

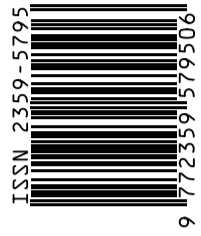
# Globethics Repository

The logo for Globethics, featuring the word "Globethics" in white, sans-serif font centered within a solid blue rectangular background.

## Muito além da partitura [Far beyond the score]

This page was generated automatically upon download from the Globethics Repository. More information on Globethics see <https://www.globethics.net>. Data and content policy of Globethics Repository see <https://repository.globethics.net/pages/policy>.

Item Type	Article
Authors	Araújo Netto, Carlos Alberto
Publisher	Espaço Ética Ltda.
Rights	Creative Commons Copyright (CC 2.5)
Download date	2026-07-08 20:02:54
Link to Item	<a href="http://hdl.handle.net/20.500.12424/233829">http://hdl.handle.net/20.500.12424/233829</a>



**Como o cinema nacional  
pode ser socialmente  
relevante e interessante?**

## Muito além da partitura

Carlos Alberto Araújo Netto<sup>1</sup>



A história materialista dos processos de composição musical reflete os processos criativos de superação de adversidades na tríade trabalho-sensibilidade-racionalidade enfrentados pelos principais nomes da música erudita e contemporânea. A sensibilidade do autor transmitida pela música, associada a um processo educativo, oferece recursos para entender as relações sociais dentro das organizações.

**P**ara o maestro Daniel Barenboim, a música nunca é feliz, triste ou melancólica. Ela é percebida em função do estado de espírito de quem a ouve (2007). O ser dá o tom. Entender como a música toca o lado emocional de quem a produz, por meio da composição, ou de quem a executa, como intérprete, reflete a dinâmica da relação que temos com o nosso ofício e aquilo que realizamos no mundo do trabalho. No filme *O Último Concerto* (EUA, 2012), de Yaron Zilberman, o professor de violino sugere à sua aluna, após ouvir a interpretação que faz do quarteto de cordas, *Opus 131 String Quartet in C# Menor*, uma das últimas composições de Beethoven (1770-1827), que, “se deseja encarar a obra, é melhor ler antes a biografia do autor. A expressão está além da partitura”.

A obra e seu criador são interdependentes. Interdependentes são também intérprete e ouvinte. Nessa inter-relação reside o caráter único na forma como o som quebra o silêncio, penetra o espaço e modifica o ambiente. Tal qual o rio heraclítico do ser e a natureza em perpétuo movimento, a conjunção que dá origem à experiência musical nunca se repetirá da mesma maneira e sempre caberá uma interpretação diferenciada. É o que acontece, por exemplo, no mundo organizacional, com a liderança. Há quem julgue na liderança um atributo que se reproduz independentemente do grupo e da ambiência. A realidade e a diversidade dos seres humanos nos mostram ser vã a ilusão das empresas que ainda acreditam que os fenômenos se repetem, de forma controlada, como num laboratório. Típico de quem, mesmo que intuitivamente, continua bebendo da fonte positivista de um pretensioso mundo ordenado por regras e fórmulas.

Não há receituário que, seguido à risca, fará emergir a liderança como subproduto de um modelo predeterminado. Ou, ainda, que faça dela um atributo inatamente presente em alguns indivíduos, assim os acompanhando por onde quer que passem como se fossem a própria sombra, capazes de prescindir das características únicas do ambiente que os cerca e das especificidades do grupo que com eles convive. Proliferam iniciativas como “fábrica de líderes” e “liderança em série”, como se a liderança fosse uma esteira de

<sup>1</sup> Bacharel em História pela Universidade Federal Fluminense, Mestre em Ciência da Informação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, Mestre em História Social pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro e Doutor em Psicologia Social pela Universidade de São Paulo. Exerce o cargo de diretor de Gestão de Pessoas do Banco do Brasil.

produção que funciona naturalmente, sendo necessário apenas que sejam cumpridos determinados princípios. Assim como o espírito humano vive em constante mutação, o entorno nos convoca a ser, nos provoca, nos demanda novas com (posições). O espaço nunca é o mesmo nem nossa relação com ele.

O ser, o espaço e a obra (ou a técnica aplicada ao espaço) merecem nossa atenção quando estudamos o mundo do trabalho. Ilusão achar que aquilo que somos não se expressa em nossa atividade laboral, na forma como afetamos e somos afetados pelo contexto e na qualidade daquilo que produzimos. Labutar é criar, força transformadora da natureza. Para Figueiredo, “o trabalho por um lado exige e por outro testa a nossa capacidade de formar ideias que orientarão a fabricação de instrumentos e a codificação de técnicas produtivas” (2007, p. 43). O ambiente do trabalho – e da produção cultural – envolve sempre, de forma complexa, um polo subjetivo (o ser humano e suas ideias) e um polo objetivo (a natureza e o objeto). Nesse sentido, o labor humano é o processo de transformação da natureza da ideia ao objeto. Tal como o indivíduo no dia a dia de trabalho, o compositor, por meio da música, busca exercer certo grau de poder sobre o mundo material de forma que este não lhe seja indiferente. O som interfere no espaço e este a ele reage, na medida da qualidade que enxerga nessa obra de arte.

O geógrafo Milton Santos (1926-2001) definiu, de forma ímpar, o espaço como o ambiente da aplicação das técnicas humanas. Conjunto indissociável de sistemas de objetos e ações humanas (SANTOS, 2009). O espaço só existe e se transforma a partir do olhar humano. Não é possível desvincular o ser humano da concepção de espaço e da forma como atua sobre ele. Espaço este que instiga os seres humanos em seu processo criativo de transformação da natureza.

O espaço da criação artística como resultado da percepção do homem é totalmente aderente ao conceito proposto por Milton Santos. A música e o contexto vivido pelos compositores e intérpretes são uma bela imagem da relação do homem com a sua obra (ofício), com o contexto e consigo próprio. Reflete aquilo que cada um de nós realiza na construção cotidiana. Construção esta que assume as diferentes formas dos artesãos que somos (SENNET, 2008). “Cada grande artista elabora a arte à sua imagem”, como escreveu Victor Hugo (1802-1885). Imagem que, ao revelá-lo, nos provoca, pois “ultrapassa a vossa inteligência; eles fazem mal aos olhos da vossa imaginação; eles questionam e reviram a vossa consciência; eles torcem as vossas entranhas; eles partem o vosso coração; eles arrebatam a vossa alma” (SAINT-SAENS, 1900, p. 220). Nós, seres humanos, temos a capacidade de provocar o outro com aquilo que somos capazes de produzir. É assim que nos revelamos ao outro, por meio do nosso trabalho, embora não tenhamos consciência disso, porque a produção é aplicada de forma desvinculada. Não associamos o produto a quem o produz.

Proponho neste artigo examinar duas histórias de compositores como exercício de análise da relação do homem com a sua obra. São eles: Tomasso Albinoni (1671-1751) e Camille Saint-Saens (1835-1921). Cada biografia é capaz de revelar aspectos dessa relação. Apreciar a música de determinado autor, conhecendo aquilo que viveu no momento da composição, amplia a riqueza da obra e a compreensão da dimensão da natureza humana criativa diante dos modelos padronizados que nos são ofertados ignorando a diversidade do indivíduo e de sua simbiose com o ambiente que o envolve. A criação é gestada no espírito em contexto. No entanto, não somos estimulados a olhar para dentro (para o espírito), muito menos em como isso afeta aquilo que produzimos. Não há tempo para a consciência do ser na esfera da produção.

Apesar do abismo que ainda separa as práticas de gestão de pessoas e a arte, cabe reconhecer que esta última é a mais eloquente expressão de sentimentos e desejos particulares do ser humano. Enquanto isso, gestão de pessoas ainda é tentada a minimizar os

efeitos da subjetividade humana, em troca de uma imaginária produtividade que fecha as portas àquilo que o indivíduo tem de mais precioso – sua originalidade e capacidade criativa de pensar o que faz para fazer ainda melhor.

É como se tivéssemos a missão de escrever a partitura da nossa própria existência, na expressão daquilo que somos, em vez de recebermos algo pronto como meros intérpretes, sem vida, de uma obra que nos é estranha. Como nos ensinou Spinoza, o poder que temos de formar as próprias ideias, convicções e ações não pode ser abandonado ou delegado. Quanto maior a condição de pensar de forma livre, maior será a condição do sujeito de exercer sua autonomia e de construir significado para aquilo que faz, dando sentido à existência e à sua produção com o propósito de revelar sua forma de interpretar e de transformar o mundo à sua volta.

Ouvir o *Réquiem* de Mozart (1756-1791) sabendo que ali estava um homem à beira da morte e que, muito provavelmente, ditava a composição para alguém a registrasse na partitura, o torna tão genial que nos faz imaginar que, de fato, fomos feitos à semelhança de Deus. Apreciar o *Concerto para violino em Ré Maior, Opus 35*, de Tchaikovsky (1840-1893), imaginando a luta do homem contra o seu destino, por meio da força da orquestra que, tal qual um tsunami, busca envolver o solo do instrumento, faz todo o sentido, conforme seu autor declarou em círculo de convivência mais íntimo. Sentido que expressamos quando entramos em contato com os dilemas existenciais na biografia do compositor. Ao fazer isso, nos conectamos com a nossa própria humanidade e com os desafios que a vida nos apresenta. Conectar a produção com a história pessoal é preciso, seja na arte, seja no trabalho nosso de cada dia.

No início do projeto de formação da West-Eastern Divan Orchestra, reunindo jovens de origem israelense e árabe, o maestro Barenboim (1942) registrou o tamanho da ignorância que cada um tinha em relação ao “outro”. “Ao partilharem a mesma nota musical não podiam mais se olhar da mesma maneira porque, pela primeira vez, haviam compartilhado uma experiência comum”, relata o maestro (BARENBOIM, 2009). Não será assim no mundo do trabalho? Desenvolvemos uma experiência única quando entendemos o reflexo daquilo que realizamos na vida do outro. A música revela isso diante da capacidade de nos aproximarmos do outro na tríade compositor, intérprete e ouvinte. Ter contato com a experiência humana vivida pelo compositor nos eleva da frequência meramente técnica do produto gerado para a inter-relação do ser com o ambiente que antecede toda criação. O trabalho não é algo meramente técnico. Tem propósitos, alimenta a subjetividade e a consciência do quanto o seu produto deve criar valor social, interferindo positivamente nos outros.

O convite é que este artigo seja lido e ouvido, devidamente acompanhado por uma das obras citadas de cada autor aqui destacado. O exercício se inicia com Saint-Saens (1835-1921) e sua *Sinfonia Nº 3 em C# Menor, Opus 78, “Órgão”* – adágio, segundo movimento.

### **A música existencialista de Camille Saint-Saens**

Para Saint-Saens, “a música traduz o estado da alma de uma forma que nenhuma palavra poderia exprimir [...] em certos momentos, a música é o Verbo, é ela que exprime tudo” (1900, p. 207). A música expressa os sentidos atuando, segundo o compositor francês, de maneira mais eloquente do que a palavra. A vida, segundo ele, carece mais de sentidos e menos de verdades prontas sem lastro com a experiência vivida. Saint-Saens foi um dos maiores expoentes da cultura francesa do século XIX, deixando marcas nos séculos seguintes pela forma como se dedicou à formação de jovens músicos. Seu trabalho revelou a transição entre a era romântica e o mundo moderno. Schoenberg afirma que “o Existencialismo francês teve em Saint-Saens um porta-voz muito antes de Sartre” (SCHOENBERG, 2010, p. 397). Seus textos, em especial “Problemas e Mistérios”, já apontavam para a responsabilidade do homem por aquilo que faz, sem uma



força superior que determina sua existência e capaz de explicar tudo aquilo que lhe acontece. Segundo Saint-Saens, “as pessoas sempre se desapontam na busca pela razão de ser das coisas [...] a fruição da arte, o sofrimento aliviado nas próprias tentativas individuais para curá-lo, tanto quanto possível, são suficientes para busca da felicidade em vida. Tudo o mais é loucura e ilusão”.

O compositor francês nos revela o que chamamos de Música Existencialista pela forma como reage aos acontecimentos da vida e como o faz por meio da sua arte. A partir da perda prematura de seus dois filhos, assume posição pessimista e ateuista diante da existência, evidenciada pelos escritos filosóficos do compositor. A música, o 2º Movimento (adágio) da *Sinfonia Nº 3 em C Menor – “Órgão”* – é um dos melhores exemplos do sentimento meditativo que Saint-Saens desperta. O órgão entra em cena no 2º Movimento, como uma doce luz, cujo tema é prolongado pelas cordas dos primeiros e segundos violinos. O tema inicial será depois repetido pelos trombones e trompas. A conclusão do movimento é levada a cabo pela melodia das cordas, que parecem nos convidar à reflexão sobre o sentido da vida. Certa vez perguntaram a Saint-Saens se comporia outra sinfonia, ao que respondeu prontamente: “Absolutamente não, pois já havia dado na 3ª sinfonia tudo aquilo que poderia dar” (TRANSCHEFORT, 1989, p. 997).

Mas o que liga a visão filosófica de Saint-Saens à razão de dedicar a alguém sua obra mais cara, expressão maior do seu trabalho? O que esse alguém representava para ele? Diante do pessimismo em relação à vida, onde encontrava inspiração? A sinfonia “Órgão” foi dedicada ao compositor húngaro Franz Liszt (1811-1886), que havia acabado de falecer quando Saint-Saens estreia com a peça em Paris, executada pelo próprio autor em maio de 1886. O êxito foi imediato. Composta um ano antes, no inverno de 1885, apresenta um caráter meditativo que deixa transparecer o clima frio da estação que lhe serviu de cenário. Dedicar uma de suas obras mais representativas a Liszt é resultado da gratidão de quem o estimulou e inspirou ao longo da carreira.

Compositor já consagrado nos grandes círculos musicais europeus, Liszt considerava Saint-Saens o melhor organista de sua época. Titular da Igreja de Madeleine, em Paris, onde tocou por 25 anos, Saint-Saens provocou imediata admiração em Berlioz e em Liszt

pela forma interpretativa e improvisações. Liszt influenciou suas concepções musicais e o ajudou a propagar sua obra pelo centro e leste europeus. Exemplo disso, a ópera de maior aceitação pelo público composta pelo francês, *Sansão e Dalila*, estreou na Alemanha por intervenção do pianista e compositor húngaro. As dificuldades de execução das obras na França estavam distantes das portas abertas por Liszt em outras regiões da Europa.

Saint-Saens reconheceu ao longo da vida a relevância de Liszt em sua carreira. Em 1879, um ano depois de grandes perdas familiares vividas com a morte de seus dois filhos em intervalo de menos de três meses, Saint-Saens realizou concertos beneficentes em Paris para arrecadar fundos para os desabrigados do transbordamento do rio Tisza, na Hungria, que deixou de pé apenas 384 casas de um total de 6 mil. Cerca de 35 mil pessoas ficaram desabrigadas e Saint-Saens prontamente buscou auxiliar Liszt a minimizar os efeitos das calamidades em sua pátria natal. As perdas na esfera pessoal o levaram a assumir de forma mais intensa a responsabilidade pelo próprio destino e as grandes questões da época. Chegou a apoiar financeiramente a defesa do caso Dreyfus, julgamento de oficial judeu que mobilizou toda a França, indo contra o posicionamento mais tradicional da Igreja. Saint-Saens, depois da perda dos filhos, ainda investiu na criação de escolas, deixando importante legado para a música clássica francesa. Seus escritos, ao tempo em que transmitiam todo o pessimismo de uma vida de perdas afetivas, expressavam que só o agir humano consciente traria algum tipo de resposta ao infortúnio. A instituição religiosa, onde trabalhava parte significativa do seu tempo, não mais lhe trazia as respostas para seus dilemas existenciais. Entendia Saint-Saens que somente a ação consciente dos indivíduos, protagonistas da própria existência, pode dar algum sentido à vida. Sua obra maior é dedicada ao homem, que não lhe deu respostas definitivas, como propunha o universo institucional religioso, mas o inspirou pela forma como transformava o ambiente com o seu trabalho, além da forma como potencializou a carreira.

Tal qual o homenageado Liszt fez em vida, a *Sinfonia Nº 3* apresenta várias inovações como composição orquestral para essa época. É o caso do piano, tocado a quatro mãos, e do órgão, que se somava à orquestra. Liszt também provocou uma série de inovações em sua trajetória, sendo o primeiro pianista a se apresentar de lado para a plateia, ofertando ao público a condição de ver a expressão do artista enquanto executa sua obra. Liszt inaugura, assim, um caminho seguido por concertistas até os nossos dias. Antes, os pianistas se apresentavam de costas. Liszt foi notável e diferenciado na transcrição da música lírica e orquestral para piano, inclusive interpretando peças de Saint-Saens.

Sob o impacto da perda, quase que simultânea, dos dois únicos filhos pequenos, Saint-Saens encontra forças para auxiliar o amigo húngaro, por quem nutria grande admiração. Sete anos mais tarde, a ele dedica a sinfonia "Órgão". O sentimento meditativo expresso no adágio da sinfonia criada para o amigo que já morrera é executada pela primeira vez em Paris, num momento da vida em que Saint-Saens investe também em seus escritos. O adágio se articula às composições do autor, ao apresentar questionamentos sobre o sentido do homem diante de seu destino incerto e a busca por explicações. Tais quais os questionamentos expostos no livro bíblico de Jó, cobrando razões para o bem e o mal que sobrevêm ao homem, Saint-Saens revela que as pessoas sempre se desapontam em sua busca por justificativas, sentido e razão para o que lhes acontece. Toda resposta institucional religiosa é vã, segundo o compositor, por não ser satisfatória diante da falta de sentido para os acontecimentos da vida.

Apesar do ambiente religioso que envolve sua criação musical e de produzir diversos temas a partir das narrativas bíblicas, Saint-Saens lança fortes críticas à religião. Julga-a distante da realidade. "Problemas e Mistérios" faz a defesa do ateísmo e do vazio das respostas de índole sagrada perante a complexidade da existência diante da relação do homem com seu destino. Não há consolo se, no seu íntimo, a mensagem que chega não é satisfatória, é desprovida de sentido e está distante do realismo da vida. A música, por

sua vez, não busca respostas, sendo essa a forma sublime de expressão humana diante da alegria, da dor e dos sentimentos provocados pela existência.

Se o mistério não oferece razões claras para suas perdas, ao menos se faz presente nos extraordinários ganhos do dom e vocação recebidos por Saint-Saens. Nascido em Paris, em outubro de 1835, o compositor se tornou órfão de pai aos 3 meses de idade. Foi educado pela mãe Clémence e pela tia Charlotte, que lhe apresentou o piano. O destino entra em cena diante de algo que a ciência estuda, mas não explica, dado o caráter precoce da habilidade que foge a qualquer padrão. Saint-Saens foi, muito provavelmente, a mais inacreditável de todas as crianças prodígio de que a história da música tem lembrança. Aos 2 anos e alguns meses já tocava melodias ao piano. Aos 3 anos escreveu sua primeira peça musical, devidamente registrada no Conservatório de Paris. Aos 5 já estudava com profundidade partitura da ópera *Don Giovanni*, de Mozart, fazendo uso não da versão reduzida para piano, mas da partitura completa. Aos 10 anos fez sua estreia oficial nos mais consagrados salões musicais de Paris, tocando o *Concerto Nº 15 em B-flat Maior (K.450)*, de Mozart, além de peças de Handel, Hummel e Bach. Sua maestria era tamanha que, ao final do recital, realizado na Sala Pleyel, se oferece para tocar qualquer uma das 32 sonatas de Beethoven sem partitura, utilizando apenas a memória.

A música parece ter encontrado Saint-Saens ainda no ventre da sua mãe diante de tamanha virtude, sendo ele tão precoce. O compositor cresceu fazendo da arte a base de seu sustento. Tocava o órgão em diversas igrejas de Paris. Em 1857, aos 22 anos, se torna organista titular da Igreja de Madeleine. Lá ficou por 20 anos, o que lhe permitiu encontros importantes na trajetória, como aconteceu com Liszt e Berlioz. Seus improvisos surpreendiam e fez de Madeleine uma referência musical para vários artistas europeus que visitavam a Cidade Luz.

Uma obra pouco executada, mas impressionante pela força da interpretação associada ao coro e ao órgão, o *Réquiem*, composto por Saint-Saens, foi entregue três meses antes da perda dos dois únicos filhos. Pouco executada, a peça é uma descoberta para quem a ouve. Nesse período, Liszt foi um dos amigos que, com a sua presença, buscou ajudá-lo a superar a irreversível perda. Seu primogênito, com apenas 2 anos e meio, caiu da janela do apartamento, no quinto andar do prédio em que morava. Um mês e meio depois o segundo filho, com poucos meses de vida, adoece e morre. Após esses trágicos eventos, o casamento com a jovem esposa entrou em declínio. Três anos depois deixaram de se ver, sem separação ou desquite, apenas o afastamento que duraria toda a vida. Saint-Saens simplesmente saiu de casa, durante umas férias de verão, e não voltou mais. Fato que nos lembra dos encontros e desencontros de Jean-Paul Sartre com Simone de Beauvoir.

Os infortúnios da vida familiar tiveram em Liszt o seu contraponto, como esteio e referência musical e pessoal. Em diversos momentos de sua criação, Liszt se apresenta como fonte de inspiração. Alguém que, ainda no início da carreira, viu em Saint-Saens a excelência musical e, nos momentos mais difíceis da vida, esteve presente para consolá-lo.

Sua visão sobre a fragilidade das respostas capazes de trazer conforto à existência humana o faz escrever e aprofundar os estudos nos diversos campos do saber – filosofia, astronomia, entre outros. Saint-Saens se distancia das explicações teológicas, mas, curiosamente, nunca dos temas bíblicos, que marcarão sua obra até o final da vida. Apesar das críticas à religião, não parece possível admitir em Saint-Saens uma relação meramente utilitária com os temas bíblicos. Há inspiração, embora se afaste do discurso religioso tradicional. Seu oratório de Natal, as peças para coro e órgão apresentam alguém com grande sensibilidade interpretativa da relação do homem com a espiritualidade. Apesar dos infortúnios que marcaram sua vida e da mudança na relação com Deus, os temas religiosos continuam presentes, de forma evidente, em seu fazer artístico.

3<sup>me</sup>. SYMPHONIE

C. SAINT-SAËNS  
Op. 78

I

Adagio 76 = ♩

1: Flûte  
2: Flûte  
3: Flûte (ou 1<sup>re</sup> Flûte)  
2 Hautbois  
1 Cor Anglais  
2 Clarinettes en Si $\flat$   
1 Clarinette Basse en Si $\flat$   
2 Bassons  
1 Contrebasson  
1<sup>er</sup> et 2<sup>e</sup> Cors en UT  
2<sup>e</sup> et 4<sup>e</sup> Cors (chrom.) en FA  
1<sup>er</sup> et 2<sup>e</sup> Trompettes en FA  
3<sup>e</sup> Trompette en UT  
1<sup>er</sup> et 2<sup>e</sup> Trombones  
3<sup>e</sup> Trombone et Tuba  
Timbales  
Orgue

Violons  
Altos  
Violoncelles  
Contrebasses

A. Durand & Fils, Éditeurs.  
Paris, 6, Place de la Madeleine.

A 3<sup>a</sup> Sinfonia é dedicada a alguém que se tornou a maior referência em vida. Ao mesmo tempo, é aquela que reconhece como sua grande obra. A explicação do sentido da vida pode não vir das respostas religiosas institucionais, mas se manifesta no consolo, na palavra sincera, no incentivo ao desenvolvimento do potencial humano e na constituição de referências que nos aproximam do outro, algo presente no relacionamento com Liszt. Saint-Saens encontra uma forma de lidar com os infortúnios, a religião. Como escreveu Liszt a Richard Phol, escritor e crítico musical, Saint-Saens era exemplo de artista que assumiu o seu destino fazendo da arte uma expressão de liberdade, diante da forma como ela traduzia seu pensamento, em vez de se ater aos padrões da época:

[...] quando se trata de compreender e de sentir, de exprimir inteligentemente, de despertar nos corações uma espécie de comunhão com o belo, o grandioso e o verdadeiro na Arte e na Poesia, a autossuficiência e a velha rotina dos maestros já não bastam, pois contrariam a sublime liberdade da arte [...] creio que já vos disse que a verdadeira tarefa de um maestro, em meu entender, consiste em sermos pilotos e não mecânicos (HAYES, 2011).

Assim como as respostas da tradição religiosa se mostraram pobres diante da complexidade da vida, também o trabalho pode sofrer as consequências do discurso empresarial e se transformar em mera retórica, distante da percepção dos trabalhadores. O trabalho se torna árido, desprovido da consciência do seu valor social e do propósito necessário para a qualidade que dele se espera. Mesmo diante da falta de credibilidade do ambiente institucional que o envolvia, Saint-Saens mantém viva em sua obra temas que são resultado das escolhas pessoais. Tais escolhas, examinadas à luz da biografia do autor, se mostram reveladoras. A última composição sacra para coros, de 1916, cinco anos antes da sua morte, é baseada em Salmos 137:

Junto aos rios da Babilônia, ali nos assentamos e choramos, quando nos lembramos de Sião. Sobre os salgueiros que há no meio dela, penduramos nossas harpas. Pois lá, aqueles que nos levaram cativos, nos pediam uma canção; e os que nos destruíram, que os alegrássemos, dizendo: Cantai-nos uma das canções de Sião. Como cantaremos a canção do Senhor em uma terra estranha? Se eu me esquecer de ti, ó Jerusalém, esqueça-se a minha direita da sua destreza. Se não me lembrar de ti, apegue-se-me a língua ao meu paladar; se não preferir Jerusalém à minha maior alegria.

Referenciais são capazes de fazer cantar e criar. A ausência deles nos coloca em terra estranha, desprovida de propósito. O problema é que não há na consciência (ou na memória) a ênfase, que a educação pode prover, da busca pelo sentido do trabalho que

cabe a cada um alcançar, independentemente da carreira e da atividade profissional a que se dedique. O seu lugar no cosmos, como acreditavam os gregos e como, até hoje, a alma clama, tenhamos força ou não para ouvi-la.

### **A música em reciprocidade de Albinoni e Giazotto**

A coexistência deve trilhar dimensão maior do que a luta de dominação e submissão entre o eu e o outro. Há de se buscar a reciprocidade como via de convivência de potencialização do ser no encontro entre ambos. A narrativa histórica da composição do *Adágio em G Menor*, de Tomaso Albinoni (1671-1751), revela o encontro que transcende o tempo e o espaço entre duas pessoas que nunca mais serão reconhecidas as mesmas por uma obra musical que as une.

Para Hegel (1770-1831), a nossa consciência tem absoluta necessidade do outro para melhor compreensão de si e do papel que desempenhamos na coletividade. Como as notas musicais que, isoladas, perdem perspectiva, assim somos nós. Uma nota é potencializada e se realiza na outra nota pelo conjunto que formam. Isoladas, pouco significam. Somos seres sociais. Entre o eu e o outro residem três dimensões que são contribuições importantes do pensamento de Hegel. A primeira é a condição de domínio de um sobre o outro em uma luta em que só um vence. Trata-se de uma luta mortal, sem trégua, em que um busca prevalecer sobre o outro. A segunda condição é quando um abdica de seu próprio desejo para se dedicar totalmente ao outro, servindo-o. Preserva-se a vida, mas submete-se e sacrifica-se a liberdade. Reconhece-se, assim, a liberdade do outro sobre si mesmo, sem impor ao outro a sua própria liberdade.

A terceira via é um estado de consciência do mundo como lugar de transformação, ambiente fértil para a ação humana. Não com o egoísmo destruidor da dimensão em que um se apodera do outro ou da submissão de um deles. É uma dimensão sem guerra, embora entre entes distintos. Trata-se de situação em que o eu não se nutre do outro de forma individualista. Entende o outro como um estado de espírito presente e vital na coletividade. O ser a serviço do outro, e o outro a serviço do eu, potencializa ambos por haver entre eles absoluto estado de reciprocidade, como um músico que se dedica a dar ao público tudo o que lê e interpreta na partitura. Ao mesmo tempo, o ouvinte se dedica ao que o músico extrai da partitura e lhe devolve na forma de emoção, sob aplausos, aquilo que a interpretação provoca em seu estado de espírito. O indivíduo se libera de si próprio para realizar-se na comunidade, através do outro, com mútuo conhecimento interpares.

A reciprocidade fortalece o elo entre o eu e o outro, irradiando seus efeitos na coletividade, na cultura. A coletividade se transforma em ambiente onde os vínculos são estruturados a partir de encontros que fluem no tempo. Vencem distâncias. Superam o espaço da existência física entre ambos, unidos que são por algo que os conecta em reciprocidade.

O *Adágio em G Menor*, de Tomasso Albinoni, revela, em sua história de criação, a condição do eu reconhecer potencialidades no outro e, diante disso, operar uma troca, gerando transformações mútuas. Quero convidá-lo para ouvir o *Adágio* dentro da perspectiva da reciprocidade como forma criadora, a partir da leitura do contexto em que se deu a composição. Ela é, na verdade, uma parceria de mais de dois séculos.

Conta o poeta Vinicius de Moraes que, no início dos anos 70, um jovem apelidado de Toquinho, até então músico desconhecido, lhe apresentou a melodia de um samba que havia “achado”. Para Toquinho, extrair um samba do barroco italiano era algo original, uma verdadeira descoberta. Seria o cartão de visita em busca de aproximação com o já reconhecido mestre da Música Popular Brasileira (MPB), Vinicius de Moraes. Vencer a timidez e mostrar sua descoberta era, para Toquinho, a grande chance, uma vez que, segun-

do ele, “todo músico brasileiro sonhava em tocar ou compor com Vinicius”. Exigente, Vinicius gostou do que ouviu e se surpreendeu ao saber que o “achado” tinha na sua gênese o *Adágio* de Albinoni, compositor italiano do século XVII. Vinicius se animou para fazer a letra e daí surgiu o samba “Como Dizia o Poeta”, a primeira de muitas composições que têm na sua origem uma das mais construtivas parcerias da história da MPB.

Antes de executar a música em algumas apresentações, Vinicius fazia questão de dizer que aquela era uma parceria a três – e, então, reverenciava Albinoni que, segundo o “poetinha”, onde estivesse, deveria “estar muito contente” porque, do alto do barroco italiano, havia contribuído com um modesto samba brasileiro abaixo da linha do Equador.

Na verdade, a parceria proposta por Vinicius deveria ter incluído um quarto personagem, o musicólogo italiano Remo Giazotto (1910-1998), que, de fato, compôs o *Adágio* em 1945, com base em andamento de sonata até então inédita de Albinoni, que encontrou nos escombros da biblioteca de Dresden, na Alemanha, parcialmente destruída após a Segunda Guerra Mundial. O conhecido *Adágio* de Albinoni é uma reconstrução de fragmentos do estilo barroco denominado “sonata da chiesa”, caracterizado por quatro andamentos pautados pelos mesmos motivos e temas. Giazotto era pesquisador da obra de Albinoni e, a partir dessa descoberta, compôs um único movimento para órgão e cordas. Sua obra, o *Adágio*, tornou Albinoni, séculos após sua morte, mais conhecido pelo público e figura frequente no catálogo das principais gravadoras, apesar das outras 55 óperas e dos 59 concertos que também compôs. Descobertas que demonstram como um potencializa o outro, em reciprocidade, na medida em que ambos tomaram uma amplitude muito maior do que tinham até então.

Assim como fez o iniciante Toquinho diante do mestre Vinicius, é possível imaginar Giazotto diante da grande oportunidade de sua vida, tendo em mãos fragmentos de partitura inédita de Albinoni – uma linha de música para contrabaixo e alguns acordes de violino, que derivou em uma das obras mais apreciadas e executadas do universo clássico. Giazotto constituiu a parceria de sua vida, assim como Toquinho sonhou realizar – e o fez – um dia com Vinicius, tendo o *Adágio* de Albinoni como inspiração.



Albinoni não ouviu o *Adágio* tal como é executado hoje. Muito menos fazia ideia que seria inspiração para um samba. Em sua origem, no século XVII, a peça seria executada na forma de trio sonata de movimento lento. Portanto, a obra de Albinoni mais conhecida não foi de fato composta integralmente por ele. Seu breve tema, no entanto, serviu de fonte de inspiração a Giazotto – o que não foi pouco. Este caso demonstra o poder que o tema possui, a partir de um pequeno fragmento, de inspirar. Isso faz do *Adágio* de Albinoni uma obra envolvente pela musicalidade e pela história.

Talvez alguém mais conservador tendesse a manter a obra irretocável, como relíquia, diferente do que fez Giazotto. Enamorado por ela, tal qual o mito grego de Pigmaleão e Galantea, o autor dá vida ao que encontra. A história da composição mostra os efeitos da escolha pela inspiração e criatividade acima do fundamentalismo e da ortodoxia. Ao promover novas leituras daquilo que admiramos, ampliamos as possibilidades de entendimento do que enxergamos. Por mais que determinada obra guarde raízes com o seu tempo, ela carrega dentro de si o potencial de ser reconstruída, de renascer em um novo tempo e de suscitar outras descobertas por meio das releituras que o contexto instiga. O *Adágio*, a partir do trabalho de Giazotto, estimulou o grande público a conhecer outras peças de Albinoni. O que chama a atenção aqui é o significado do encontro do eu com o outro pela possibilidade de potencialização de ambos, mesmo que separados por distintas gerações. Seja no caso de Vinicius e Toquinho, ou separados no tempo e no espaço, como Albinoni e Giazotto, o que se tornaram Vinicius com Toquinho e Toquinho com Vinicius? Ou Albinoni com Giazotto? O que seria de um sem o outro?

É interessante pensar que o tema capaz de dar inspiração ao *Adágio* foi descoberto nos escombros da Segunda Guerra Mundial. Ouça a música imaginando que ela é uma melodia que resiste à guerra e nasce do seu término, no limiar da paz. Brota dos escombros. Emerge em meio à ruína. A cidade de Dresden era conhecida como a principal pérola do barroco alemão. Durante a guerra, em torno de 38 mil civis pereceram em seu seio. Já no final da guerra, praticamente vencida pelas Forças Aliadas, em fevereiro de 1945, cerca de 3.900 toneladas de bombas lançadas dos céus a tornaram irreconhecível, inclusive sua biblioteca, onde a partitura de Albinoni foi encontrada. Há quem defenda que o forte ataque dos Aliados à cidade teve por objetivo atingir um dos principais motivos de orgulho da cultura germânica. Sua principal catedral, que abrigou muitas apresentações de Bach, só foi reconstruída no início do século XXI. A reconstrução preservou a cultura musical na cidade, expressa nos monumentos que prestam reverência ao cultivo do canto coral e lírico.

O *Adágio*, surgido no final da guerra, fruto de um “achado”, como um dia definiu Toquinho a Vinicius, parece a metáfora da esperança de que a luz da razão predomine sobre as trevas do conflito armado, da submissão de um sobre o outro. O *Adágio* de Albinoni nasce nesse contexto, em que seu andamento suspiroso parece oferecer esperança de dias melhores e, ao mesmo tempo, lembra o que somos capazes de fazer a favor e contra nós mesmos na convivência com o outro. Afinal, não se trata de um allegro.

A busca pela reciprocidade aponta para a interdependência presente nas relações que devem ser estimuladas no mundo do trabalho. Gerações deixam seu legado como elemento fundamental da cultura organizacional. Ao mesmo tempo, as atuais gerações passarão seu legado às demais gerações. Trata-se de movimento fundamental na estruturação da cultura que, mesmo diante de mudanças provocadas pelo contexto, que apresenta suas especificidades na fluidez do tempo, evita rupturas bruscas que eliminem aprendizados úteis constituídos nessa trajetória. A relação contínua entre diferentes gerações é útil na forma como as organizações constroem suas estratégias de atuação futura. Para o sociólogo Anthony Giddens, antecipar o futuro não é apenas desenvolver uma boa leitura das demandas e de como atendê-las, diferenciando as organizações que largam na frente, mas ter uma leitura sólida do passado que utilize a cultura a favor da organização, na identificação do espaço onde atua, assim potencializando soluções mais bem estruturadas.

O estudo da concepção musical apresenta insumo para entendimento da relação do homem com o seu trabalho, assim como reflexões úteis na melhoria do processo de gestão. Na peça *A Vida É um Sonho*, do espanhol Pedro Calderon de la Barca (1600-1681), o protagonista, diante das mudanças que a vida faz emergir, pergunta: “Que labirinto mais confuso é este, em que a razão não consegue encontrar o fio?” A história da música pode ser mais bem explorada para entendimento da razão humana na relação da subjetividade com o mundo material, integrando ideia e objeto, algo cada dia mais útil no mundo do trabalho, carente de propósitos e significados na busca pela criação de qualidade.

### Referências bibliográficas

- BARENBOIM, Daniel. *El sonido es vida: el poder de la música*. Madri: Ed. Belacqva, 2007.
- \_\_\_\_\_. *A música desperta o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BONNAURE, Jacques. *Saint-Saens*. Paris: Antes Sud Clássica, 2010.
- FIGUEIREDO, Luís Cláudio. *Matrizes do pensamento psicológico*. Petrópolis: Vozes, 2007. p. 43.
- GIDDENS, Anthony. *Modernidade e identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- HAYES, Malcolm. *Liszt: vida e obra*. Lisboa: Editora Bizancio, 2011. p. 76.
- HEGEL, G. W. F. *Fenomenologia do espírito*. Petrópolis: Vozes, 1992.
- SAINT-SAENS, Camille. La illusion wagneriana. In: \_\_\_\_\_. *Portraits et souvenirs: l'art et les artistes*. Paris: Societe d'Édition Artistique, 1900. p. 206-220.
- SANTOS, Milton. *A natureza do espaço*. São Paulo: Edusp, 2009.
- SCHOENBERG, Harold. *A vida dos grandes compositores*. São Paulo: Novo Século, 2010. p. 397.
- SENNET, Richard. *The craftsman*. New Haven: Yale University Press, 2008.
- TRANSCHEFORT, François-René. *Guia de la música sinfônica*. Madri: Alianza Diccionários, 1989. p. 997.
- POZNANSKY, Alexander. *Piotr Tchaikovsky*. Rússia: Ermakoff, 2009.

