DOI 10.20504/opus2019b2511

A teoria da Gestalt aplicada à música: considerações sobre o *Nuevo Estudio Sencillo X – Omaggio a Stravinsky* de Leo Brouwer

Claryssa de Pádua Morais
Carlos Fernando Fiorini
(Universidade Estadual de Campinas – Campinas, SP)

Resumo: Este trabalho tem como objetivo demonstrar a funcionalidade dos princípios da teoria da Gestalt como ferramenta de análise aplicada ao campo musical. Buscando considerar o objeto sonoro em sua totalidade, cuja estrutura é composta pelas relações estabelecidas entre seus elementos constituintes, pretende-se conceder ao intérprete subsídios que auxiliem seu trabalho de compreensão e interpretação do material musical. Inicialmente, apresenta-se um estudo sobre os fundamentos da Gestalt e suas diversas abordagens, desde o seu surgimento. São identificados e definidos os princípios que regem a interpretação e a organização da forma, os quais são aplicados, posteriormente, ao fenômeno sonoro, utilizando exemplificações de excertos musicais extraídos de obras selecionadas. Ao final, apresenta-se uma análise prática sobre o *Nuevo Estudio Sencillo X – Omaggio a Stravinsky*, do compositor cubano Leo Brouwer (1939), no qual são aplicados os princípios da Gestalt.

Palavras-chave: Gestalt. Análise musical. Organização perceptual. Estrutura musical. Leo Brouwer.

Gestalt Theory Applied to Music: Considerations on Leo Brouwer's *Nuevo Estudio Sencillo X - Omaggio a Stravinsky*

Abstract: This paper aims to demonstrate the functionality of applying principles of Gestalt theory as an analytical tool to the field of music. Attempting to consider the sound object in its entirety, whose structure is composed of the relations between its constituent elements, we intend to provide subsidies that help the performer understand and perform musical material. First, we present a study of the fundamentals of Gestalt and its various approaches from its inception. Then we demonstrate and define the principles that govern performance and its structural organization that are later applied to the sound phenomenon using examples of musical excerpts taken from select pieces. Finally, we present a practical analysis of *Nuevo Estudio Sencillo X – Omaggio a Stravinsky* composed by the Cuban composer Leo Brouwer (1939) in which Gestalt principles are applied.

Keywords: Gestalt theory; musical analysis; perceptual organization; musical structure; Leo Brouwer.

MORAIS, Claryssa de Pádua; FIORINI, Carlos Fernando. A teoria da Gestalt aplicada à música: considerações sobre o *Nuevo Estudio Sencillo X – Omaggio a Stravinsky* de Leo Brouwer. *Opus*, v. 25, n. 2, p. 239-260, maio/ago. 2019. http://dx.doi.org/10.20504/opus2019b2511

Submetido em 09/04/2019, aprovado em 21/06/2019.

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 Gestalt[1] 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.

Embora se verifique uma escassez de trabalhos que abordam 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.

Fundamentação da teoria da Gestalt

Os fundamentos da Psicologia, tais como se tem conhecimento nos dias atuais, foram consolidados há pouco mais de cem anos. Apesar de esta ser uma das disciplinas acadêmicas mais antigas, sendo seus temas e objetos de estudo encontrados em obras de Platão e Aristóteles, junto ao surgimento da filosofia grega, foi apenas no final do século XIX que se deu o estabelecimento formal desta ciência. Seus principais campos de pesquisa envolvem o estudo de aspectos do comportamento humano e do funcionamento interno da mente, como a memória, as emoções e a percepção (PLANTE, 2005).

Até o início do século XX, as investigações sobre este último aspecto, a percepção, em específico, se calcavam sob a teoria **atomista**, também denominada **associacionista** ou **estruturalista**, segundo a qual os fenômenos psicológicos são melhores compreendidos quando reduzidos às suas partes, sendo possível perceber uma determinada configuração em sua totalidade, a partir da aglomeração dos diversos elementos que a constituem. Esta teoria considera que a percepção de uma forma como um todo é o resultado da soma de diversos estímulos isolados, que se dá por meio de um processo de associação. Buscando justificar-se na anatomia cerebral, a qual é, em parte, constituída por fibras nervosas isoladas, os associacionistas defendem que todo ponto estimulado na retina corresponde a um estímulo isolado de cada fibra nervosa, portanto, o processo de associação é subsequente e ocasionado pela experiência e aprendizagem do indivíduo (FRACCAROLI, 1952).

[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).

Em contraposição aos fundamentos da Psicologia clássica, surgiu, por volta de 1910, a teoria da Gestalt, desenvolvida após sistemáticas pesquisas no campo da Psicologia experimental. Impulsionada pelo austríaco Christian Von Ehrenfels (1859-1932) e fundamentada pelos psicólogos Max Wertheimer (1880-1943), Kurt Koffka (1886-1941) e Wolfgang Köhler (1887-1967), na Alemanha, esta teoria apresenta diferentes princípios que caracterizam o processo de percepção da forma, no qual a compreensão de um objeto se dá por meio da configuração de sua totalidade, independentemente das partes que o compõem, e não o contrário, como proposto anteriormente. De acordo com o conceito da Gestalt, é importante perceber a forma por ela mesma, identificando-a como um todo estruturado e resultado de relações, as quais, segundo Kepes (1995), se definem a partir de fatores de harmonia, equilíbrio, ordem e clareza.

Com o desenvolvimento desta escola, os teóricos gestaltistas objetivaram compreender quais os processos psicológicos envolvidos, por exemplo, no fenômeno da ilusão ótica, em que o sujeito recebe um estímulo cerebral e percebe o objeto com uma configuração diferente da que se tem de fato. Neste caso, o que acontece no cérebro, portanto, não é idêntico ao que acontece na retina, pois o estímulo recebido se processa em função da figura total, através da relação recíproca de suas várias partes dentro do todo (GOMES FILHO, 2008). Assim, o que se vê não são partes isoladas, mas relações, isto é, uma parte na dependência de outra parte (WERTHEIMER, 1959 apud MALERONKA, 2000). Fraccaroli (1952: 11) acrescenta que "a excitação cerebral não se dá em pontos isolados, mas por extensão. Não existe, na percepção da forma, um processo posterior de associação das várias sensações. A primeira sensação já é de forma, já é global e unificada".

Assim, a teoria da Gestalt considera o fenômeno da percepção como resultante da apreensão imediata do todo, o qual é estruturado devido a uma necessidade interna de organização. De acordo com Lerdahl e Jackendoff (1983: 303, tradução nossa),

> O trabalho de Werheimer e de Koffka demonstra a afirmação fundamental da psicologia da Gestalt: que a percepção, assim como outra atividade mental, é um processo dinâmico de organização, no qual todos os elementos do campo perceptivo podem estar implicados na organização de qualquer parte em particular[2].

Esta necessidade interna de organização, segundo Koffka (1975), está relacionada às forças integradoras do processo fisiológico cerebral, denominadas **forças internas**, as quais estruturam as formas em uma ordem determinada. Em decorrência de um dinamismo autorregulador do sistema nervoso central, tais forças tendem a organizar as formas como estruturas coerentes e unificadas, em busca de sua própria estabilidade, partindo das condições externas de estimulação, chamadas **forças externas** (FRACCAROLI, 1952).

A fim de fundamentar a maneira com que se organizam as formas durante o processo da percepção, os gestaltistas estabeleceram determinadas constantes para reger as forças internas, mediante relações subordinadas. Essas constantes de organização, a partir das quais se percebem

[2] "The work of Werheimer and Koffka demonstrates the fundamental claim of Gestalt psychology: that perception, like other mental activity, is a dynamic process of organization, in which all elements of the perceptual field may be implicated in the organization of any particular part" (LERDAHL; JACKENDOFF, 1983: 303).

os estímulos de uma maneira e não de outra, e cuja demonstração se dá por meio de exemplificações sob a forma de imagens visuais e figuras geométricas, são denominadas padrões, fatores, princípios ou leis de organização da forma perceptual (FRACCAROLI, 1952).

Princípios de organização da forma perceptual. De acordo com Gomes Filho (2008), 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**[3], 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 da igualdade de estímulos. No entanto, para que se obtenha a formação de **unidades**, Fraccaroli (1952) explica que é preciso que haja uma descontinuidade de estimulação: se um estímulo é completamente homogêneo e sem contraste, como em um fundo branco, nenhuma forma pode ser percebida. Por outro lado, a partir da diferenciação de estímulos, que irá gerar contraste na imagem, como a aplicação de um objeto escuro, este passará a ser percebido com destaque no fundo branco, devido à relação que estes dois objetos estabelecem entre si.

Além destes, há o princípio de **fechamento**, o qual é definido por Gomes Filho (2008) como a disposição natural psicológica de conectar espaços incompletos, formando uma figura delimitada. Falcón (2012) confirma que este conceito se relaciona ao fechamento visual, através do qual a imagem de um objeto em que a configuração incompleta sugere determinada extensão lógica ou conhecida, pode ser completada visualmente. Na abordagem de Koellreutter (1987), encontra-se um conceito que pode ser equiparável a este, cuja denominação se diferencia em **Lei da Conclusão**. De acordo com esta lei, "a percepção dirige-se espontaneamente para uma ordem que tende para a unidade de todos concluídos, o que corresponde à tendência psicológica de unir intervalos e estabelecer relações" (KOELLREUTTER, 1987: 27).

Já o princípio da **continuidade** está relacionado com a sucessão e o alinhamento das **unidades**, as quais tendem, psicologicamente, a se prolongar na mesma direção, ordem e com o mesmo desenvolvimento. Gomes Filho (2008: 26) acrescenta que "a **continuidade**, ou **Continuação**, define-se como a impressão visual de como as partes se sucedem por meio da organização perceptiva da forma de modo coerente, sem quebras ou interrupções (descontinuidade) na sua trajetória ou na sua fluidez visual". Este princípio é caracterizado, em termos perceptíveis, "no sentido de se alcançar a melhor forma possível do objeto, a forma mais estável estruturalmente", portanto, pode ser qualificável em diferentes níveis (GOMES FILHO, 2008: 26).

Em paralelo a esta definição, Falcón (2011: 52) apresenta a **Lei de Destino Comum**, a qual define que "os objetos que se movimentam na mesma direção tendem a ser percebidos como pertencentes ao mesmo grupo".

Na sequência, definem-se os princípios de **semelhança** e **proximidade**. De acordo com Gomes Filho (2008), a **semelhança** se caracteriza pelos elementos estruturais que apresentam igualdade ou similaridade na organização formal e que tendem a constituir **unidades gestálticas**; já o princípio de **proximidade** determina que os elementos que se encontram mais próximos

[3] "Uma **unidade** formal pode ser identificada em um único elemento, que se encerra em si mesmo, ou como parte de um todo. Em uma conceituação mais ampla, pode ser compreendida como o conjunto de mais de um elemento, que configura o 'todo' propriamente dito. Ou seja, o próprio objeto" (GOMES FILHO, 2008: 22).

uns aos outros tendem a ser percebidos juntos e, de igual maneira, a formarem **unidades**. O autor ainda coloca que "a **proximidade** e a **semelhança** são dois fatores que muitas vezes agem e reforçam-se mutuamente, tanto para formar **unidades** como para unificar a forma" (GOMES FILHO, 2008: 34). Assim, quanto mais próximos dois objetos semelhantes são colocados, maior é a sua **unificação**[4]. Fraccaroli (1952: 24) acrescenta que "a **semelhança** é um fator mais forte de organização que a **proximidade**. A simples **proximidade** não basta para explicar o agrupamento de elementos, é necessário que estes tenham qualidades em comum".

Como forma de sintetização natural da percepção de todos esses princípios, os teóricos da Gestalt propõem um princípio geral denominado **pregnância da forma**, considerado como a "lei básica da percepção visual da Gestalt", sendo o mais importante por abranger todos os demais (GOMES FILHO, 2008: 29). De acordo com a sua caracterização, quando um objeto possui equilíbrio na disposição dos seus elementos, e as suas **unidades** formais são percebidas com clareza, com relação à sua facilidade de compreensão, rapidez de leitura e interpretação, maior é o seu grau de **pregnância** (GOMES FILHO, 2008).

Koellreutter (1987), em sua abordagem, identifica ainda um princípio denominado **Lei da Experiência**, cuja definição se assemelha ao que Falcón (2011) e Figueiró ([s.d.]) apresentam como **Experiência Anterior** e **Experiência Passada**, respectivamente. De acordo com estes teóricos, determinado princípio se relaciona com o processo de associação, o que "faz com que um objeto conhecido que aparece junto a um material menos familiar se perceba como mais importante pela associação ao objeto já assimilado previamente" (FALCÓN, 2011: 52). Portanto, um objeto só pode ser compreendido caso o sujeito tenha conhecimento prévio de sua existência. Além disso, Figueiró ([s.d.]) complementa que "a experiência passada favorece também a compreensão metonímica: se já tivermos visto a forma inteira de um elemento, ao visualizarmos somente uma parte dele reproduziremos esta forma inteira na memória".

Já na abordagem de Falcón (2011: 52), exclusivamente, ainda se apresentam dois novos princípios: a **Super-somatividade**, em que o todo é maior que a soma de suas partes, uma vez que é "o resultado das inter-relações formais e funcionais das partes desse todo"; e o **Critério de Transponibilidade**, segundo o qual a forma que resulta da relação de seus elementos constituintes se estabelece como tal, independentemente se estes elementos sofrerem determinadas modificações. Falcón (2011) exemplifica este conceito com a ideia de uma cadeira, cujo reconhecimento se dará sempre pelo seu próprio formato, embora possam ser alterados a sua cor, seu material ou tamanho. É curioso adicionar que estes dois últimos conceitos foram apresentados pela primeira vez por Ehrenfels, em 1890, e foi o que impulsionou, de fato, outros psicólogos a desenvolverem, futuramente, a teoria da Gestalt.

Apesar de os experimentos que culminaram nesta proposição terem surgido, a princípio, na área da Psicologia, para o estudo dos fenômenos psíquicos cognitivos, a Gestalt ampliou o 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, Artes Visuais e, mais recentemente, às áreas de Música e Educação, por diversos autores, dentre os quais se destacam: Caetano Fraccaroli (1952), James Tenney e Larry Polansky (1980), Fred Lerdahl e Ray Jackendoff (1983), Hans-Joachim Koellreutter

[4] "A *unificação* da forma consiste na igualdade ou semelhança dos estímulos produzidos pelo campo visual. A unificação se verifica quando os princípios de harmonia e equilíbrio visual e, sobretudo, a coerência do estilo formal das partes ou do todo estão presentes num objeto ou numa composição" (GOMES FILHO, 2008: 24).

(1987), Gyorgy Kepes (1995), Antonio Gomes Penna (1999), Arno Engelmann (2002), Rudolf Arnheim (2005) e João Gomes Filho (2008).

A teoria da Gestalt aplicada à música

Os fundamentos da teoria da Gestalt determinam que o sujeito, ao perceber um estímulo, configura sua forma através do agrupamento de suas partes constituintes e de padrões organizados mediante forças internas. Da mesma forma, compreende-se que a estrutura[5] de uma composição musical tradicional é também configurada por meio de relações internas e organizada ao longo do tempo e do espaço. Essas relações são estabelecidas por parâmetros de textura, densidade, dinâmica, desenvolvimento motívico, harmonias, melodias, frases, que podem ser percebidos e interpretados em conformidade com as características que constituem os princípios gestálticos de organização da forma perceptual. De acordo com isto, Falcón (apud TENNEY; POLANSKY, 1980: 205) acrescenta:

> Uma peça musical não é apenas um fluxo de sons elementares, e sim uma rede organizada hierarquicamente de sons, motivos, frases, passagens, seções, movimentos etc. – por exemplo, intervalos temporais cujos limites perceptivos [*sic*] são amplamente determinados pela natureza dos sons e as relações que se produzem entre eles.

Embora as abordagens no campo da música sob o ponto de vista desta teoria ainda sejam recentes e pouco comuns, acredita-se que o conhecimento de seus fundamentos possa ser utilizado 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.

No início da década de 1980, autores como Tenney e Polansky (1980) e Lerdahl e Jackendoff (1983) já demonstravam em seus trabalhos a utilização de princípios da Gestalt para delimitação de padrões perceptíveis no plano de obras musicais. Posteriormente, no Brasil, considera-se que um dos primeiros autores a utilizar esta abordagem em música, ainda que de forma pouca sistematizada, foi o compositor e educador Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005). Segundo Brito (2015: 24), "o compositor foi responsável por um grande número de ações e iniciativas no cenário cultural e musical brasileiro, iniciadas no final da década de 1930 e estendidas por todo o século XX". A autora acrescenta que "sua personalidade – investigativa, curiosa, propensa ao transformar e ao integrar – 'alquimizou' conhecimentos, ideias e conceitos, que transitaram pelos escritos de Mário de Andrade (1893-1945); pela fenomenologia; […]; pela teoria da Gestalt; […]" (BRITO, 2015: 24). Para Koellreutter (1987), assim como propõe o "gestaltismo", não ouvimos as partes isoladas de uma obra, mas, sim, as relações nela existentes,

[5] "Entende-se por **estrutura** a disposição, o relacionamento e a ordem dos componentes e das partes constituintes da composição. É uma maneira de se disporem e relacionarem os diversos elementos constituintes da composição. […] Estrutura também pode ser entendida como unidade estrutural ou Gestalt. Neste contexto, ela seria definida como um conjunto formado por pontos, linhas, sons, ou outros signos, que pode ser percebido de imediato como um todo" (KOELLREUTER 1987: 29).

pois, para a nossa percepção, que é resultado de uma sensação total e absoluta, as partes são inseparáveis do todo.

Considerando que a estrutura de uma música se configura a partir da relação de mudança ou continuação de determinados padrões motívicos, 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). Sobre isso, Falcón (2012: 28) acrescenta: "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". Por outro lado, não se exclui a possibilidade de aplicação de outras abordagens analíticas durante o processo de análise musical, como a análise harmônica, contrapontística, temático-motívica, entre outras, considerando que estas se configuram como meios importantes e consolidados de se adquirir informações sobre o material.

A seguir, demonstra-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.

Como principal referencial teórico, opta-se pela utilização dos princípios conforme apresentados e definidos por Gomes Filho (2008): **unidade**, **segregação**, **semelhança**, **proximidade**, **unificação**, **continuidade**, **fechamento** e **pregnância da forma**. Esta preferência se justifica devido ao conteúdo abordado pelo autor, o qual propõe a estruturação de um sistema de leitura e de organização da forma visual a partir da aplicação dos princípios da Gestalt, fornecendo subsídios importantes para a compreensão de seu funcionamento. Além disso, o autor oferece informações teóricas e conceituais de forma clara e objetiva, apresentando exemplificações práticas da aplicação desta ferramenta em imagens de objetos, que resultam no seu entendimento quanto à análise, interpretação e síntese da organização visual da forma.

Lerdahl e Jackendoff corroboram que, "do ponto de vista psicológico, o agrupamento de uma superfície musical é um análogo auditivo da partição do campo visual em objetos e partes de partes de objetos"[6] (1983: 36, tradução nossa). Assim, a metodologia de Gomes Filho (2008) é utilizada, neste trabalho, como base para propor a equivalência dos fundamentos aplicados na forma visual para a forma musical, em um enfoque estrutural e fenomenológico. Ressalta-se que foram ainda utilizadas como fonte de consulta as obras de Falcón (2012) e Figueiró ([s.d.]), que, assim como Lerdahl e Jackendoff (1983), demonstram, resumidamente, de que maneira a aplicação dos princípios gestálticos em elementos visuais pode ser transposta aos elementos musicais.

Aplicação dos princípios gestálticos à música

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

[6] "From a psychological point of view, grouping of a musical surface is an auditory analog of the partitioning of the visual field into objects, and parts of parts of objects" (LERDAHL; JACKENDOFF, 1983: 36).

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.

Gomes Filho (2008: 22) explica que, "no caso de um objeto ser constituído por um conjunto de numerosas **unidades**, para proceder à análise e interpretação [visual] da forma pode-se adotar o critério de se eleger **unidades** principais – desde que estas sejam suficientes para realizar a leitura".

No exemplo mostrado na Fig. 1, extraído da *Valsa n. 3 op. 8*, de Agustín Barrios, identificam-se duas **unidades gestálticas**: a primeira (c. 1-9) é formada por uma textura de dois planos sonoros de melodia e acompanhamento, combinando notas com harmônico e blocos de acordes; já a segunda (c. 10-12) é formada por uma textura três planos sonoros distintos, sendo uma melodia na linha superior com acompanhamento formado por uma na linha no baixo com figuras longas, e uma linha intermediária com notas em bloco harmônico.

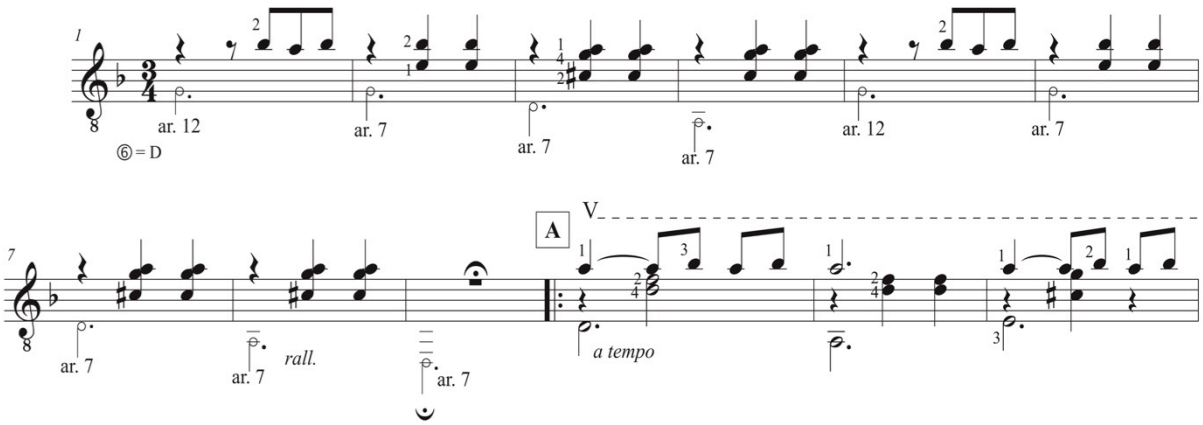

Fig. 1: *Valsa n. 3 op. 8*, c. 1-12 (BARRIOS, 2010).

No exemplo seguinte, mostrado na Fig. 2, extraído do segundo movimento da obra *El Decamerón Negro - La huída de los amantes por el valle de los ecos*, de Leo Brouwer, identificam-se três pequenas **unidades** que apresentam extensão melódica através do acréscimo de elementos a cada compasso, conforme demonstrado abaixo.

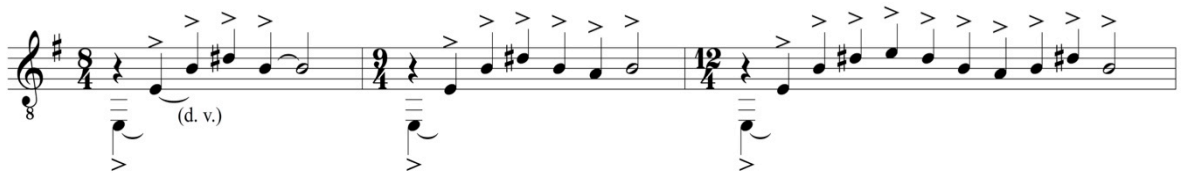

Fig. 2: *El Decamerón Negro - La huída de los amantes por el valle de los ecos*, c. 1-3 (BROUWER, 2008).

Já no *Estudo n. 5*, exemplificado na Fig. 3, de Heitor Villa-Lobos, a **unidade** mais extensa é caracterizada por uma textura de três planos sonoros que vão se agregando aos poucos, composta inicialmente por um *ostinato* na linha do baixo, seguida pelo acréscimo de uma linha melódica no registro agudo, que passa a ser apresentada no registro grave na sequência.

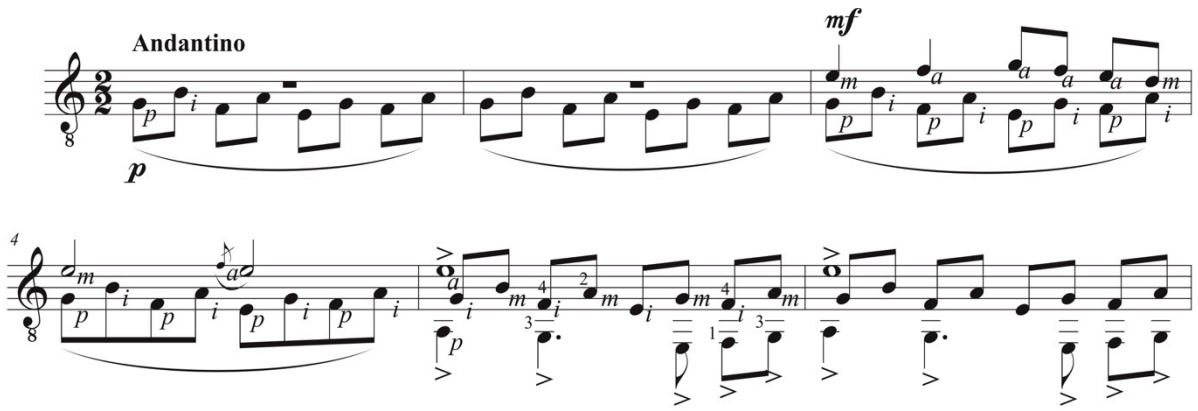

Fig. 3: *Estudo n. 5*, c. 1-6 (VILLA-LOBOS, 1953).

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. Se houver desigualdade de estímulos, pode-se segregar uma ou mais **unidades**, que deverão ser diferenciadas ou destacadas diante dos demais elementos da composição. Assim, através do contraste entre as **unidades**, a forma pode ser percebida com mais facilidade.

Nos exemplos extraídos do primeiro movimento de *El Decamerón Negro - El arpa del guerrero*, de Leo Brouwer, apresentam-se duas seções contrastantes, que apresentam **segregação** de textura e caráter: a primeira (Fig. 4), de caráter mais fluido, se caracteriza por padrões de arpejos com ritmo regular de colcheias.

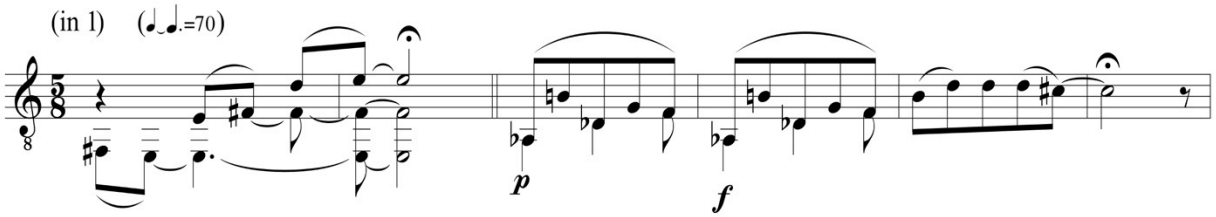

Fig. 4: *El Decamerón Negro - El arpa del guerrero*, c. 1-6 (BROUWER, 2008).

A segunda (Fig. 5), de caráter tranquilo, caracteriza-se pela disposição das notas em blocos de acordes de maior duração, com destaque para a melodia apresentada na linha intermediária, em meio à textura de blocos harmônicos. Dessa forma, estabelece-se uma relação de hierarquia entre os planos, onde a melodia é percebida com **segregação** sonora.

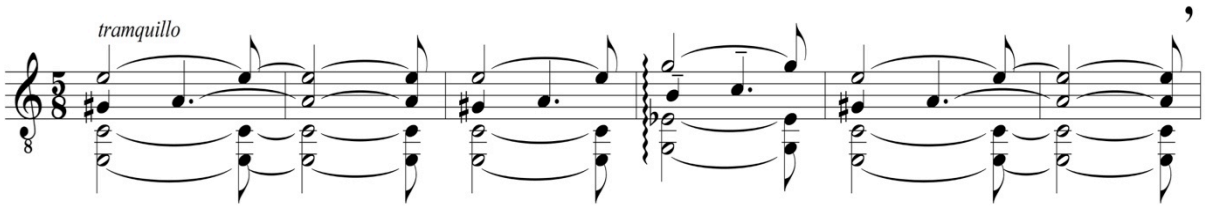

Fig. 5: *El Decamerón Negro - El arpa del guerrero*, c. 80-85 (BROUWER, 2008).

Já no trecho do *Estudo n. 5* (Heitor Villa-Lobos), a **segregação** é verificada no compasso 37 (Fig. 6), devido à mudança de textura pelo 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.

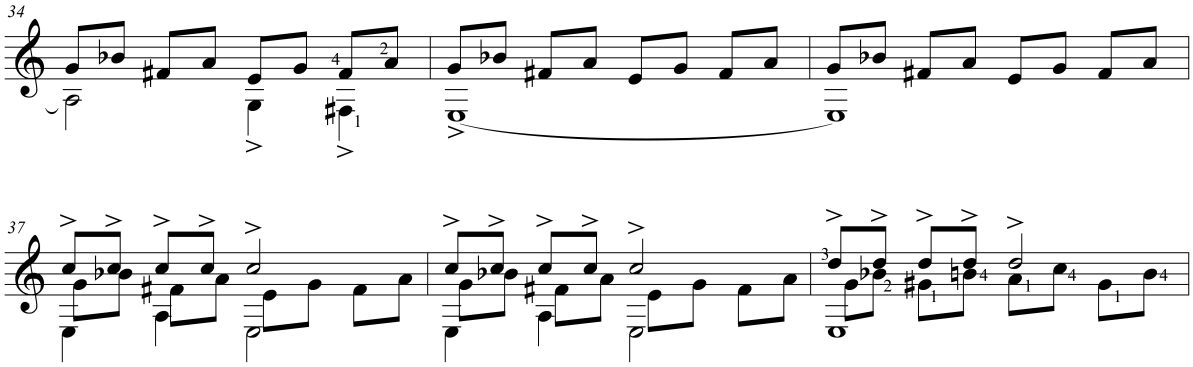

Fig. 6: *Estudo n. 5*, c. 34-39 (VILLA-LOBOS, 1953).

O mesmo acontece no trecho da *Valsa n. 3 op. 8* (Agustín Barrios), em que os elementos sonoros que se relacionam em planos de hierarquia, provocam a **segregação** sonora da melodia apresentada na linha superior, em detrimento dos dois planos de acompanhamento (Fig. 7).

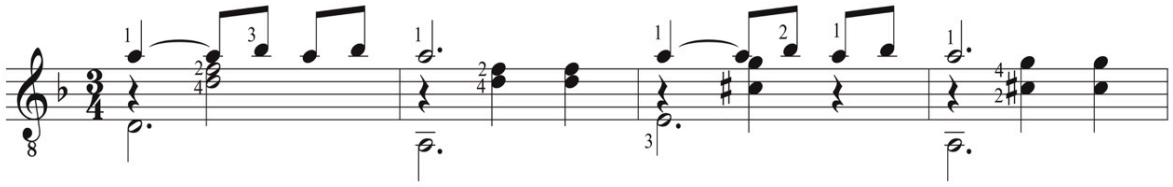

Fig. 7: *Valsa n. 3 op. 8*, c. 10-13 (BARRIOS, 2010).

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.

No trecho da *Valsa n. 3 op. 8* (Agustín Barrios), é possível observar entre as **unidades** (Fig. 8) a **semelhança** rítmico-melódica da linha superior, que utiliza o mesmo padrão da sequência de colcheias com as notas Si-Lá-Si, complementando as pausas do primeiro compasso com notas da melodia na **unidade** seguinte (c. 10).

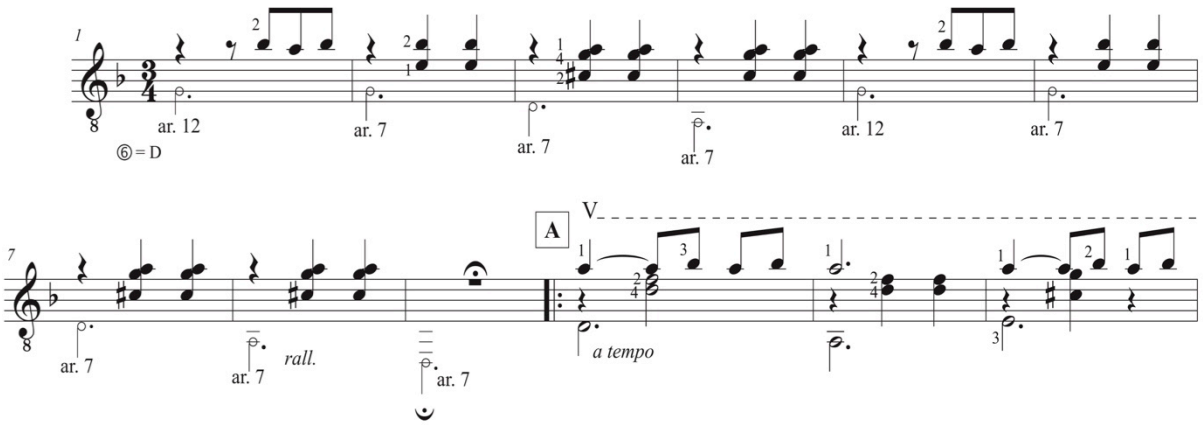

Fig. 8: *Valsa n. 3 op. 8*, c. 1-12 (BARRIOS, 2010).

Além disso, os planos sonoros identificados se apresentam no decorrer de toda primeira parte da peça com **semelhança** rítmico-melódica e direcional, cujo padrão observado na linha superior é formado por uma semínima pontuada, três colcheias e uma mínima pontuada, com pequenas variações.

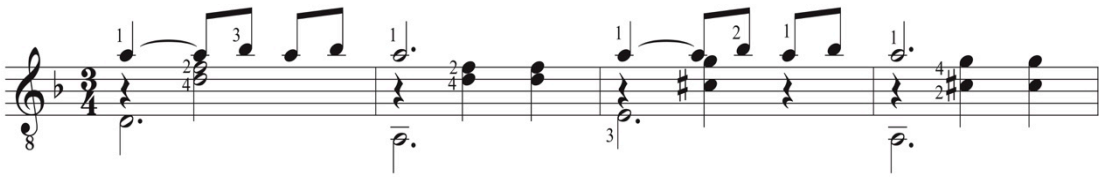

Fig. 9: *Valsa n. 3 op. 8*, c. 10-13 (BARRIOS, 2010).

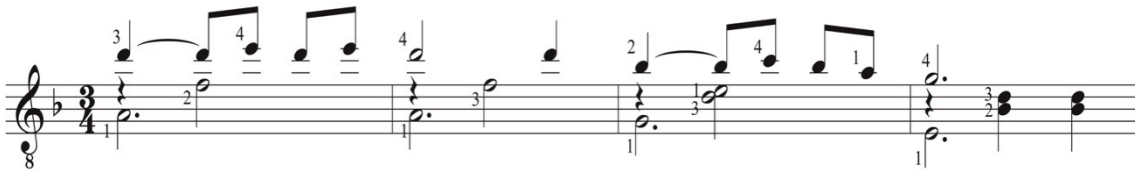

Fig. 10: *Valsa n. 3 op. 8*, c. 20-23 (BARRIOS, 2010).

Nos exemplos demostrandos nas Figs. 11 e 12, extraídos do segundo movimento da obra *El Decamerón Negro - La huída de los amantes por el valle de los ecos* (Leo Brouwer), destacam-se a **semelhança** melódica presente entre a progressão de notas que dá início à obra (Fig. 11) e a progressão apresentada no decorrer da seção *"Por el valle de los ecos"* (Fig. 12). Mantém-se a 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 um pedal harmônico.

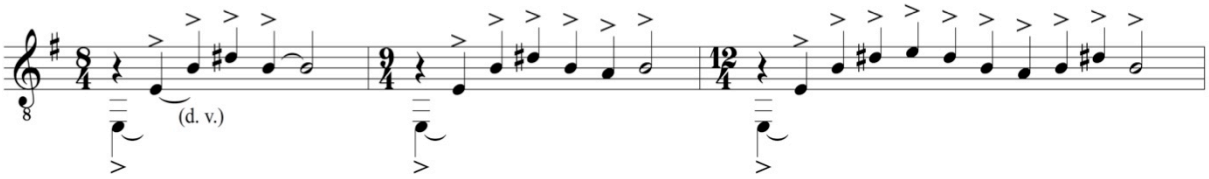

Fig. 11: *El Decamerón Negro - La huída de los amantes por el valle de los ecos*, c. 1-3 (BROUWER, 2008).

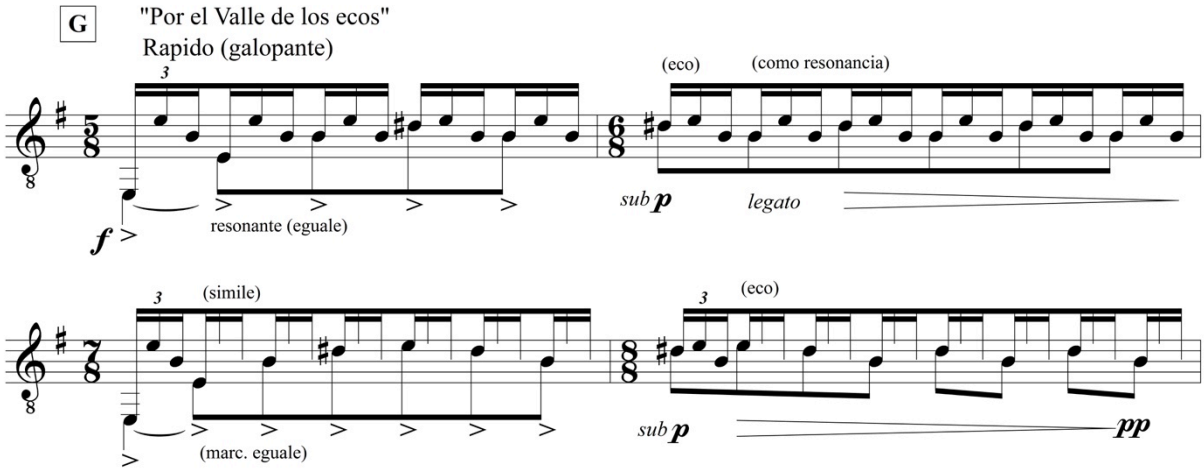

Fig. 12: *El Decamerón Negro - La huída de los amantes por el valle de los ecos*, c. 27-30 (BROUWER, 2008).

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; FORNARI, 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.

Ainda no exemplo demonstrado na Fig. 12, assim como no trecho extraído da obra *Recuerdos de la Alhambra* (Fig. 13), de Francisco Tárrega, as notas são agrupadas de acordo com sua figuração rítmica e melódica. Na linha do baixo, identifica-se uma melodia agrupada em figuras de colcheia, em ambos os exemplos, com acompanhamento composto por padrões rítmicos na linha superior, que, devido à sua **proximidade** rítmico-melódica, formam um plano sonoro que funciona como pedal harmônico.

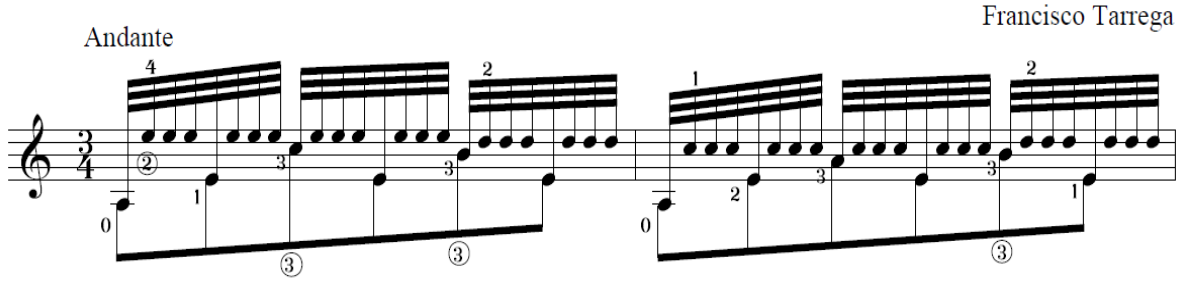

Fig. 13: *Recuerdos de la Alhambra*, c. 1 e 2 (TÁRREGA, [1920]).

Já no trecho extraído de *Homenaje a Debussy* (Fig. 14), de Manuel de Falla, o agrupamento acontece de acordo com a proximidade rítmica, intervalar e de registro entre os elementos, formando dois planos sonoros claramente perceptíveis.

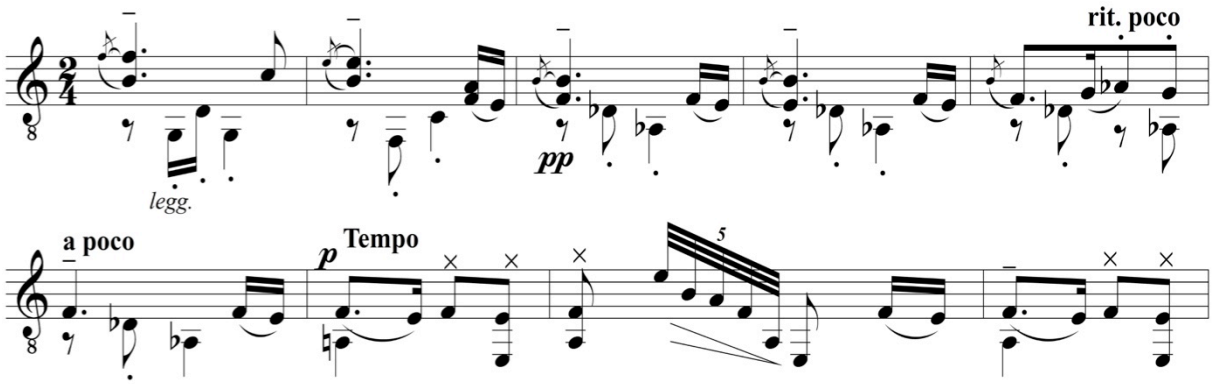

Fig. 14: *Homenaje a Debussy*, c. 44-52 (FALLA, 1920).

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, o 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**.

No exemplo abaixo, a **unificação** pode ser percebida no trecho extraído do *Estudo n. 17 op. 35*, de Fernando Sor, devido à **semelhança** rítmica presente na estrutura contrapontística, formando um plano melódico na linha superior e outro no acompanhamento (Fig. 15).

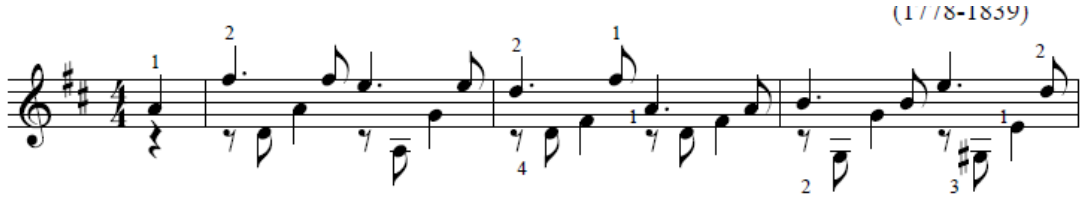

Fig. 15: *Estudo n. 17 op. 35*, c.1-4 (SOR, 2011).

No trecho da *Valsa n. 3 op. 8* (Agustín Barrios), a **unificação** se dá pela **proximidade** rítmica e melódica no registro da região aguda, formando um plano de melodia com acompanhamento e pela localização espacial das notas (Fig. 16).

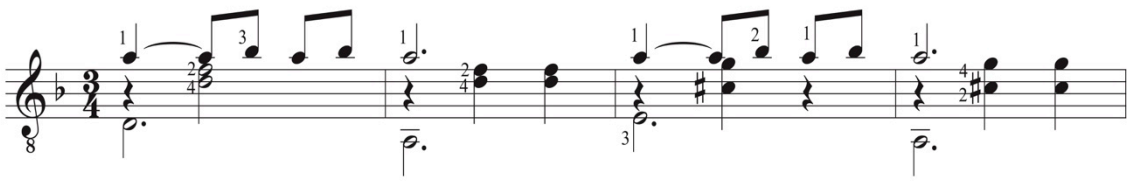

Fig. 16: *Valsa n. 3 op. 8*, c. 10-13 (BARRIOS, 2010).

Em *Recuerdos de la Alhambra* (Francisco Tárrega), a **unificação** é percebida no trecho demonstrado na Fig. 17, pela repetição das notas de curta duração na linha superior e pela **proximidade** melódica e **semelhança** rítmica que formam uma melodia na linha do baixo.

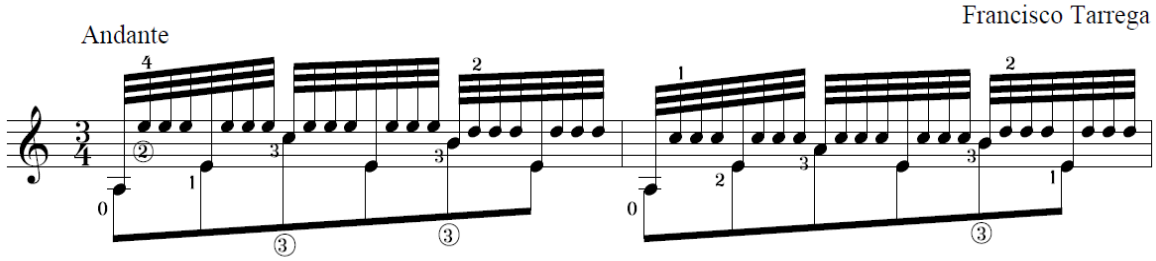

Fig. 17: *Recuerdos de la Alhambra*, c. 1 e 2 (TÁRREGA, [1920]).

Fechamento. O conceito do **fechamento** é definido pela disposição natural de se completar espaços incompletos, no caso do objeto visual. Com relação à música, 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. Pode ser verificado, 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 **fechamento** pode ser percebido ao final do compasso 55 (Fig. 18), onde a mesma estrutura rítmica do *ostinato* apresentado no decorrer da primeira parte é utilizada para retornar à ideia motívica inicial (Fig. 19).

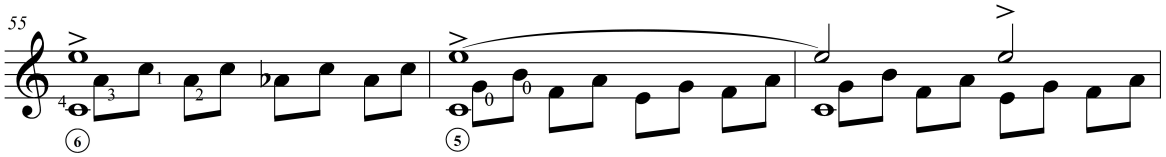

Fig. 18: *Estudo n. 5*, c. 1-3 (VILLA-LOBOS, 1953).

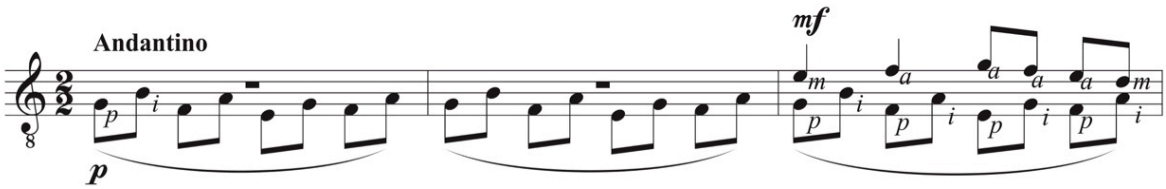

Fig. 19: *Estudo n. 5*, c. 55-57 (VILLA-LOBOS, 1953).

O mesmo acontece na transição da parte A para a parte B, entre os compassos 44 e 45 (Fig. 20), onde o **fechamento** e a sensação de resolução ocorrem por meio da dinâmica do **rallentando** e pela escala decrescente de tons e semitons na linha superior, de Sol a Sol♭, em duas oitavas abaixo.

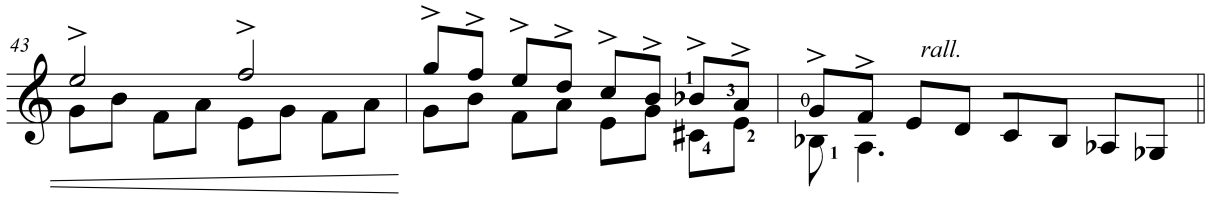

Fig. 20: *Estudo n. 5*, c. 43-46 (VILLA-LOBOS, 1953).

Além disso, no trecho extraído de *Homenaje a Debussy* (Manuel de Falla), percebe-se a finalização da frase por meio do movimento melódico e da dinâmica de arco na linha do baixo, com resolução na última nota da tensão criada no ápice deste arco (Fig. 21).

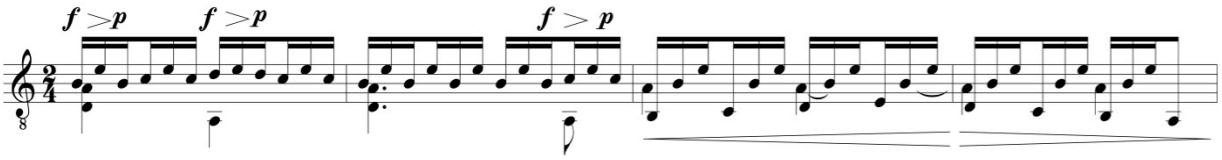

Fig. 21: *Homenaje a Debussy*, c. 40-43 (FALLA, 1920).

Continuidade. O princípio da **continuidade** é o que 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.

A aplicação deste fator também pode ser demonstrada em *Homenaje a Debussy* (Manuel de Falla), no trecho em que motivo inicial é apresentado com **semelhança** rítmico-melódica na linha intermediária da melodia da parte contrastante. A comparação pode ser percebida com a retomada do tema no compasso 50, ressaltando a boa **continuidade** entre as diferentes **unidades** (Fig. 22).

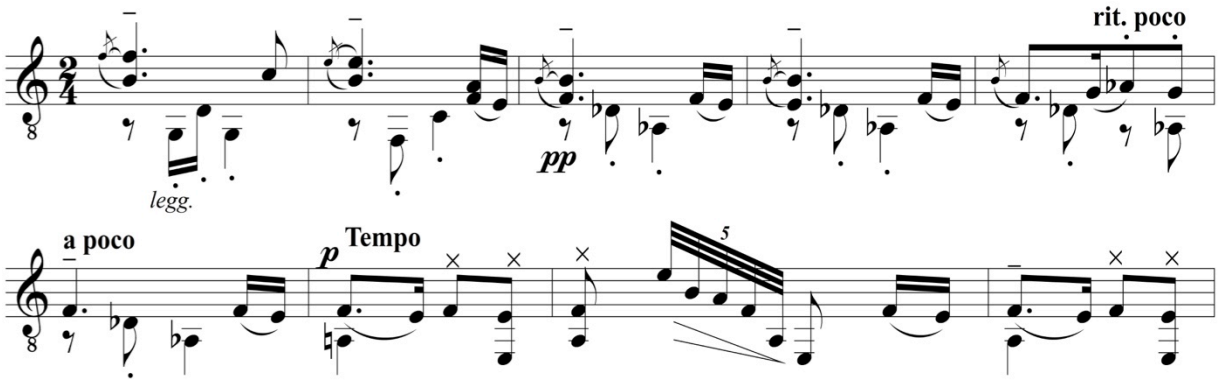

Fig. 22: *Homenaje a Debussy*, c. 44-52 (FALLA, 1920).

No trecho extraído da obra *Compadre* (Fig. 23), das *Cinco piezas para guitarra,* de Astor Piazzolla, a boa **continuidade** pode ser percebida pelo direcionamento das notas constituintes de uma escala, que apresenta contornos melódicos ascendentes e descendentes, pelo nexo entre as alturas que configuram e proporcionam a forma.

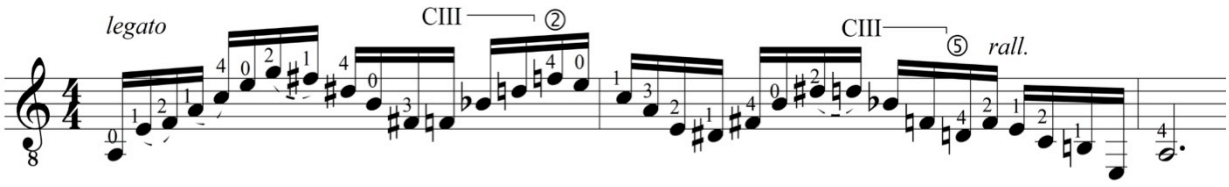

Fig. 23: *Compadre*, c. 21-23 (PIAZZOLLA, 1980).

É ainda exemplo de boa continuidade o *ostinato* identificado no trecho do *Estudo n. 5*, de Villa-Lobos, cujo padrão rítmico se mantém do início ao fim da peça, em uma direção linear (Fig. 24).

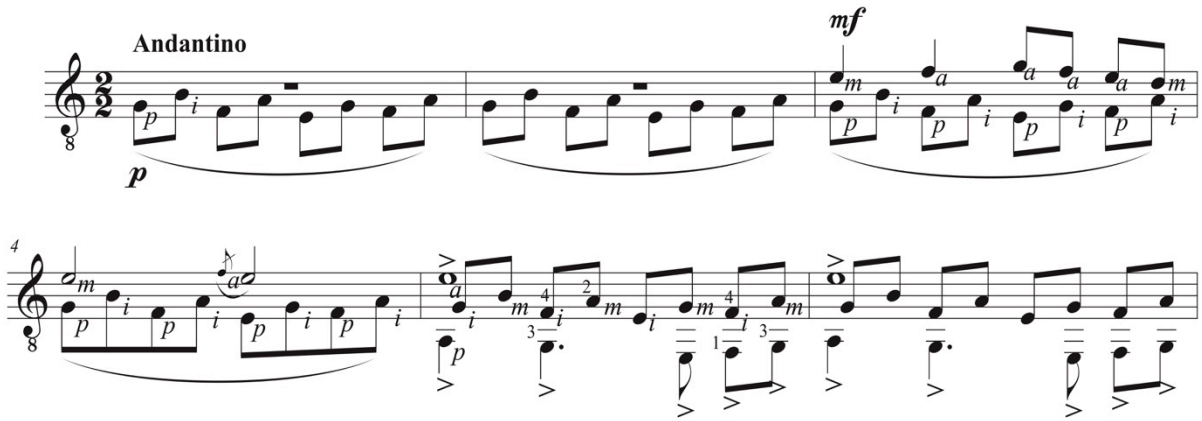

Fig. 24: *Estudo n. 5*, c.1-6 (VILLA-LOBOS, 1953).

O mesmo acontece no exemplo 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. 25).

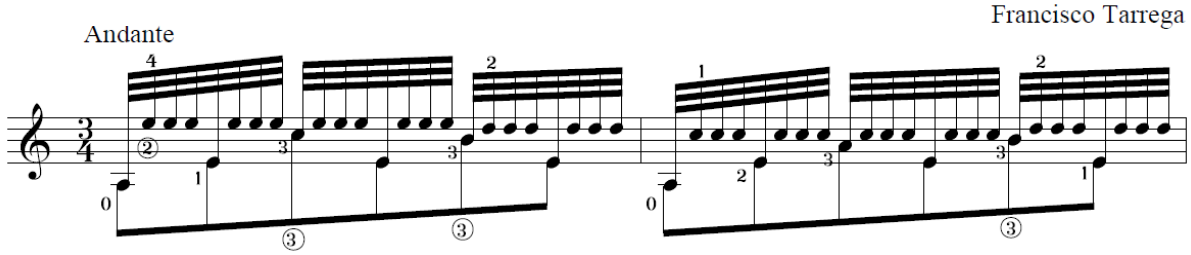

Fig. 25: *Recuerdos de la Alhambra*, c. 1 e 2 (TÁRREGA, [1920]).

As transições entre uma frase e outra em mudanças de seção também podem ser qualificadas de acordo com este princípio, assim como o princípio do **fechamento**, conforme demonstrado nos exemplos anteriores, assumindo papel de suma importância na configuração do todo musical.

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,

> As forças de organização da forma tendem a se dirigir tanto quanto o permitam as condições dadas, no sentido da harmonia e do equilíbrio visual. Qualquer padrão de estímulo tende a ser visto de tal modo que a estrutura resultante é tão simples quanto o permitam as condições dadas (GOMES FILHO, 2008: 29).

Com isso, pode-se afirmar que, 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**. Para Gomes Filho, 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: 31). Segundo o autor, "uma melhor pregnância pressupõe que a organização formal do objeto, no sentido psicológico, tenderá a ser sempre a melhor possível do ponto de vista estrutural" (GOMES FILHO, 2008: 29). Além disso, Silva (2014: 1845) acrescenta que "há uma tendência perceptiva pela qual o indivíduo simplifica a complexidade de trechos musicais, retirando as dissonâncias, simplificando intervalos, estruturas rítmicas e harmônicas".

Na sequência, demonstra-se a utilização prática dos princípios gestálticos como ferramenta de análise musical em uma obra completa, utilizando como exemplo o *Nuevo Estudio Sencillo X – Omaggio a Stravinsky*, de Leo Brouwer.

Aplicação dos princípios da Gestalt ao *Nuevo Estudio Sencillo X – Omaggio a Stravinsky*

O *Nuevo Estudio Sencillo X – Omaggio a Stravinsky* compõe o conjunto dos dez *Nuevos Estudios Sencillos* para violão, elaborados em 2011 pelo compositor cubano Leo Brouwer (1939). Dedicado ao compositor russo Igor Stravinsky (1882-1971), este estudo apresenta escrita composicional caracterizada pelo emprego do caráter rítmico e marcado, com evidência para acentuações dinâmicas.

Duas **unidades gestálticas** maiores podem ser destacadas neste estudo, as quais se intercalam apresentando **segregação** textural. A primeira apresenta textura de dois planos sonoros, formada por uma linha melódica no baixo e blocos harmônicos acentuados (Fig. 26); já a segunda é composta por uma textura monódica, com o emprego de ligados ascendentes e descendentes em seu desenvolvimento melódico (Fig. 27).

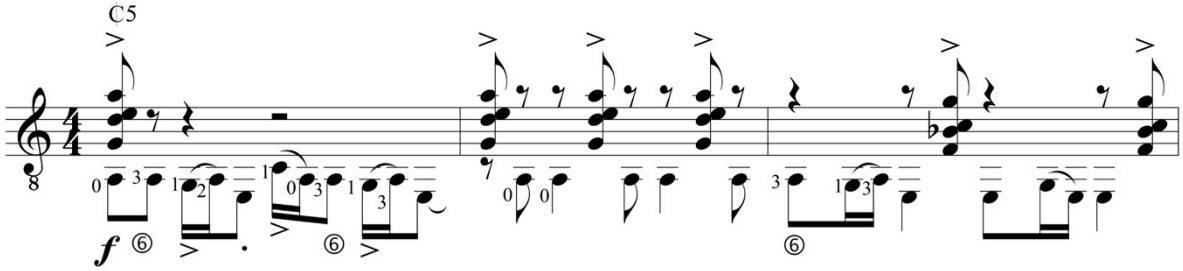

Fig. 26: *Nuevo Estudio Sencillo X - Omaggio a Stravinsky*, c. 1-3 (BROUWER, 2003).

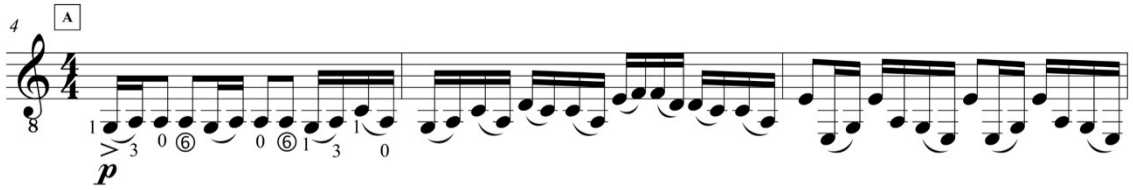

Fig. 27: *Nuevo Estudio Sencillo X - Omaggio a Stravinsky*, c. 4-6 (BROUWER, 2003).

Os compassos iniciais são caracterizados pela energia e agressividade dos acordes junto à melodia marcada no baixo, composta por acentos combinados a ligados e *staccati.* É importante observar neste trecho a **proximidade** rítmica que forma agrupamentos de 3 + 3 + 2 figuras no segundo compasso, em contraposição à métrica regular dos demais (Fig. 28).

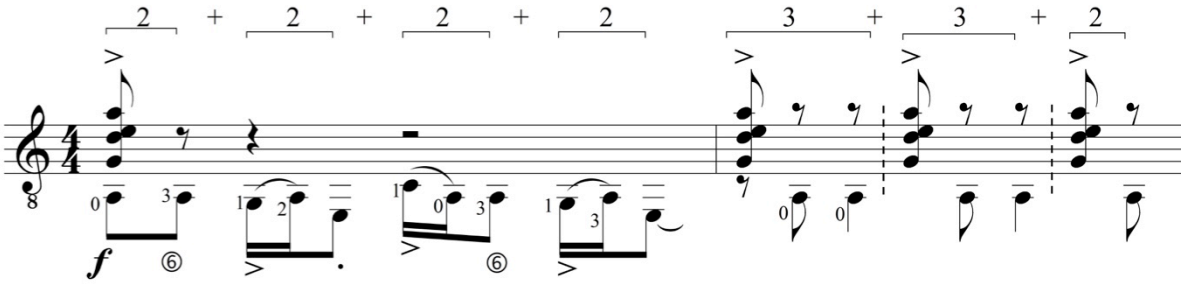

Fig. 28: *Nuevo Estudio Sencillo X - Omaggio a Stravinsky*, c. 1-3 (BROUWER, 2003).

Na segunda **unidade**, a **semelhança** é identificada devido à aplicação do princípio da **proximidade**, a partir do qual também se identificam agrupamentos rítmicos irregulares de 3 + 3 + 2, em contraste com a subdivisão regular 2 + 2, porém com diminuição no valor da figura rítmica (Fig. 29).

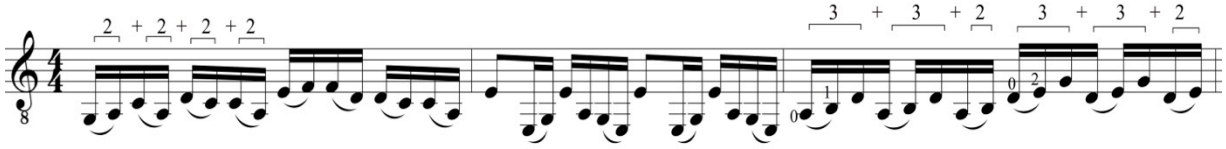

Fig. 29: *Nuevo Estudio Sencillo X - Omaggio a Stravinsky*, c. 5-7 (BROUWER, 2003).

No trecho seguinte (Fig. 30), a **segregação** é novamente percebida a partir da retomada da seção de acordes, neste caso um tom abaixo, demonstrando **semelhança** rítmico-melódica com a **unidade** inicial (Fig. 26).

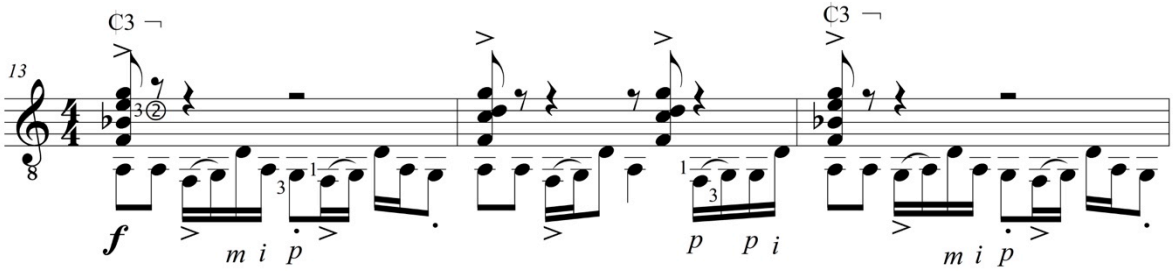

Fig. 30: *Nuevo Estudio Sencillo X - Omaggio a Stravinsky*, c. 13-15 (BROUWER, 2003).

Posteriormente, reitera-se a textura monódica (Fig. 31), elaborada uma sétima acima, igualmente caracterizando a **semelhança** rítmica e melódica com o material já apresentado anteriormente (Fig. 27).

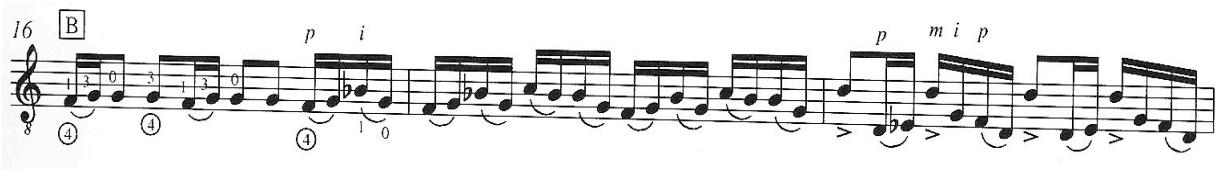

Fig. 31: *Nuevo Estudio Sencillo X - Omaggio a Stravinsky*, c. 16-18. BROUWER, 2003.

O trecho seguinte, o qual encerra a seção anterior e prepara a retomada da primeira **unidade**, apresenta uma linha monódica que intercala grupetos compostos pelas notas Sol♯ e Mi, variando o seu registro em uma oitava (Fig. 32). Observa-se que, no compasso 22, as figuras novamente são agrupadas pela **proximidade**, formando os mesmos padrões de 3 + 3 + 2.

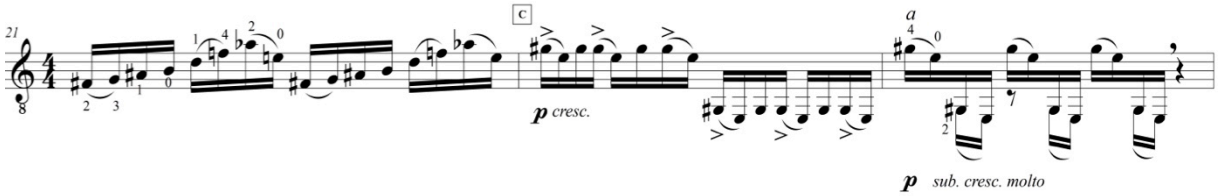

Fig. 32: *Nuevo Estudio Sencillo X - Omaggio a Stravinsky*, c. 21-23 (BROUWER, 2003).

O enfoque rítmico dado a este Estudo é um elemento fundamental em sua estrutura, através da qual a **continuidade** entre as diferentes **unidades** é percebida. Ressalta-se o movimento rítmico constante provocado pelos ligados e as figuras de curto valor no decorrer do desenvolvimento do material sonoro, combinando colcheias e semicolcheias, principalmente na primeira parte; na segunda, prevalecem os agrupamentos de semicolcheias. Além disso, as articulações e os acentos dinâmicos enfatizam o seu caráter ritmado. Por outro lado, os princípios de **segregação** e **proximidade** são os que mais se aplicam e que podem ser percebidos ao enfatizar elementos relevantes que contrastam as **unidades** intercaladas e seus agrupamentos rítmicos.

Considerações finais

Por meio deste trabalho, constata-se que a aplicabilidade dos princípios da teoria da Gestalt é capaz de fornecer elementos consistentes, podendo auxiliar o intérprete na compreensão e no reconhecimento de estruturas formais que constituem uma obra. A fim de facilitar o processo de identificação de padrões e características que se inter-relacionam em música, a aproximação com esta teoria representa uma maneira alternativa de interpretação e assimilação do material musical e pode ser complementar à análise tradicional comumente utilizada neste tipo de abordagem. Com isso, contribui-se para a ampliação dos caminhos no campo perceptível a novas possibilidades de compreensão e análise musical.

O conhecimento desta teoria oferece, ainda, uma abordagem promissora e pouco explorada no campo das práticas interpretativas, que pode ser incorporada ao 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, através da análise apresentada sobre o *Nuevo Estudio Sencillo X – Omaggio da Stravinsky*, de Leo Brouwer, a principal sugestão para sua execução é que ele seja dividido em blocos, a partir dos quais, por meio do princípio de **segregação**, é possível experimentar possibilidades na expectativa de se criar maiores contrastes e surpresas para o ouvinte.

Assim, partindo desde as **unidades** de maior dimensão para as de menor, confere-se ao intérprete subsídios que auxiliam seu trabalho de decodificação do material musical e direcionam o seu processo de construção da **performance**. A identificação das múltiplas relações que integram o todo musical permite que se demonstre e enfatize, 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. Para Falcón (2011: 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".

Dessa forma, a partir de uma abordagem fenomenológica, estabelecem-se relações e analogias da aplicação desta teoria tanto no contexto da análise musical quanto da prática interpretativa. A percepção auditiva e a formação de **unidades** redundantes se dão através da organização e das relações estabelecidas entre os sons, que se cruzam e interagem dentro do todo em processos de **unificação**, **continuidade** e **segregação**, de forma a revelar unidades de sentido para o ouvinte e ressaltar os aspectos perceptivelmente mais significativos para o fluxo musical.

Referências

ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual*: uma psicologia da visão criadora, nova versão. Tradução de Ivone Terezinha de Faria. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005.

BROUWER, Leo. *El Decamerón Negro:* colección guitarra. Havana: Espiral Eterna, 2008. Partitura.

_____. *Nuevos Estudios Sencillos:* for guitar. Universidade de Michigan: Chester Music, 2003. Partitura.

BARRIOS, Agustín Mangoré. *Valsa n. 3 op. 8.* Iceland: The Guitar School, 2010. Partitura.

BRITO, Teca Alencar de. *Hans-Joachim Koellreutter:* ideias de mundo, de música, de educação. São Paulo: Peirópolis; Edusp, 2015.

ENGELMANN, Arno. A psicologia da Gestalt e a ciência empírica contemporânea. *Psicologia: Teoria e Pesquisa*, v. 18, n. 1, p. 1-16, 2002.

FALCÓN, Jorge Alberto. *Quatro critérios para a análise musical baseada na percepção auditiva.* Dissertação (Mestrado). Departamento de Artes, Universidade Federal do Paraná, 2011.

_____. Música fora dos limites: um estudo de algumas capacidades e limiares cognitivos humanos. In: SIMPÓSIO DE COGNIÇÃO E ARTES MUSICAIS, 8., 2012, Florianópolis. *Anais* […]. Florianópolis, 2012.

FALLA, Manuel de. *Homenaje a Debussy.* In: Tombeau de Claude Debussy, p. 8-20. Granada: J. W. Chester, 1920. Partitura.

FIGUEIRÓ, Cristiano. Influência da Gestalt Theory na pré-composição da peça "Canela-Gamboa". Não publicado. Disponível em: <https://www.academia.edu/14954962/Influ%C3%AAncia_da_Gestalt_theory_na_pr%C3%A9-composi%C3%A7%C3%A3o_da_p_e%C3%A7a_Canela-Gamboa_ >. Acesso em: 1 jan. 2017.

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.

KEPES, Gyorgy. *Language of Vision*. [1944]. London: Dover Publications, 1995.

KOELLREUTTER, Hans-Joachim. *Introdução à estética e à composição musical contemporânea.* 2. ed. Porto Alegre: Movimento, 1987.

KOFFKA, Kurt. *Princípios da psicologia da Gestalt*. Tradução de A. Cabral. São Paulo: Cultrix, 1975.

LERDAHL, Fred; JACKENDOFF, Ray. *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge: MIT Press, 1983.

MALERONKA, Camila. *Caetano Fraccaroli:* arte, reflexão e ensino. Trabalho de Iniciação Científica. São Paulo: FAUUSP-Fapesp, 2000. Disponível em: <http://www.fau.usp.br/atelier/Caetano_Fraccaroli_arte_reflexao_ensino.pdf>. Acesso em: 10 nov. 2015.

PENNA, Antonio Gomes. *Introdução ao gestaltismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1999.

PIAZZOLLA, Ástor. *Cinco piezas para guitarra.* Sheet Music, 1980. Partitura.

PLANTE, Thomas. *Contemporary Clinical Psychology*. 2. Ed. New Jersey: Wiley, 2005.

TENNEY, James; POLANSKY, Larry. Temporal Gestalt Perception in Music. *Journal of Music Theory*, v. 24, n. 2, p. 205-241, 1980.

SILVA, Laura F. Schmidt da. Princípios perceptivos em música. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA FACULDADES EST, 2014, São Leopoldo. *Anais*..., v. 2. p. 1840-1847.

SOR, Fernando. *Estudo n. 17 op. 35*. Alastar Lewis, 2011. Partitura.

SOUTO MAIOR, Gilber Cesar; FORNARI, José Eduardo. A utilização de princípios gestálticos no estudo da música armorial. In: SIMPÓSIO DE COGNIÇÃO E ARTES MUSICAIS, 10., 2014, Universidade Estadual de Campinas. *Anais...* Campinas, 2014. p. 396-404.

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

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

Claryssa de Pádua Morais é natural de Franca-SP, mestra e bacharela em Música, com especialidade em Violão Erudito, pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), e licenciada em Educação Musical pela mesma instituição. Realizou parte de seu mestrado em intercâmbio com University of Denver (EUA), em 2016, com financiamento da Fapesp, onde teve a oportunidade de estudar com o renomado professor e violonista Jonathan Leathwood. Teve como principais mestres de violão os professores Edelton Gloeden, em intercâmbio com a USP-SP, e Fabio Scarduelli, na Unicamp. Atua como solista, camerista, educadora musical, produtora cultural e pesquisadora, tendo como foco as áreas de musicologia e práticas interpretativas, com ênfase nos estudos para violão de Leo Brouwer e na teoria da Gestalt aplicada à música. Integra a premiada Camerata de Violões de Campinas, octeto de violões considerado um dos principais do gênero no Brasil, com quem recentemente lançou seu primeiro CD, "Mosaicos". claryssa_padua@hotmail.com

Carlos Fernando Fiorini é docente do Departamento de Música da Unicamp na área de regência coral e orquestral. Diretor artístico do Coro e da Orquestra do Departamento de Música da Unicamp, assim como da Camerata Anima Antiqua, coro de câmera especializado no repertório renascentista. Trabalhou como regente assistente das Orquestras Sinfônicas da Universidade Estadual de Londrina, de Sorocaba e de Bragança Paulista. Em 2000 e 2001 atuou como regente e diretor musical do Festival "Aldo Baldin" de Florianópolis, e de montagens de óperas pela Cia. Ópera São Paulo. De 2005 a 2008 foi regente assistente e titular da Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas. É líder do Grupo de Pesquisa dedicado à regência coral e orquestral: "Regência – Arte e Técnica. fiorini.carlos@gmail.com