

Aplicação dos princípios da Gestalt no *Nuevo Estudio Sencillo n° 2* de Leo Brouwer

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: PERFORMANCE

Claryssa de Pádua Morais

Universidade Estadual de Campinas – claryssa_padua@hotmail.com

Carlos Fernando Fiorini

Universidade Estadual de Campinas – fiorini.carlos@gmail.com

Resumo: Por meio da utilização dos princípios da Gestalt como ferramenta analítica, este trabalho pretende demonstrar os principais componentes estruturais e formais identificados no *Nuevo Estudio Sencillo n° 2*, do compositor cubano Leo Brouwer, a fim de oferecer subsídios ao intérprete para uma melhor compreensão e interpretação do material musical. Serão apresentadas propostas e sugestões técnico-interpretativas, as quais poderão ser empregadas durante o processo de trabalho do instrumentista para preparação e execução deste estudo.

Palavras-chave: Violão. Leo Brouwer. Nuevos Estudios Sencillos. Gestalt. Análise Musical.

Application of Gestalt Principles in *Nuevo Estudio Sencillo n° 2* of Leo Brouwer

Abstract: By means of using the principles of Gestalt as analytical tool, this work aims to demonstrate the main structural and formal components identified in *Nuevo Estudio Sencillo n° 2*, of Cuban composer Leo Brouwer, in order to provide subsidies to the performer for a better understanding and interpretation of musical material. Proposals and technical-interpretative suggestions will be presented, which may be applied by the instrumentalist during the working process for the preparation and execution of this study.

Keywords: Musical Analysis. Classical Guitar. Leo Brouwer. Nuevos Estudios Sencillos. Gestalt.

1. Introdução

A teoria da Gestalt, desenvolvida no início do século XX após sistemáticas pesquisas no campo da Psicologia Experimental, apresenta diferentes princípios que caracterizam o processo da percepção da forma, os quais possibilitam compreender a organização estrutural de um objeto. Fundamentada pelos psicólogos Max Wertheimer (1880-1943), Kurt Koffka (1886-1941) e Wolfgang Köhler (1887-1967), esta teoria pressupõe que o entendimento do objeto deve ser configurado através da percepção de sua totalidade, independente das partes que o compõem, ou seja, é importante perceber a forma por ela mesma, vê-la como um todo estruturado e resultado de relações, as quais se definem a partir de fatores de ordem, equilíbrio, clareza e harmonia (KEPES, 1989 apud GOMES, 2000: 17).

Ainda que os experimentos que culminaram nesta proposição tenham surgido para o estudo de fenômenos cognitivos, a teoria da Gestalt ampliou seu campo de aplicação, tornando-se uma grande corrente do pensamento. Atualmente, seus fundamentos têm sido

incorporados a outras áreas do conhecimento, tais como design, arquitetura, publicidade e propaganda, filosofia, entre outros, tendo sido muito estudada em diversas abordagens e contextos por autores como George Kepes, Rudolf Arnheim, Koellreutter, Caetano Faccaroli, Arno Engelmann e João Gomes Filho.

Se aplicada no campo da música, do mesmo modo que os fundamentos da Gestalt determinam que o sujeito percebe um estímulo e configura sua forma através do agrupamento de suas partes constituintes e de padrões organizados, a estrutura de uma composição musical tradicional é também configurada por meio de relações internas e organizadas ao longo do tempo e do espaço. De acordo com Koellreutter (1987), não ouvimos as partes isoladas de uma obra, mas sim as relações nela existentes, pois, para a nossa percepção, que é resultado de uma sensação total e absoluta, as partes são inseparáveis do todo. Essas relações são estabelecidas por parâmetros de textura, densidade, dinâmica, desenvolvimento motivico, harmonias, melodias, frases, etc., que são percebidos e interpretados em conformidade com as características que estabelecem os princípios gestálticos de organização da forma perceptual.

Embora as abordagens no campo da música sob o ponto de vista desta teoria sejam escassas e pouco comuns, acredita-se que o conhecimento de seus fundamentos possa ser empregado como ferramenta alternativa de análise e interpretação do discurso musical, podendo contribuir para um maior entendimento dos aspectos formais e estruturais que constituem uma composição. Com isso, a proposta deste trabalho consiste na utilização dos princípios da Gestalt para identificar as principais características e os procedimentos estruturais que compõem os *Nuevos Estudios Sencillos* (2001), de Leo Brouwer, apresentando, neste artigo, a análise do *Nuevo Estudio Sencillo n° 2 - Omaggio a Mangoré*. A partir desta análise, objetiva-se oferecer aos violonistas subsídio para fundamentar a execução de tais estudos, por meio de sugestões técnico-interpretativas que poderão ser adotadas de acordo com o interesse do leitor, seja para a *performance* ou para a prática pedagógica.

2. Leo Brouwer e os *Nuevos Estudios Sencillos*

O compositor cubano, violonista, regente e também pedagogo Leo Brouwer (Havana, 1939) é reconhecido como um dos principais contribuintes para a história da música contemporânea latino-americana. Seu trabalho composicional, iniciado em 1954, centraliza-se em obras para violão, dentre as quais se incluem diversas séries de estudos didáticos que têm como finalidade desenvolver a técnica de um estudante de violão: *Estudios Sencillos* (1960-61) – conjunto de vinte peças, divididas em quatro séries de cinco estudos; e *Nuevos Estudios Sencillos* (2001) – série de dez novos estudos.

Compostos para suprir as necessidades técnicas de seus alunos de violão, os estudos de Brouwer alcançaram um caráter pedagógico amplo para o aprendizado do violonista iniciante e de nível intermediário. De acordo com Prada (2008), essas séries se tornaram muito eficazes para a didática do instrumento, sendo adotadas por diversos professores em suas aulas, e também como material de concerto.

A série de estudos selecionada para compor este trabalho apresenta diversas demandas técnicas de suma importância para o desenvolvimento do violonista e está inserida em uma estética pós-modernista¹, o que permite ao aprendiz o contato com esta linguagem e o conhecimento de elementos modernos até então pouco utilizados em obras didáticas anteriores. Em cada um deles, Brouwer presta homenagem a um compositor distinto do século XX (Debussy, Barrios, Caturla, Prokofiev, Tárrega, Sor, Piazzolla, Villa-Lobos, Szymanowski e Stravinsky), além de evocar e citar algumas de suas próprias obras de concerto. Com isso, consegue adquirir um estilo composicional característico e particular, e os seus estudos são o ponto ideal de partida para esta nova abordagem técnica-composicional.

A utilização da Gestalt como ferramenta de análise musical destes estudos poderá, portanto, contribuir na identificação destes aspectos singulares que compõem o universo musical de Brouwer, partindo do pressuposto da percepção da forma.

3. Aplicação dos princípios da Gestalt no *Nuevo Estudio Sencillo n° 2*

De acordo com Gomes Filho (2000), a teoria da Gestalt possui oito fundamentos básicos: *Unidade, Segregação, Unificação, Fechamento, Continuidade, Semelhança, Proximidade e Pregnância da Forma*. As forças iniciais mais simples que regem o processo da percepção da forma, possibilitando a formação de unidades, segundo Koellreutter (1987) e Fraccaroli (1952), são as forças de *Segregação*, as quais agem em virtude da desigualdade de estímulos, e as de *Unificação*, que agem em virtude de sua igualdade. Após a aplicação dos princípios gestálticos no *Nuevo Estudio Sencillo n° 2*, chegou-se aos seguintes resultados.

Por meio do princípio da *Segregação*, entendido como a capacidade de discriminar, destacar ou evidenciar elementos contrastantes, este estudo pode ser dividido em duas partes, que serão chamadas de A e B, com repetição desta primeira. Marcada pelo caráter vivo e agitado, na parte A (*c. 1-11; c. 28-40*) destacam-se os motivos rítmicos e padrões contrapontísticos. A melodia da linha superior (*Fig. 1, azul*), por exemplo, sempre inicia as frases no contratempo, ao passo que a da linha inferior (*Fig. 1, amarelo*), no início do tempo. Eventualmente, surge uma terceira linha melódica e intermediária, demonstrada na figura 1, em vermelho.

Em oposição à parte A, a parte B (c. 12-27), de caráter mais lírico e melódico, por sua vez inicia as frases no primeiro tempo (Fig. 2, c. 1) e diferencia-se pelo recurso da melodia (*linha superior - azul*) acompanhada pelo baixo (*linha inferior - amarelo*).

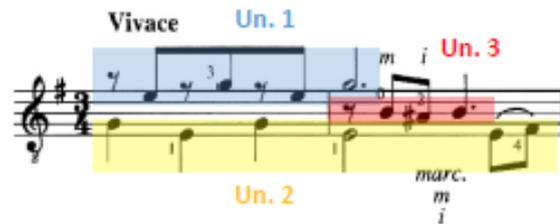


Figura 1 – BROUWER, *Nuevo Estudio Sencillo n° 2*, c. 1 e 2.



Figura 2 - BROUWER, *Nuevo Estudio Sencillo n°*, c. 12-15.

Ainda nas figuras 1 e 2, cada uma dessas linhas pode ser classificada mediante a aplicação do princípio da **Unidade**, que consiste na capacidade de perceber os elementos principais que constituem uma composição musical, pela identificação de padrões e relações melódicas, rítmicas, harmônicas, timbrísticas, etc, que se configuram no todo ou como parte deste. Na parte A, observam-se três unidades principais (Fig. 1): linha superior (*un. 1 - azul*), que apresenta padrão rítmico idêntico ou semelhante a cada dois compassos; linha inferior (*un. 2 - amarelo*); e linha intermediária (*un. 3 - vermelho*), que aparece variada a cada dois compassos (c. 2, 4, 6, 8 e 10). Tais unidades estabelecem padrões rítmicos, melódicos, intervalares e de direção. Na parte B, a melodia e o acompanhamento são também unidades que se relacionam e se repetem. A melodia, por exemplo, repete o mesmo padrão rítmico a cada quatro compassos: mínima pontuada, mínima pontuada e duas mínimas pontuadas ligadas (Fig. 2, *un. 1, azul*).

Já o princípio da **Unificação**, consiste na igualdade ou semelhança dos estímulos produzidos por diferentes unidades. Verifica-se quando a harmonia, ordem, equilíbrio, estilo formal e a coerência da linguagem, como um todo, estão presentes na composição. Pode ser percebida e reforçada através dos princípios da **Semelhança** – capacidade de perceber a igualdade ou proximidade cognitiva entre distintas unidades; e da **Proximidade** – capacidade

de perceber a distância temporal entre as ocorrências das unidades. Neste caso, elementos próximos tendem a ser agrupados, constituindo um todo ou unidades dentro do todo (SOUTO MAIOR, 2014).

Na parte A, por exemplo, as linhas inferior e superior apresentam *proximidade*, mesmo começando em momentos diferentes, e utilizam a mesma distância temporal uma das outras. Além disso, a semelhança melódica e rítmica entre os compassos 1, 3 e 5; e 2 e 4 (Fig. 3), reforça a unificação deste tema, fazendo com que as duas linhas principais (Fig. 3, azul e verde), agrupadas pelo princípio da *proximidade* (Fig. 3, vermelho), sejam percebidas como apenas uma.



The image shows a musical score snippet with two staves. The upper staff is highlighted in blue and the lower staff in green. Annotations include:

- Unificação** (yellow box): A red oval encircles the first measure of both staves, indicating their unity.
- Semelhança rítmica e de direção (elementos idênticos)** (blue text): A blue oval highlights the rhythmic patterns in measures 3 and 5 of the upper staff.
- Semelhança rítmica (elementos idênticos)** (orange text): An orange oval highlights the rhythmic patterns in measures 2 and 4 of the upper staff.
- Proximidade (linha superior e inferior)** (red text): A red oval highlights the first measure of both staves, indicating their proximity.
- Semelhança rítmica (elementos idênticos)** (green text): A green oval highlights the rhythmic patterns in measures 1 and 2 of the lower staff.

 The lower staff contains the lyrics "i p i p" under measures 1, 2, 3, and 4.

Figura 3 – BROUWER, *Nuevo Estudio Sencillo nº 2*, c. 1 a 5.

São ainda exemplos destes dois fundamentos a similaridade da linha superior nos compassos 6, 8 e 11, a qual segue para a parte B, iniciada no c. 12, mantendo a mesma direção melódica e a rítmica semelhante, variando apenas os intervalos e a sua função musical, em que o baixo passa a acompanhar a melodia (Fig. 4, c. 11-15).

Se esta sucessão entre uma parte e outra é percebida sem quebras ou interrupções no discurso musical, reconhece-se, então, o princípio da *Continuidade* (Fig. 4, c. 11-12), através do qual pode-se perceber uma transição coerente e contínua de diferentes unidades. Formam-se padrões regulares, cujos elementos constituintes são organizados de maneira tal que permitem a continuidade e a fluidez de um movimento, de forma a facilitar a compreensão do ouvinte.



The image shows a musical score snippet starting at measure 11. The first measure is circled in red and labeled **Mudança de seção**. The rest of the snippet is highlighted in yellow and labeled **Boa Continuidade**. A blue box above the staff is labeled **Melodia (unidade)**. The lyrics "i p i p" are written under the first measure.

Figura 4 – Brouwer, *Nuevo Estudio Sencillo nº 2*, c. 11 a 15.

Dessa forma, a melodia da parte B também apresenta boa continuidade rítmica e melódica, uma vez que estabelece um padrão regular (mínima pontuada; mínima pontuada; duas mínimas pontuadas e ligadas), que é repetido a cada quatro compassos, entre os c. 12 e 26.

Por fim, quando um objeto possui equilíbrio na disposição dos seus elementos e nos faz perceber com clareza as suas unidades formais, como pôde ser observado na análise deste estudo, significa que ele possui uma boa *Pregnância da Forma*. Segundo Gomes Filho (2004), quanto melhor for a organização da forma do objeto com relação à sua facilidade de compreensão, rapidez de leitura e interpretação, maior será o seu grau de pregnância.

A seguir, a partir desta análise, serão apresentadas algumas propostas e sugestões técnico-interpretativas, as quais poderão ser utilizadas durante o processo de preparação e execução da obra em questão.

3.1 Proposições técnico-interpretativas

Dedicado ao violonista e compositor Agustin Barrios Mangoré (1885-1944), a execução do *Nuevo Estudio Sencillo nº 2 – Omaggio a Mangoré* possibilita ao violonista a exploração de inúmeros recursos e elementos de interpretação musical, com diferentes implicações técnicas e de articulação, pois são apresentadas duas seções de caráter distinto e contrastante, conforme demonstrado anteriormente pelo princípio da *segregação*.

De acordo com Fraga (2003), qualquer mudança de seção implica em algum tipo de contraste, que pode ser enfatizado por diferenciação de dinâmica, timbre, articulação, agógica, entre outros. Independente de qual for a escolha, é importante que se faça perceber que o discurso musical está sendo modificado.

Em termos gerais, considerando as duas partes da obra em sua totalidade, essa segregação pode ser enfatizada, inicialmente, por meio da variação de timbre. Na parte A, que tem caráter vivo, ritmado e marcado, a mão direita pode atacar no início da boca do violão, mais próxima ao cavalete, a fim de se obter um timbre mais claro e “aberto”, no qual os harmônicos mais agudos são enfatizados. Já na parte B, mais lírica e melódica, propõe-se que o timbre soe mais doce e “aveludado”, a partir de um ataque mais lateral na região do lado oposto da boca, próxima à escala, dando ênfase aos harmônicos mais graves. É nesta parte, que Brouwer deixa evidente sua homenagem a Barrios, nos remetendo às suas valsas e danças, como a *Danza Paraguaya*. A utilização da fórmula do compasso ternário, em todo o estudo, também pode ser considerada uma referência a este compositor.

Para que a percepção do ouvinte dessas duas seções segregadas seja ainda mais efetiva, é importante atentar-se para a sua transição, que deve ser feita de forma contínua e fluida, evidenciando a boa *continuidade* do discurso apresentado. No momento em que uma seção for finalizada, dando início à outra que gera contraste, pode-se utilizar o recurso da agógica, aplicando um leve *ritardando* nos últimos tempos do c. 11, e também o recurso da respiração, que provocará uma breve cisão, suficiente para enfatizar tal mudança.

Nos momentos em que os motivos contrapontísticos têm mais importância que as linhas melódicas, como na parte A, recomenda-se respeitar as pausas que aparecem na linha inferior, desde o início do estudo, mantendo o rigor rítmico na sua condução. Além disso, conforme demonstrado a partir do princípio da *unificação*, as unidades apresentadas nas linhas superior, inferior e intermediária (*Fig. 1*) podem ser tocadas como um único plano sonoro, sem dar destaque a nenhuma delas. De forma a percebê-las melhor, estas unidades podem ser praticadas individualmente, buscando controlar sua intensidade e timbre.

Tecnicamente, para que a ênfase rítmica desta parte seja alcançada, pode-se utilizar o recurso da preparação ou antecipação da mão direita, que apagará a nota tocada anteriormente. Nos compassos 1 e início do 2, por exemplo (*Fig. 5*), experimentando a digitação alternada de *p – i – p – m – p – i – (p) a* (polegar (p) na linha inferior; indicador (i), médio (m) e anular (a) na linha superior), ao tocar a nota Mi, com o *i*, o dedo que tocará a nota seguinte (*m*), para produzir a pausa, deve antecipar o seu movimento, repousando sobre a corda antes de tocar a nota Sol. Essa técnica pode ser repetida nos compassos 3, 5, 28, 30 e 32. Já as notas mais longas que finalizam o fraseado nos primeiros tempos dos compassos 2, 4, 6 e 8, podem ser apoiadas com o dedo anular.

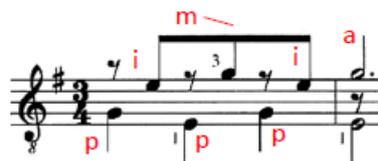


Figura 5 – BROUWER, *Nuevo Estudio Sencillo n° 2*, c. 1

Em todo este trecho, a atenção aos elementos de articulação, *staccato*, acentuação, dinâmica, e timbres mais sonoros e abertos, são essenciais para uma execução coerente com o discurso musical apresentado. Com relação aos elementos técnicos, pratica-se a alternância entre os dedos polegar, indicador e médio, além da unidade por contato dos dedos *i-m*; já a mão esquerda, mantém sua posição na casa II, mas sofre alteração entre as apresentações

transversal e longitudinal. Para auxiliar esta mudança, pode-se recorrer ao uso de dedos pivôs, que exercem função de eixo.

Na parte B, em oposição à anterior, os planos sonoros devem ser diferenciados, devido à segregação das duas unidades apresentadas no trecho, diferenciadas em melodia e acompanhamento). O destaque da melodia na linha inferior pode acontecer por meio do toque apoiado da mão direita, produzindo uma sonoridade mais encorpada. Para seu bom funcionamento, é preciso que a primeira falange do dedo esteja muito relaxada, de forma a amenizar a pressão do toque na corda. As notas do acompanhamento na linha superior, por sua vez, podem ser tocadas com a dinâmica *piano* (*p*), pois não devem receber nenhum destaque no decorrer de toda essa parte. Ao contrário do *staccato*, a articulação *legato* é então ressaltada, e o entendimento dos giros e dedos pivô da mão esquerda podem auxiliar sua execução. Além disso, recomenda-se a utilização do *vibrato* na condução da linha melódica para dar ênfase à característica *dolce*.

No compasso 27, a parte A é retomada com o uso de elementos contrapontísticos *próximos* e *semelhantes* aos percebido anteriormente (c. 26), e as mesmas propostas de agógica e respiração podem ser utilizadas nesta transição, ressaltando mais uma vez a boa *continuidade* do trecho. Os compassos são repetidos rigorosamente, com exceção do último (c. 40), que finaliza a obra com um *rasgueado* inesperado. Uma sonoridade mais rica em harmônicos, com o toque na região *sul-ponticello* e dinâmica *forte* (*f*), torna perceptível este elemento surpresa e segregado do todo musical.

4. Considerações finais

A aplicação dos princípios da Gestalt neste trabalho teve como principal objetivo propiciar o conhecimento de novas possibilidades de percepção e reconhecimento de estruturas formais que constituem uma obra musical. Uma vez que a forma de uma música se configura a partir da relação de permanência ou modificação de determinados padrões motivicos, o uso desta ferramenta demonstrou uma maneira alternativa de análise e interpretação do seu discurso. Através desta, foi possível delimitar elementos estruturais como unidades de sentido que se cruzam e interagem, ampliando o campo perceptivo para além da análise tradicional utilizada nos estudos musicais. Portanto, o conhecimento da teoria gestáltica pode auxiliar e facilitar a compreensão de uma peça, podendo ser utilizada por intérpretes como suporte para uma execução coerente e bem fundamentada.

Além disso, tal ferramenta mostrou ser de grande valia para se analisar a obra de Brouwer, e pode funcionar como base para a preparação de obras de nível mais elevado do



mesmo compositor, pois, mediante o desenvolvimento de pesquisas anteriores, muitos de seus *Estudos* refletem recursos e elementos técnico-estilísticos que podem ser identificados em suas demais composições. Neles, estão reunidos os princípios técnico-musicais considerados fundamentais para uma posterior abordagem segura do seu repertório.

Referências

- BROUWER, Leo. *Nuevos Estudios Sencillos*: for guitar. Universidade de Michigan: Chester Music, 2003. Partitura.
- FRAGA, Orlando. *Dez Estudos Simples para Violão de Leo Brouwer*: análise técnico-interpretativa. Curitiba: DeArtes – UFPR, 2006.
- GOMES FILHO, João. *Gestalt do Objeto* – sistema de leitura visual da forma. 6ª Edição. São Paulo: Escritoras Editora, 2000.
- KOELLREUTTER, H. J. *Introdução à Estética e à Composição Musical Contemporânea*. 2ª Edição. Porto Alegre: Editora Movimento, 1987.
- SOUTO MAIOR, Gilber Cesar e FORNARI, José Eduardo. *A Utilização de Princípios Gestálticos no Estudo da Música Armorial*. Anais do X Simpósio de Cognição e Artes Musicais. Universidade Estadual de Campinas, 2014.
- PRADA, Teresinha. *Violão: de Villa-Lobos a Leo Brouwer*. São Paulo: Terceira Margem; CESA, 2008.

Notas

¹ Tendência composicional que surgiu no final da década de 1970 e começo da de 80, denominada pelo próprio compositor como *Nueva Simplicidad*, *Neo-romantismo* ou *Hiper-romantismo* (PRADA, 2008).