



Gênese e metagênese

O artista e o geneticista em busca da fonte

Sergio Romanelli / Universidade Federal de Santa Catarina

Renato Cristofolletti / Universidade Federal de Santa Catarina

manuscrita

O QUE O ARTISTA ESPERA DA CRÍTICA GENÉTICA?

EM SEU TEXTO *Elementos de Crítica Genética*, que ainda constitui uma referência para os estudos de processo, Almuth Grésillon coloca uma das questões fundamentais para qualquer pesquisa no âmbito da crítica genética, ou seja, por que os autores, artistas, escritores, tradutores guardaram e guardam (ainda que não todos) seus manuscritos, o que representam para eles e qual o objetivo dessa operação de arquivamento criativo? Grésillon tenta uma explicação:

Da parte do autor, há, indiscutivelmente, um desejo ambivalente e mascarado de retenção e de exibição: guardar esses fragmentos mais pessoais da escritura, conservar para uma glória póstuma incerta esses testemunhos da solidão criadora, esses sinais do risco absoluto, do erro, da rasura e dos fracassos.¹

Revertendo essa perspectiva, gostaríamos de afirmar que, talvez, os artistas, ao deixarem manuscritos, em

1. GRÉSILLON, A. *Elementos de Crítica Genética. Ler os manuscritos modernos*. Trad. Cristina de Campos VELHO BIRCK [et al.]. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007, p. 14.



seu egocentrismo, queiram deixar marcas de seu gênio extraordinário, de sua inalcançável habilidade criativa, para mostrar como do nada a obra pega forma e fica pela eternidade. Ou, talvez, para explicar aos vindouros que existe uma gênese, que a obra é um produto que requer trabalho e que segue um percurso não linear, imprevisível até para o próprio artista que, finalmente, poderia buscar no estudo da gênese e no trabalho do geneticista as respostas ao grande enigma da criação artística. Talvez o artista, como sugere Grésillon, e como nós também pensamos, queira desenvolver um metadiscurso sobre sua própria arte, e através da crítica genética refletir sobre seu processo numa verdadeira, diríamos, metagênese.

É o caso do objeto que nos propomos a estudar: os esboços do balé (ainda não representado) *La rosa del deserto*, criados pela artista plástica italiana Silva Cavalli Felci. A artista em questão organizou e entregou os vestígios que testemunham o processo criativo do seu balé aos geneticistas com o intuito de superar o grande limite de todo estudo de criação: desvendar, chegar até a parte menos visível desse fascinante processo que é o nascimento de um projeto mental como o define Grésillon. Essa meta é, talvez, inatingível; é a busca sem solução, o grande arquétipo genético que o artista consciente e confiante não quer deixar de descobrir. Por isso, ele guarda as marcas de sua criatividade, de suas percepções súbitas, das dúvidas mais íntimas, para que essa leitura se torne, um dia, mais clara tanto para ele quanto para os estudiosos. O artista, supostamente, ao escolher por não destruir esses vestígios, lhes confere um estatuto de obra e não somente de etapas, variantes,

Incipit

de um produto final, e investe o geneticista de uma dupla difícil tarefa: analisar esse percurso e revelar o que não se vê, o mistério que o próprio artífice desconhece: “É impossível remontar da linguagem ao pensamento a não ser por probabilidades”.² Essas probabilidades são reconstituídas, testadas, pelo geneticista através de um percurso ao contrário, da obra editada à sua origem, que não tem início identificável. Tudo serve para reconstituir essa ontologia invisível da obra e é exatamente esse núcleo desconhecido, esse lugar sem lugar que o artista quer também conhecer, enxergar – a *Fonte*:

Eis a chave da questão: a origem não está no Verbo, mas no “imaginário”, a reconstrução genética é uma questão de probabilidades, não de certeza. Eis, sem dúvida, o suficiente para mostrar que a margem da crítica genética é estreita.³

Com essa intenção, Felci, ao saber da existência de uma ciência da gênese, entregou e até criou pessoalmente, quase fosse geneticista de si mesma, um dossiê que pudesse servir para essa tarefa. Cabem aqui alguns acenos acerca da autora, de sua obra e uma descrição do prototexto em questão.

GÊNESE E METAGÊNESE DO BALÉ *LA ROSA DEL DESERTO*

O percurso biográfico⁴ nada convencional da artista em questão e uma concepção de arte ampla e inclusiva

2. Ibidem, p. 41.

3. Ibidem, p. 42.

4. As notícias biográficas são extraídas do texto apresentado pela própria artista, traduzido por Sergio Romanelli e publicado na revista Inventário, disponível no site: <http://www.inventario.ufba.br/biografiasilva.htm>.

não deixam, neste caso, de revelar indícios importantes para uma melhor compreensão da criatividade multifacetada de sua obra: nascida em Bellinzona, na Suíça, em 12 de maio de 1935, Silva Cavalli Felci formou-se na Escola Superior de Comércio. Em 1955-56 morou em Londres para aprofundar o estudo da língua inglesa. Naquele período, determinante para sua formação foi a ida constante a museus, concertos e teatros. Além disso, inscreveu-se nos cursos de desenho e *stage design* na *S.Martin's School of Art*. Estabeleceu-se em seguida em Milão, onde trabalhou durante muitos anos junto a uma multinacional de decoração. Em 1969, estabeleceu-se com sua família na cidade de Bergamo na região de Lombardia no norte da Itália, onde ainda hoje reside e trabalha. Inscreveu-se em seguida na escola de pintura da *Accademia Carrara*, sendo aluna do Mestre Trento Longaretti.

A sua atividade expositiva em lugares públicos e particulares é vasta: exposições pessoais na *Galleria dei Mille*, Bergamo (1975), texto de Elda Fezzi; *Galleria Vanna Casati*, Bergamo (1981, 1989 e 2000); *Centro d'Arte e Cultura Il Brandale*, Savona (1982); *Centro Culturale S.Agostino*, Crema (1983); *Centro d'Arte Sant'Elmo*, Salò, (1983); *Collegio Cairoli, Università di Pavia* (1986 e 1994); *Chostro Minore di S.Agostino*, Bergamo (1995) catálogo de Marco Lorandi; *Lumezzane*, Torre Avogadro – Brescia – (1996); *Galleria Fumagalli*, Bergamo – Incontro con Piero Gilardi e Marco Lorandi para a apresentação do livro “*Intrecci voci dal silenzio*” – (2001).

As tangências do seu trabalho com a esfera teatral se concretizam em 1990-91 com os esboços para o balé

Incipit

La rosa del deserto, do qual criou o sujeito (partitura do Diretor Massimiliano Messieri) e, sucessivamente, com algumas performances, dentre as quais, *Storia di un uomo e di una marionetta* (de *Petruska* de I. Stravinsky e *La morte di Ivan Il'ic* de L. Tolstoj); *Amore e Psiche* (de *L'asino d'oro* de Apuleio) e *La morte della Pizia* (de F. Dürrenmatt).

As interferências entre arte e literatura resultaram na publicação dos livros: *L'albero di luce*, poesias de Rina Sara Virgillito com quatro trípticos da artista italiana (ed. El Bagatt, Bergamo, 1994); *Cortecce* (1999) e *Variazioni minime* (2000), uma poesia de Sergio Romanelli para uma colagem de Silva Cavalli Felci (ed. Pulcinoelefante, Osnago); *Lune Severe* (2005), sete poesias de Sergio Romanelli com sete desenhos da artista (ed. El Bagatt, Bergamo) e, em 2007, *Metá Fisiche* com Sergio Romanelli (ed. El Bagatt, Bergamo).

Paralelamente ao seu percurso artístico, confirmou, ao longo dos anos, o interesse pela psicologia do profundo e pela arte terapia, especificamente mediante a experiência do *sandplay* de Dora Kalff. A artista ainda anima um laboratório de atividades expressivas e em 2001 publicou sobre esse tema a plaquette "*Intrecci*" *voci dal silenzio*. Atualmente está desenvolvendo o projeto e a realização de um livro que diz respeito aos trabalhos de um laboratório de grupo sobre o mito de *Inanna*, a deusa suméria.

UM DOSSIÊ NO DOSSIÊ

Como acenado no início deste artigo, o prototexto desta pesquisa é um tanto anômalo, não sendo caracterizado, como acontece na práxis dos estudos genéticos,

por um recorte organizado pelo pesquisador conforme os objetivos que pretende alcançar e segundo uma lógica pessoal ou sugerida pela própria natureza dos vestígios encontrados. Neste caso, a artista foi, na verdade, ao mesmo tempo a artífice do processo, a organizadora, o guardador dos manuscritos e a pesquisadora novata que propõe o seu recorte ao geneticista. Nisso tudo, o geneticista, ao revelar a existência de uma crítica da criação artística, torna-se o estimulador desse inédito papel que condiciona e acrescenta novo desafio à sua busca. Temos neste caso um sobrepor-se de papéis e talvez o surgimento de uma única *persona*, exigente e exigida ao mesmo tempo; quais serão as consequências desse encontro peculiar? Será o geneticista favorecido ou limitado, influenciado por essa presença? Se, por um lado, lidar com manuscritos ou dossiês de autores mortos torna o trabalho do geneticista mais complexo e muito mais probabilístico, pois terá como respostas aos seus questionamentos somente suas suposições, ainda que baseadas na materialidade dos vestígios; por outro lado, lidar com um artista vivo e com sua “interferência” na pesquisa torna-se, ou pelo menos poderia tornar-se, uma desvantagem terrível, ou não? O fato é que o encontro com o artista, e não somente com seus manuscritos é, a nosso ver, um privilégio e, portanto, torna-se difícil estabelecer em princípio, e para todos os casos, que tipo de consequências isso terá no estudo do seu processo criativo.

No caso em questão, temos um percurso no percurso, ou seja, um fio que nos guia por dentro do labirinto do processo criativo de Felci e, de modo específico, pela rede criativa e plurisignificante que é *La rosa del deser-*

Incipit

to. O acesso a parte deste emaranhado de percepções é, sem dúvida, útil para desvendar o novelo semiótico e encontrar uma possível saída. De fato, o dossiê constitui-se não somente dos fac-símiles dos esboços das várias versões do roteiro do balé (Fac-símile da primeira versão do balé *La rosa del deserto* com anotações autógrafas. Quatro folhas datiloscritas; Fac-símile da segunda versão A do balé *La rosa del deserto* com anotações autógrafas. Cinco folhas datiloscritas; Fac-símile da segunda versão B do balé *La rosa del deserto* com anotações autógrafas. Cinco folhas datiloscritas; Fac-símile da terceira versão do balé *La rosa del deserto* com anotações autógrafas. Cinco folhas datiloscritas; Fac-símile da versão definitiva do balé *La rosa del deserto*. Cinco folhas datiloscritas), dos fac-símiles dos esboços da cenografia e dos fac-símiles das anotações para a música e a coreografia com anotações autógrafas; mas, sobretudo, e extraordinariamente, do dossiê genético elaborado pela artista Silva Felci a pedido do grupo de pesquisa (cinco folhas digitadas com o programa Word) e de um livro intitulado *La rosa del deserto*, publicado pela artista plástica, contendo a gênese da obra, imagens elaboradas com foto-shop de figurino, cenografia, a partitura musical e o roteiro, tudo organizado especificamente para este estudo. Em outras palavras, à gênese inicial se sobrepõe outro processo influenciado pelo estudo genético: uma gênese da gênese, um signo gerador de signos, uma teia que se desdobra em si mesma, mas que nunca é igual, evolução inacabada que afinal nada revela, mas tudo aponta. O estudo genético neste caso realmente doa nova vida à obra aparentemente acabada, fazendo com que ele gere novas partes de si.

Mas não somente isso, a crítica genética recoloca a obra, aparentemente acabada, no lócus da criação, no meio daquela rede de interconexões que não param sua atividade com a presumida definição da obra, mas sim renascem a cada nova leitura até, e sobretudo, na releitura do processo que desloca novamente o artista e sua obra para o eixo da inventividade. Neste caso específico, torna-se palpável o cordão indissociável que liga o artista à sua obra, como afirma Salles:

[...] a relação artista obras. Durante nossas reflexões, observamos a impossibilidade de se estabelecer uma separação entre o artista e seu projeto poético e a necessidade de se observar os processos de criação como espaço de constituição da subjetividade. Obras e artista não só estão imbricados de modo vital, como estão sempre em mobilidade. São redes em permanente constituição.⁵

O mesmo acontece com Silva Felci e o seu balé, recolocado na rede através do estudo genético, estudo este não de um processo estável até em sua materialidade, mas em contínuo movimento por obra do seu questionamento atuado pelo geneticista. Felci, ao organizar um dossiê genético e ao escrever um livro em que relata e analisa seu processo, por um lado recoloca em contato sua subjetividade com um processo que já aconteceu, mas que não estava acabado, o que mostra que ele ainda estava vivo em baixo das cinzas e, por ser enigmático (até para ela), renasce em ocasião do estudo genético. A artista retoma e empreende sua viagem, ao contrário, do *hic et nunc* gradativamente, até o mo-

5. SALLES, C. A. *Redes da criação. Construção da obra de arte*. São Paulo: Editora Horizonte, 2006, p. 152.

Incipit

mento do primordial despertar da ideia criativa. Uma auto-análise genética, que acrescenta e omite evidentemente por causa das falhas do tempo, não somente na memória, mas também na materialidade dos registros, e que continua com a grande lacuna acerca da origem de tudo. Aqui a autora, ainda que inconscientemente, se sobrepõe ao geneticista ou, como protogeneticista, busca uma verdade que desconhece, sem possuir as ferramentas específicas, exceto as da sua estética criadora, que o geneticista mais que ninguém pode reconstituir; o geneticista ao organizar, transcrever, ler e interpretar esse percurso predefinido pela artista tentará preencher a lacuna mostrando que o processo na verdade é a obra. O cerne da obra é a relação nos seus vários planos: a do artista com sua percepção, a do artista com a materialidade de sua criação, a do artista com o mundo ao seu redor ao realizar a obra, a da obra com as outras obras, e finalmente a do artista e da obra com o geneticista que, neste caso, enquanto razão do renascimento da obra através da constituição do dossiê por parte da artista, se torna realmente também autor da obra:

Surge assim um conceito de autoria, exatamente nessa interação entre o artista e os outros. É uma autoria distinguível, porém, não separável dos diálogos com o outro; não se trata de uma autoria fechada em um sujeito, mas não deixa de haver espaço de distinção. Sob esse ponto de vista, a autoria se estabelece nas relações, ou seja, nas interações que sustentam a rede, que vai se construindo ao longo de processo de criação.⁶

6. Ibidem, p. 152.

O dossiê de Felci, enquanto descreve sua obra, não se caracteriza também como parte da obra? E, considerando-se o fato de que foi a discussão com o geneticista a razão desencadeante desta nova etapa do processo, não deveria, portanto, ele também se considerar autor dessa obra em processo? Deve-se indagar não somente a relação dos signos entre si e com o autor e seu polissistema ao realizar a obra, mas também a relação do autor com os outros referentes antes e depois do acabamento da obra (incluindo o geneticista).

A PROTOGENETICISTA E SUA GÊNESE

Conforme conta Felci, à guisa de protogeneticista, no livro que realizou especificamente para esta pesquisa, na parte intitulada exatamente “La genesi dell’opera” (A gênese da obra), um poema de 1982 foi o antecedente, o núcleo despertador, a imagem geradora de todo o balé que somente começou a ser redigido em suas partes em 1990:

“La rosa de deserto” nasce da una meditazione sul destino di una giovane donna. La poesia ne è l’antefatto, la vicenda allude al faticoso percorso di trasformazione che porta alla conoscenza di sé. Perché un balletto? Innanzitutto perché amo la danza e la musica e poi perché un balletto mi permetteva di raccontare una storia non usando parole, bensì colori, forme, movimento.⁷

7. “A rosa do deserto’ nasce de uma meditação acerca do destino de uma jovem mulher. O poema se constitui no seu antecedente, a história remete ao percurso árduo de transformação que leva ao conhecimento de si. Por que um balé? Antes de tudo, porque amo a dança e a música e em seguida porque um balé teria me permitido contar uma história não usando palavras, mas sim cores, formas, movimento”. FELCI, S. C. *La rosa del deserto*. Bergamo: Service Digital Print, 2005, [s. p.]. Tradução nossa, assim como as que se seguem.

Incipit

O fato de que o poema seja um ponto central e inabalável de seu processo é confirmado não somente pela autora, “*L’idea del balletto nasce dalla breve favola poetica che porta lo stesso titolo e ne costituisce il primo atto*”⁸, mas também pelo fato de que existem somente duas versões do poema no dossiê com uma única variação, a palavra *acqua* do quarto verso modificada para *aiuto* na segunda versão⁹:

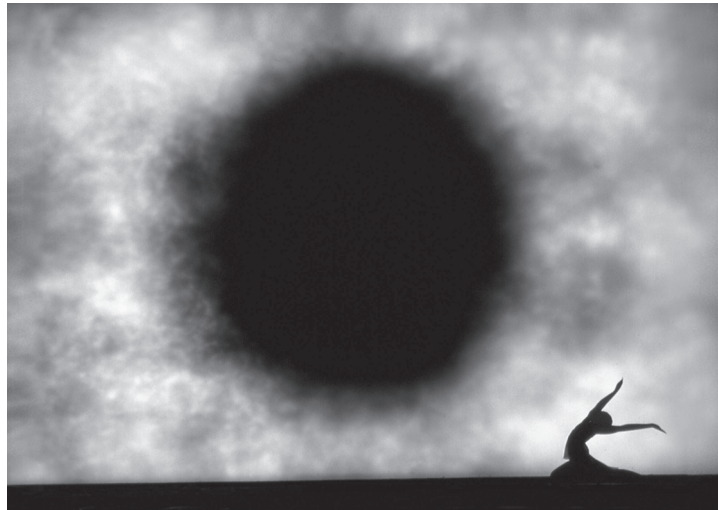


Foto: Sole Nero. Silva Cavalli Felci.

#1

Rosa del deserto

chiusa nel pudore del tuo bocciolo

o impaurita

forse ti vietasti di chiedere acqua

8. Traduzindo: A ideia do balé nasce da breve fábula poética que traz o mesmo título e que se constitui no primeiro ato deste. FELCI, S. C. Fac-símile da primeira versão do balé *La rosa del deserto* com anotações autógrafas. Fólio 01.
9. Os poemas são transcritos respeitando a formatação do original.

– e morivi assetata –

Uomini e cammelli

*passarono sul tuo sentiero riarso
ma non udirono la tua voce sommessa.
Perché non urlasti la tua sete?
Così nessuno ti offrì mai
la goccia che ti serviva
per non mutarti in superba pietra.¹⁰*

#2

Rosa del deserto

*chiusa nel pudore del tuo boccio
o impaurita
forse ti vietasti di chiedere aiuto*

– e morivi assetata –

Uomini e cammelli

*passarono sul tuo sentiero riarso
ma non udirono la tua voce sommessa.
Perché non urlasti la tua sete?
Così nessuno ti offrì mai
la goccia che ti serviva
per non mutarti in superba pietra.¹¹*

Incipit

10. “Rosa do deserto/ fechada no pudor de teu botão/ ou assustada/ talvez proibiste a ti mesma de pedir água/ - e morrias sedenta -/ Homens e camelos/ passaram pelo teu caminho seco/ mas não ouviram tua voz abafada./ Por que não gritastes tua sede?/ Pois ninguém te ofereceu nunca/ a gota de que precisavas/ para não transformardes em soberba pedra”. FELCI, S. C. Fac-símile da primeira versão do balé *La rosa del deserto* com anotações autógrafas. Fólio 01.
11. “Rosa do deserto/ fechada no pudor de teu botão/ ou assustada/ talvez proibiste a ti mesma de pedir ajuda/ - e morrias sedenta -/ Homens e camelos/ passaram pelo teu caminho seco/ mas não ouviram tua voz abafada./ Por que não gritastes tua sede?/ Pois ninguém te ofereceu nunca/ a gota de que precisavas/ para não transformardes em soberba pedra”. FELCI, S. C. Op. cit., [s. p.].

O poema se torna o centro dessa rede criativa ao redor da qual aos poucos vão se associando os outros elementos: a música, a coreografia, os figurinos e, por último, o roteiro; ou seja, como a artista diz, o percurso foi da imagem, do visual para a escrita, confirmando o papel da sensibilidade perceptiva na criação artística. Isso fica evidente no depoimento da artista, a partir do poema, dizendo como se desenvolveram as etapas desse processo criativo, a saber: “*In sequenze successive ho immaginato personaggi e luoghi. Ho tracciato le prime idee, poi ho realizzato i costumi, le scenografie e i modellini. Ho scritto il soggetto come se stessi “ascoltando” una musica che ancora non esisteva*”¹².

Em todo depoimento de Felci, notamos a presença marcante e fundamental do imaginário perceptivo, não somente através do uso do verbo imaginar para descrever o ato que levou até à criação de personagens e lugares a partir da estética do poema, mas também na declaração de ter quase ouvido a música, mas não ouvido de verdade; esse *quase* remete a uma escuta interna, imaginativa, e não material; uma escuta mental de uma música gerada pelas imagens, pelas cenografias, pelos movimentos dos figurinos e que somente no fim levará ao roteiro, à escrita. Percebe-se, nessas poucas, mas in-críveis linhas, o processo subjacente à criação da rede; o lento, mas inexorável crescimento da rede de signos que se alimentam um do outro. Um processo de associações semânticas, ou o que Salles define de expansões

12. “Em sequências sucessivas imaginei personagens e lugares. Esbocei as primeiras ideias, depois realizei os figurinos, cenografias e maquetes. Escrevi o roteiro quase como “ouvindo” uma música que ainda não existia”. FELCI, S. C. Op. cit., [s. p.].

associativas, que originam um sistema que a própria autora desconhece de antemão e sobre o qual reflete somente em um segundo momento, ao observar sua gênese para que ela entenda a si mesma: “*A lavoro ultimato, mi sono trovata a riflettere sul senso di questa storia e sul significato di alcuni elementi che vi compaiono: [...]*”¹³.

Observamos um claro percurso de ampliação de ideias. Uma ideia é tomada como causa e a partir daí são imaginados efeitos, em um jogo associativo mantido pela seguinte regra: se isso acontece, então, provavelmente pode gerar aquilo ou aquilo etc. [...] O desenvolvimento se dá por uma espécie de afinidade entre ideias.¹⁴

Esses elementos, que em seguida citaremos, revelam sua procedência literária na maioria dos casos, ou seja, se trata de influências que remetem a leituras contemporâneas à criação do balé ou arquétipos, mitos e imagens fixadas no inconsciente da autora como resultado de um lento percurso de superposições de camadas perceptivas. Esses hipotextos acabam criando a assim chamada bagagem cultural que desencadeia, em dado momento, associações imprevisíveis na mente do artista. No caso de Felci, além dos arquétipos do deserto, da sombra associada ao Mal, da falta de luz que corresponde à falta de esperança, um mito específico se torna central, o da deusa suméria Inanna estritamente ligada à “catabase”, outro *tópos* muito presente em várias obras literárias, ou seja, a descida ao Inferno:

13. “Uma vez terminado o trabalho, me encontrei refletindo sobre o sentido desta história e sobre o significado de alguns elementos que nela aparecem [...]”. FELCI, S. C. Op. cit., [s. p.].

14. SALLES, C. A. Op. cit., p. 123.

Incipit

La discesa nel mondo infero, come accade in molte rappresentazioni mitiche e fiabesche. In particolare mi aveva colpito, nel periodo in cui stavo lavorando al balletto, il poema sumero della Dea Inanna, forse il più antico mito su questo tema, trascritto su tavolette di argilla nel terzo millennio a.C. “Dall’alto del Cielo ella tese l’orecchio verso la profondità della terra e abbandonò il cielo e la terra per scendere nel mondo sotterraneo”. Da questo viaggio, Inanna emerge come dea che regna sul cielo, sulla terra e sul mondo sotterraneo: la dea, quindi, in tutta la sua potenza e nella molteplicità dei suoi aspetti.¹⁵

Após o poema, então, o mito da deusa Inanna se torna a segunda forte imagem geradora do processo criativo de Felci, quase um hipotexto. O terceiro elemento que consideramos fundamental e decisivo para se ler a gênese em questão, ainda que nas entrelinhas, pois sempre se trata do depoimento posterior do artista em vista de um estudo genético e que poderia, de alguma forma, inconscientemente ou não, querer influenciar a leitura deste trata-se da forte conotação simbólica que a artista dá à escolha quantitativa dos personagens, explicando essa escolha em chave numerológica. Neste trecho, ainda uma vez a artista recorre às leituras feitas anteriormente à criação do balé para explicar essa parte de seu processo; ou seja, ainda uma vez as sementes do conhecimento adormecidas no

15. “A descida no mundo ífero, assim como acontece em muitas representações míticas e fabulares. Em modo específico, tinha me impressionado, no período em que estava trabalhando no balé, o poema sumério da Deusa Inanna, talvez o mais antigo mito que diz respeito a este tema, transcrito sobre tábuas de barro no terceiro milênio a. C. “Do alto do Céu ela dirigiu o ouvido para com as profundezas da terra e abandonou o céu e a terra para descer no mundo subterrâneo”. Desta viagem, Inanna emerge como deusa que reina no céu, na terra e no mundo subterrâneo: a deusa, então, em toda sua potência e na multiplicidade de seus aspectos”. FELCI, S. C. Op. cit., [s. p.].

inconsciente emergem e adquirem seu significado pleno ao serem reinterpretadas à luz dessa metagênese:

Il numero dei ballerini nelle varie scene del balletto, che non avevo assolutamente pensato in relazione al loro significato simbolico e che mi si è rivelato poi, con grande emozione. Sono tre le Furie e gli Spiriti malvagi; sei (il suo doppio) il Male e le sue cinque Ombre; nove (il quadrato) le otto ragazze-rose più la protagonista. Non mi inoltrerò in un campo che non mi appartiene; tuttavia, molte letture fatte nel corso degli anni, hanno lasciato la loro impronta e sono riaffiorate.¹⁶

Nesse trecho de seu depoimento, é evidente a atitude ambígua da artista-protogeneticista que se, por um lado reconhece sua falta de competência ao se adentrar num terreno que não lhe pertence, o do geneticista, por outro lhe fornece uma possível pista, sugerindo uma provável solução para essa etapa de sua gênese. Não seria o geneticista influenciado por esse tipo de ajuda? Até que ponto poderá o pesquisador desconsiderar esses depoimentos ao longo de seu estudo e de que forma, se for possível, não deverá se deixar influenciar por eles em sua leitura? Difícil dizer; é proibitivo definir o limite entre a ficção e a verdade, entre a vontade do artista de ser protagonista e a simulação ou o egocentrismo que o coloque de novo e sempre ao centro de sua criação, único verdadeiro entendedor de seu produto.

16. “O número dos dançarinos nas várias cenas do balé, que não tinha minimamente pensado em relação ao seu significado simbólico e que se revelou a mim também depois, com grande emoção. São três as Fúrias e os Espíritos malvados; seis (o seu dobro) o Mal e as suas cinco Sombras; nove (o quadrado) as oito moças-rosa mais a protagonista. Não entrarei em um campo que não me pertence; todavia, muitas leituras feitas ao longo dos anos, deixaram sua marca e a floraram novamente”. FELCI, S. C. Op. cit., [s. p.].

Incipit

Afinal, até que ponto podemos acreditar que essas leituras feitas pelo artista realmente possam ter influenciado o seu processo criativo e não somente o processo posterior de leitura metagenética? Será que no desejo de encontrar uma explicação ele queira forçar um caminho *a posteriori* caracterizando-o de forma inédita, ou seja, não fidedigna? Não o saberemos com certeza. Mas, evidentemente, isso deve ser levado em consideração assim como acreditamos que o geneticista deva ter a liberdade de seguir, ao ler os manuscritos, um caminho diferente e alternativo.

O ARTISTA ENTRE A CRIATIVIDADE E O MERCADO

Ao estudar os fac-símiles das várias versões do roteiro, uma primeira e talvez imediata impressão é que o processo de criação da artista passou por duas fases. Uma primeira ditada pela imaginação solta, percorrendo as ideias lúdicas da montagem e criando expansões associativas imprevisíveis. E uma segunda em que, ao que parece, observando os manuscritos, houve um encontro entre as ideias e sentimentos lúdicos e as condições viáveis e possíveis de realização do balé. Isso demonstra a maturidade da criadora, pois este processo de trazer as ideias do campo da imaginação para os termos de realização, se não for bastante elaborado pelo artista, implica em frustrações e sentimentos chamados de “concessões artísticas”. A maturidade artística faz com que o criador aprenda a filtrar seus sentimentos no sentido de conseguir realizá-los nos moldes possíveis e viáveis. Isso se mostra bastante claro nas anotações de corte de elenco e mudança para menor número de bailarinos em determinadas cenas mostradas, como nas

seguintes versões em que o número de bailarinos vai gradativamente diminuindo:



Foto: Deserto. Silva Cavalli Felci.

1 Personaggi

la rosa

l'illusione

il male

sette ombre del male

dodici rose

<< 7 << *tredici personaggi stravaganti*

< *tre furie* >

< *sette spiriti notturni* >

2

Personaggi (in ordine di apparizione)

<< /?/ *la rosa* << *Dodici fanciulle-rose*

La rosa < – e la figura che la sostituisce per mantenere il
n° 12 >

Il Male

Incipit

<< 5 << ~~Sette~~ ombre del male < (numero malefico 6) >

<< 7 << ~~Nove~~ sagome di personaggi

Corpo di ballo per la danza della notte

Tre furie

<< tre << ~~Sette~~ spiriti malvagi

L'illusione

Corpo di ballo per la danza finale

3

II^a B

VERSIONE

LA ROSA DEL DESERTO

(Favola danzata)

Personaggi (in ordine di apparizione)

Dodici < otto > fanciulle-rose >> + >>

La rosa

Il Male

<< cinque << ~~Sette~~ ombre del male

<< sette << ~~Nove~~ sagome di personaggi

Corpo di ballo per la danza della notte

Tre furie

<< tre << ~~Sette~~ spiriti malvagi

L'illusione >> (/la/ luce danzante) >>

Corpo di ballo per la danza finale

< versione maggio 1991 >

< IIIa versione >

4

LA ROSA DEL DESERTO

(Favola danzata)

Personaggi (in ordine di apparizione)

otto fanciulle-rose + >> (oppure 5 + 1) >>
la rosa protagonista
sei sagome di personaggi >> (simboli astratti) >>
(la fata, la strega, i genitori, il carabiniere orco, il sacerdote)
Il Male +
cinque ombre del male
corpo di ballo per la danza della notte
tre furie
tre spiriti malvagi
l'illusione (luce danzante)

#5

< GENNAIO 1991 >
< DEFINITIVA >

LA ROSA DEL DESERTO
(balletto in sei quadri)

Personaggi (in ordine di apparizione)

otto fanciulle-rose +
la rosa protagonista
il Male +
cinque ombre del Male
corpo di ballo per la danza della notte angosciosa
tre Furie
tre spiriti malvagi
l'illusione

Esse processo de transmutação de ideias lúdicas para roteiros concretos de montagem efetiva mostra, por um lado, um olhar do criador em seu sentimento e, por outro, um olhar nos aspectos práticos e de ordem de produção e implementação da obra em si. Isso implica

Incipit

diretamente neste caso em adequação de cenografia e número de personagens, bem como uma mudança de linha criativa na trilha sonora, no decorrer do processo criativo da artista.

Processos como o que estamos analisando apontam para a vivência artística de mercado, bem como para uma preocupação em traduzir sua ideia inicial para algo viável para o público receptor da obra final.

Esses processos de percepção merecem atenção especial, pois é neste instante da criação que se bifurcam caminhos de onde desembocam obras herméticas demais ou, num lado mais agudo, obras demasiadamente comerciais. Cabe ao talento e à percepção de mundo do criador achar o denominador comum entre seus sentimentos e a compreensão de seu alvo final, o público. Dessa breve consideração decorre que não somente criatividade se pode perceber ao ler os manuscritos mas, também, como o gênero da obra criada, no caso um balé, influa e crie restrições que moldam o trabalho do artista.



Foto: Luna Dia. Silva Cavalli Felci.

CONCLUSÕES INACABADAS

No princípio deste artigo, que é somente a primeira etapa do estudo do processo criativo do balé *La Rosa del Deserto* de Silva Cavalli Felci e que faz parte integrante do projeto de pesquisa *Crítica genética e Estudos Descritivos da Tradução: um exemplo de interdisciplinaridade* desenvolvido junto ao Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras da Universidade Federal de Santa Catarina, nos perguntamos, fundamentado-nos nos questionamentos anteriormente elaborados para Grésillon, qual seria o motivo pelo qual o autor resolve guardar marcas da sua criatividade? E, em seguida, por quê, acrescentamos, ele pretenda fazer parte da pesquisa genética? E de que forma? Apontamos algumas possíveis respostas, baseando-nos primeiro na teoria de Grésillon e, em seguida, nos dados que o dossiê em questão nos proporcionou. Como frequentemente acontece em uma pesquisa, o percurso revelou-se ambíguo, múltiplo e não resolutivo, e é assim que deve ser. Sobreretudo no caso da criação artística, um lugar indefinido e indefinível, cujos atores são por sua própria natureza híbridos com papéis que se sobrepõem: artista, leitor, pesquisador e vice-versa sem continuidade.

Parafraseando ainda uma vez Grésillon poderíamos, com certeza, dizer que a dúvida permanece: por que o artista resolve guardar manuscritos?

Impossível saber por que, no fundo, um determinado escritor guarda seus manuscritos: memória ambígua, morta-viva, dos caminhos de sua criação [...] Desejo de um dia fazer parte das grandes coleções públicas? Esperança de que “alguém possa um dia desmontar a máquina inteiramente” (Aragon)? “Impressão de que os escritores

Incipit

do futuro talvez possam explorar (esse procedimento) proveitosamente” (Russel)? Ou, simplesmente, cuidado de deixar um patrimônio a seus herdeiros?¹⁷

O artista seria então movido por esses motivos todos ou por nenhum ou por um, a depender de cada situação; mas podem-se com certeza apontar duas atitudes de fundo: a do artista que guarda e entrega tudo, por diferentes motivos, se estiver preocupado com sua futura utilização, ou aquele que não somente guarda, mas também organiza e prepara um dossiê genético que também estuda, e este último é o caso de Felci, como se mostrou acima. Grésillon classifica esta última atitude como a de quem queira “[...] permanecer na memória cultural de uma comunidade”. Com certeza, em nosso caso, em momento algum Felci expressa, até em seu próprio livro criado para esta pesquisa, qual o objetivo e as esperanças que teve ao montar o dossiê e todo o material, e o que esperaria do geneticista; mas já o fato de ter organizado os vestígios e de ter voltado a refletir sobre seu processo produzindo até um material específico para esta pesquisa revela qual a sua verdadeira motivação: por um lado, fazer com que esses documentos não permanecessem nas gavetas de esquecimento e, por outro, que alguém pudesse, através deles, revelar o verdadeiro sentido neles contido. A atitude de Felci pertence, então, ao que Grésillon define como uma variante de quem quer permanecer na memória da coletividade, a de quem se encarrega da própria edição do dossiê manuscrito e dessa forma: “[...]”

17. GRÉSILLON. Op. cit, p. 125.

desvela ao público os manuscritos genéticos, classificados cronologicamente, transformando assim escritos de uso estritamente privados em documento-livro ou livro-documento, senão um livro-monumento”¹⁸.

No que diz respeito à segunda questão epistemológica que colocamos neste artigo, ou seja, o que o artista espera da crítica genética e do trabalho do geneticista em relação à sua obra e de que forma interfere nele? Neste caso também podemos somente supor a partir de dados que se por um lado são empíricos, matérias (os documentos manuscritos), por outro são testemunho do impalpável, a intenção do autor ao criar de uma determinada forma e a forma que o autor escolheu para justificar essas escolhas criativas. Acreditamos que neste caso, assim como em outros estudos de processo o geneticista, distanciado do objeto de estudo, ao contrário do artista, possa talvez, e deva tentar, enxergar mais claramente nas entrelinhas da criação e do discurso do artista às vezes camuflado. Acreditamos na sinceridade de Felci ao confessar como tenha encontrado respostas surpreendentes ao reler o seu processo criativo; coisa que antes não tinha feito, mas achamos provável que o artista, ainda que de forma inconsciente, não queira justificar, ou não consiga, algumas escolhas do ponto de vista não criativo; ou seja, não artístico, mas ditadas por outras razões menos criativas e mais prosaicas como, por exemplo, por razões de mercado ou de realização da obra que se está construindo.

O geneticista, neste caso, pode intervir e preencher com seu olhar de pesquisador e não de artista a cisão

18. Ibidem, p. 126.

Incipit

do outro; mas, de qualquer forma, se procede por tentativas e, usando as palavras de Grésillon, é “difícil, em todo caso, dentre os testemunhos de escritores, separar a verdade da ficção”. Como não achar provável afinal que o artista antes inconsciente de suas escolhas passe a justificar *a posteriori* influenciado por leituras que não tinha feito ao longo do processo criativo da obra em questão; ou seja, para exemplificar, será que Felci realmente foi influenciada pela numerologia ao estruturar a arquitetura de seu balé? Ou será que somente *a posteriori* e em decorrência dos estudos que fez ao longo dos anos, achou atrativo justificar esse processo à luz desses novos conhecimentos. Ou o geneticista está exercitando um ceticismo exagerado e deveria acreditar nas palavras do seu objeto de estudo? A realidade é que o geneticista se movimenta em um terreno perigoso, no limiar do disfarce, onde realmente nasce a obra; e talvez essa seja sua única e mais difícil verdade. Assim como Felci em seu balé, o geneticista também é um dos atores dessa tríade mítica que constitui qualquer estudo de processo, os manuscritos, o geneticista e a invisível *Fonte*: “*I ternari si riscontrano nel mito, nelle fiabe, nelle tradizioni di altre civiltà, nella magia, nell'alchimia così come in diverse religioni la divinità é costituita da una tríade. Il tre rimanda quindi a una totalità*”¹⁹.

19. “Os ternários se encontram no mito, nas fabulas, nas tradições de outras civilizações, na magia, na alquimia assim como em diversas religiões a divindade é constituída por uma tríade. O três faz referência então à totalidade”. FELCI, S. C. Op. cit.

REFERÊNCIAS

- FELCI, S. C. Fac-símile da primeira versão do balé *La rosa del deserto* com anotações autógrafas. Quatro folhas datiloscritas;
- _____. Fac-símile da segunda versão A do balé *La rosa del deserto* com anotações autógrafas. Cinco folhas datiloscritas;
- _____. Fac-símile da segunda versão B do balé *La rosa del deserto* com anotações autógrafas. Cinco folhas datiloscritas;
- _____. Fac-símile da terceira versão do balé *La rosa del deserto* com anotações autógrafas. Cinco folhas datiloscritas;
- _____. Fac-símile da versão definitiva do balé *La rosa del deserto*. Cinco folhas datiloscritas.
- _____. Fac-símiles dos esboços da cenografia do balé *La rosa del deserto*. Três folhas.
- FELCI, S. C. Fac-símiles das anotações para a música e a coreografia com anotações autógrafas, duas folhas datiloscritas.
- _____. Dossiê genético elaborado pela própria artista. Cinco folhas digitadas com o programa Word.
- _____. *La rosa del deserto*. Bergamo: Service Digital Print, 2005.
- GRÉSILLON, A. *Elementos de Crítica Genética. Ler os manuscritos modernos*. Trad. Cristina de Campos VELHO BIRCK [et al.]. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.
- SALLES, C. A. *Redes da criação. Construção da obra de arte*. São Paulo: Editora Horizonte, 2006.

Incipit