

O RITMO E A IMPROVISAÇÃO MUSICAL COMO VEÍCULO PARA A EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA

EDUARDO LOPES¹

Resumo: Estando a extensão assumida como pilar básico da orgânica atuação das instituições de ensino superior, torna-se evidente a inerente transversalidade de toda a universidade e sociedade. Desse modo, a extensão universitária tem-se provado como catalisadora de uma revitalização das instituições e seu posicionamento na sociedade, bem como meio privilegiado para uma melhor implantação das universidades na sociedade. Paralelamente, a extensão é uma porta aberta para receber a sociedade no seio das instituições, podendo, assim, dar voz à sociedade dentro das próprias universidades, contribuindo, dessa forma, para a aproximação das universidades a (novos) ideais das sociedades dos dias de hoje. Considerando arte e música como expressões dos valores mais fundamentais do que é o ser humano, propõe-se, por meio do parâmetro musical do ritmo e da prática da improvisação, uma linguagem universal para a interação entre contextos sociais diferenciados. Na forma de um estudo de caso, neste artigo será relatada uma sessão em que o ritmo e a improvisação musical foram utilizados como ferramentas para a aproximação de um grupo de habitantes da cidade de Moraga, CA, nos E.U.A., com um grupo de estudantes do St. Mary's College of California sediado na mesma cidade. Foi então observado que por meio da prática do ritmo e da improvisação, aparentes diferenças sociais e culturais, de gênero e idade, tornaram-se secundárias ao objetivo de agregação e funcionalidade para o bem de todos – um bom exemplo de sucesso por meio da extensão.

Palavras-chave: Extensão universitária. Música. Ritmo. Improvisação.

¹ Departamento de Música, Universidade de Évora, Portugal

MUSICAL RHYTHM AND IMPROVISATION AS A MEANS FOR UNIVERSITY EXTENSION

Abstract: Considering Extension as a basic pillar within the organization and objectives of higher education institutions, it becomes clear its inherent transversal nature to the university and society. In this way, university extension has been proved as an excellent trigger to the institutions revitalization and their positioning within society, as well as a privileged means for a more efficient implementation of the university in society. In the same manner, Extension becomes an open door to welcome society within the institution, hence giving voice to society at the core of the university, in this way contributing for the approximation of the university to the (new) ideals of today's societies. Considering the Arts and Music as expressions of the most fundamental human values, it is proposed that through musical Rhythm and the practice of Improvisation, a universal language for the interaction of differentiated social contexts. In the shape of a case study, it will be reported a session in which musical rhythm and improvisation were used as tools for bringing together a group of inhabitants of the town of Moraga, CA in the USA, and a group of students from the St. Mary's College of California located in the same town. It was observed that through the practice of rhythm and improvisation, apparent social and cultural differences, differences of genre and age, became secondary to the objective of inclusion and functionality towards the well being of all – a good example of success through Extension.

Keywords: University extension. Music. Rhythm. Improvisation.

RITMO Y IMPROVISACIÓN MUSICAL COMO VEHÍCULO PARA LA EXTENSIÓN UNIVERSITARIA

Resumen: Teniendo la extensión asumida como pilar básico del organismo y actuación de las instituciones de las enseñanzas superiores, es evidente la inherente transversalidad a toda universidad y sociedad. De este modo se ha probado la extensión universitaria como catalizadora de una revitalización de las instituciones y su posicionamiento en la sociedad, bien como medio privilegiado para una mejor implantación de las universidades en la sociedad. Paralelamente, la extensión es una puerta abierta para recibir la sociedad en el seno de las instituciones, pudiendo así dar voz a la sociedad dentro de las propias universidades, contribuyendo de esta forma para la aproximación de las universidades a (nuevas) ideas de la sociedades de hoy en día. Considerando el arte y la música como expresiones de valores fundamentales de lo que es el ser humano, se propone a través del parámetro musical del Ritmo y

de la práctica de la improvisación, un lenguaje universal para la interacción entre contextos diferenciados. En la forma del estudio de un caso, será relatada una sesión en que el ritmo e improvisación musical fueron utilizados como herramientas para la aproximación de un grupo de habitantes de la ciudad de Moraga, CA en los E.E.U.U. con un grupo de estudiantes de St. Mary's College of California situado en la misma ciudad. Fue entonces observado que a través de la práctica del ritmo e improvisación, aparentes diferencias sociales, culturales, de género y edad, se volvieron secundarias al objetivo de agregación y funcionalidad para el bien de todos - un ejemplo paradigmático de la Extensión.

Palabras Clave: Extensión Universitaria. Música. Ritmo. Improvisación.

Um pouco por todo o mundo, as instituições universitárias assentam a sua ação em três pilares fundamentais: o ensino, a pesquisa e a extensão. Sendo genericamente o ensino a função mais associada à universidade, este, nas instituições de ensino superior, estará numa relação muito próxima com a atividade de pesquisa, pois pretende-se que o ensino universitário seja progressista e que acompanhe os novos conhecimentos adquiridos.

Dessa maneira, a (gênese da) extensão universitária está desde sempre imbuída na universidade, pois toda a produção do seu ensino e pesquisa implica sempre uma futura reação da sociedade, no que diz respeito à formação dos seus profissionais, bem como à aplicação do conhecimento pesquisado dentro das universidades.

Para além dessa inerente gênese, o que terá levado a universidade a assumir a extensão como um pilar próprio na sua organicidade terá sido uma realização da instituição sobre a sua posição na sociedade contemporânea, abrindo, assim, as suas portas e criando laços diretos com as comunidades, de forma que o seu ensino e pesquisa tornem-se verdadeiramente inclusivos e efetivamente para todos. Acredito que esse posicionamento plural seja fundamental na contemporaneidade, pois, numa estrutura de instituição universitária (que naturalmente tende a ser cooperativista e conservadoramente pesada), poderá continuamente servir como meio de revitalização das suas humanistas funções, fazendo-as chegar a partes da sociedade onde não atuariam naturalmente – quer seja por estar fora do seu contexto normal de ensino e pesquisa, ou até pela própria especificidade da sociedade onde está inserida, que poderá não ter especial interesse nas suas ações naquele momento em particular.

Nessa perspectiva inclusiva e de extensão das instituições de ensino superior, a partilha na sociedade do saber e conhecimento é assumida para além de ações de formação e disseminação de (novo) conhecimento. Pretende-se, desse modo, que a sociedade tenha a possibilidade de usufruir e ter acesso a todas as estruturas físicas e intelectuais da universidade, como forma de realizar o potencial máximo e missão humanista inerente à existência da instituição *universitas*.

A extensão nas instituições de ensino superior está, então, presente em diferentes países de diferentes formas. Um exemplo paradigmático do assumir da extensão numa instituição de renome internacional é o da Universidade de Oxford, na Inglaterra, que desde 1878 inclui um departamento de *Continuing Education*². Essa unidade departamental oferece um conjunto de ações que fomenta a participação de toda a sociedade na universidade, por meio de diplomas não acadêmicos; aulas à distância; cursos semanais; palestras pontuais sobre temáticas específicas da atualidade; bem como a disponibilização de todo um conjunto de espaços físicos e serviços que podem ser utilizados pela comunidade. Importante será referir, que, nessa estrutura de Oxford, o departamento de *Continuing Education* serve também como interface para os tradicionais departamentos de ensino e pesquisa da universidade, viabilizando, assim, o fácil acesso do ‘exterior’ ao ‘interior’ da universidade.

Um outro exemplo é o da utilização das estruturas físicas da Herdade da Mitra³ das áreas de agronomia e veterinária da Universidade de Évora em Portugal. Por meio da celebração de um protocolo com a Associação Hípica Eborense, as instalações da universidade são utilizadas por essa associação para um largo conjunto de atividades, que vão desde aulas de equitação para a comunidade a alojamento de animais particulares, à organização de passeios turísticos na região, à realização de provas oficiais de desporto equestre, bem como muitas outras ações.

Também na Universidade de Évora, a sua Escola de Artes, que compreende quatro distintos departamentos (Arquitetura, Artes Cênicas, Artes Visuais, Música), organiza anualmente, na época das férias escolares de verão, a Escola de Verão da EA. Esse evento, que é realizado após o semestre letivo

² <https://www.conted.ox.ac.uk>

³ <http://www.hipicaeborense.pt>

ter terminado, e que tem a duração de uma semana, oferece pequenos cursos e workshops de duração de um ou dois dias, sobre temáticas da atualidade de cada área, mas não necessariamente as que são lecionadas nos cursos regulares de cada departamento. Dessa forma, não só o público-alvo é a comunidade, como também torna-se um excelente contexto para que mesmo os próprios alunos da universidade possam participar em atividades integradas em classes e projetos que incluem membros da sociedade externos à universidade. A título de exemplo, a Escola de Verão tem oferecido cursos de várias áreas científicas, como: “Água e a Cidade”; “A Poesia e o Dizer”; “Relevos em Termoplástico”; “Iniciação à Direção Musical”, entre outros.

Como referido anteriormente, qualquer instituição – e porque é instituição – tende a reagir de uma forma parcimoniosa, podendo até resistir a ideias e conceitos progressistas. Poder-se-á, então, também pensar a extensão como canal privilegiado para reintroduzir em forma de feedback *valores e culturas* das diferentes e multiculturais comunidades contemporâneas nas quais a universidade dos dias de hoje está inserida. Assim, por meio de atividades de extensão, a universidade poderá também revitalizar-se, podendo estar ainda mais próxima das suas comunidades e com especial sensibilidade aos (novos) *valores* e intrínsecas *culturas* das sociedades contemporâneas.

A arte – e a música em particular, para este artigo – é assumidamente um dos valores transversais de toda a Humanidade e suas sociedades, bem como fundamental na educação (pelo menos desde Platão nas suas formulações pedagógicas na *Republica*, cerca de 380 a.C.). Esta torna-se uma das áreas privilegiadas para efetivar a extensão para o binômio universidade-sociedade.

Neste artigo relatarei um estudo de caso, em que, numa perspectiva de extensão, a música serviu como fator de agregação e facilitação de diálogo intercultural e geracional entre uma instituição de ensino superior e a sua comunidade envolvente. Este estudo de caso teve como enfoque os parâmetros e as práticas musicais do ritmo e da improvisação. Foi assim considerada a acessibilidade que esses conceitos musicais aparentam ter para todos os humanos e a estreita relação dos seus valores cognitivos e sua prática com questões sociológicas de base. Começamos, então, por tentar perceber a importância da improvisação musical e como a sua prática genérica pode ser fator de agregação social.

Numa abordagem a questões do valor cognitivo da improvisação musical e a sua relevância na educação, Biasutti (2015) refere o seguinte:

[...] improvisation is a complex, multidimensional concept that requires several specific skills. Creative and performance acts defined by musical and social constraints are involved in real-time. Possible educational applications include activities based on the development of processes such as anticipation, use of repertoire, emotive communication, feedback, and flow. When designing curriculum activities, the focus should be on the processes that facilitate improvisation rather than the products of improvisation. It is important to construct innovative educational contexts to apply learning approaches such as learning by doing, problem solving, critical thinking, and divergent skills development. Particular attention should be paid to creating a social learning environment, supporting interactive communication, and stimulating students' intrinsic motivation to learn. Students must be encouraged to be responsible for their own learning by making them aware of their strengths and weaknesses. These procedures require that teachers focus on the quality of the processes that relate to the development of improvisational expertise rather than on the evaluation of learning products. A teacher should stimulate students to socialize the implicit level of their knowledge by providing them the opportunity to share experiences with the group and promoting the analysis of issues. Posing questions on how problems are resolved and alternative ways to achieve meaningful solutions are relevant techniques for activating mechanisms of thinking that induce an increase in the quality of thought.

Poder-se-á, então, considerar valores como a “aprendizagem em sociedade”, a “comunicação e interação”, o “pensamento crítico” e a “partilha de experiências individuais com o grupo” como sendo intrínsecos à atividade e à prática de improvisação. Num artigo que apresenta um paralelismo entre os valores da democracia contemporânea e o Jazz, Lopes (2015) refere o seguinte:

Em 2009, Michelle Obama, Primeira Dama dos E.U.A. e uma grande apreciadora de música Jazz, num discurso de introdução que fez para um dos ciclos de música na Casa Branca, mencionou que *‘There is no better example for democracy than a jazz ensemble: Individual freedom with responsibility to the group’*. Também no que respeita a questões de democracia e a música Jazz, Wynton Marsalis [em 2009] aponta que a essência conceptual do Jazz pode influenciar a forma como as pessoas pensam e até como se relacionam com os outros; através de ajustes às suas personalidades, relações com a família e com a comunidade, para um bem comum. Para Marsalis, no cerne do Jazz encontra-se a personalidade e individualidade de cada músico, coabitando com a capacidade de ouvir e improvisar em contexto de ensemble. Apesar de ser praticada também noutras formas artísticas e géneros musicais, a improvisação é o parâmetro geralmente mais associado ao espírito do Jazz, sendo assim um excelente paradigma de liberdade e expressão individual do músico – sublinhando desta forma claramente o binómio Indivíduo-Colectivo no Jazz.

Dessa maneira, assume-se que a prática de improvisação musical realiza princípios humanistas e democráticos no que diz respeito à relação entre o indivíduo e o grupo. Em termos muito latos, o improvisador tem a liberdade de tomar a

“palavra” e expressar-se do modo que deseja, mantendo, no entanto, uma inerentemente relação direta com o grupo que o apoia de uma maneira sustentada. Por outro lado, o grupo deverá ser capaz de ouvir o improvisador e ajudá-lo no seu caminho e discurso musical. De uma forma circular, o improvisador e o grupo deverão, assim, respeitar-se e apoiar-se mutuamente de maneira que, em conjunto, e fazendo-se valer do que de melhor o indivíduo e o grupo representam, poderão contribuir mais eficientemente para o avanço e o progresso da música.

Passemos agora ao parâmetro musical do ritmo e avaliemos a sua relevância sociológica também como ferramenta para ações de extensão. Normann (1953), quando da sua revisão do histórico tratado de 1953 *Rhythm and Tempo*, do musicólogo Curt Sachs, refere o seguinte sobre ritmo:

The essence of all musical expression is that of creating a feeling of organic movement. And that factor, above all else, which contributes to a work's organic unity, its total feeling, is rhythm. Rhythm is not a matter of divisions of time and accent but rather a relation of tensions – the preparation of new expectations by the resolution of former ones. It is rooted deeply in the framework of all living organisms. It permeates the very body of music – its tempo, melody, harmony, and form. Rhythm is, in fact, the most vital element of music.

Baseando-se em conceitos *gestalt* e de formulação fenomenológica, o musicólogo e teórico Zuckerkandl (1956, p. 175-176) explica a percepção da energia que emana do ritmo da seguinte forma:

The succession of equal metrical beats produced the wave; the repetition of the same metrical wave now produces intensification. Every new wave, in comparison with the similar wave that preceded it, is experienced as an increase. [...] The two phenomena, the wave of the individual measure, the intensification of the successive waves are closely connected. [...] as the impulse that sets it in motion, the first wave lives on in the second, the first and the second in the third, the first three in the fourth, and so on. [...] As the measure follows on measure, wave upon wave, something grows, accumulates; it is a dynamic process through and through, only to be understood as the result of a constantly active force.

Conforme tenho escrito ao longo dos últimos anos e em vários ensaios (LOPES, 2003; 2008; 2012; 2013), o conceito de ritmo é utilizado transversalmente em várias culturas e atividades do ser humano. Em vários contextos, é comum ouvirmos que: “o ritmo do jogo está bom”; “o ritmo cardíaco está irregular”; “esta música tem muito ritmo”; e que “este desenho tem um ritmo perfeito”. Convirá, assim, começar por tentar uma definição genérica e funcional do que é *ritmo*.

Tendo como base o idioma grego, em que “ritmo” significa algo como “a ordem de uma fluência”, poderemos defini-lo como a “organização de eventos no tempo”. Dessa maneira, quando alguém refere que o seu “dia de ontem teve um ritmo alucinante” deve querer dizer que num período de vinte e quatro horas esteve em muitos locais diferentes ou efetuou muitas tarefas. Isso querará, então, dizer que, ao contrário de um dia em que o ritmo foi calmo, a distância tempo/espacial entre os locais ou tarefas efetuadas foi pequena para o determinado período de contexto (as 24 horas de um dia).

Da mesma forma e para a cognição de imagens, o ritmo de uma natureza morta de Vincent Van Gogh será sempre mais “calmo”; “pousado”; ou “menor” do que o ritmo do quadro *Battle of the Amazons* de Peter Paul Rubens. Num contexto, então, de uma tela, o ritmo é percebido como a disposição de traços e figuras entre si, em que um ritmo mais “denso” ou “agitado” corresponderá a uma estrutura geométrica mais complexa. Com essa proposta de definição, numa utilização genérica, ritmo é, então, a distância tempo/espacial entre eventos num contexto ordenável.

Apesar da transversalidade no uso do conceito de ritmo, será talvez por meio da música que as qualidades perceptuais do ritmo melhor se manifestam nos humanos. É bastante comum ver milhares de pessoas em grandes concertos ao ar livre, baterem palmas e saltarem em uníssono, numa manifestação de grande coletivismo que só o ritmo é capaz de agregar. É, então, o efeito de sincronização coletiva e a sua inseparável qualidade de síncopa (contradição de uma sincronia rítmica) que realizam a culturalmente transversal emoção do ritmo nos seres humanos.

Após essa breve apresentação de alguns valores e qualidades que o ritmo e a improvisação musical podem inferir em quem os pratica e naqueles que os percebem, passarei a relatar um caso de estudo em que o ritmo e a improvisação foram utilizados como ferramenta numa ação de extensão universitária nos E.U.A.

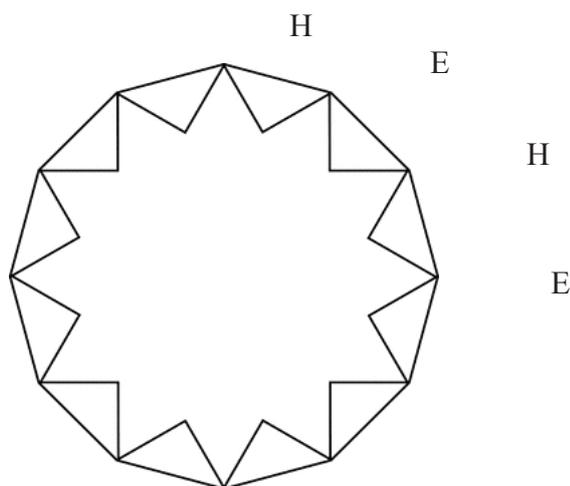
Em agosto de 2010, tive o prazer de ser convidado pelo departamento *Women Resource Center* da instituição de ensino superior St. Mary’s College of California para liderar um workshop de ritmo que iria contar com a presença de alunos da universidade e habitantes da cidade de Moraga, CA, onde a universidade está sediada. O workshop teve a duração de quatro horas e foi realizado num edifício da prefeitura de Moraga, chamado *Hacienda de Las Flores*. Segundo a diretora do *Women Resource Center*, o conceito por detrás

dessa ação era o de ter, num mesmo espaço e numa atividade conjunta, alunos da faculdade e habitantes da cidade.

Era reconhecido àquela altura que haveria algum distanciamento afetivo e cultural entre os alunos e os habitantes da cidade. Em certas ocasiões, foi reportado que os alunos eram mal recebidos pelos habitantes devido às suas posturas mais progressistas. Por outro lado, os habitantes eram muitas vezes considerados pelos alunos como pessoas pouco abertas à contemporaneidade e a novos costumes interculturais. Pretendia-se, assim, que por meio de uma atividade conjunta essas barreiras e certamente alguns preconceitos entre os dois grupos sociais pudessem dissipar-se e até desaparecer.

Na faculdade e na cidade de Moraga, esse workshop foi divulgado com o título de *The Rhythm of Community* e com o seguinte resumo: [...] *Participants will examine how to find their own beat while respecting the rhythm and context of their community, how to be in synch with our surroundings - sometimes picking up the missed beat of others, sometimes maintaining the rhythm of the group and other times taking the lead. This workshop will teach participants, not only how to carry the beat of a drum, but also how to maintain the healthy rhythm and harmony of our community and of our lives. [...] the workshop intends to build bridges between community members from all ages and walks of life.* Por motivos de viabilidade física, o workshop não poderia ter mais de doze participantes, de modo que foram, então, selecionados seis estudantes e seis habitantes da cidade.

FIG. 1 - Posicionamento em círculo dos doze participantes, com alternância entre habitante (H) e estudante (E)



A sessão iniciou-se com todos os participantes sentados num grande círculo, alternando habitante/estudante, como demonstrado na Fig. 1. Foi, então, pedido aos participantes que batessem palmas em sincronia e a um tempo regular, com o objetivo de manter um unísono convincente de batimento de palmas, bem como manter a pulsação constante. Dessa maneira, os participantes seriam expostos à necessidade de se ouvirem individualmente e em conjunto, tendo que ajustar a sua ação à dos outros, de forma a atingir um objetivo comum – o unísono de batimentos com a mesma pulsação no tempo.

Após repetir esse exercício algumas vezes, foi perguntado aos participantes o que acharam e quais facilidades e dificuldades sentiram. Foi unanimemente reconhecido que o exercício parecia mais fácil do que na realidade era, pois cada participante tinha o seu próprio “ritmo” e tornava-se difícil ajustar todos a uma só “voz”. Foi observado que logo após alguns segundos na prática do exercício, cada participante começava a tocar com pulsações diferentes e o objetivo de sincronia que o grupo almejava não era atingido. Referiu-se também que cada indivíduo do grupo não estaria talvez a fazer esforço suficiente para ouvir os outros e ajustar a sua “personalidade rítmica” à dos outros participantes.

Apontou-se, dessa maneira, e como primeiro passo e maior facilidade, que, à medida que o exercício se desenrolasse, cada participante se concentrasse nos seus “vizinhos” de posição e com estes mais próximos fosse ajustando os batimentos. Depois de fazer novamente o exercício, e tendo este um resultado bem melhor, os participantes reconheceram que por prestar mais atenção ao ritmo dos seus “vizinhos” tornou-se mais fácil procurar um termo comum para todos.

Nesse momento, foi também interessante observar que os participantes começaram a dialogar. Alguns referiram que o colega de lado fazia gestos para facilitar a coordenação de ambos; iniciando-se, dessa maneira, diálogo entre participantes da comunidade e estudantes, tentando entre si descobrir procedimentos e técnicas que facilitassem o objetivo do exercício.

É, então, relevante refletir que o conjunto de pessoas de diferentes proveniências e culturas que iniciaram esse exercício musical sem se conhecerem, e até com algum desconforto dentro do grupo, começaram a dialogar entre si para efetivar o objetivo musical de tocar em unísono as pulsações rítmicas definidas. Assim, por meio da linguagem comum do ritmo, as diferenças culturais, o gênero e a idade começaram a ficar secundários e os participantes no grupo facilmente se ajustaram a um ideal ou objetivo comum – o ajuste do indivíduo para o sucesso do grupo.

Quando esse exercício estava já a ser tocado de uma forma regular, em que a pulsação já se sentia mais constante e que o unísono das palmas resultava melhor, foi sugerido que se seguiria um exercício idêntico, mas com uma maior complexidade técnica. Imediatamente foi notada uma grande satisfação no grupo de poder ainda tentar outros patamares de dificuldade. Essa sensação e vontade de progredir deverá ser entendida como fruto da segurança e da satisfação que incidiram do sucesso atingido no exercício anterior. Assim, começou-se a desenvolver uma identidade de grupo em que os participantes, passo-a-passo, sentiam-se mais confortáveis no grupo e com disposição para desenvolver ainda mais o nível da sua performance.

Depois foram apresentados os instrumentos de percussão que seriam utilizados nos exercícios seguintes. Os instrumentos de percussão utilizados nesse workshop – bongós, djembes, pandeiros etc. – são instrumentos simples de pele percutida com as mãos de forma a não implicar grande técnica instrumental, mas mesmo assim capazes de realizar sons musicalmente reconhecidos e apelativos. O ato de escolha de instrumentos e a sua experimentação foram também motivo de grande entusiasmo no grupo, com os participantes em completo e vívido diálogo sobre cada instrumento, referindo as suas qualidades e interessantes sons.

Após cada participante ter escolhido o seu instrumento, foi apresentado o exercício musical seguinte ao grupo. Tendo em conta que o objetivo do exercício anterior era também o de interpretar em grupo uníssonos, mantendo a pulsação constante, a nova dificuldade estava agora no fato de a frase a ser interpretada não ser simplesmente um conjunto de pulsações isorrítmicas (como as palmas). Essa nova frase consistia em duas diferentes estruturas rítmicas: a primeira parte com 4 pulsações iguais (i.e. semínimas), seguida de uma outra com 8 pulsações ao dobro do tempo (i.e. colcheias). As duas partes deveriam ser então constantemente repetidas em alternância, resultando numa única frase com dois membros. Diferentemente da postura dos participantes no momento da interpretação do primeiro exercício da sessão, nesse exercício e mesmo com noção da nova dificuldade, o grupo foi já capaz de responder de imediato, não demonstrando qualquer tipo de receio na performance. Essa confiança foi desenvolvida devido à consciência de preparação prévia que o exercício anterior fomentou. Dessa maneira, o grupo autodesenvolveu uma dinâmica positiva e confiante, em que cada participante sentiu apoio mútuo para interpretar as suas partes.

Após a primeira tentativa de realizar o exercício, considerando que não foi particularmente bem-sucedida, tendo em conta a dificuldade em manter o uníssono da frase com proporções rítmicas variáveis, a quando da paragem para reflexão, alguns dos elementos do grupo tomaram logo a iniciativa de diálogo entre todos, sugerindo formas e estratégias para ultrapassar essa dificuldade. Esse foi já um nível superior de relacionamento do indivíduo no grupo, podendo ser atribuído a um maior conforto e desenvolvimento de personalidade de grupo, resultante da continuidade de contato entre os participantes.

A prática anterior e a abertura de diálogo entre todos levaram esse grupo a uma maior capacidade de trabalho em conjunto e resolução interna de problemas para o sucesso das tarefas a realizar. Com a prática sucessiva e discussão entre os participantes daquilo que poderia ser melhorado em cada performance individual, esse exercício acabou por progressivamente ser bem-sucedido, sendo isso reconhecido pelos participantes e resultando numa satisfação coletiva de objetivo atingido. À medida que o tempo passava e os participantes tocavam e dialogavam mais, era patente um crescendo de cumplicidade entre cada um, resultando numa melhoria da capacidade de trabalho em grupo. Por outro lado, as diferenças pessoais e de personalidade de cada participante cada vez eram menos notadas e relevantes.

Após ter sido possível desenvolver uma sensibilidade de grupo num conjunto de indivíduos de proveniência muito diferente, foi, então, introduzido o conceito de improvisação musical como parâmetro para a expressão individual de cada um no contexto de grupo. O conceito de improvisação foi exposto ao grupo como o momento em que cada um dos participantes poderia “dizer” – interpretar ritmicamente algo – o que lhe apetecesse num determinado momento. O conceito seria então a existência de um momento na performance do grupo em que cada indivíduo poderia ter a “sua voz” ouvida por todos. Nenhum tipo de regra foi imposto à improvisação, apenas que cada um, na sua vez, poderia improvisar no seu instrumento o que quisesse. Assim que cada participante terminasse o seu “discurso”, o participante seguinte iniciaria o seu.

Durante todo aquele exercício, o grupo estaria a interpretar o primeiro exercício, mas daquela vez não em palmas, mas sim com os instrumentos, tocando em uníssono uma pulsação constante. Assim, e sobre essa base constante do grupo, cada participante iria, por sua vez, improvisar em forma de pequeno solo. Foi também referido que o improvisador deveria tocar mais forte durante o seu discurso, enquanto o grupo deveria tocar numa dinâmica

mais controlada, de maneira a fazer ouvir melhor a improvisação. Após ter-se realizado uma primeira volta do exercício, em que todos tiveram a oportunidade de improvisar, seguiu-se um momento de discussão para avaliar o que tinha resultado. Importante será referir que após cerca de uma hora e meia de contato conjunto, já não se notava qualquer diferença entre habitantes da cidade e estudantes no que diz respeito à percepção de uns em relação aos outros. A partir desse momento, essas pessoas eram indivíduos, com as suas personalidades, trabalhando em conjunto para um objetivo.

Na discussão, foi abordado como cada participante tinha uma própria “personalidade” quando improvisava e que tinha sido muito interessante ouvir cada um individualmente. Foi referido que alguns pareciam mais “tímidos” na sua improvisação, enquanto outros tocavam bem mais alto e de uma forma assertiva. Foram consideradas comparações entre a personalidade pessoal de alguns, em especial o tom de voz e linguagem corporal normal e ao resultado e percepção do seu solo improvisado.

Notou-se que, em alguns casos, aqueles que demonstravam uma atitude mais recatada, na improvisação mostraram outras personalidades – como, por exemplo, ritmos mais elaborados e postura de controlo. No entanto, começou a ficar claro na discussão que as improvisações teriam tido sempre traços da individualidade de cada participante – e mesmo aquelas que tinham sido mais díspares em relação à primeira imagem que o participante emitia eram elaborações de traços de personalidade menos visíveis ou traços que poderiam não encontrar forma de se manifestar num contexto social normalizado. No que diz respeito à questão de personalidade própria do participante e à sua manifestação por meio do exercício de improvisação, alguém referiu algo bastante relevante. No meio da sessão, um dos participantes (habitante da cidade) teve que se ausentar e foi substituído pelo seu filho. Um outro participante notou, então, que apesar de não conhecer o pai ou o filho em questão, reconheceu traços familiares na forma de cada um tocar e improvisar. Não só foi indicada a postura física, mas mais importante foi observada a intensidade como tocavam e mesmo certos ritmos e fraseio musical. Essa observação levou a uma reação dos outros participantes que majoritariamente concordaram.

Em seguida, tocou-se novamente o exercício. Já com todos os participantes bem confortáveis no grupo, o exercício resultou numa melhor performance musical, e foi claramente patente a relação das improvisações com a personalidade de cada participante. Na discussão seguinte, foi unanimemente

reconhecido que o grupo estava agora mais completo. Para além de conseguir tocar em uníssono, contribuindo para mais facilmente agregar um conjunto grande de elementos para um objetivo comum, incluía também de forma assumida as vozes individuais de cada elemento, atribuindo-lhe efetivamente um interesse especial. Assim, foi reconhecido que em cada improvisação todo o grupo transformava-se, tomando formas diferentes que poderiam indicar novos objetivos, outros caminhos e/ou novas percepções. O grupo sentia-se, assim, completo; onde todos trabalham para o bem comum e sempre disponíveis a sugestões individuais para a elevação e progresso de todos.

CONCLUSÃO

A música, quer seja por meio da sua prática ou da simples audição, existe desde que há memória e está presente em todas as sociedades. De uma forma quase mágica, a música tem a capacidade de incorporar e expressar os mais básicos e fundamentais sentimentos e valores associados à humanidade. Como referido neste artigo, o ritmo é um parâmetro musical de cerne da música que tem grande receptividade cognitiva entre todas as pessoas. Também, a improvisação, quando inserida em contexto de grupo, expressa valores humanistas e democráticos, em especial em relação ao binômio indivíduo/grupo, que, no mínimo, relembra a importância da cidadania na contemporaneidade.

Estando a música presente em todos os contextos sociais da contemporaneidade, e as artes musicais (com as suas áreas científicas) já inseridas em instituições de ensino superior um pouco por todo o mundo, a música torna-se, então, um fio condutor privilegiado para a extensão universitária. Para além de conectar facilmente a instituição à sociedade por meio de algo que têm em comum, e que é entendido pelas duas partes, poderá também facilitar o contato de ambas as partes noutras áreas, por meio do “media” musical – assumindo a música como um idioma comum e facilitador de diálogos entre diferentes partes.

REFERÊNCIAS

- BIASUTTI, Michelle. Pedagogical Applications of Cognitive Research on Musical Improvisation, *Frontiers of Psychology*, 6.614: 6:614. doi: 10.3389/fpsyg.2015.00614, 2015.
- LOPES, Eduardo. *Just in Time: Towards a theory of rhythm and metre*. 2003. 240 pp. Tese (Doutorado) – Faculty of Arts, University of Southampton, Southampton-UK, 2003.

_____. Rhythm and Meter Compositional Tools in a Chopin's Waltz, *Ad Parnassum Journal*, vol. 6, issue 11, pp. 64-84, 2008.

_____. Para Uma Conceptualização do Ritmo Musical e da Imagem em Movimento, *VIS – Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília*, vol. 11, n. 2, pp. 86-95, 2012.

_____. O Jazz como Paradigma da Democracia Contemporânea. *Revista da Associação Portuguesa de Educação Musical*, Lisboa, 2015 no prelo.

LOPES, Eduardo; GONÇALVES, André. A Quantification of the Rhythmic Qualities of Salience and Kinesis, *Cris - Bulletin of the Centre for Research and Interdisciplinary Study*, vol. 2013, issue 1, pp. 115-127, 2013.

NORMANN, Theodore. Rhythm and Tempo: A study in music history by Curt Sachs (review), *Journal of Research in Music Education*, vol. 1 no. 2, pp. 143-145, 1953.

ZUCKERKANDL, Victor. *Sound and Symbol*, Princeton University Press, Princeton-USA, 399 pp., 1969.