



DIP. Nerina Raquel – GÓMEZ. Máximo José. Tradição e memória na construção da personagem em Rosita Ávila. Tucuman Argentina: Universidad Nacional de Tucumán. Facultad de Artes. Profesores Adjuntos Facultad de Artes UNT

RESUMO

O presente trabalho apresenta uma reflexão sobre as estratégias utilizadas por alguns atores no processo de construção de personagens, nas quais a memória funciona como um reservatório de imagens e sensações. Nesses processos os criadores partem de elementos de suas criações anteriores para a construção dos atuais. Rosita Ávila, atriz tucumana, é um ícone do teatro independente dessa região da Argentina que, tendo trabalhado ativamente durante os anos setenta e oitenta. Atualmente, aos oitenta anos, para interpretar o papel de “Marcolfa”, na obra “Amor de Dom Perlimplín con Belisa”, de Lorca, realiza constantes viagens ao seu passado artístico com o intuito de visitar personagens construídos no passado para trazer, deles, elementos para o presente. Desse modo, é interessante observar os processos lógicos e afetivos que integram o processo criativo dessa atriz. Isso funciona não somente como um estímulo para a memória emotiva, mas também como um espaço composto por modelos e padrões construídos que se transladam para diferentes contextos cênicos.

PALABRAS – CHAVE: Memoria – tradição – personagem

ABSTRACT

El siguiente trabajo reflexiona sobre las estrategias usadas por algunos actores en el proceso de construcción de personajes, donde la memoria funciona como un reservorio de imágenes y sensaciones. En estos procesos los creadores toman elementos de sus viejas creaciones para sus trabajos actuales. Rosita Ávila es un ícono del teatro independiente de esa provincia argentina que trabajó activamente durante los años setenta y ochenta. Hoy, a los ochenta años y en su rol de Marcolfa, de Amor de don Perlimplín con Belisa y su jardín de Lorca, realiza viajes constantes a su pasado artístico, para remover personajes construidos, de otras obras y traerlos al presente. De esta manera, es interesante observar los procesos lógicos y afectivos, en el que el pasado se hace presente en la tarea del actor. Esto funciona no sólo como un estímulo para la memoria emotiva, sino también como un espacio compuesto por modelos y patrones construidos, que se trasladan a diferentes contextos escénicos.

ARTIGO COMPLETO

O grupo de teatro Oscura Turba, com o que trabalhei durante dez anos, convidou para participar em um dos seus espetáculos à Rosita Ávila, quem permaneceu conosco até hoje. Esta atriz, de reconhecida trajetória no teatro independente tucumano, foi integrante junto a Oscar Quiroga, Alberto Díaz, entre outros participantes, do grupo Nuestro Teatro que teve uma verdadeira militância na cena teatral tucumana dos anos setenta e oitenta. Rosita, hoje com setenta e oito anos de idade, aceitou com generosidade, trabalhar ao lado de jovens atores cuja idade máxima é de trinta anos.

Depois de cinco anos de trabalho em parceria em que montamos dois espetáculos e começamos o processo de criação de um terceiro, me parece importante refletir sobre a forma como Rosita desenvolve o processo de criação de seus personagens, assim como a função que cumpre neste processo a memória; esta não deixa de trazer ao presente uma grande galeria de personagens realizados com anterioridade, que estão presentes na complexa tarefa de construir seu atual personagem.

Assim, o presente artigo propõe uma reflexão sobre as estratégias utilizadas pela referida atriz em seu processo de construção de personagens, onde a memória funciona como um reservatório de imagens y sensações. Nestes processos, ela toma elementos de suas antigas criações para compor seus trabalhos atuais. Hoje, em seu papel de “La Vieja”, personagem incrustado em “Las González”, do autor argentino Hugo Saccoccia, como nas duas produções anteriores, realiza viagens constantes ao seu passado artístico para remover personagens criados e trazê-los ao presente. Desta maneira, parece interessante observar os processos lógicos e afetivos, em que o passado abre seu véu para incidir diretamente na tarefa do ator. Isto funciona não apenas como um estímulo para a memória emotiva, mas também como um espaço composto por modelos e padrões construídos. Os mesmos se trasladam sem prejuízos a diferentes contextos cênicos como uma alavanca que desperta os fantasmas da atriz e que alinha o aqui e o agora do personagem no curso de sua trajetória profissional.

Desta forma, mais que se reinventar em cada produção, se produz um reciclado dos velhos personagens, que se mixtura em um novo contexto, deixando aparecer elementos conservados em sua memória afetiva, racional e corporal. Nosso passado moderno e o prejuízo pelo “antes” consideram um plágio –ainda que seja consigo mesmo– a busca de recursos e elementos usados em produções anteriores. No entanto, a construção dos processos internos, o traço da história e a experiência pessoal, geram na tarefa de construção de personagens a contínua evocação y reutilização de recursos:

“En esta minuciosa búsqueda aprendida por recovecos tan antiguos de mi memoria voy constatando que las grandes emociones que nos proporciona la vida son

el alimento y reservorio del actor. Nada se ha perdido, todo ha dejado su marca, su vestigio, o lo encuentro allí, acurrucado pero manteniendo intacta su carga afectiva” (Tribulo 2006: 37)

Esta citação do ator, docente e investigador Juan Tribulo, reflete a atividade da memória nos processos de evocação para a construção do personagem. Claramente ancorado no sistema Stanislavskiano, para Tribulo, como para muitos atores, evocar a memória buscando situações semelhantes é um passo fundamental para o surgimento de sensações similares à que vive o personagem no contexto da obra. A sensação, a imagem, a lembrança, que imprimem ao ser evocadas emociones manejáveis e perceptíveis, trouxeram para a cena fatores internos que foram vivenciados pelo ator. O texto dramático, sempre carregado de uma emotividade anunciada, literária e por tanto virtual, necessita de vivências verdadeiras, de experiências que, traduzam em signos claros e vivos a carga emotiva e vivencial que o ator oferece para a construção do personagem.

Para Rosita Ávila, o personagem representa uma entidade precedente a ela, dono de uma lógica própria, absolutamente vinculada ao contexto da história que nem a interpretação do ator nem o espetáculo devem anular. O personagem - para ela - é uma entidade autônoma que se move no entorno de uma lógica imposta pelo dramaturgo em um contexto que guarda absoluta relação com as condutas e ações. Por isso, a afinidade o sua condição oposta: a rejeição ao personagem é tomada pela atriz como escolhas difíceis que se devem sortear a partir de um trabalho de assimilação e não de transformação.

Rosita nos conta algumas de suas “discuções” com seus personagens. Um deles quando foi dirigida por Orestes Caviglia, interpretando o personagem Ercilia Drei da obra *Vestir al desnudo* de Pirandello; não entendia a ingenuidade do personagem que interpretava que, atacada de forma abusiva pelos demais personagens era induzida ao suicídio. Quando perguntava ao diretor como era possível que o personagem não percebesse o que estava sucedendo, este respondia: *sobe ao palco e faz*. Conta também que com o diretor e dramaturgo tucumano Oscar Quiroga discutiu muitíssimo, até que, a través de Brecht conseguiu entender melhor o comportamento de sua “Mãe Coragem”. Não compreendia como o personagem ia ficando sem filhos - que morriam por causa da guerra - e continuava ali, com sua carreta totalmente destruída, demonstrando uma frieza absoluta e uma grande falta de sensibilidade. A atriz se perguntava como “A Coragem”, que pariu seus filhos podia trabalhar daquela forma com eles. Esquece de você..., lhe dizia o diretor, ...estás atuando, te mete no que é Anna Fierling.

Ainda que não se possa falar do personagem como possuidor de identidade no sentido humano, já que este conceito significa uma das distinções da pessoa humana, é possível afirmar a absoluta vinculação do personagem ao contexto dramático que da coerência ao seu caráter, as

suas ações e as decisões que na evolução do drama o mesmo vai adotando. Neste sentido o personagem é autônomo dentro da situação dramática que participa. O modelo que a atriz tem incorporado assume de tal maneira esta autonomia, que inclusive pode estabelecer um desacordo ideológico, uma confrontação ativa com o personagem, mas não desvia-lo do ponto de vista do autor. Para Rosita o autor já selecionou as coordenadas sobre as que o personagem se move, e se não concordem com modelos racionalmente compreensíveis do ator que o interpreta, só resta “entrar na sua pele” e sustentá-lo, buscando a reconciliação no contexto sociocultural do autor, na estrutura do texto, ou na história.

Por tudo isso, para Rosita é muito importante conhecer o autor. Estudá-lo, saber como se desenvolve seu pensamento tanto na obra que representa como nas anteriores. A partir deste modelo de trabalho, o personagem guarda o equilíbrio absoluto dentro do sistema em que se encontra inserido. Não se podem alterar aqueles aspectos básicos inerentes à informação que possui o personagem sem que isto vá contra a articulação da obra como unidade integrada.

Rosita Ávila não trabalha fazendo o que ela faria na situação do personagem. Trabalha sobre o que o personagem faz, compreendendo profundamente as razões pelas quais o autor decidiu fazer e empresta, sem preocupação, seu material expressivo construído. Às vezes, um material já elaborado, formas de dizer, pequenas sequências de ações, etc. que já foram de outros personagens interpretados por ela em espetáculos anteriores: o que importa não é a originalidade mas sim a coerência. Se o desenvolvimento de uma ação construída por um personagem interpretado anteriormente tem correspondência com o que o personagem do presente realiza, pode ser usada ainda que pertença a outro contexto diferente. Assim, a cópia de si mesma é permitida porque não altera a função que o personagem já tem no percurso da história que o dramaturgo construiu.

O modelo de códigos, tal como funciona no teatro oriental clássico, gera uma reconciliação entre a tradição, o ator e o público. Os recursos formais, que permanecem inalterados de geração em geração, constituem a plataforma de um acordo necessário para que o gozo estético se produza. O reconhecimento das sequências de ações, os gestos, as energias, os tons, as destrezas, etc., produzem um vínculo sólido entre plateia e cenário. O prazer do espectador não se situa na procura do novo, mas sim na confirmação da precisão de uma sequência que guarda uma profunda relação com a tradição do personagem que está sendo apresentado. A ação se tornará símbolo sob o rigor de um código que garante sua interpretação, e assim gerará o mesmo efeito de satisfação que os gestos instituídos nas comunidades: segurança na construção e decodificação de signos. A imensa quantidade de signos produzidos por uma cultura não se restringe apenas aos linguísticos. Também

se expandem no universo dos gestos, sentidos, ritmos, silêncios, comportamentos, etc. De seu conhecimento e decodificação dependem nosso sentimento de inclusão, segurança e prazer em uma determinada comunidade.

Da mesma forma que os dramaturgos gregos do século V antes da nossa era buscavam suas histórias no acervo mítico de sua cultura, Rosita Ávila busca no seu próprio baú, onde guarda seus personagens mais queridos que, com generosidade emprestam parte de seus traços. A percepção para autores como Marvin Carlson, também está circunscrita nesse terreno comum que sempre deve existir entre uma sociedade e seus artistas. O espectador alienado, passivo e sem possibilidades de transformação, é aquele que não compartilha nenhuma informação com o mundo ficcional que se desenvolverá diante de seu olhar. Esta desafección com tudo aquilo que se mostra e que, contrariamente, é dominado pelos atores, produz um primeiro rompimento que no universo grego clássico ou no teatro oriental, não existiam. Os mitos representavam para os autores o terreno social, comum a todos – artistas e espectadores - de onde deveriam extrair suas histórias. Assim, os espectadores não se confrontavam com o novo. Participavam da apresentação reorganizada de uma história que lhes pertencia, conheciam e que conformava seu universo cultural.

Cada vez que Rosita representa um novo personagem, se reconstrói a si mesma. Sua vasta experiência condensada na memória lhe permite reciclar personagens e suas ações e, mediante este processo, um passado estético, ético e técnico renasce em cada espetáculo. O público que assiste não apenas se encontra com “la vieja” de *Las González*, “Marcolfa” de *Perlimplín* ou “La abuela” de *El jugador*, mas com toda uma trajetória que se reconstrói com retalhos de seus personagens do passado, arranjados como um Patchwork na sua última composição.

Mas essa recomposição partes não é azarada. O conhecimento profundo do autor e da obra permite-lhe fazer um uso racional e consciente da reciclagem de seu material criativo. Nossa memória funciona a través do esquecimento e resulta evidente que as escolhas da atriz, não só se direcionam na construção de material criativo para o um projeto novo mas também para a recuperação de um pasado artístico. Esse pasado “grita”, para ela se lembrar de uma ética que a posiciona perante sua profissão. Os pedazos dos outros personagens lembram sua escolha de vida, sua história e militancia no teatro independente, suas conversas artísticas, sua formação e o relacionamento com seu público. Os diferentes personagens transitam em ela, percorrem o camino desde seu interior até a forma, desde sua memória até seu último proceso de encarnação.

Mas esse proceso de construção não pode se afastar da lógica imperante no Teatro de Grupo. Nesse sentido para a atriz também são

importantes os vínculos no trabalho. A afinidade afetiva, ideológica estética e ética. Desse modo a potencialidade criativa se ativa dentro de um grupo humano adequado. A atriz precisa de um entorno certo para a construção social do personagem. Porque como ela diz: *é preciso trabalhar em um clima de respeito e ter um ótimo relacionamento com os companheiros e o director. Mas ainda que o ator trabalhe coletivamente, ele chega a sentir – em um momento do proceso - uma profunda soledade.*

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

CARLSON, Marvin. *El teatro como máquina de la memoria. Los fantasmas de la escena.* Editora Artes del Sur. 2009. Buenos Aires

TRIBULO, Juan. *Stanislavski- Strasberg. Mi experiencia como actor con la emoción en la escena.* Editora Atuel UNT. 2006. Tucumán.

RANCIÈRE, Jacques *El espectador emancipado.* Editora Manantial. 2011. Buenos Aires.