

**CENTRO UNIVERSITÁRIO MUNICIPAL DE SÃO CAETANO DO SUL – IMES**  
**PROGRAMA DE MESTRADO EM ADMINISTRAÇÃO**

**AUDIÇÃO MUSICAL E RESPOSTAS A DILEMAS**  
**MORAIS**

**RAUL JAIME BRABO**

**São Caetano do Sul**  
**2003**

**CENTRO UNIVERSITÁRIO MUNICIPAL DE SÃO CAETANO DO SUL – IMES**  
**PROGRAMA DE MESTRADO EM ADMINISTRAÇÃO**

## **AUDIÇÃO MUSICAL E RESPOSTAS A DILEMAS MORAIS**

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Administração do Centro Universitário Municipal de São Caetano do Sul, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Administração.

Área de Concentração: Gestão da Regionalidade e das Organizações.

Orientador: Prof. Dr. René H. Licht.

**RAUL JAIME BRABO**

**São Caetano do Sul**  
**2003**

**CENTRO UNIVERSITÁRIO MUNICIPAL DE SÃO CAETANO DO SUL – IMES**  
**Avenida Goiás, 3.400 São Caetano do Sul (SP)**

**Diretor Geral:** Prof. Marco Antonio Santos Silva

**Reitor:** Prof. Dr. Laércio Baptista da Silva

**Pró-Reitor de Pós-graduação e Pesquisa:** Prof. Dr. René Henrique Licht

Coordenador do Programa de Pós-graduação stricto sensu: Prof. Dr. Antonio Carlos Gil

**Dissertação defendida e aprovada em 03 de outubro de 2003, pela Banca Examinadora constituída pelos professores:**

**Prof. Dr. José Jorge de Moraes Zacharias**

**Prof. Dr. Antonio Carlos Gil**

**Prof. Dr. René Henrique Licht**

**À Zilda, fonte maior de amor.**

**Ao João, pelo reencontro.**

**À Denise, com muito amor.**

## **AGRADECIMENTOS**

Ao Prof. Dr. René Henrique Licht, pela orientação segura e generosa com que me guiou no desenvolvimento deste trabalho.

Aos Profs. Drs. José Jorge de Moraes Zacharias e Antonio Carlos Gil, pelas sugestões apresentadas por ocasião do exame de qualificação.

Ao Prof. Ricardo Rizek, pela inspiração e contribuição técnica neste trabalho.

Ao Prof. Orlando Marcos Martins Mancini, pela solidariedade e contribuição técnica neste trabalho.

À Profa. Marília Pini, pela generosidade em iniciar-me na música.

Aos Profs. Drs. do Programa de Mestrado do IMES.

À Profa. Maristela Pires da Cruz Smith, pelo apoio incondicional e profissional.

À Profa. Maria do Carmo Romero, pela assessoria técnica prestada quando do planejamento e tratamento estatístico dos dados.

À Denise Pires da Cruz Smith, pela compreensão e auxílio oferecido na compilação de dados e tradução.

Aos colegas e funcionários do IMES e do UniFMU, pela contribuição direta ou indireta na pesquisa.

E, finalmente, a todos os colegas, familiares e amigos, pelo apoio e incentivo constantes.

# SUMÁRIO

RESUMO, vii

ABSTRACT, viii

## 1. INTRODUÇÃO, 1

1.1 Origem do Estudo, 3

1.2 Problematização, 5

1.3 Objetivo, 6

1.4 Hipóteses, 6

1.5 Justificativa do Estudo, 6

1.6 Delimitação do Estudo, 7

1.7 Vinculação à Linha de Pesquisa, 7

## 2. REFERENCIAL CONCEITUAL, 9

2.1 Julgamento Moral, 9

2.2 Musicoterapia, 12

2.3 Música e Processo de Tomada de Decisões, 16

2.4 A Musicoterapia e sua Aplicabilidade nas Organizações, 18

2.5 Teoria dos Afetos e Teoria da Música Pura, 19

### 3. METODOLOGIA, 23

#### 3.1 Tipo de Pesquisa, 31

#### 3.2 Amostra e Sujeitos da Pesquisa, 31

#### 3.3 Instrumento da Pesquisa, 32

#### 3.4 Procedimentos de Elaboração da Pesquisa, 34

#### 3.5 Procedimentos para a Análise dos Resultados, 38

### 4 APRESENTAÇÃO E ANÁLISE DOS RESULTADOS, 39

#### 4.1 Apresentação das Tabelas de Dados, 39

#### 4.2 Cálculo da Prova Estatística, 41

#### 4.3 Análise dos Resultados, 42

### 5 CONCLUSÕES, 45

#### 5.1 Confirmação das Hipóteses, 45

#### 5.2 Atingimento do Objetivo, 45

#### 5.3 Contribuições do Estudo, 46

#### 5.4 Uma Dimensão Tecnológica, 47

#### 5.5 Uma Dimensão Sócio-cultural, 50

#### 5.6 Comentários Finais, 53

### REFERÊNCIAS, 56

### APÊNDICE, 58

### ANEXOS, 60

## LISTA DE QUADROS, TABELAS E FIGURAS

QUADRO 1 – Quadro Comparativo de Modelos Hierárquicos da Personalidade, 10

TABELA 1 – Amostra de protocolos obtidos e considerados por instituição na pesquisa – 2003, 32

TABELA 2 – Amostra de dados gerais com E1 por idade e resposta na pesquisa - 2003, 39

TABELA 3 – Amostra de dados gerais com E2 por idade e resposta na pesquisa - 2003, 40

TABELA 4 – Tabela de contingência 2 x 2 para a prova do  $\chi^2$  - 2003, 41

TABELA 5 – Amostra de percentuais por estímulo e resposta na pesquisa, com sujeitos nas idades a partir de 22 anos - 2003, 42

FIGURA 1 – Escher (1938): Sky & Water I, 55



## RESUMO

**BRABO, R.J.** *Audição Musical e Respostas a Dilemas Morais*. CENTRO UNIVERSITÁRIO MUNICIPAL DE SÃO CAETANO DO SUL – IMES, 2003.

Este trabalho estabelece uma ponte entre a Administração e a Musicoterapia, por meio de uma pesquisa com características de experimento, para verificar a influência da audição musical nas respostas a dilemas morais. O pressuposto é que a resposta a dilemas morais é influenciada pelo estímulo musical. Ao responder a um dilema moral, o indivíduo demonstra o resultado de sua elaboração mental, revelando seu processo de julgamento moral e de tomada de decisão. A pesquisa empregou a audição musical nesse processo, alternando o estímulo, entre dois selecionados, para os grupos que se submeteram ao experimento. O dilema moral foi sempre o mesmo. Como resultado, a pesquisa verificou que a resposta a dilemas morais é influenciada pela audição musical, quando considerada a variável idade.

**PALAVRAS-CHAVE:** audição musical, dilemas morais, gestão de pessoas, ética, julgamento moral, musicoterapia.

## ABSTRACT

**BRABO, R.J.** *Musical Hearing and Responses to Moral Dilemmas*. CENTRO UNIVERSITÁRIO MUNICIPAL DE SÃO CAETANO DO SUL – IMES, 2003.

This work links Administration and Music Therapy, by means of a research with characteristics of an experiment to verify the influence of musical hearing on responses to moral dilemmas. The hypothesis is that the responses to moral dilemmas are influenced by the musical stimulus. By answering a moral dilemma, the subject demonstrates the results of his/her mental work, revealing his/her moral judgment process as well as his/her decision-making. Musical hearing was used in the process, randomizing the stimulus, between two selected stimuli, to the group that was part of the experiment. The moral dilemma was always the same. As a result, the research verified that the responses to moral dilemmas are influenced by musical hearing, when age is considered.

**KEY WORDS:** musical hearing, moral dilemmas, human management, ethics, moral judgment, music therapy.

# 1 INTRODUÇÃO

Este trabalho propõe uma ponte entre duas áreas do conhecimento, a Administração e a Musicoterapia. Na Administração estuda-se como as pessoas tomam decisões e como esse processo é influenciado. Na Musicoterapia, como a audição musical interfere na relação Homem-Música. Com a ponte proposta, tem-se por tema: *Audição Musical e Respostas a Dilemas Morais*. Assim, ao definir as partes, *audição musical* e *dilemas morais*, delinear-se-ão as bases a desenvolver no trabalho:

***Audição Musical*** é entendida aqui sob duas possibilidades: como a prática comum de ouvir música, sempre associada a outra atividade cotidiana, delegando à música um papel secundário, pois o foco da atenção normalmente está dirigido à outra atividade, distinguindo do ouvir música em concerto, quando o proposto acima é invertido, e a música assume, então, o foco da atenção do ouvinte. Percebe-se também uma distinção de postura:

***Passiva***, quando se está envolto por sons, musicais ou não, involuntariamente, o que acontece o tempo todo, uma vez que é possível apenas diminuir ou aumentar a intensidade do som e nunca privar-se dele.

***Ativa***, quando se procura privilegiar o som e a música, voluntariamente, o que requer adequação de um ambiente que favoreça condições acústicas (menor índice de interferências indesejáveis), disponibilidade mínima de tempo e seletividade.

Podem-se classificar dois modos básicos de ouvir música, como sugerido em *Trilha Musical* (CARRASCO, 1993, p.104): a ***audição sensorial*** e a ***audição intelectual***.

A ***audição sensorial*** é o modo de audição musical caracterizado pelas situações em que o ouvinte não volta toda a sua atenção para o discurso musical, quando ouve música enquanto desenvolve outra atividade, observando-a, portanto, como plano de fundo, ocupando um espaço secundário em sua percepção consciente.

A *audição intelectual* é aquela que catalisa a nossa atenção para o discurso musical, permitindo ao ouvinte perceber e decodificar os aspectos morfológicos e estéticos inerentes à música, caso em que é observada como plano principal.

Esses modos referem-se a qualidades distintas da linguagem musical, seu aspecto *estrutural* e seu poder de envolvimento *sensorial*. Por meio do *estrutural*, podem-se notar relações rítmicas, melódicas, harmônicas, contrapontísticas, timbrísticas, formais. Pelo *sensorial*, mais subjetivo, pode-se dizer se a música nos tocou ou se provocou uma resposta emocional específica.

Duas teorias correntes discutem essa polaridade, e serão elucidadas no corpo deste trabalho, a “Teoria dos Afetos” e a “Teoria da Música Pura”.

**Dilema Moral**, de acordo com Armstrong citado por CARDIA (1992, p.132), é qualquer situação na qual simultaneamente há para o agente o dever moral de adotar cada uma das duas alternativas; nenhum dever moral é preterido em termos moralmente relevantes; o agente não pode adotar conjuntamente as duas alternativas; o agente pode adotar separadamente qualquer das duas alternativas.

Um dilema muito citado nos estudos de desenvolvimento moral é o sugerido por KOHLBERG (1971), conhecido como “Dilema de Heinz”:

*“Uma mulher estava à morte devido a um tipo de câncer. Uma droga pode salvá-la, uma nova fórmula que um farmacêutico de sua cidade havia desenvolvido. O farmacêutico está cobrando uma alta quantia pelo medicamento, cerca de dez vezes o preço de custo. O marido dessa senhora, chamado Heinz, procurou todas as pessoas que conhecia para pedir dinheiro emprestado, mas conseguiu apenas metade da quantia necessária. Ele disse ao farmacêutico que sua esposa estava morrendo e pediu que lhe vendesse a droga mais barato ou que deixasse para complementar o pagamento posteriormente. Mas o farmacêutico disse ‘Não!’. O marido ficou desesperado e arrombou a farmácia para furtar a droga para sua esposa. O marido deveria fazer isto? Por quê?” (op. cit.)*

Segundo KOHLBERG (1971), o marido da senhora doente tinha apenas duas saídas possíveis (dilema): deixar a esposa morrer por falta do remédio ou furtá-lo. Segundo a proposta original, o dilema oscilava entre o dever de salvar uma vida e não furtar. Kohlberg propunha que a opção por salvar a vida era superior à de não furtar, e sua utilização era justificativa ética da autonomia do indivíduo, situada acima das regras morais e legais.

Para este trabalho, considerar-se-ão como *Dilemas Morais* situações de conflito apresentadas concretamente que pedem resolução, revelando o julgamento moral do indivíduo por sua resposta, demonstrando como interagem as reações emocionais e o pensamento lógico na formação de tais decisões, como o dilema que será apresentado na pesquisa.

## 1.1 Origem do Estudo

A origem se deu pelo diálogo entre o autor e seu orientador acerca da influência dos sons e da música no ser humano e da indagação sobre a relação dessa influência na formação do desenvolvimento moral do jovem. Assim se pode sintetizar a origem do estudo, mas, para entender como esse diálogo foi possível, faz-se necessário um pouco da história do autor deste trabalho, para o que, por ora, assumirei uma narrativa pessoal.

Em 1987, deu-se o meu encontro com a Musicoterapia, numa fase de grande inquietação pessoal e indecisão quanto à carreira a abraçar para dar sequência a meus estudos, uma vez recente a minha conclusão do segundo grau. Numa fase de poucas certezas e muitas dúvidas, me chamava a atenção a minha relação com a música, como ela cada vez mais tornava-se importante para mim, de forma ocasional, uma vez que nunca estudara música, nem tinha com ela grande contato cultural pelas vias naturais, família, escola, igreja, mídia. Foi assim que, casualmente, descobri existir uma carreira que se preocupava em entender a complexa relação entre o homem e a música. Essa carreira se apresentava com o nome de

Musicoterapia e, para meu espanto, havia uma faculdade em São Paulo (nessa época eu morava em Santo André) oferecendo vestibular de meio de ano para a semana seguinte à do meu encontro com essas novidades. Senti-me impulsionado a prestar o vestibular, com todo o desconhecimento que tinha da área e, na semana seguinte, já estava matriculado no curso de Musicoterapia. Assim se deu o início de minha carreira de musicoterapeuta e, com todas as dificuldades que enfrentei, tem sido uma carreira gratificante. Fica clara a intrínseca preocupação da minha profissão com a relação homem/música.

Muito se avançou nesse tempo na minha profissão, como também aumentou o meu amadurecimento para procurar um Programa de Mestrado.

Em 2001, por ocasião da abertura de uma nova Faculdade de Musicoterapia em São Paulo, fui convidado pela coordenadora da Faculdade a integrar o quadro de professores. A partir daí, o Mestrado tornou-se não só uma possibilidade de prosseguir os estudos como necessidade profissional. Em decorrência desse momento, se deu meu segundo encontro curioso com o Programa de Mestrado em Administração do IMES. Com o mesmo impulso, e de novo com todo meu desconhecimento da área, tive a felicidade de encontrar um programa que aceitasse o desafio da interdisciplinaridade e me aceitasse como pesquisador. A partir daí, e de uma série de esforços, tornou-se possível o diálogo com meu orientador, que, com muita sabedoria ajudou-me a encontrar o caminho para este trabalho.

## 1.2 Problemática

A Música é um fenômeno presente em todas as civilizações e sua universalidade aponta para uma expansão da noção de entretenimento a ela associada. A Musicoterapia revela a interferência direta da Música atuando sobre o ser humano, em níveis psíquicos e somáticos, influenciando a cura e os processos profiláticos. Lembre-se que o papel de entretenimento que a Música assume na sociedade é caracterizado pela evolução da cultura urbana ocidental. Ao olhar para grupos primitivos no Ocidente ou no Oriente, constata-se a utilização da Música em caráter pragmático, e não sob o caráter de simples e puro deleite.

A Música exerce um fascínio lúdico no ser humano, associando certa ingenuidade à sua percepção: a *audição musical*. Assim, deve-se rever essa ingenuidade e avaliar como a Música pode trazer resultados positivos ou negativos através da *audição musical*.

O julgamento moral de um indivíduo estará atuando toda vez que for solicitada uma resposta em algum processo de tomada de decisão.

Em um momento de transformações sociais e econômicas, um olhar atento às possibilidades de inovação na gestão de pessoas, e sua demanda, traz por contribuição a atuação do julgamento moral em procedimentos administrativos. Dessa forma, investigar como a música pode atuar nessa discussão, uma vez que não se fica imune diante da audição musical, define o problema deste trabalho:

*A audição musical interfere nas respostas a dilemas morais em alunos de cursos de graduação?*

### 1.3 Objetivo

Este trabalho tem por objetivo testar se alunos de graduação submetidos a estímulos musicais, sob condições especiais, fornecem respostas diferentes a um mesmo dilema moral.

### 1.4 Hipóteses

- a) hipótese central: *a resposta a dilemas morais é influenciada pela audição musical*;
- b) hipótese específica: a proporção de respostas em indivíduos até 21 anos de idade é diferente da proporção de respostas em indivíduos a partir de 22 anos de idade.

### 1.5 Justificativa do Estudo

A audição musical pode ser utilizada como ferramenta de destaque do instrumental dos programas de qualidade de vida, como realça RUUD (1998, p.49), “...*a música amplia nossa percepção emocional, instala um senso de mediação, promove a pertinência e dá significação e coerência à vida*”.

Quando utilizada sob acompanhamento de um profissional qualificado, o Musicoterapeuta, a música pode contribuir para as relações interpessoais dos colaboradores, sua integração, tornando o ambiente de trabalho mais humano, agregando à imagem da organização o investimento dela na dimensão humana das relações de trabalho. Quando utilizada de forma indiscriminada, costuma gerar insatisfação, trazendo à percepção efeitos negativos que a audição musical pode desencadear, como demonstram os resultados de uma pesquisa encomendada pelo ROYAL NATIONAL INSTITUTE FOR DEAF PEOPLE (RNID), realizada em dezembro de 1998, na Grã-Bretanha, sobre a música presente em



lugares públicos – lojas, supermercados, restaurantes, bares, hotéis – programas de tv, em espera telefônica, tocada como plano de fundo, denominada *Muzak*.

Daí surge a possibilidade de integração dos profissionais de Gestão de Pessoas com os de Musicoterapia, através de uma visão pluridisciplinar para a aplicação controlada da audição musical, superando a simples função de entretenimento, através do quaternário:



## 1.6 Delimitação do Estudo

A pesquisa será aplicada em alunos de graduação do IMES e do Centro Universitário UniFMU.

## 1.7 Vinculação à Linha de Pesquisa

A Linha de Pesquisa à qual esse projeto está vinculado é Gestão e Inovação Organizacional.

Em um contexto de exposição a tensões, de natureza pessoal ou social, a audição musical merece constituir-se em ferramenta a ser melhor explorada nos programas de qualidade de vida nas organizações, principalmente daquelas preocupadas com a inovação.

Talvez os profissionais de Musicoterapia tenham algo a oferecer ao ferramental do Gestor, para potencializar a audição musical amparada pelo Musicoterapeuta, a fim de

alcançar os objetivos dos programas de qualidade de vida. O Musicoterapeuta tem o conhecimento técnico para controle da audição musical, enquanto o Gestor tem como viabilizar essa prática, expandindo a função de entretenimento à qual a música está habitualmente associada.

Trata-se de oferecer a audição musical de forma controlada, servindo-se da Musicoterapia para essa prática, seja oferecendo-a sob forma secundária, como música de fundo em um refeitório, uma sala de espera, uma linha de produção, ou como prática principal, em recintos de repouso, adequadamente equipados para favorecer tal prática. Cabe lembrar que o custo de equipamentos adequados vem baixando com a miniaturização e o desenvolvimento de novas tecnologias.

Tecnicamente, essa prática classifica-se como Música Funcional, largamente empregada nos países do chamado Primeiro Mundo. Assim, a audição musical pode contribuir, quando competentemente dirigida, para que os programas de qualidade de vida alcancem o objetivo de trabalhar condições organizacionais para melhorar a qualidade do ambiente de trabalho, favorecendo as relações interpessoais, a integração das pessoas e reforçando a imagem da organização que investe na dimensão humana de seus colaboradores.

## **2 REFERENCIAL CONCEITUAL**

O tema deste trabalho trata de duas áreas do conhecimento: a Administração e a Musicoterapia. Na Administração, estudos desenvolvidos versam sobre processos de julgamento moral e tomada de decisão. Na Musicoterapia, a atuação da audição musical é sobre os processos cognitivos e sua aplicabilidade. Nesse ponto, alguns esclarecimentos sobre conceitos diretamente ligados à pesquisa como um todo serão desenvolvidos.

### **2.1 Julgamento Moral**

LAWRENCE KOHLBERG (1971) abordou o desenvolvimento moral do indivíduo sob a ótica do julgamento moral, tendo apresentado uma seqüência hierárquica de três estágios, distribuídos em seis níveis.

KOHLBERG segue a perspectiva piagetiana de que o indivíduo, em nível de raciocínio moral, evolui de um estágio heterônomo (estrita adesão a regras e deveres, obediência à autoridade, egocentrismo) para um estágio autônomo (capacidade de refletir sobre as regras de forma crítica, aplicação seletiva dessas regras com o objetivo de mútuo respeito e compreensão).

KOHLBERG considera que o processo de alcance da maturidade moral é longo, gradual, não-automático, e que depende da interação indivíduo-meio ambiente.

JANE LOEVINGER (1970) apresenta o conceito de desenvolvimento de ego que fornece um quadro de referência sob a forma de o indivíduo perceber a si próprio e aos outros.

Os níveis mais baixos de desenvolvimento (de 1 a 3) correspondem a uma perspectiva individualista e egoísta do Eu. A fase consciente corresponde ao início da capacidade crítica

de julgar e avaliar. Nos níveis seguintes, o indivíduo vai-se tornando mais autônomo, com capacidade de se dar conta da complexidade do mundo que o envolve. Nesse modelo de desenvolvimento, a sucessão de etapas é marcada pela passagem de uma forma simples e estereotipada de pensamento para a capacidade de estar ciente das múltiplas e diferentes possibilidades de visões acerca da sociedade e de si próprio, ou seja, em direção a uma forma complexa e universal de pensamento.

KOHLBERG e LOEVINGER podem alinhar-se visto apresentarem ambos hierarquizações equivalentes, que partem do egocentrismo em direção à universalidade, através do desenvolvimento da autonomia e do senso crítico.

Quadro 1: Comparativo de Modelos Hierárquicos da Personalidade

<b>Kohlberg</b>		<b>Loevinger</b>	
ESTÁGIO	NÍVEL	ESTÁGIO	NÍVEL
1ºPré-moral	1- obediência e punição	1ºPré-social	1- impulsivo
	2- troca de favores		2- autoprotetor
2ºConvencional (Moral)	3- expectativas mútuas	2ºConvencional (Social)	3- conformidade
	4- lei e ordem		4- consciencioso
3ºPós-convencional	5- contrato social	3ºPós-social	5- autônomo
	6- princípios universais		6- integrado

Fonte: Autor, adaptado de LICHT (1996) Tese de Doutorado, FEA/USP.

Cada estágio está dividido em dois níveis, com características comportamentais da personalidade dos indivíduos, apontando para os padrões modais em que o indivíduo opera. Personalidade aqui é entendida como um conjunto de padrões relativamente estáveis e duradouros de pensar, sentir, perceber e comportar-se:

**1º estágio/nível 1:** o indivíduo apresenta-se com confusão conceitual, tem medo de retaliação, é dependente, explorador e agressivo, seu discurso é dicotomizado e seu comportamento estereotipado. Esse nível revela o estágio mais primitivo (baixo) dos modelos.

**1º estágio/nível 2:** é caracterizado pelo medo de flagrante, desconfiança; a vergonha é pior que o remorso, o problema está sempre no outro; procura pelo menor esforço versus maior resultado.

**2º estágio/nível 3:** preocupação com o próprio status social (reputação) e popularidade, segue regras estabelecidas, sente vergonha e culpa por seus erros, idealiza sentimentos, nega conflitos internos.

**2º estágio/nível 4:** demonstra seus padrões internos, tem capacidade de autocrítica, planeja metas e ideais de longo prazo, expõe-se nas relações, raciocina analítica e sinteticamente.

**3º estágio/nível 5:** tolera conflitos e ambigüidades internas, tolera a si e aos outros, age como modelo sem impor-se, tem visão panorâmica dos elementos constituintes, complexidade conceitual, objetividade na vida.

**3º estágio/nível 6:** renúncia genuína ao que não pode ser atingido; vê cada indivíduo como um mundo em si mesmo e o respeita; mantém a identidade em todas as circunstâncias; raciocínio em rede.

Destaca-se o salto qualitativo entre os níveis 3 e 4, em que há uma mudança de direcionamento nas estruturas do pensamento e prudência nas análises dos comportamentos: *um* comportamento de determinado nível *não* significa que o indivíduo opera naquele nível; comportamentos *modais* de determinado nível significam que o indivíduo *opera* naquele nível; um indivíduo em determinado nível pode apresentar *diversos* comportamentos de *níveis inferiores* e alguns *raros* de *nível superior*.

## 2.2 Musicoterapia

Observa-se a relação entre a exposição a sons e músicas e a interferência direta ou indireta nas atividades dos indivíduos. A Musicoterapia surge como disciplina responsável para esse estudo. A definição de Musicoterapia, apresentada e aprovada pela Federação Mundial de Musicoterapia durante o VIII CONGRESSO MUNDIAL DE MUSICOTERAPIA (1996), realizado em Hamburgo, é:

*“...a utilização da música e/ou de seus elementos (som, ritmo, melodia e harmonia), por um musicoterapeuta qualificado, com um cliente ou grupo, num processo para facilitar e promover a comunicação, relação, aprendizagem, mobilização, expressão, organização e outros objetivos terapêuticos relevantes, no sentido de alcançar necessidades físicas, emocionais, mentais, sociais e cognitivas”.*

O objetivo da Musicoterapia, apresentado no mesmo Congresso, é:

*“...desenvolver potenciais e/ou restabelecer funções do indivíduo para que ele/ela possa alcançar uma melhor integração intra e/ou interpessoal e, conseqüentemente, melhor qualidade de vida pela prevenção, reabilitação ou tratamento”.*

Como disciplina científica, a Musicoterapia desenvolveu-se após a 2ª Guerra Mundial, com o tratamento dos feridos e traumatizados pela guerra, tanto em hospitais psiquiátricos como em hospitais gerais.

Com o reconhecimento da Organização Mundial de Saúde, em 1996, a Musicoterapia tornou-se atuante em diversos setores da sociedade e, em países como a Alemanha, é amplamente utilizada nas organizações, integrando equipes pluridisciplinares de atuação.

A *audição musical* pode ser enquadrada como recurso principal do método receptivo em Musicoterapia, cuja característica consiste em estimular o indivíduo a receber o estímulo sonoro (música), através do ambiente ou do recurso de um fone de ouvido, posicionado de forma confortável, para facilitar a experiência musical, priorizando a atenção e concentração para a estimulação auditiva, ou seja, a audição musical.

Embora a Musicoterapia ainda seja desconhecida do grande público, ela pode assumir a responsabilidade na discussão da audição musical, como corpo teórico para embasar a utilização da música em funções diversas à do entretenimento.

A audição musical, muitas vezes é tratada como uma função predominantemente de entretenimento, influência de uma sociedade tecnológica em que as informações são cada vez mais rápidas, mera busca de novidades caracterizadas por superficialidade e fugacidade, priorizando a visualidade e reduzindo o auditivo a simples coadjuvante.

Quando se fala de audição musical, uma distinção na função da percepção sensorial se apresenta, uma diferenciação quanto ao evento acústico (físico) de ouvir sons e ouvir sons qualificados (tons) quando se ouve música. A distinção se dá numa relação de planos: no concreto, que identifica sua origem enquanto fonte sonora, e no abstrato, que transcende o

fenômeno físico sem excluí-lo, e medeia a possibilidade de uma audição inteligente, que acessa outras qualidades cognitivas – as musicais.

ZUCKERKANDL (1973, p.100) explana as qualidades dinâmicas do tom<sup>1</sup>:

*“...eventos musicais e físicos pertencem a ordens diferentes de existência, assim o que ocorre é uma quebra real do mundo da percepção, todas as sensações audíveis, incluindo sensações de tom como um evento acústico, são ou reações do ouvido a estímulos externos, ou alucinações. Ouvir qualidades dinâmicas da audição é outra coisa. É a percepção direta de eventos não-materiais. A dinâmica das qualidades dos tons dá ao ouvido acesso direto para tais eventos”.*

Depreende-se do texto uma diferenciação de planos, uma possível distinção entre música e ruído, as possibilidades diferenciadas entre fenômeno acústico e fenômeno acústico/musical e as qualidades inerentes a cada plano. Sobre essa diferenciação de planos, ZUCKERKANDL ainda argumenta:

*“...os tons transcendem a sensação auditiva de dentro do audível, uma transcendência interior. Diferente de sons não musicais que vão além do audível para apenas atingir a fonte de onde eles vêm, os tons vão para um audível além. Neste último caso, o fenômeno acústico transforma-se em música. Neste ponto, o escopo e a dimensão da própria audição transborda, ouvir já não está mais confinado a estímulos externos, é mais do que tom e ainda tom, é mais que audição e ainda audição”.*

Com esses argumentos, podem-se relacionar os modos de audição musical (sensorial e intelectual) com esses planos: a audição sensorial, atuando como fator reforçador da experiência acústica no plano concreto, que se mantém na superficialidade estrutural, e a audição intelectual, atuando como fator facilitador da experiência abstrata, a partir da acústica, possibilitando uma imersão estrutural.

---

<sup>1</sup> O termo **tom** é utilizado por Zuckerkandl para designar som musical.



Assim, a audição musical pode expandir o papel de puro deleite associado à música e, como proposto na problematização, ser aplicada como instrumento adicional dos programas de qualidade de vida, quando usada corretamente, uma vez que seu uso indiscriminado, sem critérios e sem o acompanhamento de profissional qualificado, no caso um Musicoterapeuta, pode produzir efeitos negativos e tornar a audição musical uma ferramenta improdutiva na gestão de pessoas, como a pesquisa sobre Muzak demonstrará.

Muzak é a música presente em lugares públicos – lojas, supermercados, restaurantes, bares, hotéis – programas de tv, em espera telefônica, sempre tocada como plano de fundo. O Muzak começou na década de 1920 em esperas telefônicas, e rapidamente tornou-se presença marcante em hotéis, restaurantes, bares e lojas, girando o orçamento anual de sua indústria em dois milhões de dólares<sup>2</sup>.

O ROYAL NATIONAL INSTITUTE FOR DEAF PEOPLE (RNID) encomendou a realização de uma pesquisa sobre o assunto em dezembro de 1998. Dois levantamentos quantitativos foram realizados buscando obter experiências e opiniões da população em geral quanto ao Muzak: via contato telefônico, entre 30 de outubro e 01 de novembro de 1998, totalizando 1.002 pessoas na Inglaterra, País de Gales e Escócia, e via questionário “postal”, enviados para 3.200 membros da RNID, dos quais 1260 foram completamente respondidos.

O último elemento da pesquisa foi qualitativo, permitindo a adição de comentários e histórias pessoais, segundo o desejo do respondente.

Partindo da alegação de que Muzak irritava e frustrava muita gente, o RNID, para pôr em relevo a questão, perguntou a seus membros e à população em geral o que eles realmente pensavam sobre o Muzak.

---

<sup>2</sup> Base: 1998.

Os resultados da pesquisa proporcionaram um interessante “insight” sobre a presença desse fenômeno em nossas vidas. As respostas apontaram para as reações negativas das pessoas quanto ao Muzak. Dentre elas contavam-se, além de pessoas com audição normal, outras que ouviam mal e que nem sequer ouviam.

A pesquisa mostrou que 86% das pessoas que ouvem mal acham o Muzak irritante, da mesma forma que um terço da população em geral também expressa insatisfação quanto ao Muzak. No entanto, o fato de 36% da população em geral dizer nunca ter percebido tal música torna muito pertinente o questionamento de seu valor e necessidade.

A idade é um fator significativo de como as pessoas reagem ao Muzak. Aproximadamente metade da população entre 45 e 54 anos acham-no irritante e 21% dos jovens entre 15 e 24 anos reforçam a opinião de irritabilidade.

A maioria das pessoas que revelam exasperação com as músicas afirmam que os lugares mais impróprios onde se reproduz Muzak são: lojas, supermercados, restaurantes e bares.

### **2.3 Música e Processo de Tomada de Decisões**

Como apresentado no item 2.2, a audição musical pode constituir-se em opção do ferramental dos programas de qualidade de vida.

Trata-se de oferecer a audição musical de forma controlada, servindo-se da Musicoterapia para essa prática, seja sob forma secundária, como *música de fundo* em um refeitório, sala de espera, linha de produção, ou como *prática principal*, em recintos de repouso, adequadamente equipados para favorecer tal prática. Tecnicamente, essa prática classifica-se como *Música Funcional*, largamente empregada em países desenvolvidos.

BRUSCIA (2000, p.240) define *Música Funcional* como

*“a utilização da música para influenciar estados físicos, comportamentos, estados de humor, atitudes, etc. fora do contexto terapêutico, isto é, em ambientes comerciais, industriais, educacionais, laborais ou domésticos. De acordo com Radocy e Boyle (1979), ela inclui a utilização da música para: aumentar a vigilância, a eficiência, a produtividade, a moral e a segurança nos locais de trabalho; reduzir a tensão, a fadiga, o tédio, a melancolia ou a solidão durante qualquer atividade; modular o humor das pessoas em áreas públicas (hospitais, consultórios, aeroportos); estabelecer uma atmosfera convidativa para a conversação, tanto em ambientes laborais quanto recreativos; mascarar sons indesejáveis ou dispersivos no ambiente; criar disposição em estabelecimentos comerciais que reflitam ou descrevam o produto a ser vendido; encorajar comportamentos de consumo; realçar propagandas em rádio e televisão, tornando os produtos mais desejáveis e inesquecíveis; facilitar outras formas de propaganda; realçar os efeitos dramáticos da televisão e de filmes”.*

Assim, a audição musical pode contribuir, quando controlada, para que os programas de qualidade de vida atinjam o objetivo de trabalhar condições organizacionais para melhorar a contribuição das pessoas e a conseqüente produtividade, para uma melhor qualidade do ambiente de trabalho, favorecendo as relações interpessoais e a integração das pessoas, reforçando a imagem da organização que investe na dimensão humana de seus colaboradores.

A Qualidade de Vida no Trabalho – QVT – conceitualmente refere-se à *“implantação e sustentação de melhorias para os funcionários, tendo por base a percepção das alterações internas e externas, valorizando a existência de um ambiente mais humano, onde as pessoas possam sentir-se como parte de uma equipe com um mesmo objetivo a alcançar”* (OLIVA, 2001, p.12). Ao se definirem os critérios de ação da QVT, deve-se ressaltar a sintonia entre seus gestores e clientes e valorizar a compreensão da QVT na empresa.

FERNANDES (1996) reforça a idéia de valorizar as condições humanas, o ambiente de trabalho, considerando o indivíduo o principal elemento diferenciador, essencial ao sucesso de qualquer negócio, e a QVT um instrumento que influencia positivamente os indicadores.

## **2.4 A Musicoterapia e sua Aplicabilidade nas Organizações**

A prática da Musicoterapia implica relação terapêutica, que precisa ser conceitualmente expandida para o *conceito de terapia ecológica*.

O foco terapêutico na relação tradicional, terapeuta/cliente, está centrado no indivíduo ou no grupo terapêutico constituído. Na terapia ecológica, que deriva da teoria sistêmica, em que todas as entidades são vistas como inextricavelmente vinculadas entre si, extrapola-se o foco no indivíduo ou grupo terapêutico para o sistema ecológico e os indivíduos que fazem parte dele. Isso significa que o cliente (a ser focalizado) em um grupo terapêutico tradicional é cada membro individual, não o grupo em si; o cliente do trabalho ecológico é tanto o indivíduo quanto a comunidade.

Outra distinção necessária é a de que um grupo terapêutico tradicional não é o ambiente real em que os membros vivem e trabalham, senão apenas réplica desse ambiente, cuidadosamente construída. Em contraste, um grupo ecológico é um contexto, um grupo ou uma comunidade naturais já existentes, com os membros individuais que aí vivem ou trabalham já estabelecidos ou definidos (BRUSCIA, 2000).

Assim, em uma visão expandida e atual, a música assume outras funções, como sugere RUUD (1998, p.49), como principal motivo. Música e musicoterapia têm *“um papel importante na melhoria de qualidade de vida... elas ampliam nossa percepção emocional, instalam um senso de mediação, promovem a pertinência e dão significação e coerência à vida”*.

Já para BRUSCIA (2000, p.238), acrescenta-se à música o conceito sistêmico:

*“a música é vista como inerentemente ecológica de duas maneiras. Primeira, a música propriamente dita é um sistema ou uma holarquia organizada em que cada camada de música ou de experiência é parte de um todo, que é parte de um todo maior, ‘ad infinitum’, onde cada parte/todo é inextricável e reciprocamente vinculada (o). Segunda, a música permeia cada camada da ecologia; ela é encontrada em cada camada do ambiente físico e do sistema sócio cultural, e, na realidade, serve como um catalisador, um continente ou unificador em cada camada e entre várias camadas”*.

## **2.5 Teoria dos Afetos e Teoria da Música Pura**

Serão apresentadas duas correntes teóricas, sem agregar questões valorativas de julgamento de uma ou de outra, que abordam a música sob pólos antagônicos, mas ajudam a elucidar as respostas da pesquisa.

A Teoria dos Afetos trata a música como expressão de emoções, tais como: inveja, ira, compaixão. A Teoria da Música Pura ou Absoluta trata a música como a formalização de idéias musicais.

A Teoria dos Afetos, de origem aristotélica, serviu como base de um movimento artístico-filosófico no Barroco e utilizou a música com a finalidade de “*descrever ou sublinhar um caráter de personagem ou um estado emocional específico ocorrido na ação dramática*” (FRANCO & MANCINI, 2003, p.11).

O termo *afeto* vem da palavra latina *affectus*, tradução do étimo grego *pathos*. *Affectus* provém do verbo *adficere*, que significa exercer influência, afetar.

BARTEL (1997, p.31), em sua obra *Música Poética*, discorre sobre a influência que a música exerce sobre o ser humano:

*“Ambos, Platão e Aristóteles, se interessaram pelo poder da música e sua influência sobre o espírito humano, o que os levou a sugerir usos específicos de certos tipos de música baseados nos ethos de específicos modos gregos. (...) O poder ético e de cura da música foi promulgado em tratados de música durante toda a Idade Média até o período Barroco. Histórias bíblicas descrevendo o poder da música eram adicionadas aos mitos clássicos, desta forma, misturando valores musicais cristãos e greco-romanos.”*

Após várias tentativas de sistematização, em música, de uma teoria dos afetos, vem à tona, no século dezanove, a expressão subjetiva de sentimentos pessoais como valor estético. Dessa forma, o conceito de afetos da música barroca foi desmoronando gradativamente, dando lugar a “*uma nova estética que tinha como centro a experiência empírica*” (FRANCO & MANCINI, 2003, p.12).

No entanto, ainda vigoram resquícios na prática musical que sugerem, por exemplo, a associação do modo maior a um caráter alegre e do modo menor a um caráter mais triste, apesar de não haver nada que prove tal associação.

A Teoria da Música Pura ou Absoluta, por outro lado, foi assim denominada primeiramente “... *por escritores românticos alemães, para um ideal de música ‘pura’ independente de palavras, arte dramática ou sentido representativo. Sugeriu-se que esse tipo de música deveria ser compreendido como uma estrutura objetiva sem conteúdo expressivo*” (GROVE, 1994).

HANSLICK (1989) abriu o caminho de uma crítica e uma historiografia “científica” ao apresentar uma teoria da arte musical formalista, partindo do ponto de que existe uma essência do belo musical intrínseca à própria obra musical.

Assim, o musicólogo austríaco, em seu livro *Do Belo Musical*, lança as bases filosóficas de uma estética musical, evitando o território pantanoso das sensações e da subjetividade dos sentimentos associados às obras musicais. Segundo o autor, o conteúdo da música não é a representação do sentimento, ou seja, a música nada representa senão idéias musicais; o conteúdo do belo musical não é um conjunto de emoções, mas apenas a articulação de sons musicais.

HANSLICK rejeita o sentimento como categoria da estética musical e argumenta que o princípio do belo musical não se encontra nos efeitos por ele produzidos. Porém, ele não nega que tais efeitos existam, mas defende que não constituem a essência da música, nem sequer são exclusivos das obras de arte.

A compreensão de uma obra musical nada deve à intenção do compositor, o que o leva a considerar que os títulos das obras musicais, a servir para alguma coisa, só podem

artificialmente sugerir emoções que perturbam a verdadeira fruição estética da obra. Por isso, HANSLICK sugere que se experimente alterar o título de uma obra musical para ver o que nela se altera de essencial. É também por isso que toma partido na defesa da música instrumental (surgindo como um dos grandes entusiastas da música de Brahms), considerando-a a forma em que se revela na sua pureza a essência da arte musical.

As duas Teorias, apresentando-se como pólos, se isoladas enquanto princípios, são contraditórias, caracterizando uma oposição categórica. Colocadas em relação dinâmica, tornam-se contrárias, caracterizando uma oposição dialética.

A Teoria dos Afetos polariza uma dimensão não espiritual, em prol de uma multiplicidade conflituosa de afetos. O discurso musical gera submatizações e a teoria deve abarcar todos os matizes (afetos). Em meio a essa multiplicidade, aparecem as exceções que solicitam uma normatização.

A Teoria da Música Pura polariza uma dimensão devocional, espiritual. Se ela abarca uma dimensão afetiva, tal dimensão é *sui generis*, e não mais um afeto em meio a outros afetos. Ela aponta para uma dimensão supra-afetiva, devocional.

Quando postas em inter-relação, cada uma das duas Teorias, abarca, desde seu ponto de vista, a outra, com todas as graduações geradas, da radicalidade à mediação.

É sob esta abordagem que apoia-se a pesquisa, não adotando nenhuma radicalidade excludente, como também não intencionando assumir nenhum rótulo. O que interessa, são as possibilidades interpretativas dessa dialética.



### 3 METODOLOGIA

Neste capítulo são descritas as informações acerca da escolha dos estímulos desta pesquisa, no intuito de justificar a escolha e os procedimentos metodológicos. Registre-se que a seleção foi orientada por professores<sup>3</sup> da área de composição da Faculdade de Música do Centro Universitário UniFIAM/FAAM para chegar a um consenso sobre quais estímulos reuniam características estéticas que evidenciassem *contrastes morfológicos* e características que favorecessem a audição intelectual.

Na aplicação da pesquisa, o autor cuidou para não variar de apresentação, vestindo sempre roupa igual, sempre escanhado, mantendo tom de voz e discurso uniforme para todos os grupos. Os procedimentos foram rigorosamente seguidos, bem como a preparação do ambiente (sala), verificando-se: disposição das carteiras, temperatura da sala, luminosidade, limpeza, instalação dos equipamentos necessários, observadas as mesmas condições para todos os sujeitos.

Pelo referencial conceitual apresentado, a expectativa para a pesquisa contava que alunos com mais idade, com mais experiência, supostamente com maior interação com o meio e maior exposição a estímulos, mais próximos do amadurecimento, oferecessem respostas mais diferenciadas do que os mais jovens. “Cabe” aos mais “velhos” demonstrar mais autonomia que os mais jovens. Para a pesquisa, foram considerados jovens os sujeitos com até vinte e um anos de idade.

---

<sup>3</sup> Orlando Marcos Martins Mancini, Professor de Contraponto da Faculdade de Música do Centro Universitário UniFIAM/FAAM.

Ricardo Rizek, Professor de Composição da Faculdade de Música do Centro Universitário UniFIAM/FAAM.

### A Seleção dos Estímulos

Buscaram-se dois estímulos que apresentassem: a possibilidade de uma primeira audição (ser um estímulo desconhecido); ausência de texto; contrastes estruturais e não de gênero e estilo. A intenção era encontrar dois estímulos que pudessem representar polaridades estruturais, mantendo a maior homogeneidade possível. Às polaridades serão associadas expectativas de respostas. Para o estímulo designado por E1, a expectativa será de encontrar aspectos estruturais que indiquem um caráter de calma, repouso, serenidade. No outro pólo, para E2, indicações de agitação, tensão, turbulência.

Para representar os estímulos, adotaram-se, para E1, *calma* e, para E2, *agitação*; mais como recurso mnemônico do que para associar um significado fechado, já que os estímulos são mais amplos e complexos do que os nomes podem sugerir.

Muitas opções foram encontradas e entendeu-se mais adequado contar com a contribuição isenta dos profissionais da área de composição em Música para concluir a seleção.

Assim, a escolha recaiu sobre:

Estímulo 1 (E1): *Adagietto / 5ª Sinfonia de Mahler*

Estímulo 2 (E2): *Allegro Energico / 6ª Sinfonia de Mahler*

Os dois estímulos escolhidos, o *Adagietto* da 5ª e o *Allegro Energico* da 6ª sinfonia, não devem ser associados a nenhuma tendência. Todo cuidado formal foi tomado para evitar selecionar algum estímulo com comprometimento de qualquer espécie.

A escolha não foi simples, diante da gama de possibilidades, porém os dois estímulos selecionados apresentaram as características procuradas para esta pesquisa:

- a- O repertório erudito não faz parte do repertório comum do público em geral, principalmente dos jovens. Mahler não é um compositor popular, mesmo para o público apreciador de música erudita. Assim, entendeu-se adequado para a pesquisa por proporcionar aos sujeitos a novidade (uma primeira audição) e evitar associações;
- b- Os estímulos escolhidos, E1 para o *Adagietto* e E2 para o *Allegro Energico*, favorecem a experiência da audição intelectual, proposta na pesquisa: um ambiente preparado para oferecer aos sujeitos a prática da abstração; a ausência de texto para evitar a dispersão da busca de entendimento do conteúdo semântico da linguagem verbal, em nome da focalização da atenção no discurso intrinsecamente musical;
- c- Ao optar por dois estímulos musicais de um mesmo compositor, pela proximidade de composição de ambas, pela mesma macroforma (sinfonia), pôde-se garantir uma fidelidade estilística, formal e de época, para analisar os contrastes de caráter morfológico que diferenciam os dois estímulos.

Com o intuito de contextualizar o material musical do discurso estético de Mahler dos trechos em questão, desenvolver-se-á um análise estrutural simplificada dos estímulos propostos. O desafio é encontrar uma terminologia acessível para explicar a essência discursiva dos trechos, sem recorrer à terminologia técnica do meio musical.

Primeiramente, para o entendimento da análise, faz-se necessária uma pequena explanação sobre o sistema que rege as relações a analisar: o Sistema Tonal.

O Sistema Tonal é a articulação das forças tendenciais, centrípetas e centrífugas, geradas na escala musical, em torno de um som central, referencial (centro tonal) no discurso musical, determinando sua Harmonia (relações de tensão e repouso). Tal sistema está implícito nas obras compreendidas entre o século XVII e início do XX. Se o compositor indica em sua obra, por exemplo, *dó maior*, isso significa que o som de referência (tonal) será a nota *dó*, a qual determinará o início e o fim do discurso musical nesse som de referência. Os recursos discursivos desenvolvidos na obra obedecerão às leis referenciadas por esse centro. As relações são percebidas pela audição humana submetida, por contextos culturais, a perceber e a entender a linguagem do discurso musical através do Sistema Tonal. As “leis gramaticais e o vocabulário” do sistema influenciam nossa percepção e entendimento do fenômeno “Música”.

#### **Análise Simplificada do *Adagietto* da 5ª Sinfonia.<sup>4</sup>**

Será empregada uma metáfora para que o leitor leigo, mesmo não entendendo a justificativa que se segue, possa acompanhar a estrutura.

Metaforicamente, o *Adagietto* tem uma estrutura musical que pode ser entendida da seguinte maneira: deve-se imaginar um oceano de águas muito profundas e, na profundidade, uma correnteza intensa que caminha em determinada direção, enquanto, na superfície, reina a tranquilidade, a calma. A aparência é de tranquilidade, mas há um movimento profundo

---

<sup>4</sup> Análise orientada por Ricardo Rizek, Professor de Composição da Faculdade de Música do Centro Universitário UniFIAM/FAAM, em sessão particular gravada e adaptada pelo autor.

com tensões internas. Temos, então, águas profundas que remetem ao sombrio, melancólico, insondável, intangível, para o que se esvai, o que escapa.

Com esse estímulo, espera-se influenciar o processo de julgamento dos indivíduos, tendo por reação uma tendência de julgar com mais brandura, compaixão, condescendência, misericórdia, apresentando respostas de não imputação de pena ao dilema moral.

O *adagietto* é composto em sua macroestrutura por três partes, em tensão dialética no discurso da matéria musical, segundo a fórmula (A, B, A'). A proposta temática da primeira parte é curvilínea/arredondada/esférica, sem angularidade alguma. Somente na parte (B), Mahler conquista um teor de angularidade em meio à preponderância do caráter curvilíneo (contrapolo) para compor o equilíbrio do todo. O centro tonal proposto é de fá maior; a tensão harmônica se dará pelo modo como Mahler atingirá em seu discurso uma dialética entre luminosidade e sombra com esse centro.

A primeira parte se divide em três sessões: a primeira sessão, em que o tema é apresentado e definida a tonalidade fá maior como centro tonal; na segunda sessão, o material musical que Mahler apresenta, insinua a contraparte (B) contrastante, caminhando harmonicamente do centro tonal (fá maior) para outro eixo (lá menor), que, em relação ao centro tonal (fá maior), gera um caráter sombrio/obscuro/melancólico. As duas sessões compõem um período *antecedente*; a terceira sessão inverte o caminho harmônico da sessão anterior, como retorno ao centro tonal discursando em um período *consequente*, concluindo o jogo de pergunta e resposta, jogo também de sombra e luz determinado pela harmonia.

Uma transição é apresentada com resíduos temáticos da parte (A), conduzindo a obra para sua contraparte contrastante, a parte (B). Esta apresenta os recursos discursivos de Mahler, desenvolvendo suas idéias estéticas, reservando uma obscuridade harmônica e conquistando e conduzindo os teores de angularidade para a culminância de uma luminosidade.

Na última parte (A'), é resgatado o tema com a primeira sessão de (A) retomando o centro tonal, reafirmando-o, e omitindo a segunda sessão de (A), justamente a sessão obscura. Assim, Mahler conserva o centro tonal em evidência, conduzindo a resolução do discurso musical para seu final, de maneira a apresentar uma síntese envolta de luminosidade circular.

Mahler conduz o *Adagietto* com jogos de caráter, de luminosidade e sombra, transitando por *ethos* de complacência misericordiosa, nostalgia, melancolia, elaborados sobre elementos morfológicos, sintomaticamente optando por recursos reduzidos na orquestração (somente instrumentos de cordas), destacando a evasão do fluxo do andamento/tempo, que sugere ao ouvinte acompanhar o tempo da obra.

No final, com a ampliação temporal de motivos da obra, Mahler escreve uma passagem impressionante. Assim, o *Adagietto* resulta em um movimento de escopo ímpar em sua produção composicional.

### **Análise Simplificada do *Allegro Energico* da 6ª Sinfonia.<sup>5</sup>**

Metaforicamente, para o *Allegro Energico*, deve-se imaginar também um oceano de águas muito profundas, mas a turbulência está na superfície, enquanto na profundidade reina a calma<sup>6</sup>. Como se trata de uma tempestade, há movimentação radial, multidirecional. A aparência é de agitação na superfície, de tensões, mas há um movimento de tranquilidade no fundo. Isso remete a impetuosidade, energia, força, obstinação.

Com esse estímulo, espera-se influenciar o processo de julgamento dos indivíduos, tendo por reação uma tendência de julgar com mais severidade, virilidade, força, ímpeto, imputando pena ao dilema moral.

A introdução tem marcas fundamentais, como a *rítmica*, que se vai adensando, a partir de uma célula com característica angular/cortante, que acontece sobre uma base decisiva para o movimento: o fundamento (alicerce), o *ostinato* (a obstinação de uma base) em recorrência, que gera a obstinação, a obsessão.

O equilíbrio se dá pelo modo como o *primeiro tema*, partindo do angular/cortante, atingirá o curvilíneo/arredondado no *segundo tema*.

A estrutura do movimento é a de um *Allegro* da Forma Sonata, caracterizado pela bitematicidade, ou seja, o tema se dá pela relação conflito/tensão/contraste de dois temas. Mahler adota essa Forma (macroestrutura) amadurecida em e por Beethoven que, embora

---

<sup>5</sup> Análise orientada por Ricardo Rizek, Professor de Composição da Faculdade de Música do Centro Universitário UniFIAM/FAAM, em sessão particular gravada e adaptada pelo autor.

<sup>6</sup> Extrema estabilidade e presença ostensiva do som referencial, a tônica lá.

fosse um grande admirador de Kant, estabelece a Forma Sonata dialeticamente, tensa em suas oposições, contrária mas não contraditória, ou seja, hegelianamente.

Então, tem-se como padrão formal a Forma Sonata Clássica, o *Allegro* de Sonata, que se constitui por: **Exposição** bitemática, **Desenvolvimento** entrelaçador de dois temas conflitantes e **Reexposição**, que não é recapitulação, como argumenta Schönberg, uma terceira parte, pois a reexposição tem o suporte do desenvolvimento, então, em vez da fórmula (A, B, A), têm-se (A, B, C).

Mahler expõe um ritmo cortante/angular para afirmar o centro tonal (lá menor), em que elabora o primeiro tema. Nessa apresentação, Mahler já anuncia o eixo do segundo tema (fá maior). Com todo esse material associado a uma orquestração maciça, gera-se uma tensão brutal, quando ocorre um corte, um microcontraste (transição) na Forma de um “Coral”, para conduzir ao macrocontraste, o segundo tema. O eixo do segundo tema é fá maior, que, harmonicamente, em relação a lá menor, é o ponto de maior brilho/luminosidade dentro do sistema.

Como síntese, encontram-se, por destaque, as instâncias da: bitematicidade; da recorrência de motivos que se implicam mutuamente num curto espaço de tempo, gerando uma obstinação; angularidade; esquemas de adensamento; conflito entre dois temas e a transição entre eles.

Tudo é repetido para chegar ao Desenvolvimento, em que Mahler expõe o material e em que o movimento apresenta um corte abrupto de elementos, gerando um contraste de repouso. É nesse ponto que o movimento é abreviado e determinado seu final, para equivaler em tempo cronológico ao *Adagietto*, para evitar interferência dessa variável.



O *Allegro Energico*, assim, trilhou com o primeiro tema um *ethos* impetuoso, de marcha marcial, que se apresenta como uma exigência ao ouvinte, de caráter obscuro, em direção a um *ethos* de caráter altivo, nobre, um arrefecimento por uma espécie de hino, luminoso.

Um breve excerto de dados complementares, para clarificar a escolha e destacar a não-arbitrariedade, com informações técnicas, contextuais e ilustrativas acerca do compositor e das obras referidas, pode ser consultado em anexo.

Sugere-se nova audição dos estímulos (cd anexo), acompanhada das breves análises.

### **3.1 Tipo de Pesquisa**

Baseou-se em CAMPBELL & STANLEY (1979), *Delineamentos Experimentais e Quase-experimentais de Pesquisa*, para fornecer os meios técnicos de investigação, visto ter a pesquisa características de experimento. Quanto ao nível de pesquisa, é Explicativa, porque se trata de verificar a causa de um fenômeno, o que torna essa modalidade adequada à sua finalidade.

### **3.2 Amostra e Sujeitos da Pesquisa**

A população pesquisada foi de alunos de cursos de graduação do Imes e do Centro Universitário UniFMU, entre 5 de maio de 2003 e 6 de junho de 2003. A amostragem é probabilística e aleatória, para garantir a todos a mesma chance de participar e representar essa população.

**Tabela 1:** Amostra de protocolos obtidos e considerados por instituição na pesquisa - 2003

	Protocolos obtidos	Protocolos considerados
IMES	147	<b>146</b>
UniFMU	190	<b>190</b>
Total	337	<b>336</b>

Dados do autor.

Obs: Apenas um protocolo não foi respondido. Dos cursos de graduação do IMES, participaram: administração, educação física, publicidade e propaganda, jornalismo e rádio e tv. Dos cursos de graduação do Centro Universitário UniFMU: farmácia, biomedicina, fisioterapia, veterinária e musicoterapia (os alunos de musicoterapia não foram considerados para se evitar viéses).

### 3.3 Instrumento da Pesquisa

O instrumento é um delineamento com características de experimento (entende-se por *experimento* a pesquisa em que são manipuladas variáveis/independentes e observados seus efeitos sobre outras variáveis/dependentes) em que os sujeitos da pesquisa se submeterão a ouvir dez minutos de música e, em seguida, responder a um protocolo contendo um dilema moral e uma questão a isso referente, sendo a resposta escolhida entre cinco alternativas (a,b,c,d,e). Uma sala especialmente preparada e calibrada servirá de ambiente para a pesquisa. Apresentar-se-ão duas variáveis independentes, que chamaremos de E1 e E2 (os estímulos musicais). Os sujeitos não sabem sobre a manipulação de E1 e E2. O dilema moral é o mesmo para E1 e E2.

O experimento orientou-se em CAMPBELL & STANLEY (1979) por adequar-se à proposta e alertar para o potencial das técnicas estatísticas e certas falácias e ingenuidades que se opõem ao processo experimental, uma vez que ele é incomum na Administração. A estrutura rigorosa e suas implicações tornaram-se um desafio.

Segundo CAMPBELL & STANLEY (1979), a boa pesquisa depende da agudeza, inventividade e perspicácia do investigador. De nada adianta o esquema perfeito, se aplicado a um problema irrelevante. A aplicação de técnicas precisas a questões banais não é culpa da técnica, mas da banalidade mental de quem as aplica; pior ainda, um problema irrelevante com técnica também inadequada. A técnica adequada garante validade interna e generalização.

Os requisitos para um processo experimental são: atribuição aleatória dos grupos; completo controle na programação dos estímulos; complexidade devido à intransigência do ambiente; atribuição casual a grupos equivalentes; reprodutibilidade/réplica, quando bem-sucedida através do tempo e do espaço, aumenta a confiança na generalização (indução).

Os desafios são: a não-confirmação de uma acalentada hipótese é ativamente penosa, o que leva a evitar ou rejeitar o processo experimental, único caminho disponível ao progresso cumulativo; dever de tenaz persistência (física e biologia); fazer o voto de pobreza para aceitar a pobreza de recursos, como também a pobreza de resultados experimentais.

Em relação ao reconhecimento, tem-se a experimentação como linguagem básica da prova, a evidência científica pela comparação tratada com cuidado e precisão.

Embora esta pesquisa tenha se baseado tecnicamente nos procedimentos de uma pesquisa experimental, assume-se que é inviável, em seu contexto, controlar todas as variáveis requisitadas por uma pesquisa experimental clássica. Portanto, classifica-se como uma pesquisa com características de experimento.

### **3.4 Procedimentos de Elaboração da Pesquisa**

- Selecionar os estímulos: conforme detalhado anteriormente;
- Selecionar as turmas: a seleção se deu pelo critério de acessibilidade dos professores dos cursos de graduação. Uma vez consultados, os professores que se mostraram disponíveis a ceder trinta minutos de sua aula foram recrutados para a pesquisa;
- Assinar a carta de adesão à pesquisa (anexa): uma vez demonstrada a anuência, solicitou-se ao professor a assinatura em uma carta de adesão à pesquisa para formalizar a participação;
- Agendar previamente com cada professor: o critério de acessibilidade foi importante por permitir agendar várias turmas numa mesma data e período, maximizando os esforços de preparação da sala e controle de variáveis. Os professores foram orientados a manter sigilo, para garantir o fator surpresa e a mesma abordagem por parte do pesquisador;
- Selecionar a sala mais adequada para o experimento e seu devido agendamento com a secretaria: entende-se por adequada a sala com o menor índice de interferências externas indesejáveis. Uma vez selecionada a sala, reservá-la junto à secretaria para mantê-la para todas as turmas;

- Preparar a sala com aparelho de som para possibilitar a audição musical dos estímulos selecionados para o experimento: o mesmo aparelho foi utilizado durante toda a pesquisa, um microsystem digital que prioriza qualidade como resultado e não como potência, assemelhando-se ao máximo às características de um concerto ao vivo;
- Calibrar o aparelho de som, o ar condicionado, a iluminação, a disposição das cadeiras, os protocolos (virados para baixo), garantindo as mesmas condições para todos os sujeitos da pesquisa;
- Convidar os alunos a participar da pesquisa (os alunos não têm conhecimento prévio da pesquisa). Nesse momento serão esclarecidos os procedimentos da pesquisa de forma objetiva. Devem-se repetir as instruções pelo menos três vezes. Em seguida, revela-se que a pesquisa se trata de um experimento que consiste em ouvir um trecho de música e, em seguida, responder a um protocolo que lhes será entregue. Pede-se o máximo de contribuição com silêncio e proíbe-se conversa durante o experimento. Esclarece-se que o protocolo da pesquisa a responder é breve, não tomando todo o experimento mais de quinze minutos, dez minutos para o excerto musical e outros poucos para o protocolo. Garantem-se sigilo e anonimato das informações, sendo divulgados somente os dados estatísticos. Pede-se aos alunos que não revelem o teor da pesquisa até a divulgação dos resultados, a que terão acesso com prioridade.

Texto das instruções:

*“Bom dia (tarde/noite)! Gostaria de convidá-los para participar de uma pesquisa que faz parte do Programa de Mestrado em Administração do IMES. Para isso, vocês irão me acompanhar para uma sala preparada, onde acontecerá o experimento, que se trata do seguinte:(irei repetir os procedimentos três vezes) ouvir um trecho musical (em torno de dez minutos) e, em seguida, responder a um*

*protocolo (que estará nas carteiras virado para baixo). Todo o procedimento não passará de quinze minutos, portanto, a tarefa de vocês será de manter-se em silêncio, não conversar, não fazer pergunta alguma, simplesmente ouvir a música em silêncio e responder rapidamente ao protocolo. Serão garantidos sigilo e anonimato das informações, sendo divulgados somente os dados estatísticos. Por favor, não comentem nada sobre a pesquisa com os colegas até serem divulgados os resultados (que vocês receberão em primeira mão)”*.

- Sanar as dúvidas. Pede-se aos alunos que acompanhem o instrutor que, a partir desse momento, não responderá a nenhuma pergunta, devendo qualquer dúvida ser sanada na sala de aula. Lembrar para levarem o material e que precisarão de uma caneta. Assim, os sujeitos são acompanhados pelo instrutor para a sala onde se submeterão ao experimento;
- Acomodar os alunos na sala do experimento. Uma vez sentados todos, reforçar as seguintes instruções: não conversar, acomodar-se o mais confortavelmente possível, identificar o protocolo da pesquisa que estará virado para baixo e que só será virado e respondido após o término da música. Iniciar a audição musical.

Texto das instruções:

*“Por favor, sentem-se e acomodem-se o mais confortavelmente possível. Lembrem-se que o silêncio é primordial, portanto, não conversem. Vocês têm em sua carteira o protocolo da pesquisa; deixem virado para baixo, somente ao final da audição musical vocês devem virá-lo e respondê-lo. Boa audição”*.

- Encerrar a reprodução do trecho musical, reforçar para virarem o protocolo e o responderem rapidamente. Recolher aos protocolos e liberar os alunos, agradecendo a participação, e lembrá-los do sigilo da pesquisa até a divulgação dos dados. Conferir se todos os campos foram preenchidos.

Texto das instruções:

*“Podem virar o protocolo e respondê-lo (aguardar três minutos...). Podem me entregar o protocolo, muito obrigado pela participação, por favor, não comentem com os colegas até os dados serem analisados e divulgados”.*

- Analisar os dados: a análise será detalhada no próximo capítulo;
- Elaborar os quadros.

A técnica utilizada para a coleta de dados foi a de um questionário sob a forma de protocolo de pesquisa (apêndice), apresentado aos sujeitos da pesquisa e recolhido após serem respondidos (observe-se que os protocolos são idênticos, com exceção do canto inferior direito, identificado por E1 ou E2).

### 3.5 Procedimentos para a Análise dos Resultados

Primeiramente foram identificados a lápis, no canto alto direito de cada protocolo, o curso, idade e gênero de cada sujeito da pesquisa.

A escolha da opção “A” foi interpretada como ausência de imputação de pena, portanto, não-penalização.

As escolhas das demais opções, “B,C,D,E”, foram interpretadas como imputação de pena. O grau de severidade das penas foi considerado irrelevante. Para o contexto da pesquisa, explica-se que a divisão das respostas (A / B,C,D,E), intencionou agregar credibilidade, de forma a mascarar a polaridade:

não imputação (foi acidente)   X   imputação (foi incidente)

O levantamento de dados foi feito mecanicamente, ou seja, protocolo por protocolo, averiguado e revisto três vezes cada um, em sistema de júri (duas pessoas).

Feita a contagem e conferência dos dados, foram eles transpostos para as tabelas de dados. Toda operação matemática também observou os mesmos cuidados.

Com as tabelas de dados prontas, procedeu-se à análise estatística com o auxílio de um profissional especializado.

A análise estatística foi conferida junto ao orientador, para, então, proceder às análises dos resultados.



## 4 APRESENTAÇÃO E ANÁLISE DOS RESULTADOS

Inicialmente, apresentar-se-ão as tabelas com dados gerais da pesquisa, E1 e E2, seguidas do cálculo da prova estatística. Seguirá a análise dos dados, baseada no referencial conceitual apresentado.

### 4.1 Apresentação das Tabelas de Dados

Segue a tabela de dados referente à contagem dos protocolos da pesquisa realizada sob o estímulo um (E1) = *Adagietto da 5ª sinfonia de Mahler*.

**Tabela 2:** Amostra de dados gerais com E1 por idade e resposta na pesquisa - 2003

	A	B,C,D,E
17,18,19,20 e 21 anos	82 (66,7%)	41 (33,3%)
a partir de 22 anos <sup>7</sup>	23 (63,9%)	13 (36,1%)

Dados do autor.

Com os dados gerais de E1, verifica-se semelhança entre os valores percentuais. O teste estatístico avaliará se a semelhança entre os percentuais também significa semelhança entre as proporções de respostas nos sujeitos até 21 anos de idade com os sujeitos a partir de 22 anos de idade.

---

<sup>7</sup> A seqüência não é contínua, a distribuição é mais atomizada.

Segue a tabela de dados referente à contagem dos protocolos da pesquisa realizada sob o estímulo dois (E2) = *Allegro Energico da 6ª sinfonia de Mahler*.

**Tabela 3:** Amostra de dados gerais com E2 por idade e resposta na pesquisa - 2003

	A	B,C,D,E
17,18,19,20 e 21 anos	66 (60%)	44 (40%)
a partir de 22 anos	<b>59 (88,1%)</b>	<b>08 (11,9%)</b>

Dados do autor.

Com os dados gerais de E2, se revela, percentualmente, uma diferença significativa de respostas nos sujeitos até 21 anos de idade com os sujeitos a partir de 22 anos de idade, que sugere uma confirmação estatística às hipóteses. Para isso, será utilizada a Prova do  $\chi^2$  para duas amostras independentes.

## 4.2 Cálculo da Prova Estatística

### PROVA DO $\chi^2$ PARA DUAS AMOSTRAS INDEPENDENTES

$H_0$ : a proporção de não-penalização (escolha da opção A) nas idades  $\leq 21$  é igual à proporção de não-penalização (escolha da opção A) nas idades  $\geq 22$  anos.

$H_1$ : a proporção de não-penalização nas idades  $\leq 21$  **não** é igual à proporção de não-penalização nas idades  $\geq 22$  anos.

**Tabela 4:** Tabela de contingência 2 x 2 para a prova do  $\chi^2$  - 2003

	Até 21	A partir de 22	
A	148 <sub>A</sub>	82 <sub>B</sub>	230
B,C,D,E	85 <sub>C</sub>	21 <sub>D</sub>	106
	233	103	336

Dados do autor.

Obs.: Soma de dois grupos.

#### Estatística do teste

$$\chi^2 = \frac{N (|AD - BC| - N/2)^2}{(A+B) (C+D) (A+C) (B+D)}$$

$$\chi^2 = \frac{336 (|3108 - 6970| - 168)^2}{230 \times 106 \times 233 \times 103}$$

$$\chi^2 = \frac{45.849336}{5.8509562} = 7,8362124$$

O valor crítico do  $\chi^2$  para o nível de significância igual a 0,01 é 6,64. Logo, rejeita-se a hipótese nula ( $H_0$ ) e aceita-se a hipótese alternativa ( $H_1$ ) neste nível, já que  $p < 0,01$ . A faixa etária é uma variável que influencia a imputação de penas.

### 4.3 Análise dos Dados

Em princípio, buscou-se na amostra identificar o público até 21 anos de idade e a partir de 22 anos de idade, dada a literatura que corrobora o vínculo entre desenvolvimento moral e maturidade. Portanto, esperava-se maior evidência de respostas diferenciadas no público de maior idade. Os dados foram separados por idade e por resposta atribuída ao dilema. Como sugerido pelo referencial, a expectativa de encontrar maior ressonância no público de maior idade, antes mesmo do teste estatístico, indicavam confirmação de nossa expectativa.

Ao analisar o quadro geral com todas as idades, verificou-se claramente a interferência da audição musical com E2 nas idades a partir de 22 anos. Percentualmente, os dados apresentaram:

**Tabela 5:** Amostra de percentuais por estímulo e resposta na pesquisa, com sujeitos nas idades a partir de 22 anos - 2003

	A	B,C,D,E
E1	63,9%	36,1%
<b>E2</b>	<b>88,1%</b>	<b>11,9%</b>

Dados do autor.

**A prova estatística confirma essa hipótese e nos dá a garantia de 99% de veracidade dos dados, destacando esta tabela para as inferências do trabalho.**

A leitura que se faz é que E1 e E2 não interferem nas respostas até 21 anos, embora interfiram a partir de 22 anos, o que demonstra que a variável “idade” assume relevância nos resultados da pesquisa.

Verifica-se que os sujeitos, a partir de 22 anos de idade, em princípio, contradizem a hipótese dos contrastes apresentados em E1 e E2: E1 para influenciar maior opção pela alternativa (A), não-penalização; E2 para as alternativas (B, C, D, E), penalizações.

É justamente no E2, com respostas de não penalização (A), que a pesquisa revela a confirmação da hipótese.

Nos resultados com E1, nenhuma diferença desponta: eles demonstram bastante proximidade dos resultados dos sujeitos até 21 com os a partir de 22.

A literatura sobre desenvolvimento moral sugere a íntima relação entre cognição/maturidade e desenvolvimento moral, através da autonomia/descentração do indivíduo. Isso se revela no E2 com sujeitos a partir de 22 anos. A justificativa se dá pela idéia de que quanto maior o envolvimento do indivíduo com o estímulo recebido, preservando sua autonomia, maior a possibilidade de uma via de ressonância com os aspectos estruturais do estímulo, revelando melhor adequação na resposta ao problema proposto, respeitando seus princípios éticos e morais. O estímulo não exerce coerção no julgamento moral, apenas favorece uma via de acesso mais adequada para os processos de tomada de decisão.

A situação experimental, que provocou a audição intelectual, exerceu grande influência nos resultados, reforçando a idéia já exposta sobre os processos de abstração e tomada de decisão, ou seja, a audição intelectual facilita os processo de pensamento abstrato, é uma via de acesso a ele.

O repertório instrumental erudito, representado pelos dois movimentos de Mahler, demonstrou-se adequado ao propósito da pesquisa, também facilitando o processo.

A literatura de Musicoterapia apóia a idéia de não rotular os estímulos musicais com uma possível catalogação de “pathos” e sua correspondência na audiência, o que acaba se revelando na pesquisa com a padronização das respostas nas idades até 21 anos de idade. Isso se explica pelo pouco envolvimento dos jovens com os estímulos recebidos, caracterizado por um envolvimento superficial.

Observa-se a dimensão da empatia, a música “calma” distancia-se do conflito, já a música “agitada” empatiza-se com o conflito. Há uma ressonância, ao ler o texto do dilema a inquietação é reforçada, facilitando a empatia com o conflito. Os indivíduos se colocaram no lugar de quem ficou vivo. A música não induziu, facilitou o processo de tomada de decisão.

## **5 CONCLUSÕES**

Para finalizar este trabalho, serão apresentados os comentários pertinentes aos resultados da pesquisa acerca das confirmações das hipóteses, do atingimento do objetivo, das contribuições. Algumas informações adicionais contribuirão para um raciocínio conclusivo, mas não finalizante.

### **5.1 Confirmação das Hipóteses**

A pesquisa demonstrou que a resposta a dilemas morais é influenciada pela audição musical (como analisado no item 4.3, p.42), e que a idade é um fator significativo. Na pesquisa britânica sobre o Muzak, o fator idade também está evidente (ver item 2.2, p.16). Assim, através da estatística do teste da prova do  $\chi^2$  para duas amostras independentes, houve confirmação das hipóteses da pesquisa (ver item 4.2, Tabela 4, p.41).

### **5.2 Atingimento do Objetivo**

Este trabalho pôde testar, por meio da pesquisa, que alunos de graduação submetidos a estímulos musicais, sob condições especiais, fornecem respostas diferentes a um mesmo dilema moral. Os procedimentos foram detalhados (item 3.4, p.34). A confirmação das hipóteses permite inferir que o objetivo foi alcançado.

### 5.3 Contribuições do Estudo

A pesquisa demonstrou que a audição intelectual pode favorecer o exercício da abstração, tão necessário para os processos cognitivos, e assim integrar-se ao ferramental dos gestores para os processos de tomada de decisões. Agregando a competência do musicoterapeuta para a seleção dos estímulos, cultiva-se a interdisciplinaridade, promovendo a integração dos profissionais da Administração e Musicoterapia.

Ao refletir sobre o afastamento a uma percepção diferenciada, aproximar a audição musical, através de iniciativas das organizações, de forma a estimular a consciência e autonomia, em oposição a uma reprodução alienada de padrões, possibilita mediar os processos de desenvolvimento pessoal, cognitivo e, conseqüentemente, moral, num momento em que a exigência do mercado de trabalho busca capacidades características de uma moralidade mais desenvolvida. Os resultados da pesquisa indicam que a audição musical, quando direcionada, promove uma atitude moral mais adequada, entendida como predisposição à ação. Não se trata de oferecer utopia, trata-se de iniciativas concretas para gestores preocupados com a inovação. Processos de tomada de decisões, muitas vezes estão relacionados com cargos gerenciais, normalmente ocupados por indivíduos na faixa etária em que a pesquisa revelou resultados, indicando assim a funcionalidade da audição musical, enquanto ferramenta, para a autogestão nos cargos executivos.

Os objetivos da Musicoterapia (ver item 2.2, p.12) podem ser associados aos de modelos de gestão de pessoas, que apontam para conquistar melhor *qualidade de vida*, no ambiente de trabalho, promover maior integração entre os colaboradores e a organização, captar e desenvolver talentos, criar condições organizacionais para melhorar a contribuição das pessoas, reforçar a participação e a satisfação dos indivíduos, preocupar-se com o ambiente externo.



Para o meio acadêmico, o desafio da pesquisa foi compensado pelos resultados alcançados, trazendo para a Administração e para a Musicoterapia dados preciosos seja para contribuição imediata, seja para a continuidade deste trabalho. O rigor exigido recompensamos com a segurança dos dados e com a possibilidade de dialogar com eles para outras inferências que possam contribuir em outros estudos.

#### **5.4 Uma Dimensão Tecnológica**

Na passagem do século XIX para o XX, dois eventos desencadeariam mudanças nos hábitos, na linguagem, na cultura. Edison inventara o fonógrafo e os irmãos Lumière, o cinema.

Edison, inicialmente, concebera o fonógrafo com o intuito de registrar reuniões de trabalho. Seu invento, curiosamente, revolucionaria a música, até então apreciada apenas em apresentações ao vivo. Agora seria possível apreciá-la sem a presença dos músicos, por meio do gramofone (a evolução do fonógrafo para fins musicais). Sem saber, Edison viabilizou uma revolução cultural no que tange à música, com possibilidades mercantis para uma indústria, que se tornaria soberana (a indústria fonográfica), até o aparecimento de outra tecnologia (MP3) no final do século XX.

No cinema, os irmãos Lumière viabilizaram o surgimento de uma nova arte, uma nova linguagem: a imagem em movimento. Lembre-se que, inicialmente, o registro e reprodução de som/música e o registro e reprodução de imagem em movimento caminharam e evoluíram separadamente, como nos sugere CARRASCO (1998, p.13):

*“No estudo do cinema mudo, notamos que, nos primeiros anos, a ausência de som obrigou os realizadores dos filmes a desenvolverem uma série de recursos técnicos, estéticos e de linguagem que viabilizaram o cinema enquanto arte narrativa. Como exemplo de alguns recursos, observamos o uso de legendas, a explicitação do signo gestual através da pantomima dos atores e, especialmente, o desenvolvimento das técnicas de montagem, que vieram a se tornar uma das grandes especificidades da linguagem cinematográfica. Outro aspecto importante é o fato de os filmes mudos terem sido sempre acompanhados por música, desde as primeiras exibições comerciais”.*

Recorde-se que a música citada por CARRASCO (1998) nas primeiras exibições era executada ao vivo.

O próprio Edison contribuiu nos avanços tecnológicos para trazer ao cinema a sincronização de imagem e sons e assim aproximar as duas novidades. Uma nova linguagem nascera: o audiovisual, que se tornaria um fenômeno cultural. As gerações que viriam a receber essa nova linguagem estariam cada vez mais “presas” a ela, com o advento da TV e, conseqüentemente, uma nova mídia, que assumiria o poder de formadora de opinião, transformando as relações éticas (princípios) e morais (conduta) da sociedade. Essa nova linguagem é uma amálgama de linguagens artísticas próprias. No final do século XX, temos a explosão do videoclipe. Aqui se nota a sincronização sonoro-visual, através da montagem de planos e seqüências, de acordo com a estrutura temporal. Temos como resultado o ritmo visualizado somado à sua percepção auditiva, constituindo mais que a sincronicidade dos dois, uma nova forma audiovisual, o videoclipe. Essa linguagem ganharia proporções de *frenesi* entre os jovens.

Como conseqüência, assistimos a um afastamento das formas tradicionais de entretenimento e relação com a cultura, em virtude do grande desenvolvimento e facilidade de acesso às formas audiovisuais e da comodidade dos registros fonográficos que evoluíram e

que atingiram, com o CD, um padrão de qualidade que possibilita uma experiência sonora, em termos de fidelidade, compatível com o concerto ao vivo, com a comodidade, controle, conforto e economia de estar em casa.

As possibilidades que a tecnologia trouxe — poder ouvir uma grande orquestra, com obras de livre escolha, podendo repetir, interromper, quantas vezes quiser — em vez de aproximar o público da diversidade cultural, estimular o acesso livre (democrático) aos repertórios mais diferenciados, reforçar a identidade cultural dos povos em confronto com a globalização, lamentavelmente serviram mais a propósitos mercantilistas do que culturais, provocando uma inversão do proposto, um imperialismo cultural que reforça a reprodução de padrões exteriores, levando a uma alienação mascarada por um discurso de pseudoliberalidade.

Na passagem do século XX para o XXI, pode-se observar o declínio dessas instâncias estabelecidas, advindas da transformação dos processos de informação desencadeados pela Internet. A liberdade proposta pela Internet ainda está se estabelecendo, trazendo consigo o problema da exclusão digital, mas o importante é verificar as evidências que já indicam uma transformação no que tange à música, como a queda anunciada da indústria fonográfica, provocada pela tecnologia MP3.

Parece que o momento é propício para usufruir todos os benefícios que a tecnologia criou. Se outrora a tecnologia provocou um afastamento da verdadeira arte, o apogeu da falta de qualidade, que se possa apontar para novas possibilidades de atuação dessa mesma tecnologia e contribuir para uma nova realidade.

## 5.5 Uma Dimensão Sociocultural

Incentivar a cultura, sua manutenção, seu desenvolvimento e preservar sua memória pode ser o caminho para uma Nação que almeja reconhecer sua identidade. Ao longo da História, essa tarefa foi atribuição do poder instituído, que gradativamente diminuiu seu interesse no incentivo e investimento à cultura. Atualmente, pode-se notar o resultado desse processo quando as manifestações culturais se vinculam e submetem aos interesses econômicos do discurso político/econômico do momento. Submeter a cultura à economia é traçar seu destino de forma determinista ao fracasso. O setor privado tem sido responsável por boa parte dos investimentos nas atividades culturais. Resta a indagação de como, num momento de crise global acentuada, quando também o setor privado se afasta dos investimentos em cultura e a falência do Estado no setor é evidente, conseguir driblar tal situação. Medidas simples, criativas e de pouco investimento podem resultar em alternativas para suprir certas deficiências.

Uma delas pode ser sugerida por esse trabalho: oferecer um resgate às audições intelectuais, proporcionando maior contato com a cultura do País e do Mundo, para valorizar e posicionar a diversidade (nosso legado responsável pela identidade da sociedade toda, a nossa cultura) no mundo globalizado.

A sociedade vem sofrendo transformações tanto de ordem política quanto econômica, social e tecnológica e as iniciativas encontram-se contextualizadas em meio a essas mudanças. Elas são representadas pelo objetivo de repor uma vontade coletiva na qual os indivíduos perseverem por melhores condições de vida, além da luta pela simples manutenção de seus empregos.

Sabe-se que o ideal seria que as empresas privadas, bem como o Estado, pudessem dar o apoio necessário, ou melhor, sustentar a cultura em nosso país, investindo grandes recursos e apoiando projetos de qualidade de vida. Entretanto, ao presenciar o afastamento de ambos, e por motivos contraditórios, fruto do desenvolvimento na pós-modernidade, sugere-se a efetivação de apoio não só assistencial como também assumindo papéis centrais nas ações.

Em outras palavras, com o desenvolvimento tecnológico em rapidez crescente, os então novos paradigmas das épocas passadas já não são suficientes para sustentar a cultura vigente em nosso país. Tudo leva a crer que, sujeito como está à questão do tempo, o Homem, por ser social, terá de buscar novos paradigmas, novas soluções para seus problemas, criando novas perspectivas para suprir as necessidades da cultura.

Iniciativas voltadas para a gestão de pessoas, inseridas no cotidiano e vinculadas a um Projeto Educacional, podem participar da reorganização da cultura no País. Um modelo de gestão com essa credibilidade pode sobreviver às mudanças mais significativas e talvez radicais em direção a uma nova sociedade civil, como nos alerta TOURAINE (1977), onde se possam resgatar princípios da Ética e da Solidariedade, agregando as realidades globais que contrapõem essa tendência. O momento é paradoxal e demanda solidificar a globalização, garantindo a participação democrática em um universo sem fronteiras, sem perder a unidade cultural e a riqueza da diversidade, onde se possa garantir o reconhecimento do outro, ou seja, a verdadeira prática da cidadania.

Os jovens talvez venham a estabelecer-se não mais como meros consumidores alienados de uma indústria cultural, mas como alternativa de mantenedores da cultura, podendo finalmente romper com a cadeia da informalidade de quem atua no campo cultural

em direção a uma normatização democrática no setor. Talvez essa juventude possa exercer o princípio de “enjoyment” de que nos fala TOURAINE (1989), um dos mais influentes sociólogos contemporâneos, em um momento de crise de utopias. Ele expõe com clareza e precisão conceitual a evolução da idéia de sociedade democrática, à luz dos papéis atribuídos ao seu principal agente: o homem, indivíduo social. TOURAINE define a tarefa da democracia nas sociedades modernas e pluralistas como o esforço de assegurar ao indivíduo a fruição de sua igualdade e o respeito à sua individualidade. Ou, em outras palavras, a tarefa da democracia é integrar as duas dimensões do sujeito do processo político.

A dimensão sociológica, que o nivela a todos aqueles que lhe são assemelhados, e a política, que, para além de garantir sua igualdade, deve protegê-lo através de mecanismos instituídos para preservar a diversidade. Assim, a premissa básica da democracia, na sua expressão cultural e política, encontra na igualdade e na diversidade conceitos que não se contradizem, mas que exprimem realidades interdependentes. Numa sociedade moderna e pluralista, o indivíduo deve desfrutar, a um só tempo, da igualdade que lhe é garantida e do respeito à sua diversidade, que lhe é assegurada.

## 5.6 Comentários Finais

Este trabalho revela para a Administração a aplicabilidade da audição musical como ferramenta para o gestor nos processos de tomada de decisões. Numa perspectiva organizacional preocupada com a inovação, este trabalho redireciona o olhar para a audição musical, na tentativa de responder por que tem de haver uma dissociação entre música e ambiente de trabalho. Através do caso fracassado do Muzak, foi demonstrada a importância da figura de um especialista para viabilizar tecnicamente a audição musical, na busca de melhores resultados, alertando, com o caso do Muzak, que a aplicação indiscriminada pode ser improdutiva, questionando seu valor. Esse especialista, o musicoterapeuta, oferece seus serviços para as empresas, procurando participar com outros profissionais da busca de soluções de problemas específicos, como: estresse, fadiga, mau humor, rotina, concentração. Essa aproximação dos profissionais de Administração com outras áreas deve ser incentivada em direção à pluridisciplinaridade.

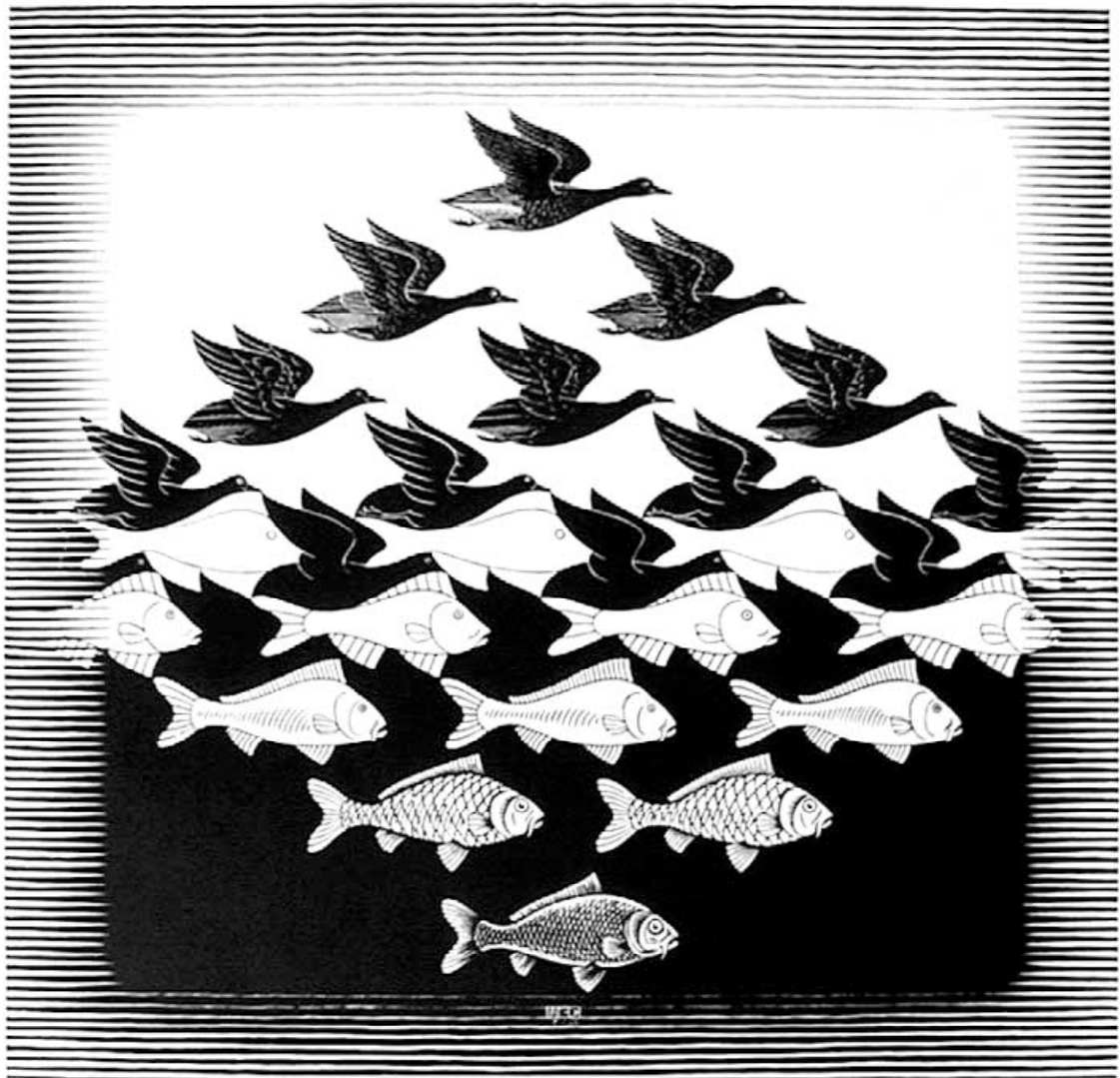
Finalizando, este trabalho espera contribuir para conscientizar sobre a importância da prática da abstração nos processos de tomada de decisões, registrando a audição musical como mediação dessa prática, viabilizada pela Administração, acrescentando algumas páginas nessa discussão.

Ao aproximar profissionais de áreas diferentes, intenciona-se potencializar as perspectivas dessa aplicação, e expandir a sua atuação, que se encontra reduzida a locais específicos, como salas de concerto, e assim permitir a participação das pessoas fora desses redutos templários.

ZUCKERKANDL (1973) defende a musicalidade como inerente ao ser humano, isso possibilita um olhar mais panorâmico nessa questão. Esse olhar estabelece como premissa a participação ativa do interlocutor na audição musical, desmistificando uma erudição associada às questões musicais. A música clama por ser ouvida, por todos.



Figura1: Escher (1938): Sky & Water I



## REFERÊNCIAS

BARTEL, D. *Musica Poetica : Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. University of Nevada Press: Lincoln & Lincoln, 1997.

BRUSCIA, K.E. *Definindo Musicoterapia*. Rio de Janeiro: Enelivros, 2000.

CAMPBELL, D.J. & STANLEY, J.C. *Delineamentos Experimentais e Quase-experimentais de Pesquisa*. São Paulo: EPU. Ed. da Universidade de São Paulo, 1979.

CARDIA, M.S. *Ética I*. Lisboa: Ed. Presença, 1992.

CARRASCO, C.R. *Trilha Musical: Música e Articulação Filmica*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: ECA/USP, 1993.

\_\_\_\_\_. *SYGKRONOS: A formação da poética musical do cinema*. Tese de doutorado apresentada ao departamento de cinema, rádio e televisão da Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP), 1998.

DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA, Ed. Concisa, Editado por Stanley Sadie, Jorge Zahar Editor, RJ, 1994.

FERNANDES, E. *Qualidade de Vida no Trabalho: como medir para melhorar*. Salvador: Ed. Casa da qualidade, 1996.

FRANCO, C.H.R. & MANCINI, O.M.M. *Quatro Compassos de Agitação*. Trabalho de requisito parcial para obtenção do doutorado em Música e Multimeios. Campinas: Unicamp, 2003.

HANSLICK, E. *Do Belo Musical*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1989.

KOHLBERG, L. From is to ought. In T. Mischel (Editor) *Cognitive Development and Epistemology*. New York: Academic Press, 1971.

LICHT, R.H. *Ética Organizacional: busca de um modelo compreensivo para comportamentos morais*. Tese (doutorado) apresentada à FEA-USP, São Paulo, 1996.

LOEVINGER, J. & WESSLER, R. *Measuring Ego Development*. San Francisco: Jossey-Bass Inc., 1970.

OLIVA, E.C. *Qualidade de Vida no Trabalho no Setor de Cosméticos*. São Paulo: Caderno de Pesquisas – ano 2, n.4 CEAPOG – IMES, 2001.

RADOCY, R., BOYLE, J. *Psychological Foundations of Musical Behavior*. Springfield: Charles C. Thomas, 1979.

RUUD, E. *Music Therapy: Improvisation, Communication and Culture*. Gilsum NH: Barcelona Publishers, 1998.

TOURAINÉ, A. *Movimentos Sociais e Ideologias nas Sociedades Dependentes*. In: Albuquerque, J.A.G. (Org.). *Classes médias e política no Brasil*. Rio de Janeiro: Terra e Paz, 1977.

\_\_\_\_\_. *Palavra e Sangue*. Campinas: Unicamp, 1989.

ZUCKERKANDL, V. *Man the Musician: Sound and Symbol: Volume II*. New Jersey: Princeton University Press, 1973.

CRÍTICA, REVISTA DE FILOSOFIA E ENSINO. Revista eletrônica fundada em 1997. Artigo de Aires Almeida sobre Hanslick. Disponível em:  
<[http://www.criticanarede.com/lds\\_hanslick.html](http://www.criticanarede.com/lds_hanslick.html)>. Acesso em: 29 ago. 2003.

THE NOISE POLLUTION CLEARINGHOUSE. Organização britânica sem fins lucrativos, com pesquisas online sobre ruído. Pesquisa publicada em 14 de dezembro de 1998, pelo Royal National Institute for Deaf People. Disponível em:  
<<http://www.nonoise.org/library/muzak/muzak.htm>>. Acesso em: 22 jul. 2000.

WORLD OF ESCHER. Loja virtual de produtos oficiais de Escher, inaugurada em fevereiro de 1995. Desenvolvida por Paul Schofield. Disponível em:  
<<http://www.worldofescher.com/gallery/A41.html>>. Acesso em: 02 set. 2003.

MAHLER, G. (1860-1911). *Symphony n° 5*. Wiener Philharmoniker Orchestra/ Lorin Maazel. Viena: CBS Records Ltd, 1983. (gravação gentilmente cedida por Itamar Vidal).

MAHLER, G. (1860-1911). *Symphony n° 6*. Royal Scottish National Orchestra/ Neeme Järvi. Essex: Chandos Records Ltd, 1993. (gravação gentilmente cedida por Ricardo Rizek).

## APÊNDICE

### *PROTOCOLO*

***(POR FAVOR, NÃO CONVERSE NEM FAÇA PERGUNTAS)***

**Leia o parágrafo abaixo e assinale com um X apenas uma das opções. Seja rápido.**

- Dois indivíduos encontram uma arma de fogo e começam a manipulá-la. Em consequência, a arma é disparada e um deles morre. Qual sentença você aplicaria ao outro indivíduo?

- ( ) a- Não aplicaria sentença alguma
- ( ) b- Condenaria a cinco anos de prisão
- ( ) c- Condenaria a vinte anos de prisão
- ( ) d- Condenaria à prisão perpétua
- ( ) e- Condenaria à pena de morte

Nome: \_\_\_\_\_

Idade: \_\_\_\_\_ anos

Sexo: ( ) Masculino

( ) Feminino

Curso: \_\_\_\_\_ Turma: \_\_\_\_\_

***PROTOCOLO******(POR FAVOR, NÃO CONVERSE NEM FAÇA PERGUNTAS)***

**Leia o parágrafo abaixo e assinale com um X apenas uma das opções. Seja rápido.**

- Dois indivíduos encontram uma arma de fogo e começam a manipulá-la. Em consequência, a arma é disparada e um deles morre. Qual sentença você aplicaria ao outro indivíduo?

- ( ) a- Não aplicaria sentença alguma
- ( ) b- Condenaria a cinco anos de prisão
- ( ) c- Condenaria a vinte anos de prisão
- ( ) d- Condenaria à prisão perpétua
- ( ) e- Condenaria à pena de morte

Nome: \_\_\_\_\_

Idade: \_\_\_\_\_ anos

Sexo: ( ) Masculino

( ) Feminino

Curso: \_\_\_\_\_ Turma: \_\_\_\_\_

## ANEXO A

### *CARTA DE ADESÃO À PESQUISA (IMES)*

Prezado(a) Sr.(a) Professor(a),

O Programa de Mestrado em Administração do IMES vem respeitosamente através desta solicitar sua colaboração para viabilizar o experimento do mestrando Raul Jaime Brabo, cedendo os últimos 30 minutos de sua aula para convidar seus alunos para participarem da pesquisa a ser aplicada em sala de aula da Pós-graduação.

O agendamento será feito com antecedência após seu aceite.

Ciente de sua preocupação com a pesquisa científica, agradeço antecipadamente.

---

Orientador: Prof. Dr. René H. Licht

De acordo: Professor \_\_\_\_\_

## ANEXO A.1

### *CARTA DE ADESÃO À PESQUISA (UniFMU)*

Prezado Professor do Curso de .....,

Conforme acordado com a direção do curso, venho por meio desta solicitar sua contribuição para a realização da pesquisa de Mestrado do Professor de Musicoterapia da casa, Raul Jaime Brabo, cedendo os últimos 30 minutos de sua aula para os alunos participarem de um experimento no 4º andar, na Clínica de Musicoterapia. Para isso, o pesquisador irá até sua sala, em data e horário agendados, para acompanhar os alunos até o local referido e também dar as orientações necessárias. É importante para a pesquisa que nada seja dito aos alunos anteriormente, portanto, sua colaboração restringe-se a assinar esta carta de adesão e agendar data e horário.

Grato por sua colaboração e incentivo à pesquisa científica.

---

Prof. Raul Jaime Brabo

De acordo: \_\_\_\_\_

## ANEXO B

### Excerto de Informações Sobre os Estímulos:

#### Biografia

(dados do site <http://www.gustavmahlerfanclub.hpg.ig.com.br/index.htm>)

Gustav Mahler nasceu numa pequena aldeia da Boêmia (hoje Áustria) chamada Kalischt, a 7 de julho de 1860, o segundo filho do casal Bernard Mahler e Marie Hermann. Seu irmão mais velho faleceu ainda criança e Gustav foi tido como primogênito. Cedo seu pai descobriu os dotes musicais de Gustav e incentivou-o assiduamente, trabalhando a duras penas para sustentar seus estudos, pois eram de família muito pobre e Bernard tinha sérios problemas com a bebida. Após a sua morte, Gustav sustentou toda a família de seis irmãos e mãe.

Após passar bons anos no conservatório estudando piano e composição, aos 20 anos de idade, Mahler decidiu tornar-se regente, começando num posto de maestro assistente em Hall, cidadezinha no norte da Áustria, em que regia pequenas comédias musicais e ainda varria o fosso da orquestra após cada apresentação. Mesmo com um repertório simples e aquém de sua capacidade, sua habilidade musical fez extrair magníficos resultados, que permitiu a ele pleitear postos melhores. Passou por Leipzig e Dresden, regendo óperas e concertos, sempre com a dedicação ao trabalho como ponto fundamental, o que suscitou a inveja de seus concorrentes.

Era um jovem assíduo, sério e dedicado, de enorme talento e profundamente comprometido com a música que tanto amava, e não foi difícil arrumar algumas brigas com administradores e regentes mais velhos, que se sentiram ameaçados. Em 1888 foi indicado para a orquestra da Ópera de Budapest, uma casa tradicional, mas que vivia seu pior momento



financeiro, estando à beira da falência. Ao contrário do que seus detratores pensaram ao indicá-lo, ou seja, que ele afundaria com o teatro, Mahler em pouco tempo reorganizou a administração da casa, renovou o repertório e montou óperas inteiras de Wagner e Mozart com tamanho zelo, empenho e perfeição que se tornaram enorme sucesso, fazendo a casa dar lucro novamente.

Sua fama começou a se espalhar pela Europa e já em 1891 estava em Hamburgo, dirigindo a casa de ópera que antes pertencia ao lendário Hans von Bülow, que não poupou elogios a Mahler quando o ouviu reger pela primeira vez. Em 1892 passou por Londres, a convite do Covent Garden, para reger Wagner no Royal Opera House, e sua disciplina férrea incluiu estudo de inglês para conduzir a orquestra com mais segurança e desenvoltura. O sucesso foi imenso, o público gritava ‘Mahler’ e aplaudia incessantemente até ele aparecer no palco, repetindo a ação ao término de cada ato da ópera.

Mahler continuou sua carreira triunfal até o ponto culminante, o cargo musical mais cobiçado de toda a Europa: Maestro Titular da Ópera Imperial de Viena. Mahler conquistou o posto em 1897, permanecendo nele por dez anos e coroando sua carreira com o definitivo reconhecimento de seu meticuloso empenho em fazer a melhor música que podia. Pouco depois, em 1902, casou-se com Alma Schindler, descrita por vários biógrafos como ‘a mulher mais bela de Viena’.

Mas Mahler não estava satisfeito, apesar do sucesso profissional. Estava rico, bem casado, reconhecido internacionalmente, mais algo ainda o atormentava profundamente. Por que razão um músico tão completo, que havia triunfado na vida, alcançado o cargo mais importante que se podia almejar, insistia em passar todas as suas férias anuais - seu único tempo disponível – a escrever enormes sinfonias de expressividade ímpar, tão íntimas e ao mesmo tempo tão sólidas? Embora tivesse produzido muitas canções, algumas com

acompanhamento ao piano e outras com orquestra, suas dez colossais sinfonias são a coluna dorsal de sua produção musical. Todas elas, apesar de enormes diferenças formais, formam um todo tão uno e coeso que muito estudiosos se espantam com a capacidade de Mahler, sendo tão atarefado como regente, não deixar nunca outras obras interferirem em sua inspiração, preservando um estilo individual marcante e inconfundível. Obras de grande intensidade dramática, orquestração rica e linhas melódicas abundantes, que são a chave para o entendimento das idéias desse homem místico, solitário e melancólico. O próprio Mahler disse certa vez ao compositor Jean Sibelius: *'A Sinfonia é o mundo! A Sinfonia deve abranger tudo!'* De fato, levando em conta a origem da palavra *Sinfonia*, que significa “soar em conjunto”, podemos entender quanto era caro a Mahler o sentido de transformar sons diversos em harmonia pura, organização musical das mais exigentes.

### **Contextualização**

A passagem do século XIX para o XX foi marcada por mudanças substanciais na cultura, ciências e artes da Europa. A era das vanguardas artísticas, que tornou as artes plásticas independentes da necessidade de representação fiel da natureza, abriu espaço para o cubismo com Picasso e o surrealismo com Dalí; o simbolismo na literatura tomou o lugar da tradição romântica de descrições minuciosas e abriu espaço para metáforas poéticas, subjetivas; James Clerk Maxwell, Max Planck e Albert Einstein revolucionam a física com modelos de comportamento atômico que ultrapassavam a mecânica newtoniana, e o mundo conheceu a relatividade do espaço e do tempo; Sigmund Freud descobre a importância fundamental da psique em nossas vidas, o sutil limite entre o consciente e o inconsciente, inaugurando a psicologia como ciência; os irmãos Lumière inventam o cinema e George

Eastman faz da fotografia uma arte popular; Gottlieb Daimler e Karl Benz inventam o automóvel.

Dentro de tão rico cenário, a música também gerou representantes dessas profundas transformações de consciência, tendo como porta-voz o compositor austríaco Gustav Mahler (1860-1911), uma das personalidades mais marcantes e influentes do cenário musical europeu na virada do século.

Magro, baixo e atlético, Mahler foi durante sua vida um homem reservado e misterioso, de poucas palavras, mas de muita ação. Seus contemporâneos quase não o conheciam como compositor, pois foi na atividade de maestro que adquiriu fama e fortuna; segundo dizem, um dos mais extraordinários regentes que a música já teve. Dono de uma enorme intuição estética e um profundo senso de conjunto, Mahler submetia os músicos da orquestra a longos e exaustivos ensaios, repetindo quantas vezes fossem necessárias as passagens que não satisfaziam seus altos padrões musicais, na intenção de extrair os melhores resultados na interpretação das obras. Seu esforço nesse sentido — e que também lhe deu fama de ditador excêntrico e chato entre os músicos — render todas as glórias de sua vida.

(biografia por Filipe Salles)

Ao privilegiar a forma sinfônica, Mahler tornou-se um de seus maiores mestres; é impossível considerar um estudo do gênero Sinfonia sem mencionar Mahler. Expandiu a forma, fez uma síntese de recursos harmônicos e melódicos, desde as técnicas barrocas mais elementares de contraponto até as inovações de Wagner; acrescentou valores inestimáveis ao virtuosismo instrumental, tanto a cada timbre individual quanto em seu conjunto, tudo isso aliado a uma fluidez e coerência melódica que até hoje é capaz de espantar ao crítico mais cético. É claro que há altos e baixos de inspiração no decorrer de sua obra, mas, na totalidade, o conjunto forma um todo coeso e estreito de idéias musicais e extramusicais.

Até a década de 50, o mundo praticamente desconhecia sua obra; muito pouco se ouvia sobre Mahler, primeiro por sua música ter sido banida da Alemanha durante a Segunda Guerra (Mahler era judeu de nascimento), e depois por sua música encontrar certa dificuldade em permanecer no repertório sinfônico de outros países, como os EUA, cuja resistência à sua música hermética, talvez um pouco advinda da impossibilidade de torná-la pastiche, fez com que ficasse esquecida por muito tempo.

Graças a esforços de grandes maestros que conheceram e reconheceram seu valor, como Bruno Walter, Otto Klemperer, Willem Mengelberg, John Barbirolli, Bernard Haitink e Leonard Bernstein, a música de Mahler passou a ser gravada com frequência e ouvida ainda mais, a ponto de, hoje, Mahler se tornar um carro-chefe do repertório de qualquer grande orquestra, ainda que os recursos instrumentais exigidos por suas obras façam dele um dos compositores mais caros da história.

As gravações das sinfonias de Mahler são, por isso, cavalos-de-batalha não só das orquestras, mas também das gravadoras, que se esforçam para cada vez mais lançar opções diversas. Mas, por enquanto, as melhores gravações continuam sendo as clássicas.

A dificuldade de aquisição de obras de Mahler não reside apenas na escassez de títulos disponíveis no mercado brasileiro; há também o problema de sua longa duração, obrigando muitas vezes o ouvinte a comprar dois discos para ouvir uma única obra. Como nem sempre essas gravações oferecem *bonus-tracks*, o consumidor brasileiro costuma ficar desestimulado.

### **Comentários:**

Com a Sinfonia nº 5, Mahler inaugura um ciclo puramente instrumental, mais “musical”, sem interferências de textos e narrativas extramusicais. Mas, apesar disso, são sinfonias que não abandonam as intenções filosóficas, apenas as deixam mais subjetivas. Sua 5ª Sinfonia é a mais conhecida e também a mais importante, obra divisora de águas, em que

Mahler busca uma fusão de suas convicções pessoais com sua poderosa intuição estética, na tentativa de transformar suas idéias em música pura. Dividida em três partes, ela organiza de maneira bastante convicta o que antes aparecia de maneira implícita, ou seja, a narrativa musical saindo do trágico e caminhando para o triunfo. A primeira parte abre com uma marcha fúnebre, seguida de um movimento tempestuoso e enérgico (não sem a indicação da esperança, num tema que depois será retomado com alegria abundante no final), caracterizando o conflito e definindo suas metas. A segunda parte engloba um único movimento, o Scherzo, mais descontraído e musicalmente muito bem arquitetado, como se fortalecendo as bases para a terceira e última parte. Esta inicia com o famoso Adagietto, talvez a mais conhecida passagem de Mahler, um movimento escrito apenas para cordas, lento e de beleza incomparável em sua obra. Um grande hino de amor e esperança. O final mescla temas de movimentos anteriores, mas sempre direcionando-os para a resolução dos conflitos, com passagens simples, quase infantis, concluindo com uma grande explosão de alegria. A 5ª é, para muitos, sua obra mais característica, onde suas idéias musicais e convicções pessoais estão dispostas de maneira mais equilibrada e segura (apesar de o próprio Mahler ter revisto várias vezes a partitura e se espantava em verificar erros de orquestração cada vez que fazia uma nova revisão).

A Sinfonia nº 6, considerada por muitos como a mais ‘difícil’ de suas sinfonias, é uma espécie de antítese da Quinta começa nos mesmos moldes, mas não termina na resolução dos conflitos propostos, conservando as tensões harmônicas até o final, sendo, por isso, conhecida como Sinfonia Trágica. Mahler a escreveu em 1905, quando descobriu que era portador de uma doença genética no coração, que iria matá-lo em breve. Poucas obras musicais revelam com tamanha perfeição o conflito pessoal que o sufocava, tomando consciência de maneira

bastante dura e irrevogável da sua condição humana e, portanto, mortal. É uma sinfonia pesada, de orquestração maciça, harmonias fortes, mas também não sem encantos, sendo seu Andante uma das páginas mais apaixonadas de Mahler. De qualquer modo, não é uma sinfonia facilmente digerível; o clima angustiante de um herói às voltas com seu próprio limite permeia toda a sinfonia, incessantemente. Ao terminá-la, apesar de estar passando por um período relativamente tranquilo de vida, viu expurgados anseios íntimos, antigas preocupações lhe afloraram.

## Ficha Técnica

	SINFONIA Nº 5	SINFONIA Nº 6
<b>Tonalidade principal</b>	Dó sustenido menor	Lá menor
<b>Composição</b>	1901-1902	1903-1905
<b>Revisão</b>	1904,1905,1907,1909	1908
<b>Estréia</b>	Colônia, 18 de outubro de 1904 (regência de Mahler)	Essen, 27 de maio de 1906 (regência de Mahler)
<b>1ª publicação</b>	1905 (Leipzig, C.F.Peters)	1906 (Leipzig, C.F.Kahnt Nachf)
<b>Instrumentação</b>	4 flautas (flautas 3 e 4 alternam com piccolos); 3 oboés (oboé 3 alt. corne inglês); 3 clarinetes (Lá, Sib, Dó – 3º.tb clarinete em ré); clarone; 2 fagotes; contrafagote (tb como 3º fagote); 6 trompas; 4 trompetes; 3 trombones; tuba; tímpanos; glockenspiel; pratos; bombo; caixa clara; triângulo; tantã; harpa; quinteto de cordas (violinos I, II, violas, cellos e baixos).	piccolo; 4 flautas (flautas 3 e 4 alternam com piccolos); 4 oboés; corne inglês; clarinete em Mib (tb como 4º clarinete); 3 clarinetes (Sib, Lá); clarone; 4 fagotes; contrafagote; 8 trompas; 6 trompetes; 3 trombones; trombone baixo; tuba; tímpanos; sinos; sinos de vaca; glockenspiel; xilofone; celesta (2 ou mais, se possível); triângulo; tantã; pratos; caixa clara; tamburim; bombo; martelo; 2 harpas; quinteto de cordas (violinos I, II, violas, cellos e baixos).
<b>Duração</b>	Aprox. 75 minutos	Aprox. 80 minutos
<b>Movimentos</b>	Parte 1– I Trauermarsch. In gemessenem Schritt. Streng. Wie ein Kondukt. II Stürmisch beweg. Mit grösser Vehemenz Parte 2- III Scherzo. Kräftig. Nicht zu schnell <b>Parte 3- IV Adagietto. Sehr langsam.</b> V Rondo-Finale. Allegro. Allegro giocoso. Frisch	<b>I Allegro energico, ma non troppo. Heftig aber markig</b> II Scherzo (Wuchtig) III Andante moderato IV Finale: Allegro moderato
<b>Texto</b>	Não há	Não há

## **ANEXO C**

Diretório com os dois estímulos selecionados (para apreciação). Os mesmos podem ser tocados em qualquer tocador(player) de mp3, pois os arquivos foram gravados neste formato.

Qualquer problema técnico para executar os exemplos musicais, contatar o autor por:

Telefone: (11) 9137 3597

E-mail: [raulbrabo@terra.com.br](mailto:raulbrabo@terra.com.br)