moura, sugerindo que a percepção de tais aspectos estruturais contribui para uma maior compreensão acerca da produção musical do compositor e auxiliam o intérprete de *Quassus* em suas escolhas interpretativas. Por fim, o presente capítulo contribui com a construção do Capítulo 7, que tecerá considerações interpretativas levantadas com base nas análises realizadas no Capítulo 6.

5 O PROCESSO COMPOSICIONAL DE DESFRAGMENTAÇÃO

Se as coisas são estilhaços do saber do universo,
Seja eu os meus pedaços, impreciso e diverso.

(Fernando Pessoa, extraído do poema *Deixo ao Cego e ao Surdo*)

A produção composicional de Eli-Eri Moura tem sido decorrente de uma pesquisa que visa ao desenvolvimento de uma linguagem baseada em novas relações entre a chamada música de concerto e elementos etno-musicais brasileiros. Na tentativa de explorar possibilidades artísticas e estéticas, seu trabalho busca alternativas para a produção de uma música que seja regionalmente **contextualizada**, mas que transcenda os ideais da chamada música **nacionalista** – aquela que, baseada numa estética apregoada por Mário de Andrade, é emblemática de grande parte da produção brasileira no século XX. A esse respeito, o compositor afirma:

Em minha busca, certamente tangencio a prática anterior na tentativa de implementar uma contextualização geográfica, de favorecer (através da ênfase na identidade cultural) uma visão do mundo culturalmente diversa e múltipla, em vez de uma visão estreita e plana. No atual mundo globalizado, acredito ser este um posicionamento válido, conquanto livre do “complexo do colonizado” e de ranços antiimperialistas. (Entrevista concedida ao autor em: 19 jan. 2011).

A busca de alternativas se dá na abordagem das relações em si entre o **contextual** e o **estrutural**. Em outras palavras, na interação entre referências culturais e sistemas composicionais abstratos. No ponto de vista de Moura, em muito da música que emprega elementos regionais, esses são sugados pelo sistema. Ele defende que em vários casos, o sistema concerne práticas harmônicas já estabelecidas, apenas ajustadas para abrigar as referências culturais. Desta forma, o sistema, incorporando o conjunto de normatizações,

convenções e relações, corporifica o todo e assim, tem primazia sobre a cultura. Conseqüentemente, o todo, ao ser operacionalizado, não se desintegra, se mantém estável; e atributos musicais como coesão, consistência, unidade (próprios de sistemas baseados principalmente na tonalidade), sobrepõem-se sobre as idiosincrasias culturais como os fatores qualitativos do discurso. Como resultado, os elementos culturais tendem a ficar na superfície da música, estratificados nos parâmetros das alturas e do ritmo, muitas vezes gerando apenas um caráter exótico.

Achando este caminho já exaurido, Moura tem procurado em algumas peças a direção oposta: implementar a cultura como ponto de partida, de tal forma que sistemas composicionais emirjam sinergicamente a partir dos elementos etno-musicais. Neste novo contexto, os ingredientes culturais devem estar na base, no início do processo composicional, influenciando a escolha da matéria prima, dos procedimentos e das estruturas, e funcionando como um fator causal. Grosso modo, a cultura deverá formar o ambiente, e rotinas sistêmicas devem emergir em função dela. Nesta abordagem, as referências culturais corporificam o todo, e esse, ao ser operacionalizado, se mantém consistente, perene, enquanto o sistema composicional torna-se aberto, flexível, passível de transformações. Associada a esse propósito há a idéia de que uma profunda interação com elementos de uma cultura musical local ocorra de forma estrutural, envolvendo não apenas alturas e ritmos, mas também outros parâmetros, a exemplo de timbre, textura, densidade e registro, como elementos constitutivos do cosmos composicional.

O processo composicional que Moura denomina **Desfragmentação** é um modelo catalisador desta idéia. Em vez de considerar elementos formais de grande escala (temas, melodias, seções rítmicas), o ponto de partida é o recorte de um pequeno elemento ou segmento emblemático da referência cultural (que pode ser apenas um compasso de um

padrão rítmico, por exemplo). Esse recorte é considerado um **Objeto de Referência Cultural** compartimentado, que, em termos musicais, pode ser comparado com o **Objeto Sonoro**¹² de Pierre Schaeffer, mas, por conter uma carga semântica provinda de sua fonte cultural, também pode ser comparado ao *Soundscape*¹³ de Murray Schafer – um tipo de *Cultural-scape*.

No envolver do processo de **Desfragmentação**, o **Objeto Cultural** (como Moura o denomina) é submetido aos procedimentos que ele chama de *Zoom In* e *Zoom Out* (ou **Zin** e **Zout**, respectivamente), os quais demandam escolhas artísticas pessoais em um nível abstrato. **Zin** consiste em destacar temporal e **fisicamente** (de forma metafórica) os componentes do **Objeto Cultural**, separando **fatias microscópicas** de som de tal forma que, digamos, um timbre específico (ou mesmo um aspecto particular de um timbre) pode ser identificado e “visto” (escutado) como uma entidade autônoma. O procedimento é paralelo ao ato de se aproximar bem perto de uma pintura, ao ponto de poder perceber apenas texturas e detalhes da tela em si, em vez de contornos e desenhos que podem ser decodificados. **Zout** é aplicado ao reverso, ao processo de reconstrução dos componentes da fonte de referência. A idéia em aplicar esse procedimento diz respeito, em comparação com **Zin**, à possibilidade de se buscar reconhecer, a partir de certa ‘distância’, **gestalts**¹⁴ **musicais** (*i.e.*, os elementos em suas formas holísticas), similarmente como, em pintura, é possível delinear imagens claras e carregadas de significado quando nos afastamos do quadro observado.

A implementação de **Zin** (associado acima com proximidade) depende não somente do conteúdo do som, mas também do uso de longas unidades de tempo associadas a esse som.

¹² Sobre esse conceito, ver Schaeffer (1993).

¹³ Sobre esse conceito, ver Schafer (1991).

¹⁴ Refere-se à teoria psicológica e filosófica desenvolvida a partir do pensamento de Köhler, Wertheimer e Koffka, pela qual se nega que os fenômenos possam ser isolados entre si para fins de explicação. Nesse caso, os fenômenos são considerados conjuntos estruturais inseparáveis em sua forma. A teoria da *gestalte*, no campo da psicologia, contribuiu para a descoberta de algumas leis da percepção, como por exemplo, que a forma de um objeto percebida é relativamente independente de mudanças de estímulos que existem na retina. Com isso o conceito da *gestalte* veio a representar um aperfeiçoamento da noção de totalidade, que se revelou útil na teoria da percepção que, por sua vez, vem contribuir para a avaliação a partir do interior do todo (HURZBURG; LONDRES; BERNAA, 1982, p.4361).

Isso ocorre devido ao fato de que para serem trazidos à superfície musical e apresentarem significado ao ouvinte, fatores como timbre, densidade e textura, por exemplo – próprios da expressão de **Zin** –, precisam ser “esticados”, expandidos no tempo. O exemplo 15 mostra um caso de **Zin**, extraído da obra *Circumversus*, para flauta, clarineta, violino e violoncelo (Moura, 2005) ¹⁵. Nesse trecho, o texto musical representa um recorte do som da viola dos repentistas nordestinos, em que alguns aspectos de timbre, como certas ressonâncias e o som “rasgado”, meio percussivo e de afinação oscilante, típico das cordas duplas da viola nordestina, são abstratamente amplificados. Em outras palavras, o **Zin** faz com que o **Objeto Cultural**, neste caso o recorte do som da viola nordestina, seja esticado e reproduzido pelos instrumentos do quarteto, que o apresenta na superfície musical de forma perceptível ao ouvinte por meio de trêmulos, cordas duplas e glissandos (executados pelos instrumentos de cordas) e algumas técnicas de sonoridade expandida, a exemplo de microtons e multifônicos (executados pelos instrumentos de sopro).

The image shows a musical score for a quartet (Flute, Clarinet, Violin, Cello) in 3/4 time. The score is written in a complex, rhythmic style with many notes and rests. The dynamics range from *pp* (pianissimo) to *ffff* (fortississimo). The score includes various performance instructions such as *Sul Pont.*, *Ord.*, *III*, *IV*, and *Overbowing*. The Flute part starts with a *n* (noisiness) marking and a *ff* dynamic. The Clarinet part also starts with a *n* marking and a *ff* dynamic. The Violin part starts with a *pp* dynamic and includes *Sul Pont.* and *Ord.* markings. The Cello part starts with a *mf* dynamic and includes *Sul Pont.* and *Overbowing* markings. The score is divided into four measures, with the first measure being a whole rest for all instruments.

¹⁵ Áudio disponível em: <http://www.oicrm.org/fr/ressources/actes-electroniques/colloque_2007.php> Acesso em: 30 mar. 2011.

The image shows a musical score for four instruments: Flute (Fl), Clarinet (Cl), Violin (Vn), and Cello (Vc). The score is in 3/4 time and consists of four measures. The Flute and Clarinet parts feature a melodic line with dynamic markings *n* and *f* and accents. The Violin part starts with a triplet of eighth notes and then has a melodic line with dynamic markings *mf*, *n*, and *f*, and the instruction *Sul Pont.* The Cello part starts with a triplet of eighth notes and then has a melodic line with dynamic markings *n* and *f*, and the instruction *Sul Pont.* The overall dynamic range is from *pp* to *f*.

Exemplo 15: caso de *Zin* na obra *Circumversus*, para flauta, clarineta, violino e violoncelo, compassos 26-33.

De modo contrário, além da transformação tímbrica apropriada dos componentes do som, **Zout** (associado com distância) demanda que esses componentes recorram em unidades menores de tempo para que sejam inteligíveis e compreensíveis. Dessa forma, assim como o **Zin** busca amplificar e trazer o **Objeto Cultural** para a superfície musical, o **Zout** busca compactá-lo e o coloca no *background* desse contexto musical. É oportuno dizer também que, em segmentos **gestálticos** de **Zout** (nos quais o **Objeto Cultural** é considerado inseparável do todo e mantido no *background* musical) por conta de questões estéticas, Moura procura fazer com que as fontes de referência não cheguem à superfície musical de forma extremamente óbvia ou explícita e para isso, aplica variadas técnicas, entre as quais figuram aquelas que ele denomina como **Ritmo Textural** e **Melodia Textural**. Na primeira, múltiplos sons são organizados para formar uma massa sonora e, de acordo com a movimentação desses sons, registro e suas condições quanto à densidade, timbre e dinâmica, pequenos padrões rítmicos da fonte de referência podem ser percebidos ao emergir difusamente dessa gama sonora. A idéia é estendível ao domínio melódico, uma vez que esses fatores podem ser

manipulados para criar fragmentos melódicos difusos, ou até mesmo uma melodia difusa, dentro da massa sonora.

Um exemplo de *Zout* por meio do **Ritmo Textural** é construído a partir de um padrão rítmico¹⁶ do *Maracatu de Baque Virado*¹⁷ do Recife (Exemplo 16) e encontrado na peça orquestral *Noite dos Tambores Silenciosos* (MOURA, 2003a).

The image displays five staves of musical notation, each representing a different instrument in the Maracatu de Baque Virado ensemble. From top to bottom, the staves are labeled: Gonguê, Ganzá, Tarol, Repique Meio, and Marcante. The notation uses various rhythmic values (quarter notes, eighth notes, and rests) and includes accents (>) above certain notes to indicate emphasis. The patterns are arranged in a way that shows their relative timing and how they interlock to form a complex, layered rhythmic texture.

Exemplo 16: padrão rítmico do Maracatu de Baque Virado do Recife (MOURA, 2007, p.6).

¹⁶ Áudio disponível em: <http://www.oicrm.org/fr/ressources/actes-electroniques/colloque_2007.php> Acesso em: 30 mar. 2011.

¹⁷ A pesquisadora Cláudia Lima explica que o *Maracatu de Baque Virado ou Nação* possui originalmente como seguidores os devotos dos cultos afro-brasileiros da linha Nagô. A música vocal denomina-se *toadas* e inclui versos com procedência africana. O instrumental, cuja execução se denomina *toque*, é constituído pelo gonguê, tarol, caixa de guerra e zabumbas. Uma das mais importantes reuniões dos *Maracatus de Tradição de Baque Virado ou Nação* acontece sempre na segunda-feira de carnaval, a partir das vinte e três horas, na Igreja do Pátio do Terço, no bairro de São José, no centro do Recife. À meia noite, orientados por um sinal, os tambores param e o silêncio por si só já reverencia o momento. Esta cerimônia ritualística denomina-se *Noite dos Tambores Silenciosos* (LIMA, Cláudia, Disponível em: <<http://poemia.wordpress.com/2008/08/18/maracatus-de-baque-virado-ou-nacao/>> Acesso em 30 mar. 2011).

O **Ritmo Textural** desse trecho foi criado, primeiramente, montando-se uma versão do padrão rítmico acima com **interpretações melódicas dos toques (batidas)**¹⁸ dos instrumentos de percussão do Maracatu, simulando seus registros, contornos, acentos, agógicas e traços rítmicos, conforme demonstra o exemplo abaixo:

The image displays a musical score for a piece of Maracatu de Baque Virado. It consists of five staves, each representing a different instrument or vocal part. The staves are labeled as follows: Gonguê (top), Melodia, Tarol, Repique/Meião, and Marcante (bottom). The score is divided into two systems. The first system covers measures 290 to 294, and the second system covers measures 295 to 299. The Gonguê staff is characterized by a highly rhythmic and complex pattern, often using slurs and accents to indicate specific rhythmic values. The Melodia staff provides a melodic line that follows the rhythmic contours of the percussion. The Tarol, Repique/Meião, and Marcante staves provide a steady, rhythmic accompaniment, with the Marcante staff often playing a bass line.

Exemplo 17: interpretações melódicas dos toques do *Maracatu de Baque Virado* (MOURA, 2007, p.7).

Visando à criação simultânea de uma **Melodia Textural**, está também inserida no segundo pentagrama do trecho demonstrado no exemplo 17, em oitavas “quebradas”, a

¹⁸ Áudio disponível em: <http://www.oicrm.org/fr/ressources/actes-electroniques/colloque_2007.php> Acesso em: 30 mar. 2011.

citação melódica da *toada* de Maracatu *Nas Água Verde do Má*, tema musical de domínio público, coletado por Guerra-Peixe, extraído do seu livro *Maracatus do Recife* e apresentado no exemplo 18 (PEIXE, 1955, p.145).

The image shows a musical score in 4/4 time, key of D major. It consists of four staves of music. The first staff is labeled 'Queen' and has the lyrics 'Nas á - gua ver - de do má Tem um pa - que - te bu - ni - (to) Nas á - gua ver - de do má'. The second staff is labeled 'Baianas' and has the lyrics 'Tem um pa - que - te bu - ni - (to) Quan - do o fa - ró deu si - ná Eu a - vis - tei Por - to Ri -'. The third staff is labeled 'Queen' and has the lyrics '[co]Quan do o fa - ró deu si - ná Eu a - vis - tei Por - to Ri - (co) Nas á - gua ver - de do má'. The fourth staff is labeled '(co)' and shows a single note on a treble clef staff.

Exemplo 18: *toada* de Maracatu de Baque Virado *Nas Água Verde do Má* (PEIXE, 1955, p.145).

Em seguida, as notas desse trecho são distribuídas transversalmente (ao invés de linearmente) entre os instrumentos de uma massa sonora encontrada entre os compassos 290 e 293 da peça orquestral *Noite dos Tambores Silenciosos* (Moura, 2003a)¹⁹, conforme demonstra a seguir o exemplo 19:

¹⁹ Áudio disponível em: <http://www.oicrm.org/fr/ressources/actes-electroniques/colloque_2007.php> Acesso em: 30 mar. 2011.

The image displays a musical score for a symphony orchestra, covering measures 290 to 293. The score is written in 2/4 time and includes parts for Flute (Fls), Oboe (Obs), English Horn (Corne Ing), Clarinet 1 (Cl1), Clarinet 2 (Cl2), Bassoon (Clarone), First Bassoon (Fg 1), Second Bassoon (Fg 2), Trombone 1 (Tbn 1), Harp (Harpa), and Piano (Piano). The music is marked with a dynamic of *mp* (mezzo-piano). The score shows a complex texture with overlapping melodic and rhythmic lines across the various instruments.

Exemplo 19: massa sonora com *Ritmo Textural* e *Melodia Textural*, extraída da peça *Noite dos Tambores Silenciosos* para orquestra sinfônica, compassos 290-293.

Considerando que diferentes tipos de transformação podem ocorrer entre os estágios de **Zin** e **Zout**, desenhos temporais específicos podem ser aplicados, estabelecendo as organizações formais de larga escala das peças. Desta forma, conectando diferentes aspectos, o processo de **Desfragmentação** pode implementar um isomorfismo musical que envolve **materiais**, **processo** (discurso musical), **conteúdo** e **forma**.

Vale ressaltar que ocorrem variações com relação à abrangência do processo de **Desfragmentação**, uma vez que este pode governar a peça como um todo ou afetá-la apenas de modo parcial. No segundo caso, usualmente Moura contrapõe a música caracterizada por

um processo de **Desfragmentação** (relacionado à referência folclórica) com uma música abstrata e livre de qualquer referência regional e cria intencionalmente um nível hierárquico de superfície musical caracterizado por um **contraponto de tipos de música diferentes**, como Moura o denomina. Pode-se dizer que o tipo abstrato representa uma música construída **sinteticamente**, que se posiciona diante da música **orgânica** derivada das manifestações populares.

A relação dialética entre o **sintético** e o **orgânico**, faz com que uma linguagem artificial e culturas populares interajam por meio de uma ponte formal e assim a música livre de referências externas é submetida a uma transformação, governada pelo que Moura denomina como **técnica de palimpsesto**. Na prática, a música livre pode se expandir a partir de eventos musicais que representam o parâmetro harmônico, passar por diferentes estágios que tipificam os parâmetros da melodia e da textura, até ser expressa como um som que pode denotar o parâmetro do timbre. A passagem de um estágio para o outro se assemelha à formação de um **palimpsesto**²⁰, onde a substância musical, que em determinado momento representa a superfície musical, no próximo instante representa o *background* referencial e uma música é construída a partir de outra.

De um ponto de vista conceitual, pode-se dizer que os **Objetos Culturais**, incorporando cargas semânticas de um terreno especificamente musical, uma vez que são significativos através de sua ligação com as manifestações regionais musicais, abraçam a conjuntura e o argumento da música. O processo de **Desfragmentação**, que no fundo é um conceito operacional, existe em função da identidade dos **Objetos de Referência Cultural** e é em função da efetiva substancialização destes que sistemas composicionais específicos e

²⁰ Refere-se a manuscritos em pergaminho que, depois de raspados e polidos, eram novamente aproveitados para a escrita de outros textos. Essa prática era comum na Idade Média, em virtude da escassez de matéria-prima para confecção de pergaminho. Modernamente, porém, o termo palimpsesto tem sido usado para indicar a técnica de restaurar os caracteres primitivos de um texto. Igualmente, pode se referir à construção de um texto novo, a partir de caracteres de um texto antigo (FERREIRA, 1986, p.1021).

flexíveis são concebidos – os quais mudam de composição para composição, a depender das referências culturais.

Desse modo, outro procedimento composicional utilizado por Eli-Eri Moura no envolver do processo de **Desfragmentação** é a criação de um **conjunto de alturas**, com determinados intervalos entre si, que posteriormente é submetido a diversas transposições, formando assim uma espécie de “escala” que Moura denomina *Grid* de alturas. A esse respeito, Moura explica que:

O *Grid* de alturas corresponde a um determinado número de **conjuntos de alturas** selecionados e fixados que, por recorrência estatisticamente controlada, serve como matéria-prima musical ou base para formações estruturais e/ou sistêmicas posteriores. No *Grid*, as alturas são consideradas em seus registros específicos, e não somente como **classes de alturas**²¹ (Entrevista concedida ao autor em 19 jan. 2011).

O exemplo 20 nos traz os cinco *Grids* de alturas que foram utilizados por Moura na composição de *Noite dos Tambores Silenciosos* (MOURA, 2003a) e retirados de sua própria tese de doutorado (MOURA, 2003b). Observe que Moura utiliza, no caso dessa composição, o **conjunto de alturas** (Lá–Sib–Dó–Dó#) e realiza, de forma ascendente, diversas transposições possíveis para este grupo de notas. Cada uma das cinco “escalas” trazidas pelo exemplo a seguir configura um *Grid* de alturas, e chamamos a atenção para o fato de que o **conjunto de alturas** original, que figura apenas uma única vez durante os cinco *Grids* apresentados no exemplo, dá origem, por meio das diversas transposições, a **conjuntos de alturas** que ocorrem apenas uma única vez durante os cinco *Grids*, ou seja, se levarmos em

²¹ Sobre esse conceito, o compositor nos explica que a principal diferença entre *conjunto de alturas* e *conjunto de classe de alturas* é que o primeiro leva em consideração tanto o som quanto o registro em que este som é executado, enquanto que o segundo considera apenas a frequência do som que é executado. Em outras palavras, para o *conjunto de alturas* existe diferenciação entre um Dó⁵ e um Dó², por exemplo, enquanto que para o *conjunto de classe de alturas*, ambos pertencem à mesma classe de altura – Dó.

consideração o registro, perceberemos que cada **conjunto de alturas** figura apenas uma única vez durante todo o exemplo. Cabe ressaltar que o compositor numera (de 1 a 12) os doze sons da escala cromática a partir da altura Dó. Nessa lógica, o Dó é representado pelo número 1, o Dó# pelo número 2, o Ré pelo número 3, o Ré# pelo número 4, e assim por diante, conforme demonstra a figura a seguir:

Exemplo 20: *Grids* de alturas utilizados por Moura na composição de *Noite dos Tambores Silenciosos* (MOURA, 2003b).

Por fim, afirmamos que a utilização do *Grid* de alturas como matéria-prima musical, ou base para formações estruturais e/ou sistêmicas posteriores, já foi realizada por Moura na composição das obras *Isophonie* (para cello solo), *Noite dos Tambores Silenciosos* e da série *Nouer*, além do segundo movimento de *Quassus*, conforme veremos a seguir em um tópico apropriado do próximo capítulo, dedicado à sua análise.

6 ASPECTOS ESTRUTURAIS DE *QUASSUS*

A análise compreende o método de conhecimento, pelo qual, um todo é dividido em seus elementos constitutivos (...) esse método consiste em dividir cada uma das dificuldades em tantas partes quantas possíveis e quantas necessárias forem para resolvê-las.

(Descartes, *Discurso do Método*, 1637)

O presente capítulo tem por objetivo realizar uma análise acerca da estrutura formal de *Quassus*, levando-se em consideração os procedimentos composicionais utilizados por Moura. Assim, utilizaremos as informações provindas do estudo realizado nos capítulos anteriores a fim de melhor compreendermos a estrutura da obra e, dessa maneira, levantarmos informações que servirão como base para auxiliar o intérprete em suas escolhas interpretativas.

Encomendada ao compositor pelo pesquisador, a obra *Quassus* para clarineta solo representa um retorno de Moura à produção de música contemporânea de concerto, após um período de intensa produção de música incidental, com trilhas sonoras para peças de teatro, vídeos (documentários) e filmes; e além de encomendas específicas para compor dentro do sistema tonal e em determinados estilos, a exemplo da ópera *Dulcinéia e Trancoso*, primeira ópera em estilo **Armorial**²² da história.

²² O Movimento Armorial de Pernambuco foi fundado pelo escritor e dramaturgo Ariano Suassuna e lançado oficialmente em 18 de outubro de 1970 com a realização de um concerto e uma exposição de artes plásticas realizados na Igreja barroca de São Pedro dos Clérigos, no Pátio de São Pedro, localizado no bairro de São José, no centro da cidade do Recife. O Movimento foi promovido pela Universidade Federal de Pernambuco e seu objetivo foi o de criar uma arte brasileira erudita a partir da cultura popular do nordeste brasileiro. O Movimento Armorial divide-se em três fases: Experimental (1970 a 1975), Romançal (1975 a 1995) e Arraial (1995 em diante) e atinge repercussão nacional antes mesmo de completar o seu primeiro ano de existência. O Movimento Armorial difunde-se fortemente em variadas formas de arte a exemplo das artes plásticas, música, literatura, dança e artes cênicas: no cinema, teatro e televisão (MAGA MULTIMÍDIA, 2008, Disponível em CD-ROM). A ópera *Dulcinéia e Trancoso* de Moura representa a primeira obra do gênero no Movimento.

O termo *Quassus* vem do latim e alude a choque, agitação, tremor. Seu uso é por conta da referência cultural do segundo movimento da peça, o **frevo** de Pernambuco. A palavra **frevo** vem de *ferver*, *frigir*, ou *frege*, que, por corruptela (*frever* e *frevedouro*), passou a indicar agitação, efervescência, confusão, rebuliço, como nas aglutinações de massa popular em vai-e-vem, que desde a segunda metade do século XIX, cresciam em torno dos blocos, durante o carnaval do Recife (LEAL, 2008, p.108).

A obra *Quassus* encontra-se dividida em dois movimentos, sendo o primeiro uma espécie de preparação para o segundo movimento da peça. Moura nos declarou em entrevista que sua inspiração para compor a obra sob tal perspectiva se originou a partir do seu conhecimento acerca de algumas das obras do compositor Witold Lutoslawski²³, mais precisamente sua Sinfonia N° 2, na qual um primeiro movimento estático (*Hesitant*) funciona como uma espécie de preparação para um segundo movimento de caráter mais movido e direcionado (*Direct*).

Em *Quassus*, alguns pontos específicos são almejados pelo compositor como, por exemplo, o uso de sua concepção “circular” para fundamentar o primeiro movimento da obra; o uso (no segundo movimento) de uma fonte de referência inédita em sua produção (o **frevo** de Pernambuco); a utilização do processo de **Desfragmentação** em todo o segundo movimento da obra; e finalmente, uma abordagem intertextual em duas frentes: a) autofagia²⁴ musical tendo como intertexto, no primeiro movimento, uma de suas obras anteriores (*Nouer*

²³ Compositor polonês nascido na cidade de Varsóvia em 25 de janeiro de 1913. Estudou com Maliszewski no Conservatório de Varsóvia entre os anos de 1932 e 1937, logo deixando sua marca como pianista e compositor. Escreveu música para piano, música de câmara, música para voz com orquestra e música orquestral, tendo escrito três sinfonias, das quais a Segunda (1967) e Terceira (1983) se apresentam de forma plenamente cromática, requintadamente orquestrada, desenvolvendo-se através de uma oposição entre texturas aleatórias e métricas. Lutoslawski exerceu também atividades internacionais como professor e regente de sua própria música e faleceu em 7 de fevereiro de 1994, também na cidade de Varsóvia (GROVE, 1994, p. 555-556).

²⁴ O termo autofagia, ao pé da letra, significa nutrição à custa de componentes ou reservas do próprio organismo; ação, resultado de alimentar-se da própria substância, da própria carne (FERREIRA, 1986, p.202). Desse modo, no presente trabalho a expressão autofagia musical refere-se à utilização de uma obra anterior do próprio Moura (*Nouer IV* para viola e piano) como intertexto para a composição do primeiro movimento de *Quassus*.

IV para viola e piano) e b) citação de um fragmento melódico de quatro compassos do frevo *Marquinhos no Frevo*, em homenagem ao seu autor, Maestro Duda²⁵.

6.1 Análise Estrutural do Primeiro Movimento

Ratificando o que já foi dito no capítulo 4 do presente trabalho, Moura concebe sua música cíclica baseado numa contínua agregação e desagregação de notas, como se fossem partículas, fragmentos sonoros de diferentes tamanhos que se movem em “círculos” e que, em âmbitos maiores, podem corresponder à estrutura de um movimento inteiro em uma obra. Diante dessa informação, ainda no capítulo 4, dividimos formalmente o discurso musical do primeiro movimento de *Quassus* em sete seções, levando-se em consideração os momentos em que há uma forte incidência dos pequenos grãos e fragmentos sonoros da concepção “circular” de Moura; e os momentos em que estes pequenos grãos e fragmentos praticamente inexistem. Ressaltamos que as seções que apresentam uma baixa incidência de fragmentos “circulares” constituem transformações graduais das seções em que há uma larga incidência destes fragmentos e assim, funcionam como uma espécie de transição entre essas seções. Por essa razão, optamos por definir aproximadamente o momento em que se inicia e finaliza cada seção, pois as sete partes deste discurso musical se interligam formando uma grande massa

²⁵ José Ursicino da Silva, Maestro Duda, nasceu em 23 de dezembro de 1935 na cidade de Goiana, Pernambuco. Regente, compositor, arranjador e instrumentista, o Maestro Duda compôs choros, sambas, frevos e várias outras obras de frequência regular no repertório de bandas de todo o país. Começou a estudar música aos 8 anos de idade e logo integrou a banda de sua cidade, onde interpretou o frevo *Furacão*, sua primeira autoria. Em 1950, aos 15 anos de idade, mudou-se para o Recife, onde integrou a *Jazz Band Acadêmica* e a Orquestra Paraguari, da Rádio Jornal do Comércio. Em 1953 assumiu a direção do departamento musical da TV Jornal do Comércio. Vencedor de vários festivais e prêmios nacionais enquanto compositor e arranjador, viajou com sua orquestra para Miami em 1984, inaugurando o primeiro de muitos vôos internacionais do Frevo. Sua música já recebeu destaque na crítica nacional e internacional a exemplo do jornal *The Washington Post* em 1990. Em 1998 foi eleito para ocupar a cadeira 19 da Academia Pernambucana de Música, cujo patrono é Capiba. O Maestro Duda é sogro do compositor Eli-Eri Moura e costuma dedicar algumas de suas obras a familiares e amigos, sendo o frevo *Marquinhos no Frevo* um exemplo disso, dedicado ao seu filho Marcos Carneiro da Silva, trompetista das orquestras sinfônicas do Recife e da Paraíba.

sonora, um grande “círculo” que corresponde a toda estrutura formal do primeiro movimento da obra (vide Ilustração 1). Desse modo, as linhas que se seguem buscam realizar uma análise estrutural estudando cada uma dessas seções a fim de resolvermos as dificuldades encontradas e percebermos os aspectos estruturais que proporcionam coesão ao discurso musical de *Quassus*.

Embora a obra tenha início com a nota Si₂, os dois primeiros tempos do primeiro compasso realizam uma oscilação sonora entre as notas Si₂–Dó₃–Ré_b e sugerem a nota Dó₃ como centro sonoro dessa oscilação. Essa questão simétrica acontece em função dos pequenos grãos e fragmentos da concepção circular de Moura, que também podem ser interpretados como sucessivas bordaduras superiores e inferiores (vide Exemplo 2). Assim, o terceiro tempo desse primeiro compasso retoma a nota Si₂ e utiliza esses pequenos grãos e fragmentos para conduzir a obra cromaticamente até a nota Sol₂ do segundo compasso, conforme demonstra a seguir o exemplo 21:

Exemplo 21: centro sonoro e condução cromática no trecho entre o primeiro e o segundo compasso de *Quassus*.

Prosseguindo nossa análise, podemos perceber que o primeiro tempo do segundo compasso re-conduz a obra por cromatismo ascendente da nota Sol₂ até a nota Dó₃, no início do segundo tempo, e que essa nota (Dó₃) mais uma vez figura como centro sonoro, dessa vez, apenas nesse segundo tempo. O terceiro tempo do segundo compasso, assim como o terceiro tempo do primeiro compasso, retoma a nota Si₂, porém, dessa vez, utiliza os pequenos grãos

e fragmentos da concepção circular de Moura como bordaduras cromáticas para conduzir a obra de forma ascendente do Si² até o Fá³ do segundo tempo do terceiro compasso. Cabe ressaltar que, inseridas nessa progressão sonora, destacam-se como pontos de apoio e centros sonoros simétricos as notas Si²–Do^{#3}–Mib³–Fá³. Chamamos a atenção para o fato de que essa progressão sonora possui um âmbito intervalar de trítono (três tons inteiros), importante relação sonora para a música pós-tonal, por se tratar de um intervalo que divide a escala cromática exatamente ao meio e um recorrente intervalo na estrutura formal do primeiro movimento de *Quassus*, como demonstra o exemplo 22 e conforme veremos no decorrer da presente análise:

The musical notation shows a melodic line in treble clef starting at measure 2. The notes are: Si², Dó³, Ré^{b3}, Lá^{#3}, Si³, Dó³, Dó^{#3}, Ré³, Dó^{#3}, Ré³, Mib³, Mi³, Fá³. Annotations include: 'Cromatismo ascendente' under the first three notes; 'Centro sonoro Si - Dó - Réb' with a bracket and '9' below it; 'Bordaduras cromáticas' in a dashed arch over the next four groups of notes; 'Centro sonoro' labels above each of these groups; and 'Si', 'Dó#', 'Dó#', 'Mib', and 'Fá' marked with arrows pointing to specific notes. A bracket at the bottom indicates 'Âmbito intervalar de três tons inteiros - trítono'.

Exemplo 22: cromatismo, centros sonoros e progressão sonora por meio de bordaduras cromáticas, com âmbito intervalar de trítono, no trecho entre os compassos 2 e 3 do primeiro movimento de *Quassus*.

A partir do segundo tempo do terceiro compasso o compositor inicia uma progressão sonora ascendente que combina intervalos de 2^am (cromatismo) com intervalos de 2^aM (tons inteiros) e que conduz a obra até o Sol^{#4} do início do compasso 5, finalizando assim a primeira seção desse movimento da obra. Podemos observar também que essa progressão ascendente teve como ponto de partida a nota Ré³, atingindo seu ápice na nota Sol^{#4}, e que essas alturas pertencem às classes de alturas Ré e Sol[#], que mantém mais uma vez a relação intervalar de trítono entre si, conforme demonstra o exemplo 23:

Exemplo 23: progressão ascendente combinando intervalos de 2ªm e 2ªM entre os compassos 3 e 5 do primeiro movimento de *Quassus*.

Desse modo, chamamos a atenção para o fato de que a Seção 1 conduziu a obra da altura Si2 (primeira nota da peça) até o Sol#4 (primeira nota do compasso 5) e que essas classes de alturas mantêm um intervalo de 6ªM (ou 3ªm, se considerarmos sua inversão) entre si. Caso consideremos que, apesar da nota Si2 se apresentar como primeira nota da peça, o centro sonoro de seu início seja o Dó3 (conforme foi visto no exemplo 21), obteremos uma relação intervalar de 6ªm (ou 3ªM, se considerarmos sua inversão). Vale ressaltar que, associada ao desenvolvimento dessa seção, Moura realizou uma gradativa expansão dos níveis de dinâmica, iniciada no primeiro compasso da obra em *pp*, atingindo o *p* no terceiro compasso, crescendo até o *mp* no quarto compasso e chegando ao *mf* no quinto compasso, final dessa seção.

A primeira nota da Seção 2 é o Mi4 (segunda nota da tercina do primeiro tempo do compasso 5) que forma um intervalo de 3ªM (ou 6ªm, se considerarmos sua inversão) com a última nota da Seção 1 (Sol#4). Conforme já foi mencionado, nós dividimos o discurso musical do primeiro movimento de *Quassus* em sete seções, separando-as pela incidência dos pequenos grãos e fragmentos sonoros da concepção circular de Moura. Também dissemos que as seções em que estes elementos praticamente inexitem representam transformações graduais das seções que apresentam uma forte incidência destes. Desse modo, a Seção 2 representa uma gradativa transformação da Seção 1 e, por conta disto, apresenta elementos que foram utilizados por Moura na construção da primeira seção como, por exemplo,

conduções melódicas por cromatismo, trítonos e progressões sonoras utilizando intervalos de 2^{a}m e 2^{a}M , conforme demonstra o exemplo 24:

The musical score for Example 24 is divided into three systems, each starting with a measure number (5, 7, and 9) and a dynamic marking. The first system (measures 5-6) is labeled 'Início da Seção 2' and features a 3^{a}M interval. The notes are Sol#, Sol, Fá#, Fá, Mi, and Mi♭, with 'Condução cromática' indicated below. The second system (measures 7-8) shows a tritone between Sol and Lá♭, followed by Sol and Fá#, with 'Condução cromática' and 'Trítono' labels. The third system (measures 9-10) continues with Mi♭ and Mi, followed by Fá#, Fá, Mi, and Ré#, with 'Condução cromática' and 'Trítono' labels. A final 'Trítono' label points to the Mi note in measure 10. The dynamic markings are *mf*, *mp*, and *mf*.

Exemplo 24: trítonos e condução cromática na Seção 2, compassos 5-9.

Chamamos a atenção para o fato de que a Seção 2 conduziu a obra da nota Mi $_4$, do primeiro tempo do compasso 5, até o D $_5$ do segundo tempo do compasso 10 e que essas classes de alturas estabelecem mais uma vez a relação intervalar de 6^{a}m (ou 3^{a}M) entre si, assim como ocorreu com a relação intervalar entre o centro sonoro do início da Seção 1 (Dó) e sua última altura (Sol#), conforme demonstra o exemplo 25:

The musical score for Example 25 shows two measures, 5 and 10, in a single system. Measure 5 is labeled 'Início da Seção 2' and contains a triplet of notes. Measure 10 is labeled 'Término da Seção 2' and contains a triplet of notes. A dashed oval connects the first note of measure 5 to the first note of measure 10, with the label 'Relação intervalar (6^{a}m)' below it. The dynamic marking is *mf*.

Início da Seção 1
Centro sonoro
Si - Dó - Réb

Término da Seção 1

Relação intervalar 5ªAum. (6ªm)

Exemplo 25: relação intervalar entre a primeira e a última nota nas seções 1 e 2.

A Seção 3 se inicia no terceiro tempo do compasso 10 com uma forte ênfase no trítono Ré⁵ – Sol[#]4 (primeira vez que ocorre a indicação de forte na obra). Após a afirmação desse intervalo de trítono, Moura parte do trítono Fá[#]4 – D⁶5 para realizar uma contração de intervalos, na qual podemos perceber a simulação de duas vozes que se movimentam de forma descendente, sendo uma inferior por cromatismo (do Fá[#]4 ao Mib⁴) e outra superior combinando intervalos de 2ª^m e 2ª^M (do D⁶5 ao Sol⁴). Associada a essa contração intervalar, o compositor realizou, em sentido contrário, uma expansão dos níveis de dinâmica, do *f* ao *ff*, conforme demonstra o exemplo 26:

Início da Seção 3

5ªdim

Contração de intervalos

10

Tritono

Tritono

Dó

Si

Lá

Sol#

Sol

3ªM

f

Fá#

Fá

Mi

Mib

ff

Exemplo 26: formação de trítonos, contração de intervalos e expansão de dinâmica entre os compassos 10 e 11 do primeiro movimento de *Quassus*, início da Seção 3.

A partir do terceiro tempo do compasso 11, Moura toma novamente o intervalo de trítono (Mib⁴ – Lá⁴) e parte da nota que divide esse intervalo exatamente ao meio (Fá[#]4) para realizar uma efêmera expansão e contração de intervalos que figura entre o terceiro tempo do

compasso 11 e o segundo tempo do compasso 12. Durante esse trecho, mais uma vez o compositor realiza uma simulação de duas vozes que se movimentam, mas dessa vez, sendo uma superior por cromatismo (do Lá₄ ao Dó₅) e outra inferior combinando intervalos de 2^am e 2^aM (do Mib₄ ao Sol₄), ambas de forma ascendente. Associada a essa rápida expansão e contração intervalar, Moura realiza uma contração dos níveis de dinâmica, do *ff* ao *mf*, conforme demonstra o exemplo 27:

Exemplo 27: formação de trítonos, rápida expansão e contração intervalar, e contração de dinâmica entre os compassos 11 e 12 do primeiro movimento de *Quassus*.

Chamamos a atenção para o fato de que, a partir do terceiro tempo do compasso 12, Moura elege a nota Dó₅ como centro sonoro, uma espécie de pedal que se mantém até o fim dessa seção, e realiza a partir desse momento uma contínua contração de intervalos com a voz inferior, que se movimenta de forma cromática e ascendente até a nota Dó₅ no compasso 14, e que se fecha no trinado que figura entre os compassos 14 e 15, encerrando assim esta contração de intervalos e conseqüentemente a Seção 3 da obra. Associada a essa contração de intervalos, o compositor realizou, no mesmo sentido, uma gradativa contração dos níveis de dinâmica, que partiu do *mf* e chegou até o *n* (*niente* em italiano, que em português significa “nada”) conforme demonstra a seguir o exemplo 28:

The image displays two musical staves. The first staff, labeled '12', shows a chromatic ascent in the lower voice with notes Sol#, Lá, Lá#, and Si. It includes dynamic markings *mf* and *mp*. The second staff, labeled '14', shows a chromatic descent in the upper voice with notes Réb (Dó#) and Dó. It includes dynamic markings *p* and *n*.

Exemplo 28: centro sonoro por meio de pedal, simulação de duas vozes e contração intervalar por meio de cromatismo ascendente na voz inferior entre os compassos 12 e 15 do primeiro movimento de *Quassus*.

Após dois tempos de pausa (que ratificam a finalização da Seção 3), a Seção 4 se inicia no compasso 16 e se apresenta de forma muito semelhante à Seção 1. Nela, Moura torna a utilizar os pequenos grãos e fragmentos de sua concepção circular a fim de conduzir a obra cromaticamente. Porém, ao compararmos os trechos iniciais dessas duas seções, podemos perceber algumas diferenças entre estes como, por exemplo, o fato das células rítmicas do início da Seção 4 pertencerem à subdivisão binária, enquanto que as células rítmicas do início da Seção 1 pertencem à subdivisão ternária (ver Exemplo 29). Tal assunto já foi abordado durante o capítulo 4 do presente trabalho e, essa diferenciação, nos transmite a sensação de que o início da Seção 1 seja mais rápido que o início da Seção 4, embora ambos possuam o mesmo andamento.

Outra diferença entre essas duas seções diz respeito ao âmbito intervalar percebido nesses trechos. Enquanto que o trecho inicial da Seção 1 possui um âmbito intervalar de três tons inteiros (trítono) entre sua nota mais aguda (Réb³) e sua nota mais grave (Sol²), o trecho inicial da Seção 4 possui um âmbito intervalar de dois tons e meio (4^aJ) entre sua nota mais aguda (Sol³) e sua nota mais grave (Ré³). Apesar de aparentemente não haver tanta diferença entre os âmbitos intervalares nesses dois trechos, podemos observar que, a movimentação que

ocorre no início da Seção 1 nos transmite uma sensação de direção, em função da condução cromática que figura a partir do terceiro tempo do primeiro compasso, enquanto que o trecho inicial da Seção 4 nos transmite uma sensação de hesitação, algo que se movimenta em torno de si mesmo e não possui uma direção evidente, conforme demonstra o exemplo 29:

a) Início da Seção 4

$\text{♩} = 60$

Movimentação hesitante

Células rítmicas pertencentes à subdivisão binária

Nota mais grave

Nota mais aguda

16

pp

Âmbito intervalar (4^{a}J)

b) Início da Seção 1

$\text{♩} = 60$

Movimentação direta

Células rítmicas pertencentes à subdivisão ternária

Nota mais aguda

Nota mais grave

1

pp

Si Lá# Lá Sol# Lá Sol# Sol

Condução cromática

Âmbito intervalar (tritono)

Exemplo 29: comparação entre os trechos iniciais de (a) Seção 4 e (b) Seção 1.

Conforme supramencionado, apesar de constatarmos algumas diferenças entre o trecho inicial da Seção 4 e o trecho inicial da Seção 1, essas duas seções se apresentam de forma muito semelhante. Em ambas as seções, podemos perceber a utilização dos pequenos grãos e fragmentos sonoros da concepção circular de Moura como bordaduras cromáticas a fim de conduzir a obra por meio de uma progressão ascendente que envolve cromatismo e tons inteiros. Assim, associada a essas progressões ascendentes, Moura realiza em ambas as seções uma mesma expansão em níveis de dinâmica, que parte do *pp* e passa gradativamente pelo *p* e *mp* até atingir o *mf* no final de cada seção (conferir a partitura da obra em anexo).

Chamamos a atenção para o fato de que a progressão sonora que abrange todo o discurso musical da Seção 4 culmina no compasso 19 com um intervalo de trítono (Si⁴ – Fá⁵). Isso acontece associado ao término da expansão dos níveis de dinâmica e conseqüentemente da Seção 4, conforme demonstra o exemplo 30:

Exemplo 30: término da Seção 4 com a execução de um intervalo de trítono no segundo tempo do compasso 19.

Ainda no compasso 19, mais precisamente a partir de seu terceiro tempo, indicamos o início da Seção 5. No decorrer dessa seção, podemos perceber a incidência de alguns intervalos de trítonos, como também de algumas conduções cromáticas (conforme veremos a seguir), porém o que mais a diferencia das demais seções que apresentam uma forte incidência dos pequenos grãos e fragmentos da concepção circular de Moura (Seções 1, 3, 4 e 6) é que nela, assim como ocorre na Seção 2, o compositor realiza uma expansão desses fragmentos circulares, que ao invés de apresentarem uma oscilação entre duas alturas apenas, apresentam um agrupamento entre três, quatro, ou cinco alturas, conforme demonstra a seguir o exemplo 31:

Início da Seção 5

Expansão dos pequenos grãos e fragmentos para agrupamentos sonoros envolvendo mais de duas alturas

Exemplo 31: agrupamentos sonoros envolvendo mais de duas alturas, formados a partir da expansão dos pequenos grãos e fragmentos da concepção circular de Moura, nos compassos 19 e 20 da Seção 5.

Cabe ressaltar que co-existem diversas possibilidades de se interpretar esses agrupamentos sonoros, formados a partir da expansão dos pequenos grãos e fragmentos da concepção circular de Moura. Com isso, afirmamos que um determinado intérprete possa vir a agrupar essas alturas diferentemente da forma como apresentamos no exemplo 31, sem que uma análise represente a verdade absoluta em detrimento da outra. Desse modo, em nossa análise, levamos em consideração as articulações utilizadas pelo próprio compositor como sendo uma forte informação auxiliar no momento de agruparmos as alturas desse trecho (vide Exemplo 31).

Conforme já foi dito, podemos perceber a incidência de alguns intervalos de trítonos, como também de algumas conduções cromáticas inseridas nesses agrupamentos sonoros. Tais elementos têm permeado, até o presente momento de nossa análise, todas as seções da peça e, afirmamos que estes se apresentam como fatores que oferecem coesão ao discurso musical da obra. Assim, o exemplo 32 nos apresenta a seguir uma condução cromática, na qual ocorrem alguns intervalos de trítonos, que figura entre os compassos 21 e 22 da Seção 5:

Agrupamentos sonoros envolvendo mais de duas alturas

The image shows a musical staff in treble clef, starting at measure 21. The notation includes several groups of notes circled in black. A large circle encompasses the central part of the staff, labeled 'Agrupamentos sonoros envolvendo mais de duas alturas'. Within this circle, two tritones are explicitly labeled 'Trítono'. Below the staff, a chromatic line is shown with notes labeled Réb, Ré, Ré#, Mi, and Mib, with arrows pointing to the corresponding notes on the staff. This line is labeled 'Condução cromática'. There are also triplets of notes indicated by a '3' above the staff in two places, and a sextuplet of notes indicated by a '6' above the staff at the end of the circled section.

Exemplo 32: agrupamentos sonoros e condução cromática contendo intervalos de trítono, compassos 21 e 22 da Seção 5.

Recapitulando nossa análise, podemos perceber que Moura expandiu os pequenos grãos e fragmentos sonoros de sua concepção circular fazendo com que estes, ao invés de apresentarem uma oscilação entre duas alturas apenas, passassem a apresentar um agrupamento de notas. Agora, a partir do terceiro tempo do compasso 22, Moura começa a realizar uma fragmentação nesses agrupamentos sonoros, utilizando pausas e também ritmos irregulares, conforme demonstra a seguir o exemplo 33:

Fragmentação dos agrupamentos sonoros utilizando pausas e ritmos irregulares

Exemplo 33: fragmentação dos agrupamentos sonoros, utilizando pausas e ritmos irregulares, a partir do terceiro tempo do compasso 22.

Podemos perceber que Moura mantém essas fragmentações até o final da seção no compasso 25, quando em seu último tempo, realiza uma abrupta ruptura com esse procedimento, utilizando as notas Sol–Sol#–Lá (cromatismo) de forma repetida. Chamamos a atenção para o fato de que essa é a primeira vez na obra em que o compositor utiliza notas repetidas e que essas notas apresentam um caráter incisivo, enfatizado por sua dinâmica em *ff* e por sua articulação *pesante*, conforme demonstra o exemplo 34:

Final da Seção 5

Fragmentação dos agrupamentos sonoros utilizando pausas e ritmos irregulares

Maior contraste de níveis de dinâmica na obra

Ruptura com essa fragmentação
Caráter incisivo
Cromatismo
Notas repetidas (1ª vez na obra)

Exemplo 34: ruptura com o procedimento de fragmentação dos agrupamentos sonoros no final da Seção 5, compassos 24 e 25.

Assim, para finalizar a análise dessa seção, chamamos a atenção para o fato de que a Seção 5 apresentou os momentos de maiores contrastes de dinâmica, como também para o fato de que este momento representa o trecho de maior tensão na obra, que figura entre o terceiro tempo do compasso 22 e o compasso 25. Vale ressaltar que as notas cromáticas repetidas no final do compasso 25 (vide Exemplo 34) possuem tanto a função de provocar uma brusca “quebra” com as fragmentações da Seção 5, quanto a função de nos “transportar” repentinamente para o início da Seção 6.

A sexta seção tem início no compasso 26. Já em seu primeiro tempo, Moura torna a utilizar os pequenos grãos e fragmentos de sua concepção circular, como sucessivas bordaduras superiores e inferiores, a fim de conduzir a obra cromaticamente até o segundo tempo desse compasso, onde o compositor realiza uma espécie de escala que combina intervalos de 2^am (cromatismo) e 2^aM (tons inteiros). Cabe ressaltar que a relação intervalar entre a primeira nota dessa escala (Dó#3) e sua última nota (Lá3) constitui um intervalo de 6^am, como também que a última nota dessa escala estabelece uma relação intervalar de oitava com a primeira nota do compasso (Lá2). Chamamos a atenção para o fato de que, a partir da anacruse do terceiro tempo, Moura mais uma vez utiliza os pequenos grãos e fragmentos de sua concepção circular a fim de realizar uma progressão cromática ascendente que se inicia com a nota Fá#3 e que possui como nota mais aguda nesse compasso a nota Dó4, proporcionando novamente um âmbito intervalar de três tons inteiros (trítone), conforme demonstra a seguir o exemplo 35:

Início da Seção 6

Pequenos grãos e fragmentos

26

Dô#3 - Lâ3 (6ªm)

Progressão cromática ascendente utilizando os pequenos grãos e fragmentos

Nota mais grave

Nota mais aguda

2ªm 2ªM

Âmbito intervalar de trítono

Lâ2 - Lâ3 (8ªJ)

Exemplo 35: utilização dos pequenos grãos e fragmentos da concepção circular de Moura; progressão cromática ascendente, criada a partir destes; relações intervalares; e âmbito intervalar de trítono no compasso 26, início da Seção 6.

No primeiro e segundo tempo do compasso 27 podemos perceber a finalização da progressão sonora que se iniciou no compasso anterior. Observe por meio do exemplo 33 que o primeiro tempo desse compasso é constituído unicamente por cromatismo em sua primeira parte, e possui uma escala ascendente que combina intervalos de 2ªm (cromatismo) e 2ªM (tons inteiros) em sua segunda parte, até culminar na nota Dó5 do segundo tempo. Chamamos a atenção para o fato de que, assim como ocorreu com os dois primeiros tempos do compasso 26 (vide exemplo 34), a relação intervalar entre a primeira nota dessa escala (Mi4) e sua última nota (Dó5) constitui um intervalo de 6ªm, como também para o fato de que a última nota dessa escala (Dó5), mais uma vez estabelece uma relação intervalar de oitava com a primeira nota do compasso (Dó4). Vale ressaltar que a progressão sonora realizada por Moura entre os compassos 26 e 27 teve início na altura Fá#3 e finalizou-se na altura Dó5, e que essas alturas pertencem às classes de alturas Fá# e Dó, que mais uma vez apresentam a relação de trítono no decorrer da peça, conforme demonstra a seguir o exemplo 36:

Progressão sonora com âmbito intervalar de trítono entre sua primeira e última nota

26

Nota inicial

2ªm (cromatismo) 2ªM; 2ªm; 2ªM

Nota final

Mi4 - D65 (6ªm)

D64 - D65 (8ªJ)

Exemplo 36: progressão sonora com intervalos de 2ªm (cromatismo) e 2ªM (tons inteiros); relações intervalares; e âmbito intervalar de trítono entre os compassos 26 e 27, Seção 6 do primeiro movimento de *Quassus*.

Logo após a essa progressão sonora trazida pelo exemplo 36, Moura realiza, assim como realizou na Seção 3, uma sucessiva contração e expansão de intervalos, por meio da qual podemos perceber a simulação de duas vozes, sendo uma superior e outra inferior, que se movimentam, ora de forma descendente, ora de forma ascendente, ora por cromatismo, ora combinando intervalos de 2ªm e 2ªM. Cabe ressaltar que o intervalo que inicia essa sucessiva contração e expansão intervalar a partir do segundo tempo do compasso 27 é um intervalo de 6ªm e que esse intervalo reaparece em diversos momentos desse trecho (ver Exemplo 37).

Observe também que a nota D65 compreende uma altura recorrente durante toda a movimentação melódica desse trecho, ora funcionando como ponto de partida, ora funcionando como ponto de chegada para cada momento dessa movimentação, mas chamamos a atenção para o fato de que, a partir do terceiro tempo do compasso 32, Moura elege finalmente a altura D65 como centro sonoro, uma espécie de pedal que se mantém até o fim dessa seção, e realiza a partir desse momento uma contínua contração de intervalos com a voz inferior, que se movimenta de forma ascendente até se fundir ao D65 no quarto tempo do compasso 35, encerrando assim esta contração de intervalos e conseqüentemente a Seção 6 da obra, conforme demonstra a seguir o exemplo 37:

The image displays three staves of musical notation in treble clef, numbered 27, 30, and 33. The notation includes various intervals and dynamic markings. Above the notes, intervals are labeled as 6^am (sixth major), 6^aM (sixth major), 6^am (sixth major), and 6^am (sixth major). Dynamic markings include *p*, *pp*, and *ppp*. The notes are labeled with their corresponding pitch names: Dó, Si, Sib, Lá, Mi, Ré#, Fá#, Sol#, Lá, Sib, Mi, Ré#, Ré, Dó#, Ré, Ré#, Mi, Fá, and Dó. The score shows a progression of dynamics from *p* to *ppp* and back to *mf*.

Exemplo 37: contração e expansão de intervalos; simulação de duas vozes, que se movimentam por cromatismo e tons inteiros; forte incidência do intervalo de 6^am; e utilização da altura Dó5 como pedal na sexta seção entre os compassos 27 e 35.

Ainda por meio do exemplo 36, podemos observar que associada a essa contração e expansão de intervalos o compositor realizou, no mesmo sentido, uma gradativa contração dos níveis de dinâmica, que partiu do *p* no compasso 27 e chegou até o *ppp* no segundo tempo do compasso 34 e, em sentido contrário, uma gradativa expansão de dinâmica que partiu deste *ppp* no compasso 34 e cresceu até o final dessa seção, atingindo o *mf* ao terceiro tempo do compasso 36, já no início da Seção 7, conforme veremos a seguir no decorrer da presente análise.

Assim, o efeito de *rallentando* que é obtido com a expansão temporal das notas Si4 e Dó5 a partir do segundo tempo do compasso 34 e no compasso 35 (vide Exemplo 37), funciona como uma espécie de transição para a sétima e última seção desse movimento, que tem início no compasso 36 e que representa uma gradativa transformação da seção anterior.

Dessa maneira, podemos perceber que na Seção 7, Moura torna a realizar uma expansão nos pequenos grãos e fragmentos sonoros de sua concepção circular e assim, podemos observar que a oscilação entre as alturas Si⁴ e Dó⁵, que ocorreu entre os compassos 34 e 35, últimos compassos da Seção 6, agora sofre uma gradativa expansão intervalar, e que os pequenos grãos, que antes oscilavam entre duas alturas apenas, começam a formar agrupamentos sonoros envolvendo 3 ou 4 alturas, conforme demonstra o exemplo 38:

Seção 7 (arremate e síntese de elementos estruturais importantes do movimento)

Agrupamentos sonoros envolvendo mais de duas alturas

Hemíola horizontal

Tritono

Expansão do âmbito intervalar

Ambiguidade: Fechamento do I Mov.

mf

36

38

f *f* *mf* *mp* *p*

Expectativa de continuidade

Gradativa expansão e contração dos níveis de dinâmica

attacca
Mov. II

Exemplo 38: agrupamentos sonoros; expansão de âmbito intervalar; gradativa expansão e contração dos níveis de dinâmica; hemíola horizontal; incidência de trítono; e caráter ambíguo na Seção 7, compassos 36 a 42.

Desse modo, afirmamos que a Seção 7 representa um arremate do primeiro movimento da obra, como também uma espécie de síntese de elementos estruturais importantes desse movimento, a exemplo da **hemíola horizontal** (que esteve presente em todas as seções), da expansão do âmbito intervalar, da gradativa expansão e contração dos níveis de dinâmica e da incidência de trítonos, além da expansão dos pequenos grãos e fragmentos, formando assim agrupamentos sonoros (vide Exemplo 38). Com isso, chamamos a atenção para a presença de um caráter ambíguo nessa última seção da obra pelo fato desta, ao mesmo tempo em que sintetiza e provoca o fechamento do primeiro movimento da peça,

transmite também uma sensação de que este ainda se encontra em aberto, criando assim uma expectativa de continuidade para o segundo movimento da obra. Dessa forma, atribuímos essa expectativa, em especial, à última nota do primeiro movimento (Láb5), que transmite a sensação de algo inacabado, como também à indicação do próprio compositor na partitura para que o intérprete ataque imediatamente o segundo movimento da obra (vide Exemplo 38), e ao fato do primeiro compasso desse segundo movimento se encontrar indicado na partitura como compasso 43, ao invés de compasso 1.

Por fim, com o intuito de sintetizar as principais informações levantadas durante o presente tópico de nossa análise (referente ao primeiro movimento da obra), elaboramos um quadro que reúne as características predominantes de cada seção e as apresenta de forma sucinta a seguir:

Seções	Compassos	Pequenos grãos e fragmentos sonoros	Níveis de dinâmica	Cromatismo	Trítono
Seção 1	Comp.1 até aproximadamente a 1ª colcheia do comp.5	Forte incidência	Gradativa expansão do <i>pp</i> ao <i>mf</i>	Forte incidência	Presença nos âmbitos intervalares
Seção 2	Comp.5 até aproximadamente o 2º tempo do comp.10	Expansão destes para formar agrupamentos sonoros envolvendo mais de duas alturas	Súbitos contrastes Gradativa expansão do <i>mp</i> ao <i>f</i>	Baixa incidência	Incidência entre os comp.6-7; e nos comp.8 e 9
Seção 3	Do 3º tempo do comp.10 até aproximadamente o comp.15	Forte incidência	Gradativa expansão do <i>f</i> ao <i>ff</i> Gradativa contração do <i>ff</i> ao <i>n</i>	Forte incidência inserida na simulação de duas vozes	Forte ênfase no comp.10 Incidência No comp.11

Seção 4	Comp.16 até aproximadamente o 2º tempo do comp.19	Forte incidência	Gradativa expansão do <i>pp</i> ao <i>mf</i>	Forte incidência	Incidência no 2º tempo do comp.19
Seção 5	Do 3º tempo do comp.19 até aproximadamente o comp.25	Expansão destes para formar agrupamentos sonoros envolvendo mais de duas alturas	Súbitos contrastes	Baixa incidência	Incidência nos comp.19, 20, 21, 22, 24 e 25
Seção 6	Comp.26 até aproximadamente o comp.35	Forte incidência	Gradativa contração do <i>ff</i> ao <i>ppp</i>	Forte incidência, inclusive na simulação de duas vozes	Presença em âmbitos intervalares Incidência nos comp. 28 e 33
Seção 7	Comp.36 até o final do mov. no comp.42	Expansão destes para formar agrupamentos sonoros envolvendo mais de duas alturas	Gradativa expansão do <i>mf</i> ao <i>f</i> Gradativa contração do <i>f</i> ao <i>p</i>	Baixa incidência	Incidência no comp.36

Quadro 1: segmentação formal e síntese das características predominantes em cada seção do 1º movimento de *Quassus*.

Por meio do quadro acima, é possível percebermos mais claramente a forma como se organizam as sete seções do primeiro movimento de *Quassus*, como também as principais características que cada uma delas possui, e os elementos estruturais que as relacionam e proporcionam, dessa maneira, coesão ao discurso musical da obra. Com isso, as linhas que se seguem buscam prosseguir com o nosso estudo, realizando uma análise estrutural acerca do segundo movimento de *Quassus* e buscando compreender os procedimentos composicionais utilizados por Moura, agora no segundo movimento da obra.

6.2 Análise Estrutural do Segundo Movimento

O discurso musical do segundo movimento de *Quassus* é governado pelo processo de **Desfragmentação** aplicado ao **Objeto Cultural** baseado no frevo. Desse modo, como já foi mencionado, em *Quassus* o **Objeto Cultural** trata-se de um recorte melódico de quatro compassos retirado do frevo *Marquinhos no Frevo* do Maestro Duda, que durante o desenrolar do segundo movimento da obra, emerge gradativamente por meio do processo de **Desfragmentação** por aglutinação. Assim, o exemplo a seguir 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:

Recorte melódico de *Marquinhos no Frevo*

The image displays musical notation for a melodic excerpt and its derived cells. The top staff shows the original melodic fragment from measures 6 to 9 of 'Marquinhos no Frevo'. Below it, five rhythmic-melodic cells are presented, labeled A through E. Cell A is a two-measure phrase starting with a quarter note and a quarter rest. Cell B is a two-measure phrase starting with a quarter note and a quarter rest. Cell C is a two-measure phrase starting with a quarter note and a quarter rest. Cell D is a two-measure phrase starting with a quarter note and a quarter rest. Cell E is a two-measure phrase starting with a quarter note and a quarter rest.

Células rítmico-melódicas:

A

B

C

D

E

Exemplo 39: elaboração de células rítmico-melódicas a partir de um recorte da melodia de *Marquinhos no Frevo* do Maestro Duda, extraído entre os compassos 6-9.

Por meio do exemplo acima podemos perceber que a célula A foi extraída do arpejo de sétima maior realizado entre os compassos 6 e 7; a célula B utiliza o Mib3 do compasso 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 compasso 7; a célula C foi extraída do compasso 8, a partir de sua segunda nota

(Mi4); a célula D foi extraída do trecho entre o segundo tempo do compasso 7 e o compasso 8 (excetuando-se as notas Fá4 e Sol4 do segundo tempo do compasso 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 compassos 8 e 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 Exemplo 39). Essa relação configura a mesma relação intervalar do conjunto original dos *Grids* de alturas, utilizados por Moura na composição de *Noite dos Tambores Silenciosos* (vide Exemplo 20). Diante dessa informação, podemos observar também que as alturas contidas na célula C (vide Exemplo 39) encontram-se inseridas no sétimo compasso do segundo *Grid* de alturas, apresentado no segundo sistema do exemplo 20. 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 a seguir:

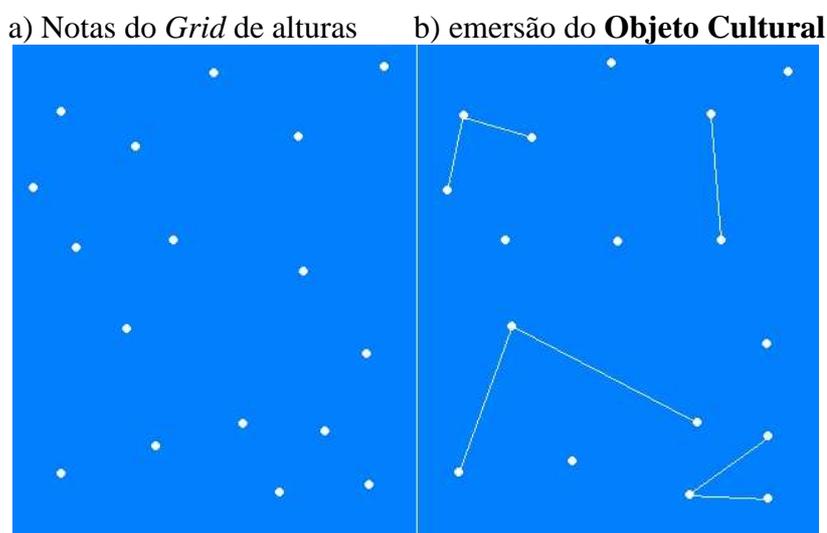


Ilustração 3: processo de **Desfragmentação** por aglutinação.

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 a seguir nos traz 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	Comp.43 até o comp. 46	Ausência de pulso constante e perceptível; utilização de <i>frullato</i> e multifônicos
Seção 2	Comp.47 até o 3º tempo do comp.56	Pulsção 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 comp.56 até o comp.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	Comp.62 até o comp.67	Pulsção 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 5	Comp.68 até o comp.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	Comp.75 até a 2ª fusa do arpejo apresentado no 2º tempo do comp.79	Pulsção 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 7	Da 3ª fusa do arpejo apresentado no 2º tempo do comp.79 até o comp.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	Comp.84 até o final da peça no comp.93	Pulsção 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; apresentação do Objeto cultural na íntegra entre os compassos 91 e 93

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

Por meio do Quadro 2, podemos constatar que a Seção 1 tem início no compasso 43 e segue até o compasso 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 Exemplo 38). 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 Exemplo 40. 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 Exemplo 24.

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, assim como a última seção do primeiro movimento (Seção 7), apresenta um caráter de ambigüidade, 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 o exemplo 40:

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 mf ff

3ªM (ou 6ªm)

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

Exemplo 40: 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 compasso 46, que possui uma importante função estrutural na obra. O exemplo 41(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 compasso 47 (início da Seção 2 do segundo movimento). Assim, ao observarmos o Exemplo 41(b), podemos perceber simultaneamente a presença de uma condução cromática

(como ocorreu diversas vezes no primeiro movimento) e intervalos descendentes de 2ªm (em alusão à célula E, extraída do recorte melódico de *Marquinhos no Frevo*) – vide exemplo 39.

a)

Choque, agitação, tremor

46 7ªM } Trítano
mf < ff

b)

Condução cromática

42 46 Lá♭ Sol Fã#
2ªm desc. 2ªm desc. ♩ = 80
mf < ff f sempre

Exemplo 41: (a) 7ªM e trítano no multifônico do compasso 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 compasso 47 e se estende até o terceiro tempo do compasso 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; 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 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 compasso 55, que representa uma expansão do arpejo ascendente da célula E utilizando as notas do *Grid*, conforme demonstra o Exemplo 42:

Seção 2

$\text{♩} = 80$

47 *(f sempre)* Célula A 3^am asc.

49 Célula A 3^am asc. Célula A 3^am asc. Célula E 2^am desc. Célula A 3^am; 3^aM ascendentes

51 Célula E 2^am desc. Célula A 3^aM asc. Célula A 3^am asc. Célula E 2^am desc. Célula A 3^am; 3^aM ascendentes

53 Célula A 3^am asc. Célula A 3^aM asc. Célula E 2^am desc. Célula E 2^am desc. Célula E 2^am desc. Célula E 2^am desc. Célula A 2^am desc. Célula A 3^aM asc. Célula A Célula E 2^am desc.

Exemplo 42: notas do *Grid* e gradativa emersão do **Objeto Cultural** por meio do processo de **Desfragmentação** por aglutinação, durante a Seção 2.

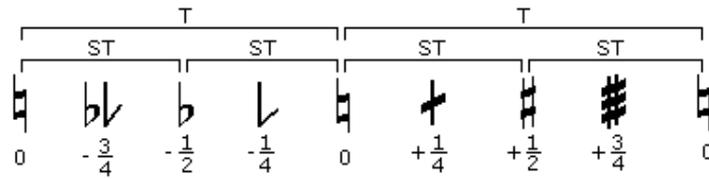
A terceira seção do segundo movimento tem início no quarto tempo do compasso 56 e segue até o compasso 61 (ver Exemplo 43). A ausência de pulso constante e perceptível, bem como a irregularidade rítmica e a utilização de microtons e arpejos, configuram aspectos estruturais importantes dessa seção. Na Seção 3, Moura realiza uma “quebra” com a utilização das notas do *Grid* de alturas, ou seja, 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 Exemplo 39) conforme veremos a seguir.

Assim, ao observarmos as células B e C supramencionadas, podemos perceber que a célula B possui intervalos de 2ªm descendentes (cromatismo) e que a célula C possui intervalos ascendentes de 2ªm, 2ªM e 2ªm, respectivamente. O exemplo 43 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 compassos 56 e 57, parte da altura Lá4 e segue descendentemente 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

compasso 58, partem da altura Sib2 e seguem ascendentemente ($\frac{1}{4}$, $\frac{1}{2}$ e $\frac{1}{4}$) até a altura Dó3, proporcionalmente à mesma relação intervalar da célula C. Nesse sentido, os microtons do 3º e 4º tempos do compasso 58 constituem uma contração intervalar da célula B e o trecho trazido pelo compasso 60 apresenta a mesma proporção intervalar da célula C. Em relação ao compasso 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 o exemplo 43:

The image displays three staves of musical notation with various annotations:

- Staff 1 (Measures 56-60):**
 - Measure 56: *ff* (fortissimo) dynamic, ending with *mf* (mezzo-forte).
 - Measure 57: *p* (piano) dynamic.
 - Measures 58-59: *pp* (pianissimo) dynamic.
 - Measure 60: *f* (forte) dynamic.
 - Annotations: "Término da Seção 2" above measure 56; "Início da Seção 3" above measure 57; "Contração intervalar da Célula B" above measures 57-59.
- Staff 2 (Measures 58-60):**
 - Measure 58: *ff* dynamic.
 - Measure 59: *mp* (mezzo-piano) dynamic.
 - Measure 60: *mf* dynamic.
 - Annotations: "Contração intervalar da Célula C" above measure 58; "Contração intervalar da Célula B" above measure 59; "Alusão ao 1º movimento da obra" above measure 60; "Hemíola horizontal" above a triplet in measure 60; "Pequenos grãos e fragmentos" below a circled section in measure 60.
- Staff 3 (Measure 60):**
 - Annotation: "Contração intervalar da Célula C" above the staff.
 - Dynamic: *p* (piano).



Exemplo 43: 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 compassos 62 e 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; 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 o exemplo 44:

Seção 4

66

Célula C mesmas alturas

Célula E 2ªm desc.

Célula D

Célula B

Cromatismo descendente

Célula C

Célula B

4ªJ asc.
2ªm desc.
3ªM asc.

2ªm; 2ªM

Cromatismo descendente

67

Célula C expandida utilizando as notas do Grid

Exemplo 44: 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 compasso 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 Exemplos 39 e 44), Moura inicia a Seção 5 com uma série de arpejos que fazem alusão ao arpejo da célula A (vide Exemplo 39). Em seguida, durante os compassos 69 e 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 Exemplo 39) e ao intervalo de trítono, presente em todo o primeiro movimento da obra. Assim, o exemplo 45 nos apresenta a seguir um recorte gráfico da Seção 5 e indica os momentos nos quais podemos identificar essas importantes características desse segmento da obra:

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 o exemplo 46:

Seção 6

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

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

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

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

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

Exemplo 46: 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 compasso 79. Ainda por meio do exemplo 46, 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 Exemplo 45). 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 Exemplo 41a). Chamamos a atenção para o último compasso dessa seção (compasso 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 compasso 16 do primeiro movimento da obra. 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.

O exemplo 47 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:

Término da Seção 6 | Início da Seção 7

Notas do Grid

Célula D

Arpejos em alusão à célula A

79

6 6 3

b # b # b #

Célula E
contração
intervalar

Célula B
contração
intervalar

Frullato

Célula E
2ªm desc.

Arpejo em alusão à célula A

80

7ªM

Tritono
(Sol - Dó#)

6

3

82

Frullato

Dois tempos de pausa
(importante função estrutural na obra)

ff

T

ST

ST

ST

T

ST

ST

0

$-\frac{3}{4}$

$-\frac{1}{2}$

$-\frac{1}{4}$

0

$+\frac{1}{4}$

$+\frac{1}{2}$

$+\frac{3}{4}$

0

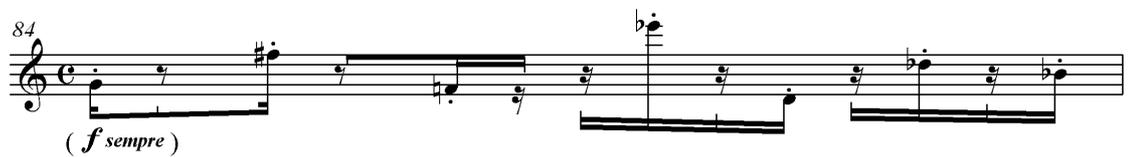
Exemplo 47: Seção 7 contendo arpejos (em alusão à célula A); multifônico, constituído por intervalos de 7ªM e tritono (em referência ao 1º movimento da obra); resolução de multifônico por meio de 2ªm descendente (em alusão à célula E); e dois tempos de pausa em seu último compasso, exercendo importante função estrutural na obra.

Por fim, a oitava e última seção da peça tem início no compasso 84 e segue até o final da mesma no compasso 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; 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, o exemplo 48 a seguir 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 compassos 91 e 93.

Seção 8

Notas pontilhadas do *Grid* de alturas



84
(*f sempre*)

Notas pontilhadas do *Grid*, em maior velocidade



85

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



87

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



89

Recorte melódico de *Marquinhos no Frevo* na íntegra



91
ff

Exemplo 48: 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 compassos 91 e 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 do exemplo 48, pudemos perceber a abordagem intertextual que foi utilizada por Moura através da citação do fragmento melódico de *Marquinhos no Frevo* (entre os compassos 91 e 93 da peça) e finalmente, veremos no tópico 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).

6.3 Intertextualidade em *Quassus*

Conforme já foi mencionado no início desse capítulo, 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 co-existência 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, o exemplo 49 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*

The image displays three staves of musical notation for viola. The first staff, labeled '1', begins with a tempo marking of a quarter note equal to 54 (♩ = 54) and a dynamic marking of piano (p). The music consists of a continuous stream of sixteenth notes with various accidentals (flats, naturals, sharps). The second staff, labeled '2', continues the same melodic line. The third staff, labeled '3', also continues the line. A large horizontal brace spans across all three staves, indicating the scope of the excerpt.

b) Trecho extraído do primeiro movimento de *Quassus*

1 $\text{♩} = 60$
 pp

2
 pp

3
 p p

Exemplo 49: intertextualidade entre a parte da viola de *Nouer IV* e o primeiro movimento de *Quassus*.

Assim, por meio do exemplo acima, podemos perceber a intertextualidade existente entre essas duas peças na dimensão micro-formal das mesmas e, informamos que as partituras de ambas as obras encontram-se disponíveis entre os anexos do presente trabalho a fim de que o leitor possa compará-las e, dessa forma, possa perceber também a intertextualidade existente na dimensão macro-formal dessas obras (ver Anexos).

Por fim, ressaltamos que o presente capítulo realizou uma análise estrutural de *Quassus* à luz dos mesmos processos composicionais utilizados por Moura na peça. Dessa maneira, utilizaremos as informações provindas desse capítulo, e dos demais capítulos anteriores, a fim de apresentarmos as considerações e sugestões interpretativas que emergiram como resultado final do estudo realizado nesse trabalho.

7 CONSIDERAÇÕES INTERPRETATIVAS

O presente capítulo destina-se a apresentar as considerações interpretativas que emergiram como resultado final do estudo realizado nos capítulos anteriores. 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 acima, entendemos que o conhecimento acerca das inspirações extra musicais 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 no capítulo 4.

Desse modo, uma característica pertencente tanto à trajetória dos carros de Formula 1, quanto à movimentação dos cubos de gelo é que, em ambos, 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 o anel de Saturno, se movimenta de forma aparentemente desorganizada. Com isso, justificamos 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 pelos 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 micro-elementos de sua estrutura, até chegar aos macro-elementos 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 um dos micro-elementos de sua estrutura, até formar os macro-elementos da mesma. Assim, a mentalização desse “fio condutor” proporcionará ao intérprete um maior senso de direção na obra, ao invés deste 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 idéia de instabilidade e irregularidade trazidas pela **hemíola horizontal**. Desse modo, o exemplo 50 sintetiza e demonstra a seguir, por meio de um recorte gráfico da primeira seção da obra, as duas sugestões interpretativas mencionadas até então:

Seção 1

$\text{♩} = 60$

1 *pp*

2 *pp*

3 *p* *p*

4 *mp* *mf*

Exemplo 50: “fio condutor”; movimentação direta; movimentação hesitante; e valorização da **hemíola horizontal** na Seção 1 do primeiro movimento de *Quassus*.

Observando o exemplo musical anterior, 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 macro-estrutura da obra, ou seja, em seu primeiro movimento (preparação hesitante) e no segundo movimento (direto). Com isso, gostaríamos de relembrar 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 micro-elementos de sua estrutura, até os macro-elementos 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 (vide Capítulo 6), nossa quarta consideração interpretativa sugere que o trítono Re5–Sol#4, presente no terceiro tempo do compasso 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 vozes 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 no exemplo 51:

Exemplo 51: *ritardando*, *pesante*, *tenuto* e *accelerando*, como sugestões interpretativas no compasso 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 compasso 12 e o compasso 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 o exemplo 52:

Exemplo 52: *tenuto* e *accelerando* como sugestões interpretativas entre os compassos 12 e 15.

Nossa próxima consideração interpretativa diz respeito ao compasso 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, o exemplo 53 nos traz a seguir o recorte gráfico do compasso 19 acrescido por nossas contribuições interpretativas entre parênteses, sugeridas com base na análise realizada durante o capítulo 6 do presente trabalho:

Exemplo 53: sugestão de *ritardando* e indicação de *a tempo* no compasso 19.

Em continuidade às nossas considerações, chamamos a atenção para o trecho que figura entre os compassos 27 e 35 da sexta seção, com o intuito de levantarmos mais algumas questões interpretativas. Conforme foi visto em nossa análise, o intervalo de 6^am 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 compasso 34, o intervalo de 6^am (que iniciou a “frase” de forma *molto tranquilla* no quarto tempo do compasso 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 compasso 34, que depois será expandida temporalmente a uma tercina no compasso 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 o exemplo 54, que apresenta as nossas sugestões de *tenuto* e *molto tranquillo* entre parênteses:

The image shows a musical score snippet on a single staff, starting at measure 27. The music consists of a series of notes, some with trills. Above the staff, two horizontal arrows labeled "Movimentação direta" point to the right, indicating periods of direct movement. Below the staff, dynamic markings are placed: a *p* (piano) marking under the first measure, and *pp* (pianissimo) markings under the second and third measures. There are also *ppp* (pianissimissimo) markings under the fourth and fifth measures. The notes are connected by a long slur. Some notes have a small circle with a minus sign (-) above them, indicating a tenuto. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is not explicitly shown but appears to be common time.

The image shows two staves of musical notation. The first staff, starting at measure 30, is marked with 'Movimentação hesitante' and '(molto tranquillo)'. It features a melodic line with various accidentals and dynamics of *pp*. The second staff, starting at measure 33, is marked with 'Movimentação direta' and 'Grande rallentando escrito'. It includes a *ppp* dynamic, a six-measure rest, and a three-measure rest.

Exemplo 54: *molto tranquillo* e *tenutos*; momentos de **movimentação direta** e **movimentação hesitante** entre os compassos 27 e 35; e grande *rallentando* escrito no compasso 34 da Seção 6.

Caminhando para o final do primeiro movimento, vimos em nossa análise (vide Capítulo 6) que a Seção 7 representa uma espécie de arremate e síntese de elementos estruturais importantes desse movimento. 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 e suave 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, o exemplo 55 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 no exemplo a seguir entre parênteses:

Seção 7

36 *mf* (*pesante*) *f*

39 *f* *mf* *mp* *p* (*rit.*) *attacca Mov. II*

Exemplo 55: *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 compasso 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 compasso 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, o exemplo 56 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:

The image shows a musical score snippet for Example 56. It is written on a single staff in treble clef. The tempo is marked as quarter note = 60. The piece is in 3/4 time. The score starts at measure 43. The first measure has a dynamic marking of *ppp* and a whole note. The second measure has a dynamic marking of *mf* and a half note. The third measure has a dynamic marking of *f* and a quarter note. The fourth measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The fifth measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The sixth measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The seventh measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The eighth measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The ninth measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The tenth measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The eleventh measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The twelfth measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The thirteenth measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The fourteenth measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The fifteenth measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The sixteenth measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The seventeenth measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The eighteenth measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The nineteenth measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The twentieth measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The twenty-first measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The twenty-second measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The twenty-third measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The twenty-fourth measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The twenty-fifth measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The twenty-sixth measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The twenty-seventh measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The twenty-eighth measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The twenty-ninth measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The thirtieth measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The thirty-first measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The thirty-second measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The thirty-third measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The thirty-fourth measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The thirty-fifth measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The thirty-sixth measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The thirty-seventh measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The thirty-eighth measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The thirty-ninth measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The fortieth measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The forty-first measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The forty-second measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The forty-third measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The forty-fourth measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The forty-fifth measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The forty-sixth measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The forty-seventh measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The forty-eighth measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The forty-ninth measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The fiftieth measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The fifty-first measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The fifty-second measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The fifty-third measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The fifty-fourth measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The fifty-fifth measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The fifty-sixth measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The fifty-seventh measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The fifty-eighth measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The fifty-ninth measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The sixtieth measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The sixty-first measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The sixty-second measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The sixty-third measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The sixty-fourth measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The sixty-fifth measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The sixty-sixth measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The sixty-seventh measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The sixty-eighth measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The sixty-ninth measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The seventieth measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The seventy-first measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The seventy-second measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The seventy-third measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The seventy-fourth measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The seventy-fifth measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The seventy-sixth measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The seventy-seventh measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The seventy-eighth measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The seventy-ninth measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The eightieth measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The eighty-first measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The eighty-second measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The eighty-third measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The eighty-fourth measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The eighty-fifth measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The eighty-sixth measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The eighty-seventh measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The eighty-eighth measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The eighty-ninth measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The ninetieth measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The hundredth measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The hundred and first measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The hundred and second measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The hundred and third measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The hundred and fourth measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The hundred and fifth measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The hundred and sixth measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The hundred and seventh measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The hundred and eighth measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The hundred and ninth measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The hundred and tenth measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The hundred and eleventh measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The hundred and twelfth measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The hundred and thirteenth measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The hundred and fourteenth measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The hundred and fifteenth measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The hundred and sixteenth measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The hundred and seventeenth measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The hundred and eighteenth measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The hundred and nineteenth measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The hundred and twentieth measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The hundred and twenty-first measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The hundred and twenty-second measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The hundred and twenty-third measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The hundred and twenty-fourth measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The hundred and twenty-fifth measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The hundred and twenty-sixth measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The hundred and twenty-seventh measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The hundred and twenty-eighth measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The hundred and twenty-ninth measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The hundred and thirtieth measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The hundred and thirty-first measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The hundred and thirty-second measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The hundred and thirty-third measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The hundred and thirty-fourth measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The hundred and thirty-fifth measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The hundred and thirty-sixth measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The hundred and thirty-seventh measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The hundred and thirty-eighth measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The hundred and thirty-ninth measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The hundred and fortieth measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The hundred and forty-first measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The hundred and forty-second measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The hundred and forty-third measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The hundred and forty-fourth measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The hundred and forty-fifth measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The hundred and forty-sixth measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The hundred and forty-seventh measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The hundred and forty-eighth measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The hundred and forty-ninth measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The hundred and fiftieth measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The hundred and fifty-first measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The hundred and fifty-second measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The hundred and fifty-third measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The hundred and fifty-fourth measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The hundred and fifty-fifth measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The hundred and fifty-sixth measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The hundred and fifty-seventh measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The hundred and fifty-eighth measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The hundred and fifty-ninth measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The hundred and sixtieth measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The hundred and sixty-first measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The hundred and sixty-second measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The hundred and sixty-third measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The hundred and sixty-fourth measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The hundred and sixty-fifth measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The hundred and sixty-sixth measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The hundred and sixty-seventh measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The hundred and sixty-eighth measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The hundred and sixty-ninth measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The hundred and seventieth measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The hundred and seventy-first measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The hundred and seventy-second measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The hundred and seventy-third measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The hundred and seventy-fourth measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The hundred and seventy-fifth measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The hundred and seventy-sixth measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The hundred and seventy-seventh measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The hundred and seventy-eighth measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The hundred and seventy-ninth measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The hundred and eightieth measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The hundred and eighty-first measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The hundred and eighty-second measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The hundred and eighty-third measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The hundred and eighty-fourth measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The hundred and eighty-fifth measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The hundred and eighty-sixth measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The hundred and eighty-seventh measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The hundred and eighty-eighth measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The hundred and eighty-ninth measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The hundred and ninetieth measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The hundred and ninety-first measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The hundred and ninety-second measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The hundred and ninety-third measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The hundred and ninety-fourth measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The hundred and ninety-fifth measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The hundred and ninety-sixth measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The hundred and ninety-seventh measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The hundred and ninety-eighth measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The hundred and ninety-ninth measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note. The hundredth measure has a dynamic marking of *ff* and a quarter note.

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

Exemplo 56: sugestão para a execução do *frullato* gradual entre os compassos 44 e 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 Exemplo 57a).

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 Exemplo 57b), 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 seguir o exemplo 57:

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

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

Exemplo 57: 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 percebível; 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 emergência 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 emergência 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 compasso 87, como também, sugerimos ao intérprete que, a partir do compasso 89, procure atribuir aos momentos finais de *Quassus* as características do **frevo**, com o seu sotaque, acentos e agógicas, conforme busca demonstrar o exemplo 58, no qual reiteramos que as indicações que se encontram entre parênteses representam nossas contribuições interpretativas ao executante:

Seção 8

84 *f sempre*

85

87 (accel.) Destacar a mudança de articulação

Acentuação do Frevo

Recorte melódico de *Marquinhos no Frevo* executado com o sotaque do Frevo

Exemplo 58: sugestão de *accelerando* e acentuações de **frevo** na Seção 8.

Por fim, ao observarmos o exemplo musical acima, 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**.

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 estarmos estudando a produção artística de um compositor vivo nos permitiu que, por meio das entrevistas, realizadas com o próprio compositor, tivéssemos acesso às informações acerca dos processos composicionais utilizados em *Quassus* e, dessa maneira, realizássemos nossa análise à luz da concepção circular de Moura e do 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, Eli-Eri Moura buscava a criação de uma música contextualizada, que se originasse 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**. Ou seja, uma música que se originasse a partir da interação com elementos de uma cultura local, indo além do nível superficial da música que simplesmente estilizasse 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 do **nacionalismo** nem, muito menos, a pretensão de classificá-la ou rotulá-la como nacionalista, “neo-nacionalista”, ou “pós-nacionalista”; mas 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, 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 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).

BIBLIOGRAFIA

ÁGATA TECNOLOGIA DIGITAL LTDA. Circumsonantes para quarteto de cordas (1999) In *Eli-Eri Moura: música instrumental*. João Pessoa: Ágata Tecnologia Digital, 2010. Disponível em CD.

ALLESSADRINI, Cristina Dias. O Desenvolvimento de Competências e a Participação Pessoal na Construção de um Novo Modelo Educacional In *As Competências Para Ensinar No Século XXI: A Formação dos Professores e o Desafio da Avaliação*. Philippe Perrenoud; Monica Gather Thurler (*et al.*). Tradução de Cláudia Schilling e Fátima Murad. Porto Alegre: Artmed Editora, 2002, 176p.

ANDRADE, Maria Margarida de. *Introdução à Metodologia do Trabalho Científico: elaboração de trabalhos na graduação*. Colaborador João Alcino de Andrade Martins. 9. ed. São Paulo: Atlas, 2009, 160p.

APRO, Flávio. Interpretação Musical: um universo (ainda) em construção In *Performance e Interpretação Musical: Uma Prática Interdisciplinar*. Sonia Albano de Lima (org.). São Paulo: Musa Editora, 2006, 127p.

BARDIN, Laurence. *Análise de conteúdo*. Lisboa: Edições 70, 1979.

BARENBOIM, Daniel. *A Música Desperta o Tempo*. Tradução do inglês por Eni Rodrigues; Tradução do alemão por Irene Aron. São Paulo: Martins, 2009, 167p.

BARENBOIM, Daniel; SAID, Edward W. *Paralelos e Paradoxos: reflexões sobre música e sociedade*. Tradução do inglês por Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, 188p.

BLUM, David. *Casals and the art of interpretation*. California: Paperback Editon, 1980, 222p.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário Mítico – Etimológico da Mitologia Grega*. v. 1. Petrópolis: Vozes. 1991, 701p.

_____. *Dicionário Mítico – Etimológico da Mitologia Grega*. v. 2. Petrópolis: Vozes. 1992, 559p.

COOK, Nicholas. *A Guide to Musical Analysis*. Oxford: Oxford University Press. 1994, 376p.

_____. *Analyzing Performance and Performing Analysis In Rethinking Music*. Nicholas Cook; Mark Everist (orgs.) New York: Oxford University Press, 1999.

COPLAND, Aaron. *Como Ouvir e Entender Música*. Tradução do inglês por Luiz Paulo Horta. Rio de Janeiro: Editora Artenova, 1974, 177p.

Dicionário Grove de Música: edição concisa. Editado por Stanley Sadie; editora- assistente Alison Latham; tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Edições, 1994.

ECO, Umberto. *Interpretação e Superinterpretação*. Tradução MF. Revisão da tradução e texto final por Monica Stahel. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005, 184p.

_____. *Obra Aberta*. Tradução de Giovanni Cutolo. 9. ed. – 3 reimpr. São Paulo: Perspectiva, 2008, 284p.

_____. *Os Limites da Interpretação*. Tradução de Pérola de Carvalho. 2. ed. – 2 reimpr. São Paulo: Perspectiva, 2004, 315p.

FACHIN, Odília. *Fundamentos de Metodologia*. 5 ed. rev. São Paulo: Saraiva, 2006, 210p.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. 2. ed., revista e aumentada – 41 reimpr. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986, 1838p.

FONTINHA, Rodrigo. *Novo Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. Revisto por Joaquim Ferreira. Porto: Editorial Domingos Barreira, s/d, 1998 p.

FRAGA, Vinícius de Sousa. *Estudo Interpretativo sobre a Fantasia Sul América para Clarineta Solo de Cláudio Santoro*. Dissertação de Mestrado. Salvador: Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, 2008, 98p.

GARBOSA, Guilherme Sampaio. *Concerto (1988) para clarineta de Ernst Mahle: um estudo comparativo de interpretações*. Tese de Doutorado. Salvador: Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, 2002.

GROUT, Donald J. ; PALISCA, Claude V. *História da Música Ocidental*. Tradução de Ana Luísa Faria. 5 ed., Rio de Janeiro: Gradiva, 2007, 759p.

HÜRZBURG, Arnold W.; LONDRES, Eisenck, H.J.; BERNA, Melli, R. (orgs). *Dicionário de Psicologia*. vol. 3, São Paulo: Loyola, 1982, vt. totalidade; forma; estrutura. 556p.

LABOISSIÈRE, Marília. *Interpretação Musical: A Dimensão Recriadora da Comunicação Poética* São Paulo: Annablume, 2007.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. *Fundamentos de Metodologia Científica*. 7. ed. São Paulo: Atlas, 2010, 297p.

LALANDE, André. *Vocabulário Técnico e Crítico da Filosofia*. Tradução de Fátima Sá Correia (et al.), Porto – Portugal: Rés-Editora, 1985, 15. ed., vol. I, 762p.

LEAL, Weydson Barros. *Olinda: 100 Anos de Frevo*. Fotografias de Hans Von Manteuffel; (et al.). 1 ed., Recife: Publikimagem, 2008, 152p.

LIMA, Claudia M. de Assis Rocha. *Maracatus de Baque Virado ou Nação*. 2008. Disponível em: <<http://poemia.wordpress.com/2008/08/18/maracatus-de-baque-virado-ou-nacao/>> Acesso em 30 mar. 2011.

LIMA, Sonia Albano de; APRO, Flavio; CARVALHO, Márcio. *Performance*, Prática e Interpretação Musical In *Performance e Interpretação Musical: Uma Prática Interdisciplinar*. Sonia Albano de Lima (org.). São Paulo: Musa Editora, 2006, 127p.

LIMA, Sonia Albano de. O Virtual e o Real da Interpretação Musical In *Performance e Interpretação Musical: Uma Prática Interdisciplinar*. Sonia Albano de Lima (org.). São Paulo: Musa Editora, 2006, 127p.

_____. *Uma Metodologia de Interpretação Musical*. São Paulo: Musa Editora, 2005.

MACHADO, Nilson José. Sobre a Idea de Competência In *As Competências Para Ensinar No Século XXI: A Formação dos Professores e o Desafio da Avaliação*. Philippe Perrenoud; Monica Gather Thurler (*et al.*). Tradução de Cláudia Schilling e Fátima Murad. Porto Alegre: Artmed Editora, 2002, 176p.

MAGA MULTIMÍDIA. *Movimento Armorial: Regional e Universal*. 1. ed. Recife: Maga Multimídia, 2008. Disponível em CD-ROM.

MICHAELIS: dicionário prático inglês. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2001, 954p.

MOURA, Eli-Eri. *Noite dos Tambores Silenciosos para orquestra sinfônica* (2003). 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).

_____. *Noite dos Tambores Silenciosos for symphony orchestra*. Tese de Doutorado. Montreal: Faculty of Music da McGill University, 2003. (b)

_____. *Circumversus para flauta, clarinete, violino e violoncelo* (2005). Disponível em: <<http://www.cchla.ufpb.br/compomus/>> Acesso em: 28 mar. 2011.

_____. *Processo Composicional de Desfragmentação*. In: XVI CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO (ANPPOM), ANAIS... Brasília, 2006, 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. (a).

_____. *Pitch Organization in Takemitsu's Rain Spell*. Artigo não publicado. 2006 (b).

_____. *Compositional Process of Defragmentation* (2007) 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.

_____. *Entrevista com Eli-Eri Luiz de Moura* (2009) In *MUSICOS DO BRASIL: UMA ENCICLOPÉDIA INSTRUMENTAL*. Disponível na internet em: <<http://www.musicosdobrasil.com.br/verbetes.jsf>> Acesso em: 16 fev. 2011.

_____. *Orbitales* In *Novos Caminhos da Flauta Doce*. Daniele Cruz Barros (org.). Recife: Editora Universitária da UFPE, 2011, 92p.

_____. *Quassus* para Clarineta Solo. 2012.

PEIXE, César Guerra. *Maracatus do Recife*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1955.

PEREIRA, Isidro, S. J. *Dicionário Grego – Português e Português – Grego*. 5 ed. Porto: Livraria Apostolado da Imprensa, 1976, 1053p.

RICHARDSON, Roberto Jarry. *Pesquisa Social: métodos e técnicas*. Colaboradores José Augusto de Souza Peres; (*et al.*). 3. ed. - 12 reimpr. São Paulo: Atlas, 2011, 334p.

ROBATTO, Pedro. *Concerto para Clarineta e Piano opus 116 de Ernst Widmer*. Tese de Doutorado. Salvador: Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, 2003.

SCHAEFFER, Pierre. *Tratado dos Objetos Musicais*. Brasília: Editora da UnB, 1993.

SCHAFER, Murray. *A Afinação do Mundo*. São Paulo: UNESP, 1991

SEVERINO, Antônio Joaquim. *Metodologia do Trabalho Científico*. 22 ed. rev. e ampl. São Paulo: Cortez, 2002, 335p.

STRAVINSKI, Igor; CRAFT, Robert. *Conversas com Igor Stravinski*. Tradução de Stella Rodrigo Octavio Moutinho. 1. ed. - 2 reimpressão. São Paulo: Perspectiva, 2004, 110p.

STRAVINSKI, Igor. *Poética Musical* (em 6 Lições). Tradução de Luiz Paulo Horta. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Edições, 1996, 127p.

UNES, Wolney. *Entre Músicos e Tradutores: A figura do intérprete*. Goiânia: Editora da UFG, 1998, 56p.

ANEXOS

Marquinhos no frevo

melodia

DUDA

The musical score is written in treble clef with a key signature of two flats (Bb and Eb) and a 2/4 time signature. It consists of eight staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature change to two flats, and a 2/4 time signature. The melody is primarily eighth and sixteenth notes. Chord symbols are placed above the staff: Cm7, F7, Dm7, Gm7, Cm7, F7, Bb, G7(b9), Cm7, F7, Dm7, Gm7, Cm7, F7, Aø, Bb, Bb7, Dm7, Db9, Cm7, F7, Bb, Dm7, Db9, Cm7, F7, Bbmaj7, Fm7, B7, Ebmaj7, Ebm7, Ab7, Dbmaj7, Dbm7, Gb7, Cbmaj7, Cr, F7, Bb, 1. Bbmaj7 Dm7, Db9, Cm7, 2. Bb, Aø, Bb, Bb9.

VIOLA

para Sávio Santoro
Nouer IV
para viola e piano

Eli-Eri Moura

♩ = 54

1

p

2

3

4

5

6

f

8

10

pp mf

Musical notation for measures 10 and 11. Measure 10 starts with a *pp* dynamic and a crescendo hairpin. Measure 11 starts with a *mf* dynamic. The notation includes various chords and melodic lines.

12

Musical notation for measures 12 and 13. Measure 12 features a triplet of eighth notes. Measure 13 features a triplet of eighth notes and a sixteenth-note triplet. Dynamics include *pp* and *mf*.

14

Musical notation for measures 14 and 15. Both measures feature a continuous stream of sixteenth notes, each group of nine notes marked with a '9' below it. Dynamics include *pp* and *mf*.

15

Musical notation for measures 15 and 16. Both measures feature a continuous stream of sixteenth notes, each group of nine notes marked with a '9' below it. Dynamics include *mp* and *p*.

16

Musical notation for measures 16 and 17. Measure 16 features a continuous stream of sixteenth notes, each group of nine notes marked with a '9' below it. Measure 17 features a continuous stream of sixteenth notes, each group of six notes marked with a '6' below it. Dynamics include *p* and *pp*.

17

Musical notation for measures 17 and 18. Measure 17 features a continuous stream of sixteenth notes, each group of nine notes marked with a '9' below it. Measure 18 features a continuous stream of sixteenth notes, each group of nine notes marked with a '9' below it. Dynamics include *pp* and *ppp*. A wavy line above the staff indicates a tremolo effect.

18

Musical notation for measure 18. The measure features a continuous stream of sixteenth notes, each group of nine notes marked with a '9' below it. Dynamics include *n* (no dynamic) and *ppp*. A wavy line above the staff indicates a tremolo effect.

19

pp

20

21

p

22

mp *mf*

24

f

26

27

28

ff

Eli-Eri Moura

QUASSUS

para clarinete solo

2012

Nota de Programa

A palavra latina 'quassus' alude a 'sacudir', 'agitar', 'estremecer'. Na peça, é uma referência ao frevo – dança/marchinha pernambucana, típica do período de carnaval, cujo termo vem de 'ferver' (por corruptela, *frever*), em alusão a 'agitação', 'efervescência', 'rebuliço'. Em homenagem a um dos ícones do frevo pernambucano, o Maestro Duda, todo o processo estrutural de *Quassus* para clarinete solo (em especial, o segundo movimento – o primeiro sendo um grande *upbeat* do segundo) converge para a materialização, no final, de um fragmento melódico de *Marquinhos no Frevo*, de autoria de Duda. *Quassus* é dedicada ao clarinetista Gueber Santos, que acompanhou todo o processo de criação e contribuiu com relevante orientação técnica sobre o instrumento.

Program Note

The Latin word 'quassus' alludes to 'shaking', 'quaking'. In the piece, it is a reference to *frevo* – carnival march-like/dance from the Brazilian state Pernambuco, whose term comes from *ferver* (or *frever*, by means of language corruption), meaning 'boiling' in Portuguese, in allusion to 'effervescence', 'excitement'. As homage to one of the icons of *frevo*, Maestro Duda, the whole structural process of *Quassus* for clarinet solo (in special the second movement – the first is a big upbeat to the second) converges to the materialization, in the very end, of a melodic fragment from *Marquinhos no Frevo*, by Duda. *Quassus* is dedicated to the clarinetist Gueber Santos, who accompanied the whole process of composition and contributed with relevant technical advising about the instrument.

para/to Gueber Santos

Quassus

Clarinete (Bb) Solo

Eli-Eri Moura

♩ = 60

I

1

pp

2

pp

3

p

4

mp

5

mf

7

p

9

mf

16 *pp*

17

18 *p p mp*

19 *mf mf*

21 *p pp mf f*

23 *p f p f p mf p f f mf f*

25 *mp f mp f ff*

26 *ff*

27 *p* *pp* *pp*

29 *pp*

32 *pp* *ppp*

35 *mf*

38 *f* *f* *mf* *mp* *p* *attacca*
Mov. II

II

43 $\text{♩} = 60$ 2) \longrightarrow Frullato

ppp \longrightarrow *mf* \longrightarrow *f* \longrightarrow *ff* \longrightarrow *mf* \longrightarrow *ff*

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

47 $\text{♩} = 80$

f sempre

49

51

53

55

ff \longrightarrow *mf* \longrightarrow *p*

3) *pp* *f* *ff* *mp* *mf*

59 *f* *mp* *p*

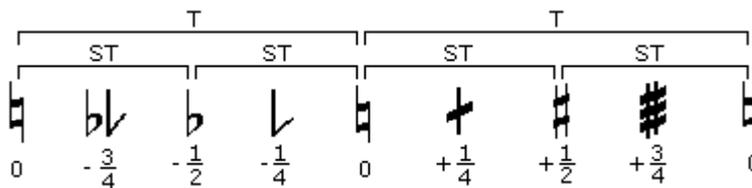
62 *f sempre*

64

66

67

3) Microtons:
Microtones:



68

6

6

6

p

70

ff sub.

3

12

72

mp sub.

3

4) *Frullato*

f *ff*

4) Trinado tímbrico (trinado na mesma nota com duas posições normais diferentes).
 Timbral trill (trilling with the same pitch by applying two different normal fingerings).

75

f sempre

76

77

78

79

10

6 6 3

80

Frullato

3

4)

6 3

82

Frullato

ff

f sempre

85

87

89

91

ff