

Sentir a Música: Uma Vivência Prática e Intuitiva através da Pedagogia de Itiberê Zwarg

Rebeca FriedmannZetzsche

becafriedmann@gmail.com

Brasil

Música y corporeidad: procesos de creación en la perspectiva de lo humano como objeto de la educación musical

Resumo: Este trabalho tem como objetivo apresentar a abordagem metodológica de Itiberê Zwarg como uma alternativa aos processos de ensino e aprendizagem musicais de extrema formalização e racionalização, visando à defesa de um aprendizado musical prático e intuitivo. A relevância desta pesquisa reside na urgência de reflexões e práticas que tragam qualidade ao aprendizado musical e se origina na constatação, através de minha experiência pessoal, de que o ensino formal da música muitas vezes está associado a uma experiência que caminha em direção contrária à sua qualidade intrínseca: o apreender a ouvir. Sendo a música uma prática inerente ao ser humano, nas mais variadas culturas, a sua formalização deveria direcionar seus aprendizes para além da racionalização e da técnica - prioridade na maior parte das escolas de música. Sentir a música, e sobretudo, vinculá-la ao seu potencial intuitivo, para que aqueles que aprendem se apropriem do repertório sonoro do cotidiano, valorizando o fazer musical e a escuta em primeiro lugar. A fim de desenvolver a questão, relato a minha experiênciatransformadorano contato com esse mestre músico, permitindo a descoberta de uma aprendizagem musical intuitiva. O processo de criação ao vivo de Itiberê Zwarg, bem como a utilização das ferramentas que advém do que Hermeto Pascoal chamou de música universal, ambos explicitados neste trabalho, são caminhos para a internalização e apropriação dos sons, expandindo a escuta através da experiência que se tem na troca com o meio ambiente e com os parceiros musicais.

Palavra-Chaves: Itiberê Zwarg. Educação musical intuitiva. Música Universal.

Resumen: Este trabajo tiene como objetivo presentar el abordaje metodológico de ItiberêZwarg como una alternativa a los procesos de enseñanza y aprendizaje musical de extrema formalidad y racionalización, defendiendo un aprendizaje musical práctico e intuitivo. La relevancia de esta investigación reside en la urgencia de reflexiones y prácticas que traigan calidad a la educación musical y se origina en la constatación, a través de mi experiencia personal, de que la educación formal de la música generalmente está asociada a una experiencia que camina en dirección opuesta a su cualidad intrínseca: aprender a escuchar. Siendo la música una práctica inherente al ser humano, en las más variadas culturas, su formalización debería direccionar sus aprendices par a ir más allá de la racionalización y de la técnica – prioridad en su mayoría, de las escuelas de música -, pero, sobretudo, vincularla a su potencial intuitivo, para que se apropien del repertorio sonoro de lo cotidiano, valorando el hacer musical y la escucha en primer lugar. Para desarrollar esta cuestión, relato mi aprendizaje en contacto con ese músico, mostrando como eso me transformó y permitió el descubrimiento de un aprendizaje musical intuitivo. El proceso de creación en vivo de ItiberêZwarg, así como la utilización de herramientas de lo que HermetoPascoal llamó de “Música Universal”, ambos explicitados en este trabajo, son caminos para una internalización y

apropiación de los sonidos, expandiendo la escucha a través de la experiencia que se obtiene en el diálogo con el medio ambiente y con los colegas musicales.

Palabras-Clave: Itiberê Zwarg. Educación musical intuitiva. Música Universal.

Após três anos de convivência com o mestre Itiberê Zwarg, em oficinas, aulas, ensaios e apresentações, especialmente após a formação do duo de violoncelos com a minha parceira musical Érica Beatriz Navarro, me aproximei do seu universo musical e pedagógico. Itiberê acredita que o aprendizado dos sons deve passar pela experiência do sentir, conquistando um lugar na intuição. Para ele a música ocorre primeiro na internalização do som, para depois ser reproduzida pelos instrumentos ou pela voz, que são como “médiuns” ou transmissores dessa música. Joannes Hessen, em seu livro *Teoria do Conhecimento* coloca a opinião de alguns autores que traduzem bem esse conceito intuitivo:

(...) Segundo Bergson, o intelecto não é capaz de penetrar a essência das coisas: é capaz apenas de apreender a forma matemática e mecânica da realidade, mas não seu núcleo e conteúdo íntimos. Só a intuição é capaz disso. Ela é o “instinto desinteressado e tornado consciente de si mesmo”. Pela intuição, apreendemos a realidade a partir de dentro, penetramos a intimidade da vida, entramos em contato com o núcleo e o centro de todas as coisas e “respiramos um pouco desse oceano da vida”. A intuição é, portanto, a chave para a metafísica. (HESSEN, 1999, p. 107)

Esta pedagogia pode ser explicitada através do seu *Processo de Criação ao Vivo*, o ato de criar músicas no momento em que ocorre o encontro/oficina, partindo da inspiração que advém dos músicos que estão presentes e da música que está no “ambiente”. Segundo Itiberê, a música “pede para vir ao mundo”, mas é preciso aguçar a concentração e a escuta para captá-la. Compreendendo a música como um processo dinâmico, é possível transformá-la a todo instante, de acordo com as necessidades encontradas durante o percurso, aperfeiçoando a sua interpretação com todo o repertório advindo da *música universal*: ritmos, timbres, articulações, harmonias, “sotaques”. O termo *música universal* foi criado por Hermeto Pascoal para designar a música que integra sonoridades das mais diferentes culturas dentro de si. A maneira de Itiberê compor justifica-se pela identificação com a música de Hermeto Pascoal, com quem toca há 38 anos e relaciona boa parte do seu aprendizado musical,

especialmente a lição primordial sobre música: saber ouvir para tocar, criar, improvisar.

Itiberê percebeu que a desenvoltura técnica do músico se torna mais eficaz quando há uma pré-disposição para executar sons específicos, que já foram assimilados pela memória, mas que ainda não estão apreendidos corporalmente. Trata-se do desenvolvimento de uma coordenação motora intuitiva, ou seja, aquela que dê conta de produzir e reproduzir os sons imaginados. Muitas vezes Itiberê utiliza uma técnica não usual, mas encontrada ou desenvolvida para resolver dificuldades surgidas no aprendizado de um trecho musical. Ao ter contato com sua maneira de ensinar, percebi que muitas vezes essa quebra com os protocolos de técnicas, ou, “regras de etiqueta” das escolas de cada instrumento, acaba por abranger um número maior de possibilidades sonoras. Pois além daquelas soluções técnicas já utilizadas tradicionalmente, há outras advindas de movimentos novos. A respeito da sua metodologia, podemos dizer que Itiberê se desenvolveu como professor espontaneamente, por ser um estudioso da música, alguém que sempre buscou aprender incessantemente, aceitando os desafios que seu próprio caminho musical lhe ofereceu. Sobre isso, ele próprio comenta:

Falar da minha didática é falar de uma coisa muito natural, que, na verdade, eu percebi que era professor. Eu nunca tive a pretensão de ensinar, não porque eu achei que não era uma coisa muito legal, mas porque eu queria muito aprender. Então não me passava pela cabeça que eu poderia ensinar. E a minha vida foi me levando naturalmente a um caminho em que eu passei a ensinar música e percebi também que eu aprendia ensinando. Isso foi um ponto muito importante para que eu pudesse ter consciência do que estava acontecendo. Eu ensino as pessoas do jeito que eu aprendi música.²⁸

Itiberê acredita que o aprendizado dos sons deve passar pela experiência do sentir a música antes de entendê-la, e que somente conquistando esse lugar intuitivo é que a música atinge o seu potencial, que vai além do racional e do material. É um alargamento da consciência, e não um caminho exclusivamente intelectual. Segundo Joannes Hessen, esse pensamento pode ser desenvolvido:

²⁸ Comunicação pessoal fornecida por Itiberê Zwarg em São Paulo, 5 de maio de 2014

Quem se mantém sintonizado com a realidade concreta da vida, logo se convence de que o verdadeiro centro de gravidade do ser humano não está nas forças intelectuais, mas nas emocionais e volitivas. Vê que o intelecto está completamente inserto na totalidade das forças espirituais humanas, delas depende e por elas está condicionado de muitas maneiras no exercício de suas funções. Não o intelecto, mas as forças do sentimento e da vontade, é que lhe parecem as dominantes nesse jogo de forças que chamamos vida. (...) Valores estéticos não podem ser apreendidos discursivamente, por meio do entendimento, mas apenas intuitivamente, por meio do sentimento. (HESSEN, 1999, p. 110)

O método concebido por Itiberê teve início em 1999, em uma oficina de música realizada na Pro Arte²⁹, no Rio de Janeiro. Desde então, as oficinas passaram a fazer parte do percurso de Itiberê, além dos seus ensaios e apresentações. Uma característica marcante dessa prática é a sua habilidade de unir, em um só grupo, músicos dos mais variados níveis técnicos, desde aquele que está começando até aquele que já domina seu instrumento muito bem. Sobre esse procedimento, ele comenta:

Meu estilo é colocar todo mundo junto no mesmo contexto. O que sabe menos vai ser puxado um pouquinho mais, que é para estimular, tem que correr atrás, mas ele poderá fazê-lo. Para o que já toca bem, vou compor sem restrição. O que está começando, fica querendo ter o mesmo nível do adiantado e o que já sabe aprende sobre a importância de um trabalho coletivo, aprendendo a ensinar. Eu não deixo ninguém sentir que está atrapalhando. O Hermeto dizia que se inspirava na gente. Ele dizia: não pensem que só vocês têm influência minha. Eu também tenho de vocês. Não é uma coisa de copiar. É de fluidos mesmo. Mais espiritual que qualquer outra coisa. (PAZ, 2013:266/267)

Logo após a composição de cada trecho musical, Itiberê transmite o mesmo para um dos músicos presentes. Para esse ato de transmissão, Itiberê utiliza os mais variados instrumentos, dependendo do material que tem em mãos, tocando o trecho recém criado ou cantando para que o músico possa ouvi-lo e tocá-lo a partir desse estímulo sonoro. A música assim é assimilada pela memória, já que é repetida várias vezes e não há uma partitura, e os intérpretes se apropriam dessa composição de maneira mais profunda, conquistando uma liberdade maior na sua interpretação. O

²⁹ Os Seminários de Música Pro-Arte do Rio de Janeiro foram criados em 1957 por um grupo de músicos e professores, liderados por H.J. Koellreutter, que tinham como objetivo criar um tipo novo de Escola de Música, que se opusesse ao padrão, então vigente, de ensino acadêmico.

fato de todos os participantes acompanharem o processo da composição integralmente, mesmo quando não estão tocando, faz com que o grupo desenvolva uma intimidade com a obra e se aproprie deste fazer musical, ao conhecer as partes de todos os envolvidos.

É importante ressaltar a presença de um monitor que sempre está acompanhando o Processo de Criação ao Vivo. Esse monitor anota tudo o que o Itiberê compõe em uma partitura e precisa de concentração aguçada para fazer a notação da criação quase em tempo real. A oficina é dinâmica, muitas vezes Itiberê cria algo e quase em seguida vai adiante, passando para o próximo fragmento. Por conta dessa perspicácia para não deixar a inspiração passar e em se tratando de uma música com bastante informação, frequentemente não é possível a memorização da peça na íntegra, e algum trecho ou detalhe acaba sendo esquecido, como um acorde ou a rítmica de uma melodia. Assim, o monitor é um profissional essencial para que o trabalho funcione com fluidez e seja preservado para interpretações futuras, um dos verdadeiros papéis da partitura.

Frequentemente, com a ansiedade gerada pela vontade de aprender com rapidez o fragmento musical proposto por Itiberê, os músicos acabam assimilando tal fragmento de maneira equivocada. Isso acontece porque muitas vezes os envolvidos não estão com os ouvidos totalmente focados, ou, segundo o Itiberê, o fragmento musical ainda não foi corretamente incorporado. A cerca disso Itiberê gosta de falar dos caminhos neuronais que são articulados pela nossa mente³⁰. Segundo a neurociência, quando fixamos algo na memória, criamos um caminho que percorremos com certa desenvoltura. Porém isso pode ser prejudicial se assimilamos algo de maneira equivocada, pois o caminho de desaprender algo para reaprender de maneira correta é muito mais longo do que o caminho de estarmos atentos para assimilar apropriadamente. Itiberê costuma dizer: “Vamos mudar a cabeça e zerar!”. Para tanto, quando percebemos o erro, ou seja, a memorização errônea de um aprendizado, temos que ser corajosos para limpar a mente como numa meditação e reiniciar todo o processo.

Podemos perceber que a maneira de compor de Itiberê é muito particular, criando trecho por trecho, formando uma música como se esta fosse uma colcha de

³⁰Neurociência é o estudo científico do sistema nervoso.

retalhos. Ele nunca sabe como a composição vai terminar, mas cada trecho novo lhe estimula a criação do próximo, até que “a música pede pra acabar”, formando um todo com sentido estético.

Foi no grupo Vintena Brasileira que conheci a minha parceira musical, Érica Beatriz Navarro, também violoncelista. Após duas oficinas da música universal realizadas com Itiberê em São Paulo, em 2011 e 2012, e do desejo de nos desenvolvermos neste “estilo” musical e nos aproximarmos dos ensinamentos do mestre, formamos o duo em maio de 2012, iniciando um trabalho de interpretação de suas obras. Assim como o processo de criação ao vivo realizado nas oficinas, Itiberê compõe para o duo em encontros regulares, a cada dois meses, com duração de aproximadamente 7 horas, geralmente em São Paulo. Respeitando a inspiração que surge no momento, Itiberê comunica a ideia musical explorando sonoridades, articulações, soluções técnicas e interpretações próprias para o violoncelo. Insere harmonias intrincadas e a linguagem rítmica de uma maneira inédita para esse instrumento. Esta maneira de pensar a música faz um contraponto com a maior parte das escolas de instrumentos orquestrais, onde os instrumentistas melódicos raramente desenvolvem-se harmonicamente, ou seja, com a consciência dos acordes presentes por trás de uma melodia.

O duo de violoncelos se constitui de dois instrumentos melódicos, ou seja, instrumentos que não possuem o potencial de fazer acordes, sendo-lhes impossível tocar muitas notas simultaneamente, como no caso de um piano ou violão, sendo estes últimos instrumentos harmônicos, mais frequentemente responsáveis por acompanhar instrumentos melódicos. Assim sendo, um dos desafios das integrantes do duo é desenvolver tanto a prática de “acompanhamento”, quanto da interpretação das melodias solistas. Com isso, Itiberê propõe aos violoncelos acordes arpejados³¹, notas duplas e ainda esses recursos acoplados de um ritmo, que trazem a sensação de um *groove*³². No duo constantemente trocamos as nossas funções de solista e acompanhador, mudando as intenções da música concomitantemente à mudança de função, de texturas, de contrapontos, de sonoridades, gerando uma complementariedade entre as vozes. Ao acompanharmos o nascimento das

³¹Arpejo é a execução das notas do acorde sucessivamente.

³²*Groove* é uma sessão rítmica feita geralmente por instrumentos acompanhadores – por exemplo, numa banda o baixo e a bateria – que sugere um encaixe entre eles.

composições, tomamos consciência das relações harmônicas que se criam na linha de cada instrumento e em sua união, destes dois instrumentos. Assim, criamos em nós a percepção dos intervalos; sentimos quem está com a tônica, sétima ou qualquer outra nota do acorde. Isso nos permite resolver alguns aspectos da interpretação, como por exemplo o timbre, a dinâmica, a intenção da frase e até mesmo a afinação. Esta percepção harmônica, além de trazer uma ampla consciência da composição, nos permite lidar com maior naturalidade com as recorrentes dissonâncias contidas nas músicas de Itiberê. Pela natureza de suas composições, que possuem muitas “camadas”, o desenvolvimento de uma firmeza rítmica auxilia o discurso musical, especialmente quando se trata de um ritmo complexo, como ocorre nas polirritmias³³.

Praticar esse repertório se trata, portanto, de zelar por uma novidade na música instrumental, que permeia o ambiente da música de concerto e da música popular, além de sustentar um trabalho artístico que valoriza tanto o produto musical quanto o processo de construção do próprio. Ainda, por tratar-se de uma dupla de educadoras musicais, torna-se possível levar adiante em nossos trabalhos educativos os ensinamentos deste músico-professor. Por fim, a pedagogia de Itiberê, propõe um contraponto à educação musical tradicional, pois a teoria está em função da prática intuitiva e a percepção da escuta está à frente da técnica. Questionando os padrões de “certo” e “errado”, Itiberê valoriza a expressão e a criatividade como superiores no exercício sem fim que é o aprendizado musical. A disseminação de tal “método” advém como uma sugestão para uma nova prática musical, que se oponha ao ensino mecanicista onde não se questiona e não se sente o que se faz. Uma prática que ressignifica a necessária transformação do repertório, voltado ainda hoje quase que exclusivamente à música estrangeira e ainda de séculos anteriores, sobretudo no que se refere ao ensino de instrumentos orquestrais.

³³ Emprego simultâneo de duas ou mais estruturas rítmicas diferentes em sua constituição, por exemplo a aplicação de colcheias sobre tercinas.

Referências

BRITO, Teca Alencar. A Barca Virou: o jogo musical das crianças. Revista da ABEM, volume 1, p. 11-22, 2009.

_____. Koellreutter Educador: o humano como objetivo da educação musical, São Paulo: Editora Peirópolis, 2001.

_____. Música na Educação Infantil: propostas para a formação integral da criança, São Paulo: Editora Peirópolis, 2003.

_____. Por uma educação musical do pensamento: novas estratégias de comunicação. Tese de doutorado. PUC/SP, 2007.

CARRASQUEIRA, Antônio Carlos. Revelando o não revelado: Estudos criativos para o desenvolvimento harmônico do instrumentista melódico. Tese de doutorado. USP, 2011.

FONTEERRADA, Marisa Trench de Oliveira. De Tramas e Fios: Um ensaio sobre música e educação. 2 ed. São Paulo: Editora UNESP; Rio de Janeiro: Funarte, 2008.

FREINET, Célestin. Pedagogia do bom senso. Tradução J. Baptista. 7ª ed. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2004.

GAINZA A, V. H. Educación Musical siglo XXI: problemáticas contemporâneas. Revista da ABEM, volume 19, número 25, p. 11-18, 2011.

HESSEN, Joannes. Teoria do Conhecimento. 1 ed. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1999.

KENNEDY, Michael. Dicionário Oxford de Música. 1 ed. Lisboa – Portugal: Publicações Dom Quixote, 1994.

MORAES, J. Jota de. O que é música. São Paulo: Editora Nova Cultural: Brasiliense, 1986.

MORGENSTERN, DalillaWachelke, PEROTTI, Alcina Alice. Teoria Musical: Prelúdio e Desenvolvimento. 20ª ed. Curitiba: Editora Lud, 1998.

PAZ, Ermelinda A. Pedagogia Musical Brasileira no Século XX: Metodologias e Tendências. 2 ed. – revista e aumentada. Brasília: Editora MusiMed, 2013.

SCHAFER, Murray. O Ouvido Pensante. Tradução de Marisa Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva, Maria Lúcia Pascoal. São Paulo: Editora UNESP, 1991.

ZWARG, Itiberê. Oficinas de Música Universal Pro Arte. Rio de Janeiro: Editora Humaitá, 2006.

<http://www.hermetopascoal.com.br> – Site oficial de Hermeto Pascoal. Maio e junho, 2014.

<http://musicosdobrasil.com.br/itibere-zwarg> - Site - enciclopédia de músicos apoiado pela Lei Rouanet de Incentivo à Cultura. Maio, 2014.

<http://www.proarte.org.br/proarte/> - Site das oficinas Pro Arte no Rio de Janeiro. Maio e Junho, 2014.

www.itiberezwarg.com.br – Site oficial de Itiberê Zwarg. Maio e Junho, 2014.