

Percepção ecológica: atualização perceptiva e a relação cantor-partitura/*Ecological perception: perceptual updating and the singer-score relationship*

Lucila Tragtenberg¹

RESUMO

Traremos neste artigo a atualização no campo da percepção pela proposição da percepção ecológica, conceituada por James Gibson (1966, 1979). Contrariando a noção de que nossa percepção possui inputs e outputs, em noção alheia ao “centro”, Gibson acredita que a percepção dos animais e seres humanos se dá de forma direta, percepção direta, sem necessidade de construções. O autor não afirma que tal processo se dê conscientemente, alertando que ao usar o termo “*aware*” não está se referindo a um processo de consciência no sentido estrito. Essa capacidade de captar a informação consiste, para Gibson, em um estado de “sintonia”, a fim de que aí seja possível haver ressonância com as propriedades objeto, com seus *affordances*, invariantes e variantes, pick-up, mutualidade, estado de atenção, que serão aqui discutidos junto a aspectos dos processos de criação da interpretação de cantores, extraídos de trechos de suas entrevistas para nossa tese na PUC-SP.

PALAVRAS-CHAVE: Percepção ecológica; Canto; Processos de criação; Partitura

ABSTRACT

We will bring in this article the actualization in the field of perception, realized by the proposition of ecological perception, conceptualized by James Gibson (1966, 1979). Contrary to the notion that our perception has inputs and outputs, in a notion alien to the "center," Gibson believes that the perception of animals and humans occurs directly, direct perception, without the need for constructions. The author does not claim that such a process occurs consciously, warning that in using the term "aware" it is not referring to a process of consciousness in the strict sense. This ability to grasp information, for Gibson, is in a state of "attunement", so that resonance with object properties, affordances, invariants and variants, pick-up, mutuality, state of attention, which will be discussed here along with aspects of the process of creating the interpretation of singers, extracted from excerpts from their interviews for our thesis at PUC-SP.

KEYWORDS: Ecological perception; Singing; Creative processes; Sheet music

¹ Doutora em Comunicação e Semiótica da PUC-SP; professora na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP)

Introdução

Serão abordados neste artigo, aspectos de atualização no campo da percepção, realizados pela proposição da percepção ecológica, tal como conceituada por James Gibson (1966, 1979).

Contrariando a noção de que nossa percepção funciona com inputs e outputs, tal como propõe o behaviorismo e o mentalismo, e trazendo uma noção alheia ao “centro”, ao estabelecido, Gibson propõe que a percepção dos animais e seres humanos se dá de forma direta, uma percepção direta, sem necessidade de construções. Como assinala Davidson (1991, p. 14, tradução nossa), para Gibson “...percepção constitui algum tipo de consciência do que é especificado no ambiente sem recorrer a uma série de estágios construtivos.”² Gibson se focou na pesquisa da visualidade mas seus pressupostos valem também quanto as informações presentes na percepção de todos sentidos, guardando as devidas especificidades (Davidson, 1991). O autor propõe que a luz é estruturada e assim sendo, carrega informações que a faz significativa, que traz significados. Assim como a luz, ele assinala que o som, as pessoas, os objetos também possuem estruturações invariantes.

Consideramos que os recursos da percepção ecológica possam trazer uma compreensão mais complexa aos processos de criação do cantor, especialmente pelo enfoque escolhido para esta reflexão, qual seja, o momento de encontro entre cantor e partitura, esfera relacional considerada neste trabalho, em seu aspecto de mutualidade implícita, de reciprocidade.

Em função disso, não há aqui a intenção de reconstruir toda a teoria da percepção de Gibson, mas de abordar alguns conceitos na perspectiva da esfera relacional citada.

Serão trazidos breves trechos de entrevistas que fizemos com cantores para nossa tese de doutorado em processos de criação na PUC-SP, em correlação a recursos da percepção ecológica, a fim de compreender melhor como eles atuam nos processos de criação realizados por cantores de música erudita ocidental.

² “...perception constitutes some kind of awareness of what is specified in the environment without recourse to a series of constructive stages.”

1 Percepção ecológica

Gibson desenvolveu sua teoria no contexto da visualidade (há pouca referência em sua obra à sonoridade) mas ela tem tido aplicações em diversas áreas de pesquisa, incluindo a música.

Eric Clarke, pesquisador inglês, publicou o livro *Ways of listening: An Ecological Approach to the Perception of Musical Meaning* (2005). Neste livro o autor exemplifica várias utilizações em música, de elementos da percepção ecológica de Gibson. Clarke (2005) oferece um exemplo de invariância em um tema musical (ou motivo) e suas transformações, ou seja, o tema pode ser considerado um invariante devido às suas reparações, pois seus padrões de proporções temporais e de alturas não se mostram alterados. Desse modo, ele se manteria inalterado em meio às variações ao seu redor. Dowling e Harwood, em citação de Clarke, comentam sobre diferentes níveis de invariantes, locais e específicas, como o desenho rítmico-melódico constituinte do famoso tema que inicia a *Quinta Sinfonia de Beethoven* e invariantes de caráter mais global, como gêneros de composição (tango), enfim, podemos compreender como níveis micros, médios e amplos das invariantes.

No campo da psicologia, ela se constituiu em uma oposição ao mentalismo e ao behaviorismo, rejeitando a fórmula estímulo-resposta tomada de “empréstimo da chamada ciência dura da fisiologia, para ajudar a se livrar da doutrina da alma na psicologia, mas ela nunca funcionou³.” (GIBSON, 1979, p. 2). Gibson desenvolveu a teoria de um sistema perceptivo (iniciada em seu livro *The senses considered as perceptual systems* de 1966) concebendo os sentidos como sistemas integrados, ativos, que buscam informação em movimento, orientando o percebedor, selecionando e organizando informações.

Mas a esse sistema perceptivo corresponde um ambiente, cuja interação se desenvolve na mutualidade. De que modo se daria tal relação? O autor propõe sua discussão em um nível que busca respostas para as questões da percepção para além do nível da física propondo o nível ecológico. Busca

³“... borrowed from the so-called hard science of physiology, helped to get rid of the doctrine of the soul in psychology.”

respostas às perguntas “Como nós vemos o ambiente que nos circunda? Como nós vemos suas superfícies, contornos e suas cores e texturas?”⁴ (GIBSON, 1979, p. 1).

Anote-se que perguntar *como* e não *o quê*, já nos coloca em uma perspectiva específica, na direção da busca de um *pensamento relacional* entre ambiente e percebedor, o que parece indicar uma perspectiva diversa à busca de origens identitárias isoladas.

As características de permanência e mudança são relativas a alguns aspectos do ambiente e dos animais que vem a ser permanentes e outros, variantes.

O ambiente é constituído por ricas informações de estrutura e de dinâmicas invariantes: “Quase nada é permanente para sempre: nada é também imutável ou mutável. Então é melhor falar de *persistência* embaixo da *mudança*.”⁵ (GIBSON, 1979, p. 13). Desse modo, um mesmo evento possui invariantes e variantes, e a permanência, assim como a variação, é relativa. Mas a permanência “sustenta” a mudança. Tal condição, segundo o autor, permite-nos perceber a mudança, e a mudança, por outro lado, permite perceber a invariância. Os exemplos dados por Gibson são simples: são tomadas em conta invariantes de um quarto, relativamente permanentes quanto ao chão, as paredes e o teto, mas que vem a sofrer mudanças constantes nos móveis, nas roupas de cama. Um observador, ainda segundo Gibson (1979), pode assim ter a possibilidade de reconhecer o mesmo quarto em diferentes ocasiões. O rosto de uma criança também se mantém e se modifica em um choro, ou seja, algumas estruturas invariantes ali se mantêm e variações sobre o rosto são verificadas a partir da manutenção de invariantes.

Após experimentos realizados no campo da visualidade e luminosidade, o autor propõe que um “objeto é especificado por *invariantes sobre transformação*... elas são invariantes de estrutura.”⁶ (GIBSON, 1979, p. 178). Não só objetos, mas pessoas, luz, som as possuem.

⁴“How do we see the environment around us? How do we see its surfaces, their layout, and their colors and textures?”

⁵ “Almost nothing is forever permanent; nothing is either immutable or mutable. So it is better to speak of *persistence* under change.”

⁶“...an object is specified by *invariants under transformation*... they are invariants of structure.”

Gibson propõe que para perceber o ambiente em sua permanência, de relativa estabilidade, o percebedor deve ter, e ainda, desenvolver, a capacidade de detectar ou captar - o termo utilizado é *pickup* - as propriedades invariantes, variantes e *affordances*. Podemos afirmar que para a criação realizada pelo cantor, ele também precisará detectar invariantes, variantes e *affordances* na partitura da música que irá performar.

Tal percepção se dá, segundo o autor, diretamente e de modo ativo; o percebedor não recebe algum estímulo passivamente. A proposição de percepção direta se constituiu em uma novidade na área da percepção. O que Gibson afirma é que as invariantes possuem informações que são diretamente captadas, ou detectadas, por parte do percebedor, sem que haja necessidade de representação. Mas o autor não afirma que tal processo se dê de modo consciente, alertando ainda para o fato de que ao usar o termo *aware* não está se referindo a um processo de consciência no sentido estrito do mesmo.

Mas essa capacidade de captar a informação consiste, para o autor, em um estado de “sintonia” ou “*attunement*”, a fim de que nesta sintonia, seja possível haver uma ressonância com as propriedades do objeto, mais especificamente com seus *affordances*.

Affordances se constituem no que o objeto propõe ao percebedor. No caso dos cantores, os signos grafados na partitura e, muitas vezes, informações histórico-culturais da partitura e de seu compositor. Eles “dizem” ao cantor, momentos que deverão ser mais lentos, mais rápidos, curvas melódicas ascendentes, elementos que geram devido as suas características, expressões, sentimentos, diversos como ritmos que se aproximam mais do falar devido a sua constante repetição, curva melódica ascendente que induz ao sentimento de angústia, elementos de estilo, e tantos outros mais.

Os *affordances* do ambiente se constituem no que “... ele oferece ao animal, o que ele provê ou fornece, tanto para o bem quanto para o mal.”⁷ (GIBSON, 1979, p. 127, grifo nosso).

Affordances são constituídos por composições (suas propriedades) e *layouts* oferecidos ao percebedor. Por exemplo, o chão em sua dureza oferece

⁷“... it offers to the animal, what it provides or furnishes, either for good or ill.”

a possibilidade de que se ande por cima dele; a areia fina já oferece, de modo claro, a informação da dificuldade ao andar, em função de suas propriedades de composição e superfície. Um cachorro que demonstre agressividade estará fornecendo informações de perigo.

Estariam ali sendo fornecidos também, de modo direto, significados (como indica Gibson) que assim seriam percebidos. Nos processos de criação do cantor, *affordances* presentes na partitura seriam oferecidos a ele, captando/entrando em contato com (*pick up*) significados que incluem a percepção de invariantes e variantes, que constituem a partitura.

Os *affordances* podem ser entendidos, em um nível, como todas as informações que o cantor pode considerar como sendo “dadas”, “oferecidas”, na partitura, ali devidamente criadas, estruturadas e organizadas de modos específicos.

2 Percepção ecológica e criações vocais

A soprano Rosana Lamosa se referiu a um dos trechos da *Canção de Amor* de Villa-Lobos, na seção A, com estas palavras:

Rosana: É ascendente, vão ficando mais aflitivos.... Mais altos e mais aflitivos. Eu acho que ele coloca isso para mim. É essa sensação que eu vejo nessa progressão.

Rosana comenta assim, acerca de sua sensação de que algo estivesse sendo oferecido, talvez dito, mas certamente “colocado para ela”, tal qual um *affordance*, em um trecho da peça no qual as alturas vão se dirigindo de modo subsequente à região dos sons agudos, associados por ela a um sentimento de aflição.

Adelia se refere explicitamente também à sensação que teve - além das advindas com o poema da peça - de uma comunicação da música, a qual ao mesmo tempo que *sugere* algo, *pede* algo ao cantor:

Adelia: A gente sente que são palavras chave dentro da frase, do verso e a partir daí então que eu construo, as vezes, a frase toda, até a palavra dor. Então tem que dar uma sensação, emitir uma sensação, ansiedade. Mas o que, eu acho também a melodia ela pede, eu acho que nessa progressão “*la ra ri, na ri nar*” [cantarola o trecho relativo ao texto “*suportar a dor cruel..*”] ela pede um movimento, ela pede, a própria música, as vezes, ela sugere ou pede enfim, esse movimento ou os *ritenutos*, *rallentandos*, eu acho que isso também, e eu sentia as vezes isso, a música está pedindo isso...

O que pode parecer apenas uma dimensão de comunicação um tanto diferente, parece implicar na compreensão ou uma captação (*pickup*) de um *affordance* melódico e de andamentos (velocidades) da peça.

Outro cantor, o baixo-barítono Licio Bruno, comenta acerca do *affordance* de Andamento (velocidade) e seus significados para ele:

Licio: E o Villa-Lobos, na minha opinião, ele tem esse cuidado de criar um plano quase que estático, no início da música, que se repete depois, mas ele cria o plano estático de estar, de estacamento da realidade. Para que que ele cria esse plano?

Sua resposta:

Licio: Para que o canto entre numa atmosfera diferente, e a atmosfera do canto não tem nada a ver com a Introdução, tem essa pausa antes desse início, que inclusive a primeira nota, além de ser Lento, tem o *ritenuto*: SOOOOONHAAAAAR NA TARDE AZUL, aí começa o *Lento*, a *Tempo*, mas o *sonhar*, o sonho, é uma coisa que precisa desse espaço, ele precisa estar, ele já está distanciado.

Comentando acerca da *Seção B* da *Canção de Amor* de Villa-Lobos, que inclui a palavra *realidade*, a soprano Adelia Issa correlaciona o *affordance* da escrita musical de notas rítmicas repetidas sucessivamente, com o sentimento de angústia, e explicita:

Adelia: Não é tão *legato*, ela é mais marcada, menos romântica, talvez a gente pode... eventualmente considerar a palavra realidade, ela é mais real, ela é o dia a dia, essa coisa do dia a dia, isso da rotina. Mas isso me dá, aliás eu sinto isso inclusive, como intérprete na hora de fazer,... as frases são longas e eu procuro respirar menos, ela me dá uma certa angústia mesmo.

Mas isso, essa parte B me transmite sim, eu acho que pela escrita, ela me transmite uma angústia. Isso acontece em várias peças, de você se envolver ao ponto de sentir mesmo.

O aspecto de “educação de atenção” mencionado por Gibson, diz respeito a um aprendizado possível de melhoria da “sintonização” (um exemplo dado foi a educação do paladar para o vinho, que ocorre de modo direto) e indica a possibilidade de progresso no conhecimento de definição das coisas, viabilizada pela percepção, o que no processo de *percepção artística* poderá vir a influir na atitude do “... artista [que] recolhe aquilo que o atrai...” (SALLES, 2010, p. 23):

Gibson havia dito que a “sintonização” é dependente da experiência que pode ser adquirida pela “educação de atenção”. – Em essência, educar a atenção de alguém é refinar a habilidade de discriminar através da prática. (GIBSON e GIBSON apud DAVIDSON, 1991, p. 36)⁸.

O progresso do conhecimento é do indefinido para o definido, não da sensação para a percepção. Nós não aprendemos para ter percepções, mas para as diferenciar. É neste sentido que nós estudamos para ver.” (GIBSON apud Davidson, 1991, p. 37)⁹.

Em relação à percepção e conhecimento, Gibson evoca uma continuidade entre estes:

Símbolos são tomados como profundamente diferentes das coisas. Mas deixem-me esclarecer sobre isto. Deve haver ali modos de estimulação, ou caminhos de transportar informação, para cada indivíduo que percebe alguma coisa, ainda que abstrata. Ele deve ser sensível ao estímulo, não importa quanto universal ou de fina urdidura seja a coisa que ele apreenda. Não existe símbolo exceto como ele é realizado no som, luz projetada, contato mecânico, ou algo parecido. Todo conhecimento repousa na sensibilidade. (GIBSON, 1966, p. 26)¹⁰.

⁸ “Gibson has said that "attunement" is dependent on experience which is achieved by the "education of attention". -In essence, to educate one's attention is to refine the ability to discriminate through practice.” (Gibson and Gibson, 1955).

⁹The progress of learning is from indefinite to definite, not from sensation to perception. We do not learn to have percepts, but to differentiate them. It is in this sense that we learn to see.” (Gibson, 1950, p. 222).

¹⁰“Symbols are taken to be profoundly different from things. But let us be clear about this. There have to be modes of stimulation, or ways of conveying information, for any individual to perceive anything, however abstract. He must be sensitive to stimuli no matter how universal or fine-spun

Tal afirmação acerca do conhecimento imbricado diretamente na sensibilidade, evoca a afirmação de C. S. Peirce, que correlaciona percepção e pensamento lógico:

Os elementos de todo conceito entram no pensamento lógico pelo portão da percepção e encontram sua saída pela porta da ação propositada; e aquilo que não puder mostrar seu passaporte em ambos portões deverá ser preso como não autorizado pela razão¹¹. (CP 5.212).

Considerações finais

Os conceitos de invariante, variante, pick-up, *affordance*, estado de atenção, sintonia, ressonância estão dispostos por Gibson sob a égide da mutualidade entre percebedor (animal) e ambiente. Assinalamos a dimensão da mutualidade como reciprocidade criativa nos processos de criação do cantor. Com a música criada e organizada na partitura, o cantor criará sua performance a ser apresentada ao público. O que pode parecer óbvio, inclui, no entanto, esta reciprocidade de criações, que por muitas vezes não é dimensionada, principalmente por cantores iniciantes, que anunciam: não sei como vou interpretar isto. Isto ocorre porque não se encontram em *attunement* com a partitura, não se encontram em um estado de atenção para com os *affordances* ali criados pelo compositor.

Fica nossa sugestão para que se desenvolva e pratique o estado de atenção designado por Gibson, quanto aos *affordances*, invariantes e variantes da partitura pois a partir deles, se poderá realizar um processo de criação vocal em mutualidade com o compositor.

REFERÊNCIAS

the thing he apprehends. No symbol exists as it is realized in sound, projected light, mechanical contact, or the like. All knowledge rests on sensitivity.”

¹¹“The elements of every concept enter into logical thought at the gate of perception and make their exit at the gate of purposive action; and whatever cannot show its passports at both those two gates is to be arrested as unauthorized by reason.”

CLARKE, E. *Ways of listening: an ecological approach to the perception of musical meaning*. New York: Oxford University Press, 2005.

DAVIDSON, Jane. *The perception of expressive movement in music performance*. 1991. 260 f. Tese de Doutorado. Departamento de Filosofia. City University London, Londres.

GIBSON, James Jerome. *The ecological approach to visual perception*. Nova Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, Inc., 1979.

_____. *The senses considered as perceptual systems*. Boston: Houghton Mifflin, 1966.

PEIRCE, Charles Sanders. *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Vol. 7-8, Hatrshorne, Charles; Weiss, Paul; Burks, Arthur (eds). Cambridge, MA: Harvard University Press, 1931-1958.

SALLES, Cecilia Almeida. *Arquivos de criação: arte e curadoria*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2010.

_____. *Processos de criação em redes de comunicação na interpretação vocal*. 2012. 205 f. Tese de Doutorado. Programa de Comunicação e Semiótica. Pontifícia Universidade Católica. São Paulo.