



A teoria da Gestalt aplicada à música

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: TEORIA E ANÁLISE

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 da teoria da Gestalt, este trabalho tem como objetivo demonstrar a funcionalidade de seus princípios básicos como ferramenta alternativa de análise aplicada ao campo musical. Buscando considerar o objeto sonoro em sua totalidade, cuja estrutura é composta por relações estabelecidas entre seus elementos constituintes, pretende-se conceder ao intérprete subsídios que auxiliem seu trabalho de compreensão e interpretação do material musical.

Palavras-chave: Gestalt. Análise Musical. Organização perceptual. Estrutura Musical.

The Gestalt Theory Applied to Music

Abstract: Through the use of Gestalt theory, this paper aims to demonstrate the functionality of its basic principles as an alternative tool of analysis applied to the musical field. Seeking to consider the sound object in its totality, whose structure is composed of the relations established between its constituent elements, it is intended to provide to the performer subsidies that assist his work of understanding and interpretation of the musical material.

Keywords: Gestalt Theory. Musical Analysis. Perceptual Organization. Musical Structure.

1. Introdução

Constata-se que muitos dos trabalhos existentes na área de música, em especial no campo da Análise Musical, se referem a abordagens específicas que tratam o material sonoro em categorias isoladas, diferenciadas em harmonia, ritmo, melodia, contraponto, dificultando, assim, a compreensão do material sonoro como um todo (FALCÓN, 2011). Na tentativa de se compreender a obra como um fenômeno único, estruturado e resultante de relações internas entre seus múltiplos elementos constituintes, este trabalho se apresenta como uma proposta de demonstrar a funcionalidade da teoria da Gestalt¹ como ferramenta de análise estrutural em música, utilizando como exemplo trechos de obras musicais selecionadas.

Desenvolvida no campo da Psicologia Experimental, no início do século XX, esta teoria apresenta diferentes princípios que caracterizam o processo de percepção da forma, os quais possibilitam compreender a organização estrutural de um determinado objeto. Tendo como principais teóricos os psicólogos Max Wertheimer (1880-1943), Kurt Koffka (1886-1941) e Wolfgang Köhler (1887-1967), os gestaltistas pressupõem o entendimento formal sob o enfoque da percepção de sua totalidade, sendo importante perceber a forma por ela mesma,



como um todo estruturado e resultado de relações que se interagem por meio de fatores os quais, segundo Kepes (1995 apud GOMES FILHO, 2008), geram equilíbrio, ordem e clareza entre seus elementos.

Embora se verifique uma escassez de material que aborda a construção musical a partir do ponto de vista da teoria da Gestalt, acredita-se que o seu conhecimento possa ser empregado como ferramenta alternativa de análise e interpretação do discurso sonoro, podendo contribuir significativamente para um maior entendimento dos aspectos formais e estruturais que constituem uma composição musical.

2. A teoria da Gestalt aplicada à música

A teoria da Gestalt explica o fenômeno da percepção formal como uma resultante da apreensão imediata do todo, o qual é estruturado devido a uma necessidade interna de organização estrutural. Conforme Gomes Filho (2008) são definidos oito princípios básicos, através dos quais se organizam as formas durante o processo da percepção: *Unidade, Segregação, Unificação, Fechamento, Continuidade, Semelhança, Proximidade e Pregnância da Forma*.

Considerando que os fundamentos da teoria da Gestalt determinam que o sujeito, ao perceber um estímulo, estabelece sua forma através do agrupamento de suas partes constituintes e de padrões organizados mediante forças internas, a estrutura de uma composição musical tradicional também pode ser configurada por meio de relações internas, e organizada ao longo do tempo e do espaço. De acordo com Koellreutter (1987), assim como propõe o “gestaltismo”, 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, que podem ser percebidos e interpretados em conformidade com as características que constituem os princípios gestálticos de organização da forma perceptual.

Desse modo, por meio da aplicação dos princípios da Gestalt é possível delimitar os elementos estruturais que compõem uma obra, de modo a ampliar o campo perceptível sonoro para além da análise musical tradicional. Tais estruturas podem ser percebidas como Unidades de sentido, que, em suas diversas dimensões, se misturam e interagem como um fenômeno único, ao mesmo tempo em que apresentam características multifacetadas (FALCÓN, 2012). Segundo Falcón (2012, p. 28), “a leitura das características resultantes da

inter-relação entre as dimensões do som propõe uma visão da música que se contrapõe com a visão polarizada e atomizada do ensino da teoria musical tradicional”.

A seguir, demonstram-se como os fundamentos da teoria da Gestalt se aplicam ao campo musical, utilizando como exemplificação trechos musicais extraídos de diversas obras selecionadas para compor este trabalho.

3.1 Unidade

O princípio da Unidade consiste na capacidade de perceber os elementos principais que constituem uma composição musical mediante a identificação de padrões e relações melódicas, rítmicas, harmônicas, timbrísticas, intervalares, que se configuram para formar o todo ou parte deste. Assim, diferentes Unidades podem ser percebidas dentro de uma obra, sejam em pequenas ou grandes dimensões. Em um âmbito mais amplo, a própria obra pode ser considerada como uma única macro Unidade formal.

No trecho abaixo, extraído do *Estudo n. 5*, de Heitor Villa-Lobos (1887-1959), a Unidade mais extensa é caracterizada por uma textura de três planos sonoros, que vai se formando gradativamente: um *ostinato* na linha do baixo, seguido pelo acréscimo de uma linha melódica no registro agudo, e uma linha melódica no registro grave.

Fig. 1: *Estudo n. 5*, c. 1-6, Unidade. VILLA-LOBOS, 1953.

3.2 Segregação

O princípio da Segregação determina a capacidade de discriminar, destacar ou evidenciar Unidades e elementos contrastantes, como motivos, melodias, articulações, texturas, bem como timbres e dinâmicas, dentro de uma composição como um todo, estabelecendo hierarquias ou diferenciando suas partes constituintes. Assim, através do contraste entre as Unidades, a forma pode ser percebida com mais facilidade.

No mesmo *Estudo n. 5* (Heitor Villa-Lobos), a Segregação pode ser exemplificada no compasso 37 devido à mudança de textura, com o acréscimo de notas na linha do baixo e

de notas repetidas na linha superior, com acento dinâmico. Neste caso, a melodia também é percebida com Segregação sonora, em um plano superior.



Fig. 2: *Estudo n. 5*, c. 34-39, Segregação. VILLA-LOBOS, 1953.

3.3 Semelhança

O fator da semelhança possibilita ao ouvinte identificar a igualdade ou similaridade espaço-temporal entre as Unidades de uma obra, formadas por padrões rítmicos, melódicos, contrapontísticos, harmônicos, conjuntos de classes de notas, de intervalos, frases repetidas, etc. Esses padrões são percebidos como pertencentes a uma mesma estrutura ou configuração musical, o que facilita a assimilação do objeto pelo ouvinte e o reconhecimento de Unidades redundantes.

Nos exemplos seguintes, extraídos do segundo movimento da obra *El Decamerón Negro*, de Leo Brouwer (1939-), destacam-se a Semelhança melódica presente entre a progressão de notas do início da obra (Fig. 3), e a progressão apresentada no decorrer da seção *Por el valle de los ecos* (Fig. 4). Mantêm-se a mesma sequência de notas, com o acréscimo de um plano de acompanhamento na linha superior, formando uma nova textura sonora que é composta por padrão rítmico constante, o qual funciona como pedal harmônico.



Fig. 3: *El Decamerón Negro: La huída de los amantes por el valle de los ecos*, c. 1-3, Semelhança. BROUWER, 2008.

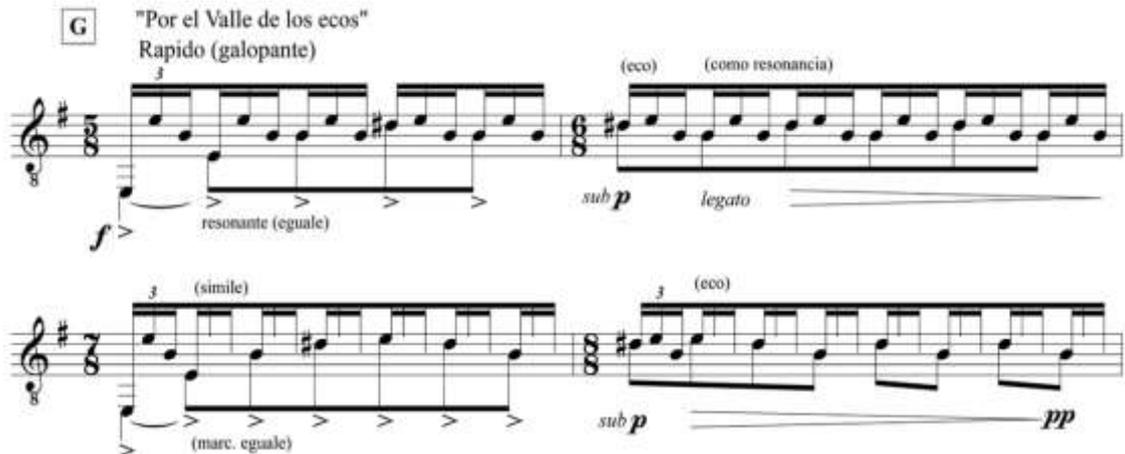


Fig. 4: *El Decamerón Negro: La huída de los amantes por el valle de los ecos*, c. 27-30, Semelhança.

BROUWER, 2008.

3.4 Proximidade

De acordo com o princípio da Proximidade, elementos mais próximos em tempo e espaço tendem a ser agrupados e percebidos juntos, constituindo um todo ou Unidades dentro do todo (SOUTO MAIOR, 2014). Por meio deste fator, um estímulo isolado adquire forma e sentido pela aproximação dos elementos e suas inserções no contexto musical. Notas e sons podem ser agrupados de acordo com a proximidade de intervalos, duração, ritmo, métrica, localização espacial, etc.

No exemplo demonstrado acima (Fig. 4), bem como na obra *Recuerdos del Alhambra* (Fig. 5), de Francisco Tárrega (1852-1909), as notas são agrupadas de acordo com sua figuração rítmica e melódica. Na linha do baixo, em ambos os exemplos se identifica uma melodia agrupada em figuras de colcheia, com acompanhamento composto por padrões ritmos na linha superior, que, devido à sua Proximidade rítmico-melódica, formam um plano sonoro que funciona como pedal harmônico.

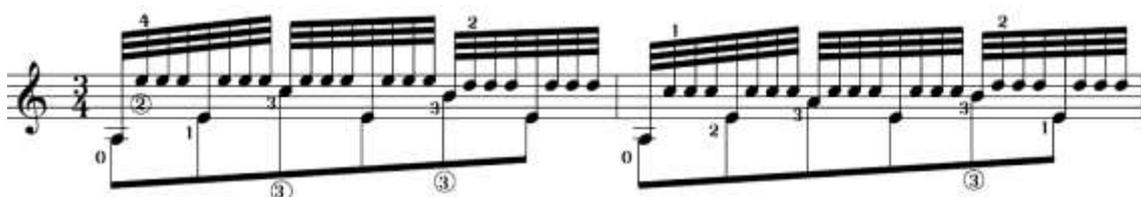


Fig. 5: *Recuerdos de la Alhambra*, c. 1 e 2, Unificação. TÁRREGA, [1920].

3.5 Unificação

O princípio da Unificação consiste na capacidade de perceber a igualdade ou similaridade contextual dos estímulos produzidos por diferentes Unidades. Verifica-se quando a harmonia, a ordem, o equilíbrio, estilo formal e a coerência da linguagem, como um todo,

estão presentes na composição ou em parte dela. Pode ser classificada em graus de qualidade, que se reforçam através dos princípios de *Semelhança e Proximidade*.

Utilizando o trecho de *Recuerdos de la Alhambra* demonstrado acima (Fig. 5), a Unificação pode ser percebida pela repetição das notas de curta duração na linha superior e pela Proximidade melódica e Semelhança rítmica que forma uma melodia na linha do baixo.

3.6 Fechamento

Este princípio pode ser aplicado em um motivo, frase, movimento ou mudança de seção, quando os elementos estruturais do discurso musical sugerem alguma extensão lógica, baseada em informações que já foram apresentadas anteriormente. Verifica-se, por exemplo, em um processo cadencial, caracterizado pela sensação de repouso, fechamento ou resolução de alguma tensão gerada dentro do fluxo sonoro, que também pode ser alcançada através do ritmo, da dinâmica e de contornos melódicos (FALCÓN, 2011). A mudança e o retorno de uma seção para outra já conhecida também caracterizam este conceito.

No exemplo do *Estudo n. 5* (Heitor Villa-Lobos), o conceito de Fechamento pode ser percebido ao final do compasso 55, onde a mesma estrutura rítmica do *ostinato* apresentado no decorrer da primeira parte é utilizada para retornar à ideia motívica inicial.



Fig. 6: Estudo n. 5, c. 1-3, Unidade. VILLA-LOBOS, 1953.



Fig. 7: Estudo n. 5, c. 55-57, Fechamento. VILLA-LOBOS, 1953.

3.7 Continuidade

O princípio da Continuidade qualifica a organização e a sucessão que ocorre entre diferentes Unidades dentro do discurso musical, podendo ser avaliada de acordo com sua coerência, equilíbrio e lógica. Os elementos detectados que constituem Unidades contrastantes devem ser organizados de modo a permitir a continuidade e a fluidez de um movimento, a fim de facilitar a compreensão do ouvinte. De acordo com Silva (2014), este princípio se aplica à percepção de notas constituintes de um arpejo ou acorde; aos

movimentos de consonância e dissonância melódicas no contraponto e na harmonia; à identificação de contornos melódicos (ascendente, descendente, linear, senoidal, arco, arco-invertido); ou ainda pela conexão entre as alturas que configuram e proporcionam a forma.

Nos exemplos anteriores (Fig. 6 e 7), demonstra-se a boa Continuidade do discurso sonoro, cujo padrão rítmico se mantém do início ao fim da peça, em uma direção linear. O mesmo acontece no exemplo citado da obra de Francisco Tárrega (*Recuerdos de la Alhambra*), em que a repetição de notas assume a mesma direção no decorrer de todo o discurso musical, funcionando como pedal harmônico, conforme já mencionado.

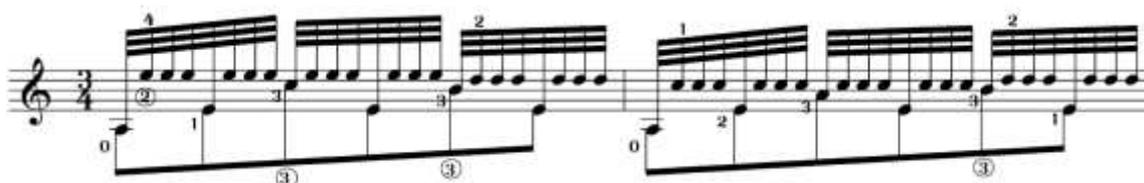


Fig. 8: *Recuerdos de la Alhambra*, c. 1 e 2, Continuidade. TÁRREGA, [1920].

3.8 Pregnância da Forma

De acordo com Gomes Filho (2008), este é o princípio básico da teoria da Gestalt, e o que engloba todos os demais. Conforme definição do autor, quando uma composição musical apresenta equilíbrio, harmonia, unificação e regularidade na disposição e na estrutura de seus elementos, de modo que suas Unidades formais são percebidas com clareza e facilidade de interpretação e compreensão, maior é o seu grau de Pregnância da Forma. Assim, este princípio “funciona efetivamente como uma interpretação analítica conclusiva acerca do objeto como um todo”, mediante o nível de qualificação da sua organização formal (GOMES FILHO, 2008, p. 31).

4. Considerações Finais

De modo a facilitar o processo de identificação de padrões e de características que se inter-relacionam em música, a aproximação com a teoria da Gestalt representa uma maneira alternativa de interpretação e assimilação do material musical, e pode ser complementar à análise tradicional comumente utilizada neste tipo de estudo, o que contribui para a ampliação dos caminhos no campo perceptível para novas possibilidades de compreensão e análise em música. Por meio deste estudo, constata-se que a aplicabilidade dos princípios gestálticos é capaz de fornecer elementos consistentes, os quais auxiliam a compreensão e o reconhecimento de estruturas formais que constituem uma obra.



Além disso, o conhecimento desta teoria oferece uma abordagem promissora e ainda pouco explorada no meio das práticas interpretativas, podendo ser incorporada no processo de estudo dos intérpretes como suporte para uma execução musical coerente e bem fundamentada. Na tentativa de se obter resultados sonoros mais dinâmicos e completos, considerados essenciais para a concepção de uma boa *performance*, sua aplicação auxilia e facilita o entendimento do plano formal de uma obra como um fenômeno único e configurado como um todo. Para Falcón (2011, p. 50), “este método analítico pode ser utilizado em qualquer tipo de música, por se remeter a elementos musicais que não dependem de estilos, época ou elementos extramusicais”.

A partir da identificação das múltiplas relações que integram o todo musical, é possível, portanto, demonstrar e enfatizar, na execução musical, os elementos descobertos, ressaltando expectativas, contrastes, ambiguidades, elementos que geram surpresa, bem como momentos de estabilidade, instabilidade, tensão e relaxamento, de modo a perceber a música e buscar torná-la perceptível ao ouvinte como um fenômeno único. Com isso, partindo de uma abordagem fenomenológica, estabelecem-se relações e analogias da aplicação desta teoria tanto no contexto da análise musical quanto da prática interpretativa, buscando avaliar a percepção auditiva e a formação de Unidades redundantes através da organização e das relações estabelecidas entre os sons, que se cruzam e interagem dentro do todo.

Referências:

- BROUWER, Leo. *El Decamerón Negro*. Colección Guitarra. Havana: Ediciones Espiral Eterna, 2008. partitura.
- FÁLCON, Jorge Alberto. *Quatro critérios para a análise musical baseada na percepção auditiva*. Dissertação de Mestrado. Departamento de Artes. Universidade Federal do Paraná, 2011.
- _____. *Música fora dos limites: um estudo de algumas capacidades e limiares cognitivos humanos*. In: 8º Simpósio de Cognição e Artes Musicais, Florianópolis, 2012.
- FRACCAROLI, Caetano: *A percepção da forma e sua relação com o fenômeno artístico: o problema visto através da Gestalt (psicologia da forma)*. São Paulo: FAUUSP, 1952.
- GOMES FILHO, João. *Gestalt do objeto: sistema de leitura visual da forma*. 6. ed. São Paulo: Escritoras Editora, 2008.
- KOELLREUTTER, Hans-Joachim. *Introdução à estética e à composição musical contemporânea*. 2. ed. Porto Alegre: Editora Movimento, 1987.
- KOFFKA, Kurt. *Princípios da psicologia da Gestalt*. Tradução: A. Cabral. São Paulo: Editora Cultrix, 1975.
- SILVA, Laura F. Schmidt da. *Princípios perceptivos em música*. In: Congresso Internacional da Faculdades EST. São Leopoldo: EST, v. 2, p. 1840-1847, 2014.



SOUTO MAIOR, Gilber Cesar e FORNARI, José Eduardo. *A utilização de princípios gestálticos no estudo da música armorial*. In: X Simpósio de Cognição e Artes Musicais. Universidade Estadual de Campinas, 2014.

TÁRREGA, Francisco. *Recuerdos de la Alhambra*: for Guitar. Madrid: Orfeo Tracio, [1920]. partitura.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Estudo n. 5*. Ed. Max Eschig, 1953. partitura.

Notas

¹ Termo alemão intraduzível, que se refere à integração de partes em oposição à soma do todo. Geralmente é traduzido em inglês, espanhol e português como estrutura, figura ou forma (GOMES FILHO, 2008).