



## **”Dança Selvagem” para piano solo de Camargo Guarnieri: uma abordagem técnico-interpretativa dos acentos**

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

*Ana Flávia Siqueira Lopes*  
UFG – [anaflaviasl@yahoo.com.br](mailto:anaflaviasl@yahoo.com.br)

*Carlos Henrique Costa*  
UFG – [costacarlosh@yahoo.com.br](mailto:costacarlosh@yahoo.com.br)

**Resumo:** Este artigo apresenta discussões sobre a interpretação dos acentos encontrados na obra “Dança Selvagem”(1931) para piano solo de Camargo Guarnieri. Uma investigação dos movimentos ou ações da técnica pianística, à luz dos conceitos apresentados pelos autores Chiantore (2007) e Richerme.(1997), norteia tais discussões. Conclui-se que a interpretação dos acentos envolvem um conhecimento sobre o caráter da obra, do fraseado na qual está inserido, e que os movimentos variados que envolvem braços, dedos, mãos e punho podem influenciar a sonoridade resultante.

**Palavras-chave:** Acentos. Piano solo. Dança brasileira. Técnica pianística.

### **Accents in Camargo Guarnieri’s “Dança Selvagem” for Piano Solo: a Technical-interpretative Approach**

**Abstract:** This paper presents a discussion about the interpretation of accents found in the piece for piano solo “Dança Selvagem”(1931) by Camargo Guarnieri. Concepts presented by the authors Chiantore (2007) and Richerme (1997) give north to the investigation about the pianistic technical movements involved. We find that the interpretation of the accents require a knowledge of the piece’s character, the phrase in which it is inserted, and that the varied movements which involves arms, fingers, hands and wrists can influence the resulting sonority.

**Keywords:** Accents. Piano solo. Brazilian dance. Piano technic.

### **1. Introdução**

O presente trabalho apresenta uma análise técnico-interpretativa dos acentos da obra “Dança Selvagem” de Camargo Guarnieri. Sem intenção de sugerir uma interpretação para a obra, propomos expor ao aspirante à carreira pianística reflexões sobre uma possibilidade de se realizar uma performance adequada e coerente ao estilo.

A obra objeto de estudo deste trabalho foi escolhida por se tratar de uma dança que possui características como a riqueza e complexidade rítmica, polirritmias, amplo uso de síncofes e variedades de toques. Estes elementos em conjunto com a variedade de acentos e sua contextualização fraseológica proporcionam material para discussão relevante para a nossa pesquisa.

O compositor Camargo Guarnieri, dentre suas importantes obras para piano solo, compôs a “Dança Selvagem” em 1931, transcrita para orquestra neste mesmo ano. Segundo Freire (2007), “Dança Selvagem” sugere selva, selvageria, com esquemas rítmicos que, em



conjunto com os acentos em acordes com fortes dissonâncias, lembram marcação de tambores, o que mostra um caráter tribal que é associado à sugestão descritiva do título *Selvagem*.

Para Freire,

...é como se no meio de um ritual selvagem, após a ardência inicial dos gestos e cantos, os instrumentos de percussão continuassem marcando o ritmo...O piano na *Dança Selvagem*, não é tratado como um instrumento melódico, mas percussivo. O ritmo batido na região grave, que também ajuda a promover a tirania sonora, lembra tais instrumentos ( 2007, p. 61-62).

A revisão bibliográfica demonstra que este assunto tem sido tratado ocasionalmente em artigos brasileiros que realizam uma análise técnico-interpretativa de peças para piano, mas não são focalizadas no tema acento. Ademais, descrições de como executar os variados acentos não constam nos livros de técnica pianística ou interpretação como Kaplan, Richerme, Chiantore, Cortot, entre outros. Tais ensinamentos são passados de professor para aluno de maneira empírica. O artigo “Accents and expression in piano performance” de Richard Parncutt (2003) apresenta, discute e define acentos, mas não mostra as ações técnicas que possibilitam a execução dos mesmos. Este estudo proporciona uma reflexão sobre este tópico tendo como objeto de estudo específico, a música brasileira. Com este foco, nenhum trabalho na língua portuguesa foi encontrado.

A leitura e estudo da obra proporcionaram a oportunidade de investigar os movimentos da técnica pianística para execução dos acentos levando em consideração a fraseologia e dados interpretativos sugeridos pelos compositores. Durante este estudo, a leitura de textos sobre acentos e técnica fundamenta tal investigação. Os conceitos e tipos básicos de acentos e os movimentos da técnica para a execução desses acentos são apresentados na primeira parte deste estudo de acordo com as definições de dicionários de música e conceitos da técnica pianística apresentado pelos autores Chiantore (2007) e Richerme (1997). Os livros destes autores foram escolhidos por se tratarem de levantamentos atuais das técnicas dos principais estudiosos da área desde o surgimento do pianoforte até o século XX. Na segunda parte, é apresentada uma análise técnico-interpretativa dos acentos, fundamentada nos conceitos apresentados na primeira parte da obra selecionada “*Dança Selvagem*” de Camargo Guarnieri.



## **2. Acentos e Ações Técnicas Pianísticas**

A acentuação é um dos importantes elementos determinantes do estilo em performance. O dicionário de música Harvard aponta sobre acentos, que esses dependem da manipulação de grupos de notas ou acordes dentro de uma frase, e não somente pela colocação de sinais. O acento pode não vir escrito na partitura e precisa ser deduzido pelo intérprete, como por exemplo, uma ligadura sobre duas notas diferentes (característico do estilo clássico), onde se deve apoiar na primeira nota ocasionando um tipo de acentuação. No entanto focaremos apenas as acentuações que estão escritas na partitura e não os acentos por dedução de fraseado ou articulação.

Sobre o conceito de acentuação, princípios similares ao da fala ou escrita se aplicam ao da música. O acentuar palavras, ou sílabas, têm como finalidade principal interpretar, ou seja, deixar claro o significado de alguma expressão. Segundo Baker, no conceito musical, a acentuação significa dar ênfase à determinada nota e diz respeito à prosódia musical, (apud. PERSONE, 2008, p. 3) o que corrobora o pensamento acima.

Ainda, de acordo com o dicionário de música Harvard, a acentuação é dar um destaque maior a um acorde ou uma nota. Esse destaque depende não só de sinais mas, como o dicionário define, podem ser chamados de acento agógico - quando o acorde ou a nota é de duração mais longa em comparação com as notas ou acordes que o antecedem e precedem; acento dinâmico - quando em seu contexto o acorde ou a nota é mais forte – este é o caso do uso de sinal; e acento tônico - a nota mais aguda dentre as notas de uma melodia.

Julgamos importante também, para a compreensão do objeto de pesquisa, abordar em segunda instância, os mecanismos técnicos que resultam em possibilidades de execução dos acentos, uma vez que este é o foco da análise interpretativa das danças brasileiras selecionadas.

Em busca desses mecanismos da técnica pianística, o presente estudo está embasado nos trabalhos de CHIANTORE (2007) e RICHERME (1997). Chiantore apresenta os pensamentos de um dos grandes mestres pianistas, Tobias August Matthay, que descreve amplamente as possibilidades de ações ou movimentos técnicos pianísticos.

Segundo Matthay, a técnica pianística em seu sentido mais amplo, definida como concepção, trata da união da percepção do sentido musical e da interpretação, que é a comunicação dessas percepções às pessoas. A concepção, por sua vez, depende diretamente do nível de musicalidade do intérprete, tanto emocional - a capacidade de perceber tanto a estética quanto as emoções contidas na peça - quanto o intelectual - compreender a estrutura da peça. Ainda afirma que “a interpretação se manifesta segundo dois aspectos: o puramente



artístico e a forma de realização do som, segundo a sua quantidade e qualidade”. (Apud CHIANTORE 2007, p. 642).

Este último aspecto, a forma de realização do som, está relacionado com as ações físicas que produzem a sonoridade, especificamente para este estudo, conexas ao ataque de cada nota acentuada da peça que será analisada. O aspecto artístico, ou seja, a contextualização dos acentos em frases, períodos e seções, respeitadas as características estilísticas da dança, é interdependente da forma de realização do som.

Ainda sobre as possibilidades de controle da sonoridade, outro autor que discute sobre ações físicas que influenciam no controle das possíveis variáveis do som de cada nota - a qualidade tímbrica, a intensidade e a duração – é Richerme (1997). Mathay e Richerme descrevem os movimentos diferentemente, mas concordam com a importância do relaxamento imediato pós-movimento para a qualidade sonora em qualquer tipo de ataque. Estes dois pianistas/pesquisadores descrevem tais ações que são apresentadas abaixo.

Chiantore resume quarenta e dois tipos de ataques diferentes descritos no livro de Matthey “The Art of Touch in all its Diversity” (2007, p.641). Estes ataques são o resultado de combinações de movimentos que envolvem os braços<sup>1</sup>, mãos e dedos. Já Richerme divide em movimentos do antebraço, punho e dedos. Não nos deteremos em explicar todos os tipos de ataques neste trabalho, mas somente os aspectos ou movimentos que nos ajudarão a descrever as ações escolhidas para os acentos das danças.

De acordo com Matthey, a busca pela produção sonora vem conciliada com as características fisiológicas do trabalho muscular, tendo como ponto de partida diferentes tipos de ataques, que são: ataques do braço, ataques de mão e ataques de dedo, como apontado anteriormente.

Segundo Chiantore os ataques de mão e dedo são distinguidos por Matthey em dois tipos de atitudes diferentes: o ataque aderente onde o dedo está em contato com a tecla, sendo este mais adequado para passagens com melodias cantadas, servindo para sustentar melhor o peso do braço; e o ataque impulsionado onde a última falange do dedo se move verticalmente gerando uma sonoridade mais brilhante (2007, p.643). Richerme, por sua vez, denomina estes dois ataques como percussivo e não percussivo (1997, p.96).

Quanto à formação dos ataques Matthey descreve três espécies: a 1ª espécie usa a ação digital, ou seja, somente movimento dos dedos, com a mão e braço em repouso; a 2ª espécie usa a ação conjunta do dedo e da mão com o braço em repouso; e a 3ª espécie usa a atividade do dedo e da mão unida ao peso do braço. (APUD CHIANTORE, 2007, p.644).



Adicionando-se a essas informações, Richerme (1997) descreve os movimentos do punho<sup>2</sup> como ativo e passivo. No movimento ativo do punho, o antebraço fica imóvel e os dedos fixados, ocorrendo flexão e extensão ativa, causando assim um aumento de força e de pressão na articulação dos principais tendões dos dedos, sendo um movimento muito utilizado na execução de oitavas, acordes ou staccatos. O autor comenta que com relação ao som a principal desvantagem é a percussão inevitável com a tecla resultando em uma péssima qualidade tímbrica (p.170). Quanto a este pensamento discordamos de que a ação percussiva está relacionada com a má qualidade sonora. O fator que influencia a sonoridade é o relaxamento pré e pós-movimento.

No movimento passivo do punho, são os movimentos do antebraço que movimentam o punho para cima e para baixo, ocorrendo flexão e extensão passiva. Richerme explica que o punho não fica totalmente relaxado, pois normalmente ocorre uma ligeira contração dos extensores do mesmo, no sentido de frear o movimento de descida para que haja um aproveitamento maior desse movimento ao abaixar as teclas. (p.174).

Matthay e Richerme dão uma importância à utilização de peso de braço e antebraço na realização de sonoridades penetrantes que podem ser aplicadas aos acentos. Neste caso, as características de ataque dependem das maneiras como o peso empenhado pelo antebraço e pelo braço atuam. Citamos algumas maneiras: utilizando a rotação do antebraço; movimento ativo do antebraço para baixo; o movimento do braço para frente com pressão para baixo do antebraço entre outros (CHIANTORE, 2007, p. 653).

Diante do explicitado acima, entendendo que os acentos possuem implicações diretas na interpretação musical, consideraremos na próxima parte deste estudo, a contextualização da Dança Selvagem e as investigações sobre os movimentos para execução dos acentos, sejam estes de punho, dedo ou de braço.

### **3. Implicações Interpretativas dos Acentos na Dança Selvagem de Camargo Guarnieri**

Segundo Freire (2007), o piano nesta peça é interpretado mais como um instrumento percussivo do que melódico. A autora comenta que o ritmo batido na região grave, que também ajuda a promover a tirania sonora, lembra tais instrumentos [de percussão]. (p.60).

Nesta obra, a ideia do piano interpretado como um instrumento percussivo torna-se bem evidente pelo grande número de sinais de acentuações encontrados na partitura. Como

explicitado na primeira parte deste estudo, o acento orienta ao intérprete como executar determinada obra que, no caso desta dança, vem a direcionar para um toque mais percussivo do que melódico.

A Dança Selvagem é estruturada na forma A, B, A e C, e os acentos encontrados

nesta dança são:  *Martelato*,  *Tenuto*,  *Marcato* e 

*Sforzando*. A obra tem início com andamento que indica a expressão “Com selvageria,  $m^{\circ} \text{♩} = 132$ ”. O compasso variando de ternário 3/4 para o binário 2/4 indica a assimetria e irregularidade fraseológica dessa dança. Essas indicações nos levaram a experimentar o uso do toque percussivo para executar algumas das notas marcadas com acento, como é o caso da seção A. Lembramos que o toque percussivo se refere à ação do dedo a partir de uma distância da nota.

A seção A apresenta o tema nas notas superiores da mão direita, com uma melodia acentuada com o sinal *Martelato*. Para a execução desse acento, escolhemos buscar o toque percussivo com movimento vertical de punho ativo, com dedos firmes. Verificamos que a sonoridade resulta em um som enérgico, corroborando o caráter selvagem da dança.

Esta melodia, apresentada no exemplo 1, é acompanhada pela alternância de intervalos de quartas e quintas em um ostinato rítmico. As quintas tocadas na mão esquerda a partir do quarto compasso apresentam acentos. Na execução desses acentos *marcato*, além de usar o toque percussivo, usamos um movimento circular do braço em sentido horário, que ajuda a acentuar e, ao mesmo tempo, cria movimento por causar diferenças gradativas de dinâmica de acorde para acorde. Portanto, verificamos que para executar o acento, que faz parte de uma célula que exprime um efeito, necessita-se de uma combinação de movimentos, o ataque percussivo adicionado ao movimento circular do braço, para contextualizá-lo

Exemplo 1 – GUARNIERI, Camargo. Dança Selvagem (comp. 1 a 9)

A seção B, conforme o exemplo 2 abaixo, traz o segundo tema com um caráter melódico na mão direita, acompanhado por um ostinato rítmico na mão esquerda. Em escrita modal e politonal, a melodia lírica contrasta com o ostinato de caráter rítmico. Ademais, a melodia está em compasso ternário enquanto o ostinato está em binário, marcado com a expressão “bem fora”, caracterizando o aspecto polirrítmico. Essa dualidade entre o melódico e rítmico expressa um caráter ao mesmo tempo calmo e sereno, mas ainda selvagem. Neste contexto ambas as linhas contém acentos.



Exemplo 2 – GUARNIERI, Camargo. Dança Selvagem (comp. 25 a 36)

Tanto a melodia quanto o acompanhamento desta seção apresentam dois tipos de acentos: o *marcato* e o *tenuto*. Na melodia, cada semifrase termina com um acento *marcato*. Todas as outras notas têm o acento *tenuto*. O acompanhamento é dividido em duas vozes: ostinato rítmico e uma contramelodia em mínimas. O acento *tenuto* é colocado na primeira e última notas do ostinato, e o acento *marcato* em todas as notas da contra-melodia. O caráter melódico e lírico desta seção nos levou a utilizar o toque não percussivo para executar tanto *marcato* quanto o *tenuto*. A diferença maior entre os dois foi conseguida usando o dedo em posição mais vertical para o *marcato* e mais horizontal para o *tenuto*. As ações foram direcionadas pelo braço que, através do punho passivo, passavam a energia para os dedos firmes.

Na seção C que inicia no compasso 78, conforme o exemplo 5, observa-se a grande quantidade de acentuações, que na mão direita vem especificado em todos os acordes, e na mão esquerda somente nas notas oitavas. Na mão direita o movimento vertical de punho, com peso de braço no quinto dedo, sobressaindo a nota superior de cada acorde se mostrou eficiente tanto tecnicamente como interpretativamente. Na mão esquerda, usamos o movimento circular de punho e braço, com círculos maiores para os saltos, sendo nas oitavas

acentuadas com punho baixo e nos acordes com punho alto. Esta seção requer muita energia para conseguir um efeito frenético que demonstre o caráter selvagem da obra. Ao mesmo tempo, a utilização do corpo com movimentos adequados e eficientes é de suma importância para interpretar os acentos e agógica até o acorde final da obra.



Exemplo 5 – GUARNIERI, Camargo. Dança Selvagem (comp. 76 a 79)

Finalizando a seção C, e a obra, de acordo com o exemplo 6, um *accelerando* é encerrado com um acorde marcado *fff*. As três notas descendentes oitavadas que o precedem são marcadas *martelato*. Usamos um toque que envolve o peso do braço e punho alto e dedos firmes para a realização destas. No acorde final utilizamos um ataque de braço empurrando a mão para frente com o punho passivo e dedos firmes, conseguindo assim uma sonoridade brilhante.



Exemplo 6 – GUARNIERI, Camargo. Dança Selvagem (comp. 92 a 100)

#### 4. Considerações finais

A utilização de movimentos variados que envolvem braços, dedos, mãos e punhos influenciam a sonoridade resultante. Com isso, podemos concluir que durante o aprendizado do instrumento piano, várias abordagens técnicas – dedos, peso de braço, movimento ativo do punho, entre outras – devem ser apresentadas ao aluno para que este possa desenvolver sonoridades variadas no que tange a abordagem aos acentos.





Considerando que as danças brasileiras fazem parte do repertório solo de concerto e ensino brasileiro, esta discussão se faz oportuna por oferecer reflexões sobre tradições interpretativas que têm sido aprendidas empiricamente.

### Referências:

- CARDOSO, Lídia Oliveira Fialho. *Possibilidades de utilização do punho na obra "variações sérias" de Ronaldo Miranda*. Goiânia, 2012. Artigo (Mestrado em Música). Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2012.
- CHIANTORE, Lucas. *Historia de La técnica pianística*. Madrid: Alianza Editorial, 2007.
- FREIRE, Priscila Gambary. *Dança Brasileira e Dança Negra para piano solo de Camargo Guarnieri: Uma abordagem interpretativa*. Campinas, 2007. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.
- GUARNIERI, Camargo. *Dança Selvagem*. São Paulo: Ricordi Brasileira. Piano, 1955. Partitura.
- KAPLAN, José Alberto. *Teoria da Aprendizagem Pianística*. Porto Alegre: Movimento-Musas, 1987.
- PARNCUTT, Richard. Accents and expression in piano performance. In *Perspektiven und Methoden einer Systemischen Musikwissenschaft*. Festschrift Fricke, p. 163-185, Frankfurt: Peter Lang, 2003.
- RICHERME, Claudio. *A técnica pianística: uma abordagem científica*. São João da Boa Vista/SP: AIR Musical Editora, 1997.
- RANDEL, Don Michael. Accents. *The Harvard dictionary of music*. 4 Ed. Cambridge. Harvard University Press, 2003. Disponível em: <[http://books.google.com.br/books/p/harvard?q=accent&vid=ISBN9780674011632&hl=en\\_US&ie=UTF-8&oe=UTF-8&redir\\_esc=y#v=snippet&q=accent&f=false](http://books.google.com.br/books/p/harvard?q=accent&vid=ISBN9780674011632&hl=en_US&ie=UTF-8&oe=UTF-8&redir_esc=y#v=snippet&q=accent&f=false)>. Acesso em: 22 dez 2011.

### Notas

---

<sup>1</sup> Todas as vezes que citarmos o movimento relacionado ao braço, subentenda-se movimento relacionado ao braço e antebraço.

<sup>2</sup> Embora Richerme utilize o termo pulso neste contexto, estes autores concordam com o termo utilizado por Cardoso (2012) punho para descrever a parte do corpo em questão. Doravante será utilizado punho para denotar tal membro.