

**O LEITOR/ESPECTADOR COMO COAUTOR DA OBRA:
*EL CHICO DE LA ÚLTIMA FILA DE JUAN MAYORGA***

Marta López (UFRJ)
Miguel Ángel Zamorano (UFRJ)

Resumo: O dramaturgo Juan Mayorga (Madrid, 1965) é hoje um dos grandes nomes do teatro espanhol contemporâneo, autor de uma extensa produção representada em várias partes do mundo, multipremiada e traduzida a numerosos idiomas. Dentro de sua dramaturgia metódica, comprometida e em constante procura por novas formas teatrais, *El Chico de la última fila* (2006) - uma peça sobre a necessidade que temos de contar histórias, de que nos contem histórias, de estar dentro das histórias dos outros - é considerada com frequência como uma espécie de manifesto de sua poética. Uma poética que teria como uma de suas premissas principais a do leitor/espectador como cocriador da obra, problematizada diretamente nesta peça através do recurso metaficcional de “mise en abyme” do processo de escritura. Para analisá-la, nos centraremos aqui nos artigos e ensaios do próprio Mayorga e no trabalho teórico de outro fundamental autor teatral de Espanha, Sanchís Sinisterra, e sua Dramaturgia da recepção, desenvolvida a partir das obras críticas de Wolfgang Iser e Umberto Eco, principalmente.

Palavras chave: Leitor/espectador. Coautor. Dramaturgia da recepção. Teatro contemporâneo espanhol.

“Uma das melhores coisas que podem acontecer na vida é conhecer um bom mestre”
(Juan Mayorga)

Nascido em Caravanchel, um dos bairros mais populosos e emblemáticos de Madrid, aos cinquenta e um anos de idade e com mais de trinta títulos publicados, Juan Mayorga é sem dúvida um dos nomes mais potentes do teatro contemporâneo espanhol, com suas peças sendo traduzidas e representadas em cenários de todo o mundo¹.

A sua escrita é, antes de mais nada, uma procura permanente por uma palavra mais profunda e mais extensa. Porque “mais palavra é mais vida e mais capacidade de

¹ Sua obra já recebeu, entre outros reconhecimentos, o Prêmio Nacional de Teatro em 2007, várias vezes o Prêmio Max ao melhor texto teatral (2006, 2008 e 2009) e pela melhor adaptação teatral em duas ocasiões (2008 e 2013), além do Prêmio Nacional de Literatura Dramática em 2013.

resistir. Ao contrário, a dominação do homem, a sua diminuição e acosso, começam sempre pela redução da palavra” (MAYORGA, 2016, p.82). Isso sem perder de vista aquele limiar do qual falava Aristóteles, um lugar situado entre dois extremos - aquele que turva o espectador e aquele outro que o entedia -, onde a tragédia pode se por em pé. Por isso, sem renunciar a uma escrita sofisticada tanto em forma quanto em conteúdo, o autor vai ao encontro de uma plateia tão ampla quanto for possível, embora ambas as direções tenham, de entrada, algo de contraditórias.

Isso porque, para este dramaturgo, o teatro é uma arte essencialmente política: congrega a *polis*, é fruto de um esforço coletivo, e pretende despertar a crítica e a utopia entre o público. E o assunto político mais importante de todos é a linguagem. Assim, como escritor e como cidadão, procura sempre se perguntar “Quem escreve realmente as minhas palavras? Dado que pode acontecer e acontece que, se achando livre, o artista escreva ao ditado, obedecendo formas de poder que nem saberia nomear” (MAYORGA, 2016, p.82). Para problematizar essa questão – conectada com outra tão antiga quanto o próprio teatro, a do *theatrum mundi* (Quem escreve nosso papel no grande teatro do mundo? Quem dirige a encenação? Que se esconde por trás das máscaras?) –, sua produção teatral está repleta de personagens em uma luta permanente pelo lugar de enunciação e por impor seu ponto de vista. Como acontece na peça objeto de análise, em várias obras de Mayorga achamos uma reflexão sobre o ato de narrar e sua recepção, sobre a relação entre o poder e o discurso, e finalmente, sobre o caráter ambivalente da imaginação frente à vida – como fuga do mundo ou como superação, aquilo que lhe dá sentido². Uma reflexão que vai ao encontro do que acreditamos que seja uma premissa fundamental da poética mayorguiana, a do leitor/espectador como coautor da obra, abordada diretamente nessa peça a partir de sua mesma construção, como veremos em breve.

De entrada, percebemos que em *El chico de la última fila* (2006) convergem, ao menos, três paixões do dramaturgo: a literatura, a filosofia e as matemáticas – aqui também caberia mencionar como intertexto as múltiplas referências cinéfilas mais ou menos escondidas na peça –. Mayorga cursou simultaneamente os cursos de Matemáticas e Filosofia, e confessa que nunca quis aceitar que existisse uma fronteira

² Neste jogo literário delimitam-se, por exemplo, *El traductor de Blumemberg* (1993), *Cartas de amor a Stalin* (1999), *El jardín quemado* (2001), *El sueño de Ginebra* (2003), *Himmelweg* (2003), *Palabra de perro* (2004), *Últimas palabras de Copito de Nieve* (2004), *Hamelín* (2005), *La tortuga de Darwin* (2008) y *La lengua en pedazos* (2014).

entre as ciências e as humanidades. Nesse sentido enfatiza que, embora o pensamento que mais lhe influencia é o de Walter Benjamin - objeto de estudo de sua tese doutoral -, também sua formação em matemáticas tem deixado uma profunda pegada no seu teatro. Se a filosofia nutre sua escritura de atinadas reflexões sobre temas atuais e o guia em suas revisões de episódios históricos do passado, as matemáticas lhe ajudam a trabalhar a estrutura de suas obras a partir da síntese e a noção de enigma que conduz a um resultado. Ambas as disciplinas são o seu “muro de carga”, mas é em *El chico de la última fila* em que, pela primeira vez, aparecem como motivo e fio condutor de uma peça – que, inclusive, de início iria se intitular *Los números imaginarios* -. Aqui, aliás, o dramaturgo aproveita a capacidade poética que percebe no universo dos números para fazer nos enunciados dos problemas matemáticos a poesia que não parece caber no restante da obra, de tom paródico e escrita em uma ágil linguagem coloquial.

Sem ir mais longe, o embrião da história provém de quando, no início de sua carreira, Mayorga dava aula para alunos de ensino médio e um estudante aproveitou a prova de frações para falar sobre seu final de semana³. Em sala de aula conheceu também adolescentes com o mesmo olhar que o protagonista, “que de alguma forma está assistindo um espetáculo, que está reparando, que você percebe que tem uma atitude diferente de todos os outros, que ri e ao mesmo tempo observa porque os outros riem, e que talvez haja um pouco de teatro no seu próprio riso” (MAYORGA, 2006)

É através das matemáticas e da filosofia, intercambiando aulas de reforço, que Claudio, um garoto de 17 anos sem muitos amigos, consegue entrar nesse lugar que leva observando desde o verão, a casa de Rafa, o seu companheiro de aula. Uma invasão na qual contará com um cúmplice inesperado, Germán, o professor de Língua e Literatura, cada vez mais fascinado com as redações que o seu aluno mais talentoso escreve para ele, no que começou como um simples exercício de classe. Finalmente, um romance por entregas, nos limites entre o moral e o imoral, o real e o fictício, sobre o dia a dia e as preocupações de uma família de classe média. E, sobretudo, a complexa relação entre um adolescente que está procurando sua própria voz e o seu professor, dois inadaptados que preferem viver através da imaginação e os livros: pelo simples fato de narrá-la, a medíocre rotina da família de Rafa se converte para eles em algo muito mais interessante que suas próprias vidas.

³ O processo de gestação da obra –um trabalho sob encomenda da companhia Ur Teatro- e alguns dos detalhes que marcaram a encenação são explicados na entrevista realizada por José Manuel Mora, 2006.

El chico de la última fila é, simultaneamente, o romance de aprendizagem que Claudio está escrevendo para o leitor/espectador (o professor ou qualquer um na plateia do teatro) e o texto teatral que inclui essa história e múltiplas considerações sobre a criação literária. O uso do recurso metaficcional da “mise en abyme”⁴ faz com que a obra funcione em dois níveis, que acabarão se fundindo conforme a literatura o invade tudo: o relato em que interatua o garoto, o professor e sua mulher; e o relato de tudo que acontece na casa – contado sempre a partir do olhar de Claudio, com os seus preconceitos e os seus afetos -: uma cena única fragmentada que é a soma de vários espaços-tempo, estratégia com que Mayorga trata de expressar no teatro o lado mágico dos romances que permite trocar de espaço e de tempo em um instante (SADOWSKA, 2008). Esta estrutura de narrativa moldura mostra a procura permanente do dramaturgo por novas linguagens e materiais cênicos, sempre atento à figura do espectador:

Frente a la afirmación «Eso no puede ser teatro», hay que levantar –no desde los manifiestos, sino desde la práctica escénica- la afirmación de que el teatro puede representarlo todo. Siempre que no traicione su origen. El origen del teatro, y su mayor fuerza, está en la imaginación del espectador. Si hace del espectador su cómplice, el teatro es imbatible como medio de representación del mundo (OROZCO VERA, 2012)

Claudio, como autor do romance *El Chico de la última fila*, nos oferece alguns dados sobre si mesmo no transcorrer de sua narração: sabemos que sua mãe o abandonou quando ele tinha nove anos; que seu pai é uma figura ausente que não deve aparecer no relato; e que pertence a uma classe social inferior a do restante das personagens. Sua obsessão por entrar na casa deriva precisamente de sua consciência de que o companheiro de aula está no extremo oposto ao seu, porque Rafa é “normal”, forma parte da “sagrada família”.

Seus leitores dentro da obra são o casal formado por Germán e Juana. Ele, que alguma vez quis ser escritor, escolheu sua profissão pensando que sempre estaria em contato com os grandes livros, achando que através da literatura se pode ensinar outras coisas, embora cada vez esteja mais frustrado pelo desinteresse e o péssimo nível que demonstram os alunos. Ela, mais cética, trabalha em uma galeria de arte contemporânea que acaba de trocar de dono e que está à beira da falência; de fato, quando a obra

⁴ O termo 'mise en abyme' é definido por Lucien Dällenbach (1991, p.15) como "todo aquele enclave que guarda relação de similitude com a obra que o contém", em um jogo de espelhos que lembra as 'matrioskas' ou bonecas russas.

começa, sabemos que tem um mês para fazer com que o negócio se torne viável, senão vão fechá-lo. Esse prazo – uma ameaça que se tornará realidade – nos marca o tempo que dura a ação.

Cada um representa um tipo diferente de leitor, que se relaciona de uma maneira distinta com o texto e participa em graus diferentes da reescritura do mesmo: enquanto ele é o especialista, ela é a leitora comum. Ambos leem com crescente voracidade as redações sobre a família de Rafa, mas Germán, um crítico exigente convencido desde o primeiro momento do potencial do garoto, mede sua euforia frente a ele e se mostra sempre insatisfeito com o resultado (para isso acabará muitas vezes repetindo, quase palavra por palavra, o que sua esposa lhe comenta a sós em casa). Vale dizer que Mayorga, que tem sempre muito presente a figura do crítico, espera que este lhe ensine algo que ele não conseguiu ver, que lhe ajude a corrigir a obra y, sobre tudo, espera verdade, toda a verdade – características das que está dotado o professor.

Germán avalia a técnica usada pelo seu aluno e o orienta na tomada de decisões que, segundo ele, deve levar em conta um escritor quando vai escrever, todas elas pensadas a partir do leitor. Nas suas intervenções aparecem questões como a função da arte (“A primeira pergunta que deve fazer-se um bom escritor é: Para quem escrevo?”), o estilo (“Essa ânsia por contar tudo. Confia no leitor, ele completará”), a necessidade do conflito (“Que vai acontecer? Não pode dar trégua ao leitor, é preciso mantê-lo tenso”), a construção das personagens (“Evita descrever os estados de ânimo das personagens, faz com que os conheçamos pelas suas ações”), o compromisso que acarreta o título (“O título estabelece um pacto com o leitor. O título o orienta sobre o que terá de valorar, em que terá de reparar”) ou o final adequado (“um bom final terá de ser aquele que o leitor diga: não o esperava e, no entanto, não podia acabar de outra forma”). Acertadas reflexões metadiscursivas pelas que muitos críticos tem descrito esta obra teatral como uma espécie de compendio da poética de Mayorga. Além de guia-lo com seus conselhos, o professor vai emprestando ao estudante – para que os tenha como modelo - vários livros de sua biblioteca pessoal: sempre autores canônicos europeus (Joyce, Thomas Mann, Kafka, Cervantes) e russos (Chéjov, Tolstoi, Dovstoievsky). Precisamente, um momento chave dessa autonomia que vai adquirindo Claudio conforme vai amadurecendo como escritor e como ser humano é quando o garoto

aparece com um romance que o seu preceptor nem sequer tinha lido, *Suave é a noite*, de Scott Fitzgerald⁵.

Já o que atrai a atenção de Juana é o enredo, poder saber o que se esconde por trás dos muros⁶. Em parte, se identifica com a família de Rafa e sua forma de ler é muito mais visceral: em seguida se indigna pelo controle que demonstra o adolescente sobre as suas personagens e sobre o seu leitor principal, Germán. Ela, que se queixa que suas chefes vejam as peças que expõe na galeria como “arte para doentes”, é a primeira a dizer que o garoto “necessita de um psiquiatra”. De fato, por não chegar a considerar esses textos como arte, é ela quem presente o perigo que a situação leva, e inclusive antecipa de alguma forma o final da história: “isto não pode acabar bem. Isto acaba mal”.

Vale a pena anotar que Germán, na sua vez, também atua como leitor comum –o “espectador médio”, figura à que Juana se refere em algum momento- valorizando as peças que sua mulher se propõe a expor na galeria. Essas peças nunca se apresentam materialmente, só através do diálogo que ambos mantém enquanto examinam os catálogos de arte que ela traz em casa. A partir do que comentam, sabemos que se trata de bonecas infláveis com cara de ditadores famosos; de objetos domésticos quotidianos manipulados para produzir um estranhamento; de pintura verbal com o áudio em inglês, embora o artista seja chileno; ou de uma revisão da caligrafia chinesa realizada por computador a partir da perspectiva de gênero. Essa troca de impressões entre o casal, nas quais ela é a voz que domina a língua especializada, coloca uma série de questões sobre a arte contemporânea, tais como sua mercantilização, sua pretenciosidade e seu sentido inócuo⁷. Tanto é o desprezo que Germán sente diante desse mundo que chega a levar a Claudio um dos catálogos como modelo do que não deve ser nunca a literatura:

⁵ A partir desses ensinamentos, o adolescente irá refazendo textos dele. Esse processo constante de reescrita também é constitutivo da obra mayorguiana como um todo. Os processos de ensaio e montagem, os comentários posteriores da crítica e a plateia, frequentemente o fazem repensar sobre o escrito. Nesse sentido confessa que tenta construir textos tão abertos quanto possível, para convidar já a princípio para uma futura tradução, uma futura adaptação.

⁶ Um voyeurismo bem distinto desse outro que é específico da literatura, do processo artístico, das ciências humanas, do teatro. Que nada tem a ver, por exemplo, com a força do olhar de Tolstói quando ela penetra na vida e a dor de Ana Karenina. Essa é precisamente uma das grandes mudanças que se operarão em Claudio: através do amor que vai acabar sentindo por um dos personagens de seu próprio romance - Ester, a mãe de Rafa - e das lições técnicas do professor, o adolescente começará a enxergar com outro olhar.

⁷ Os quatro quadros de anjos de Paul Klee, pendurados no corredor da casa de Rafa, poderiam ver-se como contraponto à arte do ‘shock’ que se expõe na galeria, embora paradoxalmente estejam num espaço privado onde ninguém sabe apreciá-los, excetuando Claudio. .

Germán - La peor literatura se hace en los catálogos de arte contemporáneo. Poesía basura, jerga de rufianes, cuentos chinos. Todo para vender esto, fíjate en la foto. Es arte porque alguien ha escrito eso, si no sería una mierda. ¿Se te ocurre un trabajo más triste para un escritor? Sí, escribir un discurso para la ministra de Educación: “Junta doscientas palabras para justificar esta cagada (MAYORGA, 2006, p.461).

Mas, além deles, há também um terceiro receptor da obra, o fundamental: o leitor/espectador da peça de teatro⁸, aquele que também se sente metaforicamente na última fila, esse lugar de onde você vê todo o mundo, mas ninguém te vê. Segundo Mayorga:

La última fila es un lugar físico, pero también moral y poético. Hay mucha gente que elige la última fila en el mundo escolar, laboral o familiar, un espacio desde el que se puede ver sin ser observado. En la vida nos encontramos con ese tipo de figuras, observadores de la realidad que en algún caso se convierten en artistas y en otros nunca llegan a abrirse (MARTÍN, 2007).

Como explica García Barrientos, no teatro a comunicação não é linear, mas sim triangular, “como quando falamos dois interlocutores e uma terceira pessoa assiste como observador; mais ainda, como quando aqueles falam em verdade *para* essa pessoa. É o que costuma denominar-se a *dupla enunciação* teatral – obviamente, essa segunda direção é a genuinamente teatral” (2001, p.24).

Para Wolfgang Iser, o autor escreve um texto e o leitor converte esse texto em obra de arte, sendo que é no ato de leitura, nessa interação criativa com o texto, onde se produz realmente o fenômeno estético. Levando a Estética da recepção ao terreno do teatro (Dramaturgia da recepção), Sanchis Sinisterra⁹ vai um pouco além e considera que “todo o problema da dramaturgia e/ou da encenação consiste na mutação do espectador real - esse senhor, senhora ou jovem que com um pouco de sorte entrará para assistir a peça - no espectador ideal que construímos no trabalho de escritura e/ou de encenação” (SANCHIS SINISTERRA, 1995). Como se projeta no texto esse leitor/espectador ideal capaz de articular-se com os processos de significação e de emoção que a obra propõe? Sanchis Sinisterra distingue cinco planos na hora de compor uma estrutura de efeitos: *um plano referencial*, relacionado com o reconhecimento do

⁸ Pavis propõe o termo *leitator* para referir-se ao leitor de teatro que ‘é sempre um pouco espectador e ator, desde que imagina uma cena, uma atuação, uma gestualidade, alguma coisa de teatral que excede o texto’ (2002, p.10)

⁹ Sanchis Sinisterra (Valencia, 1940) autor e diretor teatral, um dos grandes renovadores da cena teatral espanhola, tem reivindicado sempre a dupla natureza –literária e cênica- do texto dramático. Foi professor de Mayorga quando este estava nos inícios de sua carreira como dramaturgo.

mundo por parte do futuro espectador; *um plano ficcional-generativo*, que tem a ver com as personagens e a ação dramática, com os antecedentes e circunstâncias em que a ação se desenvolve; *um plano identificatório*, que se refere às adesões e rejeições que se espera produzir no espectador; *um plano sistêmico*, relacionado com a interação, com o que o espectador tem que por de si mesmo; e *um plano estético*, relacionado com a noção de artisticidade e de gosto de cada individuo ou sociedade.

Neste caso nos deteremos unicamente no plano sistêmico, para compará-lo com *El chico de la última fila*. No que se refere à interação com o leitor/espectador, Sanchís Sinisterra fala de “preencher as lacunas” de significado (expressão também usada pelo professor Germán na peça):

Esta noción de hueco me parece sumamente interesante, en la medida en que apela directamente a la capacidad creativa del receptor, lo que podría conectar quizá, aunque con otras implicaciones, con el concepto de ‘obra abierta’ que ya Eco planteó en los años 60. Se ha podido afirmar que la lectura es un rellenado de huecos, una proyección de la experiencia, de la ‘enciclopedia’ del receptor, sobre los esquemas abiertos del texto, que van siendo así completados. Por lo tanto, llevando la idea un poco más allá, podríamos afirmar que el acto de la lectura es un acto de escritura, que leer es ‘escribir con’ o ‘escribir sobre’ (SANCHIS SINISTERRA, 1995).

É a partir de aí que cada leitura deva ser distinta das outras, que os textos não tenham um único sentido nem sequer para o mesmo leitor, que um mesmo texto lido anos depois em outra circunstância e com outra bagagem seja outro texto. Como acontece no conto de Borges ‘Pierre Menard, autor del Quijote’, em que textos escritos por um autor francês, a princípio exatamente iguais - em cada palavra e cada vírgula - que os capítulos IX y XXXVIII da primeira parte do *Quijote*, não só não são uma cópia do original, mas que conseguem ser mais sutis e infinitamente mais ricos que os de Cervantes, segundo o protagonista do conto, um crítico literário.

No caso que nos ocupa, que vazios são esses que o leitor/espectador se veria chamado a completar assumindo um papel ativo, uma coautoria? A princípio, fica nas mãos do receptor pôr em ordem o aparente caos que pressupõe um texto fragmentado, que toda hora se volta sobre si mesmo, em que a transição entre as sequências não aparece marcada pelas rubricas, de tal forma que estas se superpõem umas às outras alterando a cronologia e misturando os espaços. Segundo Juan Mayorga:

En mi obra es el espectador el que construye los espacios y los tiempos, por así decirlo, los lugares donde la trama va sucediendo, especialmente la casa del profesor, la escuela y la casa de la familia

observada, porque estamos hablando de una historia de voyerismo, de algún modo es el espectador el que los imagina y eso no es simplemente un recurso formal sino que tiene que ver con el contenido mismo de la obra que es la necesidad que tenemos de la fantasía, de que nos cuenten historias, de contar nuestra propia historia, de estar dentro de las historias de los otros'. (BON MATÍ, 2012)

Convém então estar atentos à forma como usamos as palavras e como somos usados por elas e, junto com Mayorga, lembrar de Klee – “A arte não imita a realidade; a torna visível” – e de Bachelard – “Nada é evidente. Nada é dado. Tudo é construído”.

Referências

DÄLLENBACH, Lucien, *El relato especular*, Madrid, Visor, 1991.

GARCÍA BARRIENTOS, José Luis, *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método*, Madrid, Síntesis, 2001.

MARTÍN, M. “Entrevistas. Poner en circulación el texto de un autor contemporáneo comporta riesgos comerciales”, 2007. Disponible en <http://www.lacallemayor.net.>, *Guía del Ocio, Cultura y Turismo*. Acesso em 29 abril 2016.

MAYORGA, Juan, *Teatro 1989-2014*, Segovia, La uÑa RoTa, 2014.
_____, *El chico de la última fila*, pp. 426-474.

_____, *Elipses. Ensayos 1990-2016*, Segovia, La uÑa RoTa, 2016.

MORA, José Manuel, “Mayorga escribe para Pimenta. Autor y directora dialogan con *El Cultural* sobre la obra *El chico de la última fila*”, 2006 <http://www.elcultural.com/revista/teatro/Mayorga-escribe-para-Pimenta/18834> Acesso em 30 agosto 2016.

OROZCO VERA, María Jesús, “La escritura como revelación. Claves temáticas y estrategias artísticas en *El chico de la última fila*”, *Cauce. Revista internacional de Filología, Comunicación y sus Didácticas*, núm. 34-35, 2011-2012, pp. 295-306. http://cvc.cervantes.es/literatura/cauce/cauce34_35.htm Acesso em 28 agosto 2016.

PAVIS, Patrice, "Tesis para el análisis del texto dramático", *Gestos: teoría y práctica del teatro*, núm. 33, 2002, págs. 9-34.

SADOWSKA, Irène, "La mise en scene de l'écriture. Entretien avec Juan Mayorga", 2008.
www.latempete.fr/spectacles_ressources/08_09/salle1_legarcondudernierrang/entretien.pdf Acesso em 02 agosto 2016.

SANCHIS SINISTERRA, José, “Por una dramaturgia de la recepción”, *ADE teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, núm. 41-42, 1995, pp. 64-70.

http://www.europeana.eu/portal/pt/record/2022702/oai_prensahistorica_mcu_es_1024870.html Acesso em 30 agosto 2016.