

Celso Vitelli¹

Contaminações entre conceitos: um olhar sobre criação e pensamento com Gustav Mahler

**Contaminations between concepts:
a look at creation and thought with
Gustav Mahler**

**Contaminación entre conceptos: una
mirada a la creación y al pensamiento
con Gustav Mahler**

Resumo

O presente artigo versa sobre experiência, pensamento e criação, reconhecendo os temas como amplos, complexos, e com muitos percursos. Buscam-se, assim, entrelaçamentos entre tais conceitos em três tópicos, fazendo-se três relações entre: a) experiência e criação; b) criação e invenção; e, por último, c) criação e pensamento, uma busca de afinações com Gustav Mahler. Procura-se movimentar tais conceitos, dialogando com as teorias de Andrei Tarkovsky (2010), Marilena Chaui (1995, 2002), Jorge Larrosa Bondia (2002) e George Steiner (2003), dentre outros autores, com um recorte para também pensarmos sobre esses conceitos, ou seja, escutas possíveis, que seriam as afinações com a obra de Mahler (1860-1911). Por fim, na companhia deste regente e compositor checo austríaco, arrisco um breve diálogo, afinações com o percurso do artista, em um olhar cooperativo para entender melhor as conexões entre os conceitos de experiência, invenção, pensamento e criação. Os três tópicos que elegi permitiram avaliar o caráter dinâmico que envolve criação e seus processos. A leitura de Steiner, Tarkovsky e outros autores, remete-nos a diferentes e não novas concepções sobre processos de criação – tanto a existência de um valor ontológico da criação quanto a sua universalidade podem ser questionadas como ideologias historicamente localizáveis. Assim, os atravessamentos da escrita e criação de texto oscilam entre a experiência pessoal de artistas recortadas para este texto e as interrogações teóricas provocadas por tais recortes. Procurei investigar criação como experiência, uma estrutura por vezes nervosa de consciência quando nos comunicamos conosco e com os outros, especialmente no campo da arte.

Palavras-chave: Contaminações entre conceitos. Criação e Pensamento com Gustav Mahler. Experiência e Criação. Criação e Invenção. Experiência, pensamento e criação.

Abstract

This article deals with experience, thinking and creation, recognizing that the themes are broad, complex, and with many paths. Thus, we seek intertwining between such concepts in three topics, making three relationships between: a) experience and creation; b) creation and invention; and, finally, c) creation and thought, a search for tunings with Gustav Mahler. We try to move these concepts, dialoguing with the theories of Andrei Tarkovsky (2010), Marilena Chaui (1995, 2002), Jorge Larrosa Bondia (2002) and George Steiner (2003), among others. A clipping to also think about these concepts, that is, possible listening, which would be the tunings with the work of Mahler (1860-1911). Finally, in the company of this austrian czech conductor and composer, I venture a brief dialogue, tuning with the artist's career, in a cooperati-

1 Universidade Federal do Rio Grande do Sul - Artes Visuais. C. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1613583163752757>, Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-9292-9233>. E-mail: celso.vitelli@gmail.com

ve look to better understand the connections between the concepts of experience, invention, thought and creation. The three topics I chose allowed to evaluate the dynamic character that surrounds creation and its processes. The reading of Steiner, Tarkovsky among others, brings us to different rather than new conceptions of creation processes - both the existence of an ontological value of creation and its universality can be questioned as historically localizable ideologies. Thus, the crossings of writing and text creation oscillate between the personal experience of artists cut out for this text and the theoretical interrogations caused by such cutouts. I sought to investigate creation as experience, a sometimes nervous structure of consciousness when we communicate with ourselves and others, especially in the field of art.

Keywords: Contamination between concepts. Creation and Thinking with Gustav Mahler. Experience and Creation. Creation and Invention. Experience, thought and creation.

Resumen

Este artículo trata sobre la experiencia, el pensamiento y la creación, reconociendo los temas como amplios, complejos y con muchos caminos. Se busca, de esta forma, el entrelazamiento entre estos conceptos en tres temas, haciéndose tres relaciones entre: a) experiencia y creación; b) creación e invención; y finalmente, c) creación y pensamiento, una búsqueda de afinaciones con Gustav Mahler. Buscamos mover estos conceptos, dialogando con las teorías de Andrei Tarkovsky (2010), Marilena Chaui (1995, 2002), Jorge Larrosa Bondia (2002) y George Steiner (2003), entre otros autores, con un recorte para pensar también sobre estos conceptos, es decir, posibles escuchas, que serían las afinaciones con la obra de Mahler (1860-1911). Finalmente, en compañía de este regente y compositor checo austríaco, me arriesgo a un breve diálogo, sintonizando con el viaje del artista, en una mirada cooperativa para comprender mejor las conexiones entre los conceptos de experiencia, invención, pensamiento y creación. Los tres temas que elegí permitieron evaluar el carácter dinámico que implica la creación y sus procesos. La lectura de Steiner, Tarkovsky y otros autores nos lleva a concepciones diferentes y no nuevas, sobre los procesos de creación: tanto la existencia de un valor ontológico de la creación como su universalidad pueden cuestionarse como ideologías históricamente localizables. Así, los cruces de escritura y creación de texto oscilan entre la experiencia personal de los artistas recortados para este texto y las preguntas teóricas provocadas por tales recortes. Traté de investigar la creación como una experiencia, una estructura a veces nerviosa de la conciencia cuando nos comunicamos con nosotros y con los demás, especialmente en el campo del arte.

Palabras clave: Contaminaciones entre conceptos. Creación y pensamiento con Gustav Mahler. Experiencia y Creación. Creación e Invención. Experiencia, pensamiento y creación.

Os principais temas presentes neste artigo – experiência, pensamento e criação – são amplos, complexos, e sugerem muitos percursos. Seria pretensão alcançá-los plenamente ou dar conta dos múltiplos alargamentos que permitem. Como afirmam Deleuze e Guattari (2005, p.27), “não há conceito simples. Todo conceito tem componentes, e se define por eles. Tem, portanto, uma cifra. É uma multiplicidade, embora nem toda a multiplicidade seja conceitual”. Buscam-se, aqui, entrelaçamentos entre os conceitos em três tópicos, fazendo-se três relações entre: *a) experiência e criação; b) criação e invenção; e, por último, c) criação e pensamento, uma busca de afinações com Gustav Mahler*. Nesta última relação, na companhia de Mahler (1860-1911), regente e compositor checo-austriaco, arrisco um breve diálogo, afinações com o percurso do artista, em um olhar cooperativo para pensar as conexões entre os conceitos de experiência, invenção, pensamento e criação.

As relações entre esses conceitos, seus processos, suas definições, não deixam de lado o fato de, quase sempre, serem eles carregados de imprevistos. Esta escrita, que procura movimentar tais conceitos, dialoga com as teorias de Andrei Tarkovsky (2010), Marilena Chaui (1995, 2002), Jorge Larrosa Bondia (2002), Edith Derdyk (2001) e George Steiner (2003), dentre outros autores, com um recorte para também pensarmos sobre esses conceitos, ou seja, escutas possíveis, que seriam afinações com a obra de Mahler. A pretensão em discutir tais conceitos, como os de experiência, criação e invenção a partir de tradições teóricas muito diferentes: Chaui, Tarkovsky, Larrosa e Derdyk, passando também por Raymond Williams, por exemplo; reconhece os diferentes contextos específicos de cada um desses autores/as, entre outros citados neste artigo. Porém, eles/as estão presentes neste texto por movimentarem, definirem tais conceitos. Assim, o que há de comum é o fato de serem autores/as que, mesmo em contextos e tradições teóricas diferentes, nos trazem também diferentes definições de tais conceitos. Por isso a escolha de reuni-los aqui.

a) Experiência e criação

No texto “Experiência, pensamento e arte em Merleau-Ponty”, do livro *Obra de arte e filosofia*, Marilena Chaui (2002), fundamentada em Merleau-Ponty, traz para discussão o tema da experiência criadora; ela escreve sobre a falta e o vazio que são necessários para o processo de criação. Segundo a autora, o *Ser* é quem exige de nós criação, para que deste mesmo ser tenhamos experiência. Chaui, entre muitos outros assuntos, também enfatiza a importância do que as artes ensinam à filosofia; a relação entre experiência e iniciação; a compreensão da experiência; e a relação entre vida e obra do artista. Destaca-se o que Chaui convoca a pensar sobre os “trabalhos criadores”. Acredita-se que tais trabalhos pleiteiam certa intenção, a de exprimir algo sem um modelo. Tal intenção poderia ainda ser pensada como uma busca pela autenticidade, conceito tão almejado por aqueles que criam nas mais diversas áreas do conhecimento e, principalmente, no campo das artes. Neste artigo, procura-se investigar o processo de criação na arte, trazendo diferentes autores para

pensarmos sobre o tema em foco, também fazendo uma modesta incursão na vida e no processo de criação do compositor Gustav Mahler.

Tratando sobre o tema da experiência, outro autor, Jorge Larrosa Bondia, conceitua como experiência aquilo “que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, o que acontece, ou o que toca”. Ele afirma que “a cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece” (2002, p. 21). Acredito que ouvir Mahler em diferentes contextos e épocas, por exemplo, pode oferecer, a diferentes ouvintes, possibilidades de múltiplas interpretações do percurso da criação. O pensamento do autor sobre o que é experiência me leva a acreditar que ouvir Mahler em diferentes contextos pode oferecer a possibilidade de uma gama de interpretações variadas.

Ainda pensando com “os muitos campos”, ao procurarmos saciar lacunas durante um processo de criação, seja este na escrita ou nas artes em geral (visuais, teatro, cinema, música), bebemos das mais diversas fontes: da biologia, da física, da química, da filosofia, enfim, enumerá-las todas aqui não seria necessário. Com isso, não creio em polos de discussão e construção que ocorrem durante os processos de criação, porque não há isolamento nesse percurso. O cuidado que devemos ter em relação a campos que se distanciam do nosso é o de não cair na possibilidade da armadilha de um pensamento de sobrevoos, de “ver tudo de uma só vez”, como nos lembra Chauí (2002, p.165). A autora também escreve, por exemplo, que as artes ensinam à filosofia e que “o pensamento não pode fixar-se num polo, mas precisa mover-se no entre dois” (CHAUI, 2002, p.165). Saliento os muitos campos em que a criação está presente e os cuidados que devo ter ao tratar desse conceito, justamente por localizar-me na área de artes visuais e aqui estar investindo em um olhar sobre a produção de um reconhecido compositor da música erudita.

Criar, *create*, segundo Raymond Williams (2007), entrou no inglês a partir do participio passado da palavra latina *creare* (fazer ou produzir). Percorrendo um caminho histórico de significados da palavra, e não cabe aqui mostrar todos, Williams aponta algo que interessa – o que chamaria de ampliação do conceito de criar. Nesse percurso histórico da palavra, o desenvolvimento decisivo foi a “associação consciente e logo convencional de criativo com arte e pensamento” (2007, p.113). Além disso, o autor salienta a associação da palavra criar com inovação e originalidade. Ele argumenta sobre as dificuldades existentes quando *criativo*, por exemplo, se torna corrente: “torna-se difícil pensar de modo claro na ênfase que se pretendia estabelecer com a palavra: a feitura e a inovação humanas” (2007, p.114).

Nessa linha de pensamento, a criação, o ato criador, apresenta uma natureza móvel, qual seja, a de poder ser imprecisa em alguns momentos e incisiva em outros. Também o ato criador pode ser potente, desvelador ou intempestivo em certa medida. Enfim, a possibilidade aberta aqui é a de tentarmos ser aquilo que criamos, em um *continuum* de criações. Segundo a artista e escritora Edith Derdyk (2001), o ato criador é a “passagem afunilada por onde concorrem diversos afluentes, o ato criador realiza um secreto e suspeito acordo entre nós e o mundo” (2001, p.18). Derdyk

afirma, ainda, que a experiência criadora, por exemplo, “provoca turbulências nas fundações de nossa casa solidamente construída, casa planejada em seus detalhes e subitamente estremecida pela invasão de uma privacidade cuidadosamente defendida” (2001, p.23). Ela define o ato criador como recortes, incisões e, ao mesmo tempo, pinceladas de singularidades; são afirmações e negações que acontecem ao mesmo tempo.

Já o artista Marcel Duchamp acreditava que o ato criador não era executado pelo artista sozinho; “o público estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, desta forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador” (2005, p.74).

Por outro lado, Paulo de Araujo, apoiado em Heidegger, afirma que:

O artista, ao criar, está envolvido não com ele próprio, isto é, com a sua subjetividade, mas com a verdade da própria criação que ele elabora como arte. Por isso, a linguagem para o artista se expressa como ato de criação de significados não habituais. Só saindo daquilo que linguisticamente é habitual que o artista pode abrir espaço, em seu fazer arte, para instaurar a verdade de uma obra de arte (2006, p.18).

Para George Steiner, uma definição preliminar de criação seria pensar que o ato “criativo e aquilo que engendra é caracterizado por dois atributos primários. A criação, antes de tudo, é uma representação da liberdade. O processo criativo é absolutamente livre” (STEINER, 2003, p.142). O segundo atributo pensado pelo autor consistiria em uma implicação aparentemente paradoxal: “com maior ou menor intensidade, a obra criada encerra e nos proclama o fato de que ou poderia não existir ou poderia existir de outra maneira” (STEINER, 2003, p.142). Ele ainda afirma que não possuímos a história de uma criação contínua e explica que, se a indiferença pudesse ter prevalecido, por exemplo, não haveria histórias para serem contadas. Além disso, Steiner acredita que o postulado de uma “singularidade”, de um começo *do* e *no* tempo, torna necessário o conceito de criação.

Gilles Deleuze (1999), em entrevista concedida à Revista *Trafic*, dizia que “um criador” não era um ser humano que trabalhava somente pelo prazer. Segundo ele, um criador “só faz aquilo de que tem absoluta necessidade. E essa necessidade – que é uma coisa bastante complexa, caso ela exista – faz com que um filósofo (aqui pelo menos eu sei do que ele se ocupa) se proponha a inventar, a criar conceitos [...]” (p.1). Deleuze ainda menciona, nessa entrevista, que a criação é algo “bastante solitário”, mas é em nome dela que temos algo a dizer para alguém.

Ainda na esteira de pensar sobre a criação artística, Andrey Tarkovsky afirma que esta:

[...] não está sujeita a leis absolutas e válidas para todas as épocas; uma vez que está ligada ao objetivo mais geral do conhecimento do mundo, ela tem

um número infinito de facetas e de vínculos que ligam o homem a sua atividade vital; e, mesmo que seja interminável o caminho que leva ao conhecimento, nenhum dos passos que aproximam o homem de uma compreensão plena do significado da sua existência pode ser desprezado como pequeno demais (2010, p.9).

Segundo este autor, a criação seria a própria forma de existência do artista, “o seu único meio de expressão, exclusivamente seu” (TARKOVSKY, 2010, p.121). Ele ainda lembra que a liberdade de criação requer um elevado grau de autoconsciência, consciência para si e para os outros (TARKOVSKY, 2010).

Nesses ensinamentos, que passam de um campo teórico ao outro, de diferentes vozes, é importante fazer um exercício: o de perceber o que perdemos, ou melhor, o que nos escapa – muitas vezes, são as relações e os desdobramentos entre campos, mesmo procurando umnexo entre as partes que os envolvem. Daí a necessidade de expor o que pensam os pensadores, artistas, citados acima. Em diferentes contextos e áreas de atuação, o que eles e elas dizem, na minha visão, propõe pensar na ampliação do conceito de criação, de processo criativo, enfim, são ditos que se somam, não se excluem. Colocá-los juntos, neste texto, faz parte de uma procura em que, às vezes, nos perdemos diante do bombardeio de informações em um fluxo ininterrupto, e, não conseguimos apanhar tudo, assim, a criação balbucia.

b) Criação e invenção

Pensando na relação criação x invenção, fica aqui outra pergunta: como dar forma à criação que cobra de seu criador um “ineditismo”? Respondendo com outra interrogação: seria ainda possível acreditarmos na primeira questão, nos campos da escrita, produção visual, musical, etc.? Até que ponto conseguimos projetar nossa ordem interior de entendimento de certos assuntos em nossas criações, nossas “obras de arte”?

Invenção e criação, segundo Chauí (2002), dependem de um processo e da sua feitura passo a passo. Partindo dessa premissa, analisar processos de criação pode conduzir para caminhos que fazem ver os encontros ou desencontros na relação entre criação, vida e obra de quem cria. Ela assegura que o que torna possível a experiência criadora seria a existência de uma falta ou de uma lacuna a ser preenchida. Problematizando o pensamento da autora, é possível crer na busca de encontrar na *lacuna*, no vazio, um espaço destinado à experiência de criação da escrita, da arte. Certamente, as faltas ou lacunas a serem preenchidas serão muitas; por exemplo, durante um processo de criação, seja este no campo específico das artes visuais ou de outras áreas, lidamos com muitos campos de conhecimentos, e tais campos se entrecruzam com muita frequência durante a feitura de textos, criações artísticas. São campos que repetidamente agrupam outros, como os da música, do teatro, do cinema, da psicologia, da literatura, das artes visuais, etc.

Ainda sobre as possíveis conexões entre criação e invenção, com Steiner, mais uma vez, é possível remexer em tais conceitos. Para o autor, “há impurezas da invenção em atos de criação assim como pode haver vestígios ou prenúncios de uma criatividade autêntica na prática da invenção” (STEINER, 2003, p.137). Nessas contaminações dos conceitos, acredito que eles se somam, se complementam. O autor traz também à análise que o domínio do criado e inventado é atribuído à intuição e à provisoriedade. Steiner explica que a invenção na literatura e nas artes pode ser algo, de certa forma, análogo, cuja relação com a invenção na ciência seria ao mesmo tempo distante e reveladora (STEINER, 2003).

Nessa linha, pode-se pensar nos vestígios, como aponta Steiner, de uma criatividade autêntica na prática da invenção, considerando-se, nessa relação, o que afirma Domenico De Masi (2017), por exemplo, sobre o conceito de criatividade. Ele diz que, diferentemente do que se acredita em geral, a criatividade não se identifica com a imaginação, mas consiste em uma síntese de imaginação e concretude. “Michelângelo não é considerado um gênio pelo simples fato de ter idealizado e desenhado a cúpula de São Pedro, mas porque, além de tê-la idealizado e desenhado, conseguiu impor o seu projeto à atenção do papa [...]” (2017, p.72). Arrisco afirmar, então, que a prática da invenção, assim como a criatividade, conforme conceituadas aqui, necessita da tal concretude que menciona De Masi, o que seria, na minha visão, mais um “vestígio” a considerar.

O desejo de escrever sobre alguma coisa, pintar, compor, consiste na satisfação de poder “agarrar [um] motivo” – foi o que o artista Cézanne, por exemplo, conseguiu na pintura, afirma Chaui. O diário de Cézanne revela que o artista submeteu os acontecimentos e suas experiências à significação, que tinha para ele um fulgor vindo de alguma parte, o qual, em certos momentos, o iluminava por inteiro (CHAUI, 1994). Seguindo essa linha de raciocínio, outro artista, Paul Klee (1879-1940), confessava que pintava para *surgir*.

Voltando à criação em diferentes campos, indago se muitas escritas, obras, composições visuais, musicais ou teatrais, também não estariam apenas *surgindo* – ou melhor, alguns temas tratados nesses “lugares” cumprem papéis, como o de *sugerir* pensamentos ou discussões, por exemplo. Quando estamos em um processo de construção/criação, tateamos ao redor de uma intenção que exprima, que problematize algum tema. Mesmo não tendo um determinado modelo que garanta o entendimento daquilo que estamos construindo/criando, queremos ter a clareza de que, ao “agarrar” nosso motivo/objeto, o cercamos com outras teorias que dialoguem com ele. Nosso esforço, repetidas vezes, é o de, com nossas criações em diferentes campos, construir sentidos, conceitos, problematizações. Do caos de anotações, ideias e intuições que nos surgem durante a criação e do diálogo com outros autores, o desejo principal é o de que resulte um trabalho, uma obra que, pelo menos, incite a recriações, turbulências.

O que atravessa formulações de ideias e hipóteses durante processos de criação? Talvez seja a busca que vai além da complexidade intelectual, tentativas

crescentes de comunicar aos outros que veem, leem, escutam produções visuais, escritas, musicais. O movimento de buscar resultados que partiram de ideias, hipóteses, deseja mostrar algo “novo”, “diferente”, que dê a ver novas percepções de mundo. Sobre o muito já dito e escrito, focando o tema da criação, ainda pode ser latente a seguinte questão: até que ponto mostramos os valores coletivos, valores da cultura da época à qual pertencemos, quando “criamos”? Discordando ou não, mas inseridos contextualmente, esses valores atravessam nossas ideias, e é deles que partimos para nossas problematizações.

Então, quanto do nosso *eu* aparece em nossas criações? “Se o fundo é uma ausência que pede uma presença, um vazio que pede preenchimento, ele é também um excesso que nos leva a buscar novas expressões do que queremos exprimir sobre o que já foi expresso” (CHAUI, 2002, p.166). Trazendo esse pensamento para nossos processos de criação, penso que é nesse excesso que se afirmam as marcas nas construções de produções. Não percebemos a presença de um autor que faz afirmações, mostra imagens e sons de forma solitária, mas sim, somos repetidamente acompanhados de vários autores. Para Fayga Ostrower (1990), gravadora, criar significava “poder compreender, e integrar o compreendido em novo nível de consciência” (1990, p.252). Segundo a artista, criar significa poder condensar um novo entendimento em termos de linguagem, introduzir novas ordenações, formas.

Mais uma vez, volto à pergunta: qual seria o espaço destinado à nossa experiência de criação? Conseguimos dar novos significados às nossas produções ou estamos agarrados a determinadas ideias, devolvendo-as do mundo ao mundo? Até que ponto conseguimos atravessar a carcaça da cultura já instituída, desnudando conceitos já ancorados por outros autores? Como afirma Nicolas Rose (2001, p.187), para ser “o eu que a gente é, a gente não deve ser o eu que a *gente não é* – não aquela alma desprezada, rejeitada ou abjeta”. O autor aponta que o tornar-se *eu* seria um copiar recorrente que “tanto emula outros eus quanto difere deles” (ROSE, 2001, p.187). Assim, o exercício de formular perguntas não esgota o enigma da linguagem, da criação de textos, de obras, e é esse próprio enigma que faz com que continuemos a interrogar nossas produções (obras de arte, textos) desde muito tempo atrás até os dias de hoje — esse questionamento faz com que as perspectivas se multipliquem.

O texto de Chauí e de outros autores aqui citados abrem múltiplas significações para pensar as criações que envolvem a produção escrita, de imagem, de som, de música, de gesto, etc. Por exemplo, pode ser uma luta permanente entre a tendência extravagante de apropriar-se de vários assuntos urgentes e a vontade de poder seguir várias direções. Mas não teria que ser uma, somente? Talvez a explicação para todas estas perguntas feitas anteriormente, que continuam a reverberar durante esta escrita, tenha algo a ver com o que escreve Chauí quando afirma que “a obra de arte e a obra de pensamento são intermináveis” (2002, p.166). Daí o surgimento para as infindáveis perguntas suscitadas pelo texto da autora.

Reler Chauí e fazer o exercício de pensar com as suas indagações provocou-me uma ação, qual seja, em determinados momentos na experiência da escrita, por

exemplo, surgem bloqueios, talvez por ser a escrita imbuída de uma obrigação que assume muitos saberes, talvez mais do que outros campos: geográfico, técnico, social, entre outros. Tentando movimentarmos-nos sobre um tema, muitas vezes apenas giramos em torno de saberes, terminando por cair nas armadilhas da linguagem, ou seja, como o que se expressa na roda da bicicleta do artista Marcel Duchamp (1887-1968), na qual o homem parece achar-se sempre em um mesmo ponto, em um mesmo estilo e no mesmo comportamento.

Experiência e pensamento exigem enxergar que esses movimentos são, como afirma Chauí, passagens “de um tempo por dentro do outro, passando pelos poros um do outro, cada qual reenviando ao outro sem cessar” (CHAUI, 2002, p. 165). Durante este momento de escrita, minha melhor tradução encontrada para explicitar a relação entre *vida, obra e criação* foi por meio da experiência de ouvir, ou melhor, sentir a obra do compositor austríaco Gustav Mahler (1860-1911).

c) Criação e pensamento, uma busca de afinações com Gustav Mahler

Exatamente aos quatro anos de idade se inicia a vida musical de Gustav de uma maneira original. Numa visita aos seus avós maternos em Ledec, o menino desaparece da vista dos pais. Procuram-no preocupadamente durante longo tempo até que Mahler é surpreendido no sótão de sua “bobe” tocando um velho piano desmantelado. O pai vive essa história como uma revelação: seu filho será músico (LIBERMAN, 2010, p.93).

Nascido em Kalischt, Boêmia – antigo Império Austríaco (atualmente República Checa), segundo Renato Roschel (2015), Gustav Mahler começou a estudar música aos seis anos de idade e apresentou o seu primeiro recital de piano em 1870. Entrou para o conservatório de Viena em 1875. Mahler escreveu dez sinfonias, mas, conforme Roschel, foi em sua sétima sinfonia que ele mostrou o que seria um verdadeiro avanço para o modernismo (ROSCHEL, 2015). Já segundo Liberman (2010), a família de Mahler tinha forte relação com a cultura alemã, e se apoderam desta como um sinal de hierarquia social. “É essa situação que marcará com traços indelévels a vida e a obra de Gustav Mahler” (2010, p.84). Assim, vivendo em uma cultura não germânica em sua infância e, admirando outra cultura pela convivência com seu pai, a alemã, desde cedo Mahler vive a inquietude de ser e, ao mesmo tempo, o medo da rejeição.

O primeiro período da criação sinfônica de Mahler, influenciado pelos sons que vinham da pequena cidade de Iglau, assim se caracteriza:

O uso de fanfarras às vezes poéticas, às vezes dramáticas, o uso de melodias folclóricas, os ritmos de marcha, as interrupções de apaixonado lirismo campestre, os coloridos contrastes tonais e os sonoros baixos de tambor em

quartas, todos eles serão recursos típicos desse período e ressurgirão muitas vezes em outros períodos de sua criação (LIBERMAN, 2015, p.92).

Dada a importância do regente e compositor, em 2011, foram lembrados os 150 anos de seu nascimento e os 100 de sua morte. A música do compositor procurou romper com os limites da tonalidade musical. Em muitas de suas obras, há longos trechos que parecem não estar em tom algum. Outra característica marcante nas obras de Mahler é seu caráter denso. Sua música, quando formalmente lenta, pode desenvolver um senso de urgência iminente e impulsos caracterizados por enormes tensões. Quando o Romantismo entrava em rápido declínio, Mahler transformou a sinfonia. Segundo Dorling Kindersley (2014), em suas “nove sinfonias (e na parte acabada da décima), ele criou tensão com invenções harmônicas e rítmicas, e justaposições incomuns de estilos” (p.193). Ainda conforme Kindersley, “a antologia folclórica alemã *Des Knaben Wunderhorn* (‘A trompa mágica do menino’) influenciou muito a obra de Mahler, com seu teor satírico” (2014, p.193). Mahler faleceu quando trabalhava na sua décima sinfonia, depois de ter levado a forma sinfônica aos extremos.

Cinema e música têm conexões importantes desde os tempos dos filmes mudos. Os pianistas ilustravam o que acontecia nas telas com um acompanhamento musical sempre muito apropriado ao ritmo e à intensidade emocional do que acontecia nas imagens. Como nos lembra Andrei Tarkovski (2010, p.187), “era uma forma bastante arbitrária e mecânica de sobrepor a música às imagens, um sistema de ilustração fácil cujo objetivo era dar maior intensidade às impressões criadas por cada episódio”. O autor ainda explica que a música continua sendo usada em nossos dias quase da mesma forma. Nas palavras de Tarkovski, os “episódios são, por assim dizer, reforçados por um acompanhamento que reitera o tema principal e intensifica seu impacto – ou que, às vezes, ajuda a salvar uma cena que não funcionou” (2010, p.190). Nessa linha de pensamento, importante marcar que o autor afirma ser a música mais do que uma “ilustração”; é quando o refrão faz “renascer em nós a experiência inicial de penetrar naquele universo poético, tornando-o próximo e direto, ao mesmo tempo em que o renova” (TARKOVSKI, 2010, p.190). A meu ver, é exatamente o que acontece na conexão da música de Mahler com o filme *Morte em Veneza* (1971).

Ao ouvirmos a composição *Adagietto (Sehr langsam)*, trilha sonora do filme *Morte em Veneza*, por exemplo, a intensidade da música de Mahler nos faz penetrar na vida do personagem principal, Gustav von Aschenbach, interpretado por Dirk Bogarde (1921-1999), um homem de meia-idade que se apaixona platonicamente pelo adolescente Tadzio, vivido por Björn Andrésen (1955). A atmosfera do filme nos conduz a ver sentimentos muito particulares em relação à vida e ao amor. O filme é ambientado na Veneza do século 20 e mostra uma burguesia que ama o luxo e a boa vida. No Grande Hotel da cidade, Aschenbach encontra Tadzio, adolescente andrógino de origem polonesa que está de férias com a família. O compositor vê no garoto um tipo de beleza ideal, algo que ele sempre buscou alcançar em suas obras. A relação dos dois personagens resume-se basicamente à troca de olhares.

Além dessa atmosfera do filme em que a música se insere, parece que parte da existência de Mahler está na sua música. Ouvir a melodia de sua música permite sentir também um pouco do que viveu Mahler. Talvez algo parecido com a sensação de frio pela qual passou o compositor na infância, quando morava em uma casa onde algumas janelas não tinham vidros, deixando-o congelado. Ou, segundo Liberman, “no começo de 1893-1894 Mahler sofre, em meio a uma epidemia de cólera que assola Hamburgo, uma grave indisposição com violetas dores intestinais [...]” (2010, p.127). O médico suspeitava de cólera, mas não foi o que aconteceu. Porém, o mal estar do compositor enfatiza aquilo que acredita Liberman, que “talvez tenha sido isso o que inspirou a Thomas Mann e Visconti as oníricas cenas de *Morte em Veneza*” (2010, p.127). Ainda, ouvir Mahler pode ser uma experiência inebriante, acredito, mesmo partindo de quem não conhece sua experiência de vida, porque sua música provoca algo que vai na direção de seus sofrimentos. Portanto, ao ouvir *Adagietto*, por exemplo, algo nos dilacera, nos fere por dentro. Pareyson (1997), por exemplo, reconhece que muitos fatos da vida de um artista podem contribuir direta e insubstituívelmente para a compreensão de sua arte. Segundo o autor, pode-se pensar, portanto, “que o desenvolvimento da vida de um artista traz consigo mais de um elemento para explicar o desenvolvimento de sua arte” (PAREYSON,1997, p.91). Assim, a experiência de entrar em contato com obras como a desse compositor, pode ajudar-nos a pensar que o passado “leva suas forças para o futuro, e parece também que o futuro é necessário para dar passagem às forças do passado e que um único e mesmo impulso vital solidariza a duração”, como afirma Bachelard (2007, p.21).

O filme *Morte em Veneza*, de Luchino Visconti, confere uma visibilidade maior ao *Adagietto* da 5ª Sinfonia de Mahler. Certamente, quando ouvimos a música de Mahler em outros meios além do filme, nós a associamos quase que imediatamente à novela de Thomas Mann. O filme de Visconti não só popularizou Mahler junto ao grande público, como também veio a acentuar o interesse por sua obra junto aos intérpretes. A partir dessa época, suas sinfonias passaram a fazer parte, gradualmente, do repertório de todos os grandes maestros e orquestras. O *Adagietto* de Mahler no filme *Morte em Veneza* acompanhará a chegada do protagonista a Veneza e servirá de trilha sonora para seu último suspiro ao apreciar a imagem do personagem adolescente Tadzio, apontando para o infinito. Nesse sentido, a música de Mahler e o filme atestam que o ato criador não é executado pelo artista sozinho; o público estabelece contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando, fruindo, interpretando suas qualidades intrínsecas e, dessa forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador. Como diria Gregory Battcock, “isto torna-se ainda mais óbvio quando a posteridade dá o seu veredicto final e, às vezes, reabilita artistas esquecidos” (2004, p.74).

Ainda sobre as relações entre música e filme, Tarkovski afirma que, por meio da música, “o diretor pode ampliar a esfera de percepção da imagem visual do espectador e, assim, conduzir as suas emoções em determinada direção” (2010, p.190). Desse modo, a música de Mahler em *Morte em Veneza* não é apenas um complemento

da imagem visual; ela altera o tom emocional de sequências filmicas na película. Arrisco a dizer que, se fosse eliminada de certas cenas, as imagens se tornariam mais pobres em termos de concepção.

Trazendo novamente Chauí, ela nos lembra que a vida não explica causalmente a obra. No caso de Mahler, a vida e a obra deste autor comunicam-se, e “a verdade é que esta obra por fazer exigia esta vida por viver” (CHAUI, 2002, p. 174). Importante lembrar neste momento a noção de obra de arte que traz o texto da autora. Ela escreve que “é a obra que explica a vida e não o contrário, pois a obra é maneira como o artista transforma, num sentido figurado e novo, o sentido literal e prosaico de sua situação de fato. A obra de arte é existência” (CHAUI, 2002, p. 169). Em outro texto, Chauí menciona o que existe ainda de espantoso nas artes. Segundo a autora, as artes “realizam o desvendamento do mundo recriando o mundo noutra dimensão e de tal maneira que a realidade não está aquém e nem na obra, mas é a própria obra de arte” (CHAUI, 1995, p.316).

A obra de Mahler não é diretamente o efeito das condições de sua vida, mas poderia ser uma *resposta* a elas, por isso “é enraizamento e ultrapassamento, isto é, rigorosamente, criação radical”. (CHAUI, 2002, p. 175). E mais, talvez mesmo por não possuir “letra”, a música de Mahler leva-nos a navegar em um texto implícito. Texto e sentimento que certamente se modificam de acordo com o som e com os seus ouvintes em épocas distintas — música que sobreviverá aos séculos. A obra completa de Mahler não seria a expressão de uma crise. Segundo Leandro Oliveira, “ao contrário; assim como a obra de seus mais notáveis contemporâneos, seria mais exatamente a expressão de uma vontade de crise” (2010, p.3). Para o autor:

A obra de Mahler é resultado de uma expectativa: a de que a experiência artística se tornará fruto de uma “percepção cuidadosa” e uma “reflexão profunda”, e de que o artista será aquele a encarnar e cultivar os elementos mais altos da cultura. Mahler se vê – ou se coloca – como uma espécie de exilado perpétuo, abandonado pelo mundo e em eterno distanciamento dele (OLIVEIRA, 2010, p.7).

Podemos estabelecer conexões, cruzamentos de algumas palavras presentes no texto de Chauí, como, por exemplo, o caso de vida – obra – experiência – iniciação. Sobre experiência e iniciação, Chauí afirma que não podemos separá-las uma da outra, uma vez que os movimentos de sair de si e entrar em si definem o espírito; estes conceitos se completam, estes incessantes movimentos não permitem uma divisão cartesiana. O artista tem seu corpo “como sentinela em vigília às portas do sensível” (CHAUI, 2002, p. 158). Segundo Arnaldo Liberman, “Mahler faz música para neutralizar dentro de si o intenso silêncio que pode chegar a ser insuportável. A cadência de um vazio assustador” (2010, p.39).

É certo que *Adagietto* não é Mahler, mas se experiência é proximidade e distância, “se o sair de si e o entrar em si definem o espírito, se o mundo é carne ou

interioridade e a consciência está originalmente encarnada, não há como opor experientia e initiatio” (CHAUI, 2002, p.161). Por que trazer Mahler e sua obra para este texto? A resposta certamente não seria a pretensão de analisar uma vida em que a criação se equipara à genialidade da obra que se faz. Talvez deposite, neste momento, na experiência de escrever, a pretensa vontade de fazer das palavras de meu texto o que fazem os sons dos violinos que compõem a orquestra que toca a música de Mahler. E tal música contagia, no sentido de movimentar os processos de criação, a vontade de criar. Como afirma Janice Caiafa, “sou contagiado pelo processo de criação quando sou chamado a criar a partir da obra e não a dispor dela como uma informação” (2000, p.35). A autora explica que a obra já fez o seu percurso, e “de um modo que só ela poderia fazer – é a sua singularidade” (2000, p.35). O que me restaria seria produzir um caminho pretensamente também singular.

Steiner (2003), quando trata das relações entre autoria e as gramáticas da criação, diz que “até o mais isolado e solipsista dos criadores está enredado em uma trama de precondições sociais, históricas e pragmáticas. Não pode haver um início em branco” (STEINER, 2003, p.327). Mais ainda, o autor argumenta que o escritor, o pintor ou o compositor são herdeiros de instrumentos que não são seus. Para Steiner (2003, p.327), “o legado de tudo que foi herdado e, num grau maior ou menor, da própria contemporaneidade, é capaz de congestionar a mais cuidadosamente resguardada das reclusões”. Bergson (1971), por sua vez, enfatizava que o que fazemos depende daquilo que somos. Segundo ele, é necessário acrescentar que somos, em certa medida, aquilo que fazemos, considerando que criamos continuamente a nós próprios.

Diferentes depoimentos, em estudos sobre o ato de criar, mencionam as “dores” de cada um durante os momentos de criação. Howard Gardner, por exemplo, lembra que, para cada

Mozart, Trollope ou Picasso fluentes, que vertiam obras com fecundidade incessante, e para Edgar Allan Poe, que alegava tramar suas obras com precisão matemática, encontramos relatos de um Dostoiévsky que retrabalhava seus romances inúmeras vezes, um Thomas Man, que lutava sobre três páginas por dia, ou um Richard Wagner, que tinha que se conduzir até um frenesi quase psicótico antes de finalmente ser capaz de colocar a caneta no papel pautado (GARDNER, 1999, p.302).

Trago a citação acima exatamente para desnaturalizar o mito de que os músicos, ou os artistas em geral, são seres naturalmente dotados de um dom ou talento que os diferencia das pessoas comuns e, ainda, para lembrar que eles também passam por suas dificuldades e mazelas durante o processo de criação. Silvia Nassif Schroeder (2004), no artigo “O músico: desconstruindo mitos”, diz que não existe criação a partir do nada. Como afirma a autora, em cada obra, “por mais inovadora que seja, tem sempre alguma relação com as obras já existentes (nem que seja para negá-las)” (p.117).

Conclusão: uma sinfonia de conceitos em movimento sem fim

Para finalizar, pretendi aqui, analisar brevemente certos aspectos que envolvem os atravessamentos nas condições e contextos de criação. Os três tópicos que elegi permitiram pensar no caráter dinâmico que envolve criação e seus processos. Procurei investigar criação como experiência, uma estrutura por vezes nervosa de consciência quando nos comunicamos conosco e com os outros, especialmente no campo da arte. Walter Benjamin sonhava em publicar um livro composto inteiramente de citações. A mim, permanece o desejo, levando em conta o sonho de Benjamin, de manter diálogos com diferentes autores/as para repensar, movimentar, rever conceitos como os escolhidos aqui. Por exemplo, pensar com Mahler os conceitos de criação e experiência e também com diferentes autores me fez acreditar que tais conceitos se encontram geralmente vinculados a contextos, ou seja, o campo semântico dos conceitos é o da história à qual pertencem e o de seus componentes sociais, psicológicos e materiais. Pensando ainda nos contextos, De Masi diz que “a criatividade requer não só local propício, mas também o tempo certo” (2017, p.89). Ele afirma isso, referindo-se ao que acontecia na Viena na passagem do “século XIX para o XX, onde Hoffmann, Musil, Klimt, Mahler, Kraus, passavam muitas horas por dia nos maravilhosos Cafés *Liberty*, alongando-se nas fecundíssimas conversas interdisciplinares [...]” (2017, p.89). Evidentemente, além do contexto, a marca da escrita de De Masi é a da relação entre ócio e tempo. Na minha visão, tal relação está sempre condicionada ao tempo e ao processo de criação no que se refere a como se dá a estrutura desse tempo, a importância desse ócio, desvinculada de uma definição pejorativa, uma preguiçosa inércia aparentada com o vício e a dissipação, como diria De Masi (2017). Vejo o ócio como recorte de tempo fundamental na agenda da criação. Acredito que os dois conceitos, nesse caso, o de criação e de ócio, se mantêm unidos reciprocamente, e não seria possível falar de um calando o outro.

Percebo que cada período histórico tem produzido diferentes tipos de escritas, obras de artistas, de processos de criação reveladores das condições socioculturais dos artistas, apresentando diversos modos de inscrição na história da arte, sejam estes da música ou das artes visuais, os campos mais citados neste texto. Dos comentários de Derdyk a Tartokvsky, é marcante a presença de artistas na reflexão sobre a práxis da invenção, criação e pensamento. Também, sob minha perspectiva, é importante não mais definir, mas pensar sobre a contaminação existente nas diferentes definições de conceitos como os de criação e invenção. A leitura de Duchamp, Steiner, Deleuze, Tarkovsky, remete-nos a diferentes e não novas concepções sobre processos de criação – tanto a existência de um valor ontológico da criação quanto a sua universalidade podem ser questionadas como ideologias historicamente lo-

calizáveis. Assim, os atravessamentos da escrita e criação de texto oscilam entre a experiência pessoal de artistas recortadas para este texto e as interrogações teóricas provocadas por tais recortes e vice-versa.

Voltando um pouco ao que já escrevi em parágrafos anteriores, fica registrado neste momento o desejo da criação de textos que movimentem conceitos ou que, no mínimo, provoquem algumas turbulências em relação a definições sedimentadas.

Referências

AMARAL, Roberto. **Morte em Veneza ou como Visconti devora Mann**. Disponível em http://www.germinaliteratura.com.br/2008/omalentendidouniversal_mar08_2.htm. Acesso em 16/04/2014.

ARAUJO, Paulo Roberto M. de. **Identidades contemporâneas**: criação, educação e política. Porto Alegre: Zouk, 2006.

BACHELARD, Gaston. **A intuição do instante**. Campinas/SP: Verus Editora, 2007.

BERGSON, Henri. **A evolução criadora**. Rio de Janeiro: Opera Mundi, 1971.

BATTCKOCK, Gregory. O Ato criador. In: **A Nova arte**. São Paulo: Perspectiva, 2004, p.71-74.

BONDIA, Jorge Larrosa. Notas sobre experiência e o saber de experiência. In: **Revista Brasileira de Educação**. Nº 19. São Paulo: jan/fev/mar/abr, 2002, p. 20 – 28.

CAIAFA, Janice. **Nosso Século XXI**: notas sobre arte, técnica e poderes. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

CHAUI, Marilena. Merleau-Ponty. Obra de arte e filosofia. In: NOVAES, Adauto (Org.) **Artepensamento**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 467-492.

CHAUI, Marilena. **Convite à filosofia**. São Paulo: Editora Ática, 1995.

CHAUI, Marilena. Obra de arte e filosofia. In: **Experiência do Pensamento**. Ensaios sobre a obra e Merleau-Ponty. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 151-195.

DELEUZE, Gilles. O ato de criação. Especial para a Trafic (entrevista). **Trafic**. Editora: Mais Folha de São Paulo, 27/06/1999.

DE MASI, Domenico. **Alfabeto da sociedade desorientada**: para entender o nosso tempo. São Paulo: Objetiva, 2017.

DERDYK, Edith. **Linha do horizonte**: por uma poética do ato criador. São Paulo: Escuta, 2001.

DUCHAMP, Marcel. O ato criador. IN: BATTCKOCK, Gregory. **A nova arte**. São Paulo: Perspectiva, 2004, p.71-74.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. **Mídia, imagem e experiência**. II Seminário Internacional – As Redes de conhecimento e a tecnologia: imagem e cidadania. Rio de Janeiro: 24 a 27 de Junho de 2003.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

GARDNER, Howard. As composições da mente de Mozart. In: **Arte, mente e cérebro**: uma abordagem cognitiva da criatividade. Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 1999, p.301-308.

KINDERSLEY, Dorling. **Música**: guia visual definitivo. São Paulo: Publifolha, 2014.

LIBERMAN, Arnaldo. **Gustav Mahler**: um coração angustiado. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

OLIVEIRA, Leandro. O papel de Mahler na música de nosso tempo. **Semiosis**: semiótica e transdisciplinaridade em revista. Setembro de 2010. [suporte eletrônico] Disponível em: ou Available from: <http://www.semeiosis.com.br/o-papel-de-mahler/>. Acesso em 12/12/2015.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis/RJ: Vozes, 1991.

OSTROWER, Fayga. **Acasos e criação artística**. Rio de Janeiro: Campus, 1990.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ROSCHEL, Renato. **Mahler**. Disponível em <http://almanaque.folha.uol.com.br/musicamahler.htm>. Acesso em 10.11.2015.

ROSE, Nikolas. Inventando nossos eus. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org.). **Nunca fomos humanos**: nos rastros do sujeito. Belo Horizonte: Autêntica, 2001, p. 139-204.

SCHROEDER, Sílvia Cordeiro Nassif. O músico: desconstruindo mitos. **Revista da ABEM**. Porto Alegre, V.10, 109-118, mar. 2004.

STEINER, George. **Gramáticas da criação**. São Paulo: Editora Globo, 2003.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

WILLIAMS, Raymond. **Palavras-chave**: um vocabulário de cultura e sociedade. São Paulo: Boitempo, 2007.

Submetido em 04/02/2021.

Aprovado em 11/05/2021.