

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA - UNESP
IBILCE – Campus de São José do Rio Preto**

FELIPE RAIMUNDO DE CARVALHO

***EL CHICO DE LA ÚLTIMA FILA DE JUAN MAYORGA: UMA POÉTICA EM
ABISMOS***

SÃO JOSÉ DO RIO PRETO

2025



FELIPE RAIMUNDO DE CARVALHO

***EL CHICO DE LA ÚLTIMA FILA DE JUAN MAYORGA: UMA POÉTICA EM
ABISMOS***

Dissertação de Mestrado apresentada à
Universidade Estadual Paulista (UNESP),
Instituto de Biociências, Letras e Ciências
Exatas (IBILCE), São José do Rio Preto,
para a obtenção do título de Mestre em
Letras.

Área de concentração: Teoria e Estudos
Literários

Orientadora: Profa. Dra. Flávia Cristina de
Souza Nascimento Falleiros.

SÃO JOSÉ DO RIO PRETO

2025

C331c	Carvalho, Felipe Raimundo El chico de la última fila de Juan Mayorga: uma poética em abismos / Felipe Raimundo Carvalho. -- São José do Rio Preto, 2025 120 p.
	Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto Orientadora: Flávia Cristina de Souza Nascimento Falleiros 1. teatro espanhol. 2. dramaturgia. 3. Juan Mayorga. 4. poética em abismos. 5. teoria literária. I. Título.

FELIPE RAIMUNDO DE CARVALHO

***EL CHICO DE LA ÚLTIMA FILA DE JUAN MAYORGA: UMA POÉTICA EM
ABISMOS***

Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas (IBILCE), São José do Rio Preto, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Teoria e Estudos Literários

Data da defesa: 01/04/2025

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Flávia Cristina de Souza Nascimento Falleiros
UNESP – IBILCE – Campus de São José do Rio Preto
Orientadora

Profa. Dra. Romilda Mochiuti
UNICAMP – Campinas

Profa. Dra. María Dolores Aybar Ramírez
USP – SÃO PAULO

SÃO JOSÉ DO RIO PRETO

2025

Dedicatoria

Al céfiro que le rozó la barba a Tespis de Icaria en Grecia por primera vez. Al hombre que se cansó de ser uno mismo y que necesitó el teatro para ser quien quisiese. A la desazón del corazón inquieto que no se conformó con su mundo e imaginó otros. Al arte.

Evohé.

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Meus sinceros e mais cordiais agradecimentos ao luto e ao desamor, forças auráticas incessantes que não deixaram de me mover durante todo o processo de escrita deste texto.

À Flavia Falleiros que me mostrou centelhas quando tudo em volta era escuridão, permitindo-me ver os caminhos que me trouxeram até aqui.

À minha mãe, ao meu pai e à minha irmã por nunca soltarem a minha mão, mesmo quando a minha única vontade era cair.

A Calderón de la Barca, Lope de Vega, Santa Teresa de Jesús, Federico García Lorca, Rafael Alberti, Antonio Machado, Miguel Hernández, Unamuno, Lucía Carballal, Lola Flores, Xus de la Cruz e a Juan Mayorga, por me permitirem, em uma fração de tempo, ser outro que não eu mesmo, por mostrarem que sempre há uma nova possibilidade de mundo, uma nova vontade de estar e um novo sentido de existir.

Às mui estimadas professoras, Lola Ramírez e Romilda Mochiuti, por contribuírem de forma tão humana com o meu trabalho.

A Alejandro García Muñíz, à Lara Sanz e à Danae, meu pedaço de família na Espanha, por abrirem as portas do seu lar sempre que precisei de refúgio, além disso, por me deixarem escorrer-me em lágrimas quando o mundo desabou.

À Espanha, por ser sempre o motivo dos meus sonhos.

RESUMO

Esta dissertação apresenta um estudo aprofundado da peça teatral *El chico de la última fila* (2006), do dramaturgo espanhol Juan Mayorga. Primeiramente, buscamos esclarecer alguns aspectos específicos do termo “poética” nos estudos das artes dramáticas. Em seguida, traçamos os principais elementos da poética mayorguiana refletidos na obra em questão, para então conectá-la a um grupo específico de peças do autor, que denominamos “obras de imaginação para criar outros mundos”. Na sequência, analisamos detalhadamente *El chico de la última fila*, explorando aspectos como a intriga, a caracterização das personagens, a justaposição e simultaneidade dos espaços e tempos, além do uso de recursos metaficcionais, como a narrativa em abismo. A partir dessas observações, investigamos os temas secundários da peça, que contribuem para a complexidade e riqueza da obra. Por fim, desenvolvemos uma questão central na produção de Mayorga: o papel do leitor/espectador como co-criador. Defendemos que, na dramaturgia do autor, a obra de arte se concretiza plenamente apenas por meio da participação ativa do público, que interpreta, reconstrói e dá sentido ao que é apresentado. Dessa forma, *El chico de la última fila* exemplifica a maneira como Mayorga transforma o espectador em peça fundamental do processo artístico, estimulando reflexões sobre a própria natureza do teatro.

Palavras-chave: Juan Mayorga, Teatro espanhol contemporâneo, Dramaturgia, Poética em abismos, *Mise en abyme*, Leitor cocriador.

RESUMEN

Esta disertación presenta un estudio profundo de la obra teatral *El chico de la última fila* (2006), del dramaturgo español Juan Mayorga. En primer lugar, buscamos esclarecer algunos aspectos específicos del término “poética” en los estudios de las artes dramáticas. A continuación, trazamos los principales elementos de la poética mayorguiana reflejados en la obra en cuestión para, posteriormente, vincularla con un grupo específico de piezas del autor, que denominamos “obras de imaginación para crear otros mundos”. Seguidamente, analizamos en detalle *El chico de la última fila*, explorando aspectos como la intriga, la caracterización de los personajes, la yuxtaposición y simultaneidad de los espacios y tiempos, además del uso de recursos meta ficcionales, como la narrativa en abismo. A partir de estas observaciones, examinamos los temas secundarios de la obra, que contribuyen a su complejidad y riqueza. Finalmente, desarrollamos una cuestión clave en la producción de Mayorga: el papel del lector/espectador como cocreador. Sostenemos que, en la dramaturgia del autor, la obra de arte solo se materializa plenamente mediante la participación activa del público, que interpreta, reconstruye y da significado a lo que se presenta. De este modo, *El chico de la última fila* ejemplifica cómo Mayorga convierte al espectador en una pieza fundamental del proceso artístico, estimulando la reflexión sobre la propia naturaleza del teatro.

Palabras clave: Juan Mayorga, Teatro español contemporáneo, Dramaturgia, Poética en abismos, *Mise en abyme*, Lector, Cocreador.

SUMÁRIO

1.INTRODUÇÃO	
1.1 ESCLARECIMENTOS.....	07
1.2 Uma compreensão diacrônica.....	10
1.3 Uma tentativa de resolver inconclusões.....	14
1.4 Da poética do texto à poética do palco.....	23
2.O TEATRO DE JUAN MAYORGA	31
2.1 Esboço de uma poética.....	37
2.2 “La imaginación es la loca de la casa”	39
3.EL CHICO DE LA ÚLTIMA FILA (2006)	41
3.1. Análise dramatúrgica	41
3.1.1. Arquitetura do texto	54
3.1.3. Justaposição de tempos e espaços	65
3.1.4. Linguagem e sátira	66
3.2. Análise temática	73
3.2.1. Um buildungsdrama moderno	76
3.2.2. Além do voyeurismo	73
3.2.3. A cultura do “shock” e o “made in China”	76
3.2.4. Os números imaginários	79
4.O LEITOR/ESPECTADOR COMO COCRIADOR	83
4.1. O leitor/espectador como consumação da realidade da obra	88
4.1.1. Ler textos dramáticos vs. Ler textos narrativos	94
4.1.2. O ato da leitura	97
4.1.3. Grados de participação: os tipos de leitores	98
4.2. O leitor/espectador como elemento estruturante da obra	98
4.2.1. Plano referencial	99
4.2.2. Plano identificatório	101
4.2.3. Plano sistêmico.....	103
5.CONSIDERAÇÕES FINAIS	107
REFERÊNCIAS	117

1. INTRODUÇÃO

1.1 ESCLARECIMENTOS

Antes de qualquer coisa, é necessário destacar a importância e a relevância dos estudos que doravante serão apresentados. Diz-se isso, pois temos ciência de que para muitos, o teatro e os estudos acerca da poética dedicados a esta arte já ultrapassaram as aclarações, as quais aqui nos propomos a esclarecer; ainda assim, acreditamos na indispensabilidade, e também disso logo trataremos, de pensarmos o teatro e seus termos sob um olhar diacrônico para depois dar cabo de teorias modernas, estas que de fato nos interessam. Portanto, nestes escritos, inculcamos um tipo de reflexão relativamente diferenciado, voltado de preferência para o questionamento de problemas teóricos suscetíveis de sistematização, sempre, neste trabalho, apoiado por uma segura informação diacrônica que nunca nos fez perder de vista a importância da dimensão histórica na aproximação analítica ou interpretativa de um texto. Esclarecemos, desde já, que estes escritos não pretendem uma análise filológica, nem uma abordagem cabal ou dogmática. A pretensão é outra: buscamos refletir sobre as ideias de hoje com base nos seus significados anteriores aos de agora por meio de um olhar bifronte, pois assim, por esse método, compreenderemos melhor as suas funções, ou seja, as funções das ideias expostas, seus contrastes e, ainda, suas inconclusões com relação ao que agora se depreende delas; por certo, é bastante claro que de tudo aquilo que se diz hoje, alguém já disse antes, e é no mínimo intrigante não pensar a que o termo ou a ideia ou o conceito de hoje se opõe, afirma ou diverge. Dito isso, entendemos que querer sintetizar em um capítulo as questões que o título anuncia é uma ingenuidade. Fique, pois, desde logo claro que tencionamos apenas levantar alguns pontos fundamentais, deixando o campo aberto para o que ainda virá a ser pesquisa, afinal, de Platão a Brecht há uma extensa bibliografia de diferentes lugares do mundo que tenta refletir sobre o termo *poética* no fazer teatral, da qual aqui não trataremos, por exemplo, das teorias orientais, pois não servem ao nosso objetivo final. O recorte feito disso, portanto, é ocidental, precisamente, europeu, dos gregos aos alemães que pensaram sobre o termo no campo das análises do texto dramático, passando, pois, pelos ingleses, franceses e, também, pelos espanhóis, a final de contas, a obra dramática em questão que suscita estes assuntos é um texto cênico-literário do dramaturgo espanhol Juan Mayorga, *El chico de la última fila*. Por fim, salientamos isto: há muitas formas de se mirar o poético no fazer teatro, já seja pela cena já seja pelo texto; o olhar aqui proposto é apenas mais um dentre muitos, o que não o diminui ao

mesmo passo que não o exalta. Tais esclarecimentos são fundamentais para deixar evidente aquilo que daqui em diante se lerá.

Embora o teatro venha sendo alvo de exame especulativo desde os tempos dos gregos, de modo algum existe consenso, hoje, talvez menos que nunca, quanto ao que constitui ou deve constituir o corpo de teoria crítica devoto a essa arte. Um problema enfrentado para a definição de um corpo material é suscitado pela variedade de modos pelos quais a teoria do teatro foi desenvolvida. De fato, os “críticos” profissionais, que pensam o teatro na literatura, estão em proporção bem modesta com respeito àqueles que examinaram esse tema sob a perspectiva das artes cênicas, e, ainda assim, se não acrescentarmos os trabalhos teóricos dos praticantes da arte, não esgotaremos todo o material disponível. Seguramente, nenhuma outra arte tem estimulado, como o teatro, a especulação teórica de tão grande variedade de pessoas de outras esferas de interesse; segundo Marvin Carlson, em *Teorias do teatro* (1997), ela é feita por filósofos e teólogos, retóricos e gramáticos, músicos, pintores, poetas e, mais recentemente, sociólogos e cientistas políticos. Por trás de cada teórico ergue-se um mundo intelectual e, não raro, uma disciplina não teatral com conceitos, vocabulário e uma sólida tradição que nada tem a ver com o teatro segundo Carlson, porém, dentro dos quais se desenvolveu uma preocupação teórica específica com essa arte.

A palavra “teatro” apresenta dificuldades menores, mas nada negligenciáveis. Enquanto, no inglês, por exemplo, faz-se frequentemente a distinção entre “drama” e “teatro”, sendo drama o texto escrito e teatro o processo de representação, nas línguas latinas essa distinção parece ser mais opaca. Segundo o dicionário etimológico *Origem da palavra*, a palavra teatro vem do latim *theatrum*, vocábulo que, por sua vez, vem do grego *theatron*. Tanto para os romanos quanto para os gregos, essas palavras literalmente significavam “lugar para olhar”; no grego, precisamente, a palavra *theatron* é resultado da junção de outras duas, de *theasthai*, “olhar”, mais - *tron*, sufixo que denota “lugar”. No vocabulário romano, e portanto, na derivação do latim e, assim, consequentemente, do grego, a palavra teatro conservou a noção de lugar físico, edifício, espaço, recinto onde um grupo de pessoas apresenta ações que em sequência formam algum sentido, conquanto não só isso. Com o correr do tempo, a palavra passou a ter maior alcance, o que faz com que hoje seja comum ouvirmos coisas do tipo: “ele faz teatro” e, aqui, teatro é um conjunto de ações com fins de contar alguma história, ou seja, o processo de representação; ora, quando alguém enuncia dita sentença não se refere a quem o edificou, a quem o construiu, portanto, não se refere a um arquiteto, senão ao exercício

do próprio ator. Não obstante, é também suficientemente comum que ouçamos coisas como estas: “ele escreve teatro” ou “ela é autora de teatro” e neste momento teatro já não esclarece a ideia de conjunto de ações em um palco, mas faz alusão ao próprio texto escrito e, então, teatro seria, enfim, um texto escrito em diálogos. Pois bem, se para o vocabulário românico o termo teatro engloba tanto a noção de espaço físico quanto a própria ação de representar, podendo, ainda, remeter ao texto em si mesmo, é normal que as pesquisas que se dediquem a compreender dita arte se vejam obrigadas a enfrentar caminhos abrolhosos. Afinal, por mais que o senso comum saiba diferenciá-lo por seus diferentes contextos de uso, no campo das análises e, portanto, neste caso, das artes, o termo pode evocar ilustrações de ideias que não correspondem ao que de fato quer se tratar.

Entretanto, separar totalmente o texto da representação, ou seja, a dramaturgia da encenação, em uma análise crítica, evoca questões ainda mais espinhosas, pois o texto de teatro espera ser encenado, exemplo disso são as próprias ações indicadas pelas didascálias¹. Para Roman Ingarden, estudioso da semiologia do espetáculo teatral, o texto cênico-literário ou, a peça de teatro, em termos seus, não é uma obra unicamente literária; mas em suas palavras “é, no entanto, um caso limite seu”. O autor apresenta uma série de argumentos para ressaltar o que um texto cênico-literário tem em comum com a literatura: “tendo um conjunto de aspectos semelhantes à “obra puramente literária”, sendo esta produzida apenas para ser lida, não pressupondo, portanto, qualquer tipo de execução. A força expressiva do texto cênico-literário, segundo ele, é muito maior do que da obra “puramente literária”². Com isso, o texto dramático teria alguma participação no que chamamos Literatura, mas, em algum momento, talvez o da representação – o autor não nos esclarece –, transpõe os limites da literatura e constitui-se no quê? Essa talvez possa ser a razão pela qual a proporção de estudiosos que pensam o teatro na Literatura seja modesta, afinal, entranhar estradas tão cheias de abrolhos requer certa disposição a arranhar-se e, mais, às vezes, a cair, levantar e começar de novo. Porém, ainda que dispostos, beiraria a ser prepotente se achássemos que somos capazes de resolver todas estas questões neste momento, assim que, para pelo menos diminuir os riscos dos arranhões, chamaremos, nestes escritos, o texto em diálogos por texto “cênico-literário” quando for preciso, pois

¹ No teatro, didascálias são as instruções precisas que o dramaturgo dá ao diretor e ao ator no texto cênico-literário. Advertindo-o e explicando-lhe todo o relativo aos movimentos e às ações das personagens para uma fidedigna representação.

² Ingarden, Roman. *A obra de arte literária*, Lisboa, 1979, p. 348-353.

acreditamos que tal forma mantém a noção tanto de uma proposta de ação, por ser cênico, quanto de literário, por ser objeto dos estudos em Literatura como o é neste caso.

1.2 Uma compreensão diacrônica.

Voltemos, pois, à Grécia Antiga, porque se sabe difícil pensar em quaisquer estudos da Literatura, e ainda mais do texto cênico-literário, sem antes pensar naqueles que, por meio de um anacronismo, são considerados os pais da teoria literária. Diz-se anacronismo porque em sua época histórica não havia nada do que hoje consideramos teoria em Literatura. Portanto, ao evocar os pais dos estudos do texto literário, dirigimos a atenção diretamente tanto a Platão quanto a Aristóteles. Platão e Aristóteles trataram de termos que nos são muito importantes na hora de compreender aspectos próprios da arte. O primeiro deles a que fazemos referência é ao termo *Poiesis*; para Marcelo Zambrano (2017), estudioso da arte contemporânea e catedrático na Universidad Andina Simón Bolívar, de Platão, entende-se o termo *Poiesis* como tudo aquilo que passa do estado de não-ser para o estado de ser, assim, *Poiesis* é toda a “produção” de alguma coisa desde a condição de não-existência até a presença.

Agamben (1970, p. 98) sinaliza que todas as atividades produtivas pertenciam à noção de *poiesis*, ou seja, toda atividade realizada pelo ser humano, por exemplo, os objetos fabricados por um artesão ou a produção realizada por artistas, pinturas, esculturas ou poesias, mantém presente sua definição como ato que permite a transformação do não-ser à presença. Concretamente, para Platão, o artesão pratica, fabrica *poiesis*, pois trata de trazer à existência aquilo que até então estava no mundo das ideias, no mundo ideal. O artesão executa a ideia segundo a teoria do filósofo grego descrita em diálogos no livro VII de *A República* quando se põe a contar da alegoria da caverna³.

Ainda na antiguidade clássica, assim como ainda em Platão, o sentido da palavra *Poiesis* se amplia e passa, então, a abarcar diversas possibilidades do fazer produtivo, incluindo as atividades do artista e já não só as “produções” do artesão. Tanto o é que, mais tarde, no livro X, também em *A República*, Platão compara o trabalho de um artesão, especificamente o de um marceneiro, com o trabalho de um pintor, assim, do artista; contudo, para o pensador grego,

³ A alegoria da caverna, como é sabido, foi proposta por Platão no livro VII da *República* e propõe a discussão sobre o acesso dos homens ao conhecimento da humanidade e diz da difícil transmissão desse conhecimento, expondo ideias sobre um modelo de *polis* ideal. A caverna alegoriza o mundo sensível, onde os homens acreditam poder chegar à verdade por meio dos sentidos.

levando em conta suas considerações na alegoria da caverna, se o artesão se afasta da ideia por simular a verdade no que produz, o artista se afasta dela ainda mais, ocupando uma posição inferior à do artesão na *polis*, afinal, para ele, o artista produz a imagem a partir daquilo que o artesão já produziu, essa que por sua vez é uma cópia do que, segundo o grego, criou Deus. Sendo isso, a ideia é a coisa em si mesma disposta em outro mundo, e, portanto, a verdade é o que está neste mundo ideal. A partir da ideia da coisa, o artesão produz, fabrica o objeto do conceito verdadeiro ao passo em que o artista produz a imagem do que antes produzira o artesão, resultando ser assim, uma espécie de cópia da cópia. “Temos, pois, de examinar se estas pessoas não estão a ser ludibriadas pelos imitadores [artistas] que se lhes deparam, e, ao verem as suas obras, não se apercebem de que [os artistas] estão três vezes afastados do real” (PLATÃO, 1942) disse ele. Em outro diálogo mais adiante no mesmo livro, X, o assunto trata do poeta trágico que por ser artista é também imitador,

[...]

- Logo quanto a estas questões, estamos ao que parece, suficientemente de acordo: que o imitador não tem conhecimentos que valham nada sobre aquilo que imita, mas que a imitação é uma brincadeira sem seriedade; e os que abalançam à poesia trágica, em versos iâmbicos ou épicos, são todos eles imitadores, quanto se pode ser.
- Exatamente.
- Por Zeus! – Exclamei eu -. Essa imitação está afastada três vezes da verdade ou não?
- Está. (PLATÃO, 1945, p. 466)

Ora, se se compara a arte ao objeto fabricado manualmente e o artista ao artesão, e o artesão, neste contexto, é produtor de *poiesis*, então o artista também a produz, afinal ambos elaboram atividades produtivas que trazem à presença um algo a partir da sua não-existência. Assim, por conseguinte, o poeta trágico igualmente a produz, e, ainda, por abrangência, o autor do texto cênico-literário também. Fica evidente, afinal, que o termo *Poiesis*, aqui, se refere ao resultado de um processo de criação imitativa; no caso do artesão, um objeto, no caso do artista, a imagem. Faz-se saber, sem lugar a dúvidas, que à luz do olhar platônico, um e outro produzem cópias, imitações. Ainda, é importante lembrar que no vocabulário grego, *Poiesis* deriva do verbo *Poien*, este por sua vez, pode significar tanto fabricar, produzir, trabalho do artesão, quanto criar, trabalho do *poietis*, termo que insere poeta e, por extensão, artista, no vocabulário romano.

Com a análise destes termos, *Poiesis* e *Poien* em sua etimologia, entendemos o artista, e por extensão, o dramaturgo, como um criador, um fabricante de imagens das ideias. O que

para alguns pensadores, dar-lhe-á uma aura mágica que beira ao divino, forçando ao criar poético características, de alguma maneira, místicas, como o era para os românticos, enquanto para outros, o criar poético pode ser entendido muito mais como fabricar, assim, como um processo de produção que implica trabalho e neste caso, a perspectiva do termo é material. Disso ainda trataremos com maior atenção neste texto.

Pois bem, ao dizer que os artistas estão afastados três vezes da verdade, Platão propõe a expulsão deles da *polis*, porque segundo ele, ao criar imagens, o artista afasta o homem da verdade, das ideias, aproximando-o da cópia; torna-se evidente então, que sob essa perspectiva, portanto, toda arte é imitativa, e ainda mais, que toda arte imita algo que já é imitação do que está no mundo das ideias, delegando-a, a arte, um lugar inferior ao objeto produzido pelo artesão. Além do mais, para o filósofo, só se pode chegar à verdade pela contemplação, objeto da filosofia, e, de acordo com isso, o artista não a contempla, senão cria/imita por meio de imagens. Ao tratar disso, Platão faz uma importante oposição entre ideia e imagem, sendo imagem, a cópia, a imitação enquanto a ideia é a verdade. Em síntese, toda arte é imitativa e livre de contemplação segundo Platão (1945).

A esse conceito se adjunta Aristóteles, discípulo de Platão. Também para ele toda arte é imitativa, porém não há nenhum problema nisso, pois sob o seu olhar, a imitação ganha caráter teleológico. Neste sentido, Aristóteles (1995) estabelece uma correspondência entre o princípio de entrada à presença das coisas e as formas em que se produzem as coisas. Distinção que não fez Platão. Assim, na lógica aristotélica, o que foi produzido pela natureza tem seu princípio em si mesmo, enquanto o que veio à presença a partir da atividade produtiva do ser humano registra este princípio fora do si mesmo (p.133, 193a30). A oposição já não é entre ideia e imagem, mas entre os modos e os fins das atividades produtivas. Fica claro que, para Aristóteles, a arte tem uma atividade produtiva diferente da que propunha Platão, pois para aquele, há uma motivação ao criar, deixando de ser um processo puramente imitativo como este sugeriria. Esta diferença determina um segundo tipo de atividade produtiva, é dizer, ao manter externamente seu princípio de origem, necessitava uma causa de produção externa, a diferença da natureza que “produzia” de forma espontânea, o que permite à arte o estabelecimento de uma atividade produtiva baseada nos processos racionais externos e, portanto, identificados com fins que se encontravam fora da própria atividade.

Enfim, agora, o que faz o artesão já não se compara ao que faz o *poietis*, pois a finalidade para a qual o artesão produz não é a mesma para a qual o *poietis*, o artista, produz. Os artistas, segundo Aristóteles, não devem ser expulsos da *polis*, pois seriam essenciais para a estruturação dela, uma vez que sua atividade produtiva tem finalidades, razões externas à própria *poiesis*, importantes para o convívio social. Neste ponto, qualquer leitor minimamente interessado nos estudos literários se lembrará do termo *Kátharsis*, pois sim, é esta a finalidade da imitação trágica para Aristóteles.

Agora bem, segundo o sinalizado, a convergência da *poiesis* com a práxis permitiu a divisão das possibilidades de produção *poiética*, ou seja, produção da *poiesis*, e provocou a conformação da dimensão estética e o ingresso da obra de arte nesta dimensão. Assim, a estética se conforma, eclipsando a ampla noção de *techné*, atividade produtiva, dirigindo sua configuração à clausura da possibilidade de aproximação à produção de um espaço de “verdade”. Desta maneira, se desenvolve uma esfera estética autônoma e independente, que expulsa de sua configuração interna qualquer elemento próprio da vida do ser humano, autonomia que seria posteriormente confrontada pela agenda política das vanguardas históricas europeias (Bürger, 1974, p.63). Gerald Else chama a transição de Platão a Aristóteles de transição da cópia à criação⁴, embora isso não implique criar a partir do nada. Else endossa o que tratamos de dizer.

A partir deste ponto, tendo em consideração as lógicas platônicas e aristotélicas sobre o assunto, assumimos esta última para seguir o texto, pois é Aristóteles quem se propõe a dizer do trabalho *poiético*, demonstrando-o de forma, mesmo que com teor normativo, patente. Aristóteles preconiza uma mirada mais atenta à atividade produtiva do humano, teleológica segundo ele, no fazer artístico; precisamente com relação à tragédia, o que nos é ainda mais vantajoso já que buscamos tratar do fazer teatral. Outra consideração, ainda que notória a estas alturas, é esta: o termo que se apresenta no título deste escrito: “poética”, vem do termo grego *poiético*, relacionando-se diretamente ao processo de criar *poiesis*. Neste ponto já vamos mais distantes das ideias de Platão. Nesta direção, já entendemos que o trabalho do *poietis*, do artista não mais se equipara ao fazer do artesão, distanciando-os, uma vez que suas finalidades de criação são outras. Portanto, agora, o artista passa a ser valorizado em outra ordem, afinal ele lida com o irracional e faz com que quem o veja – leia, no caso do texto cênico-literário –

⁴ Ver *Semiotik des Theaters* de Erika Fischer-Lichte, 1983.

também conheça a irracionalidade (a irracionalidade era eticamente condenada por Platão). Por isso e por mais, o criar *poiesis* ganha outra condição com Aristóteles, tornando-se particular ao trabalho de criação do *poietis*; daí, este processo de criação revela nome próprio: *poiético*.

1.3 Uma tentativa de resolver inconclusões

Assim, portanto, a palavra “poética”, que no vocabulário latino pode funcionar como forma feminina para o vocábulo “poético”, preserva certa herança etimológica por parecer relacionar-se ao processo de formulação de uma obra de arte; bem seja por isso que encontramos o termo em diferentes áreas dos estudos das artes, tanto nas artes plásticas quanto nas artes do palco ou literárias; além disso, também é possível que encontremos o termo “poética” em enunciados hipotéticos mais específicos como estes: “A poética de um determinado dramaturgo clássico” ou “A poética de Sófocles em Édipo” e, nestes casos, então, o termo parece fazer referência à forma especial, particular de criar *poiesis* de determinado artista. Mais que isso, seguindo o conceito aristotélico, o fazer artístico precisa atingir um objetivo final, no entanto há um caminho para que se o faça e é exatamente sobre isso que Aristóteles vai postular, e quando o faz, dá o nome de (ΠΕΡΙ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ) ou, aproximando-o daquilo podemos entender, *Poiética*. Fica entendido, portanto, que *Poiética* é o processo de produção, criação da *Poiesis*.

Em seus escritos sobre *Poética*, o filósofo postula, realmente, sobre a criação da *poiesis* perfeita, neste caso, na tragédia. Por isso, cabe dizer neste momento que *poética* deve ser entendida em duas acepções: poética, com inicial minúscula, fazendo referência ao processo de criação do funcionamento da *poiesis*; como um conjunto de componentes que constituem a construção da obra, e neste caso, o termo se estende a diferentes manifestações de arte, e mais, a artistas de variadas áreas, ao passo em que Poética, assim, com inicial maiúscula, deve ser entendida como disciplina inaugurada por Aristóteles, a fim de julgar a construção no acontecimento teatral e apenas teatral, pois a Poética não trata de outras esferas do fazer artístico. Pois bem, esclarece-se assim que o termo “poética” apresentado no título desta dissertação assume a primeira acepção descrita do termo aqui, ou seja, a poética como construção da obra; como elementos específicos, ideologicamente, selecionados por Juan Mayorga para produzir/criar/fabricar *El chico de la última fila*, obra sua.

O primado da Poética de Aristóteles na teoria do teatro, bem como na teoria literária em geral, é incontestável. A *Poética* não só é a primeira obra significativa na tradição como também os seus conceitos principais e linhas de argumentação influenciaram persistentemente o desenvolvimento da teoria ao longo dos séculos. Segundo CARLSON (1935), a teoria do teatro ocidental, em essência, começa com Aristóteles. É evidente que escritos anteriores chegaram a tocar ligeiramente no assunto, embora, se pusermos à parte algumas observações dispersas de Isócrates (436-338 a.c), os únicos comentários de algum peso que ainda restam sobre o teatro antes de Aristóteles se encontram em Platão. Por isso, julgamos muito pertinente trazer estas discussões a este texto, ainda que aqui não se deva confundir estes escritos com algo de historicidade, pois não o é. O fazer é político. Porém, para dar provas disso, antes precisamos retomar os clássicos, uma vez que a crítica marxista se opõe justamente a eles.

Quando o filósofo grego se propõe a versar da Poética, tem como prioridade arguir, anotando que sim, a tragédia, e por abrangência, diz-se, o texto cênico-literário, tem por obrigação imitar, este que é, afinal, o ponto de convergência entre Platão e Aristóteles. Mesmo que as ideias deles sejam opostas quanto à finalidade da arte, ambos acreditavam que a arte é *mimesis*, sendo assim, para Aristóteles também só existe arte se for mimética, portanto, a tragédia é mimética. Segundo o pensador grego, o caminho definitivo para a finalidade da obra trágica, assim, do teatro em termos atuais, é bem imitar; justamente o seu postulado em *A Poética* é sobre isso. Aqui, portanto, encontramos o ensejo, para tratar de outro termo, dos gregos, muitíssimo importante para que compreendamos mais adiante a poética no fazer teatro para os marxistas. O conceito de *mimesis*.

Em seu *Dicionário do teatro*, Patrice Pavis (Pavis 2004, p. 207) define *mimesis* como “A imitação ou a representação de uma coisa”, é *A Poética* de Aristóteles que fixará para sempre este conceito tão básico para as artes, mas, sobretudo para o teatro. A trama, e aqui, trama significa aquilo que o teatro “conta”, não é mais que a *mimesis*, a representação ou a reprodução da ação que tem lugar no mundo “real”, por assim o dizer, ao qual a obra posta em cena pretende de alguma maneira reconstruir. Contudo, Aristóteles (1450a) adverte que sua teoria não é sobre imitar os seres humanos, mas sim, sobre imitar as suas ações. “dizemos que as ações são de certas qualidades (duas são as causas por natureza das ações: pensamento e caráter, e, de acordo com elas, todos são bem-sucedidos ou malsucedidos), mas a imitação da ação é o enredo” Portanto, é um comum equívoco referir-se à noção de *mimesis*, por Aristóteles, como

simplesmente imitação; o mais coerente é referir-mo-nos a ela como imitação da ação humana. Destacamos ainda que o “herói-trágico” aparece nos estudos literários somente a partir do século XVIII e em boa parte do século XIX, período em que o mundo começa a se configurar geográfica e politicamente tal como o conhecemos hoje.

Aristóteles suaviza bastante a concepção que Platão tinha sobre *mimesis*, despolitizando o termo com respeito ao seu predecessor e, centrando-se na parte mais técnica. Como sinaliza Matthew Potolsky (2006) “Ao contrário de Platão, Aristóteles define a *mimesis* como um ofício com leis e objetivos internos próprios.” e neste sentido, Pavis (2004) diz que *mimesis* “é a imitação de uma coisa e a observação da lógica narrativa”, assim, diz-se que se trata de uma imitação regulamentada por uma série de padrões narrativos, portanto neste caso, e desde o princípio, *mimesis* aparece vinculada ao caráter narrativo da arte, ou do texto cênico-literário, em termos nossos, priorizando o texto em detrimento da sua execução. Ainda se pode dizer que “em vez de ser um mero imitador, o artista é um criador, um artesão das ações humanas” (Potolsky 2006).

Ao tratar disso, retoma-se um óbice apresentado acima. Porém, antes de fazê-lo, damos a saber que claramente não será a postura definitiva que queremos tomar, pois aqui pretende-se causar certa inquietação e não dar fins a problematizações necessárias para a continuidade da pesquisa em Literatura. Segue: Aristóteles ao dizer da função da *mimesis*, em *A poética*, resolveria a questão do texto cênico-literário com relação aos estudos da Literatura, porque, para o filósofo grego, nesse passo, põe-se em foco uma mudança de atitude com relação ao texto em diálogos propriamente dito, até então não anotada. Ele inaugura, portanto, o que podemos chamar de Teoria da Literatura, porque justamente pressupõe a supremacia da leitura do texto em detrimento da sua execução, e com isso, privilegia a sua escritura. Para Flickinger, autor de *Greek theater and Its Drama*, Aristóteles não estaria preocupado com a encenação propriamente dita dos textos, mas sim com outros aspectos que muitas vezes nos escapam; um deles seria, certamente, a leitura pura e simples do texto sem os adornos ou temperos da representação. Aristóteles postula sobre o texto e não sobre a cena. Assim, tendo a *Poética* de Aristóteles como base, responderíamos à pergunta sobre o espaço do texto cênico-literário na Literatura, pois, segundo ele, a escrita do texto é superior à execução dele. Isso vira afirmação se se leva em consideração as anotações aristotélicas em *A Poética*.

Esta tradição aristotélica sobrevive ao passar do tempo, salvo ajustes, em alguns lugares, por exemplo, em Espanha. Para os espanhóis, o teatro sempre acontece primeiro no texto, tanto é assim que há textos cênico-literários de dramaturgos espanhóis que não viram suas encenações enquanto vivos, pois mesmo que soubessem das pretensões de cena do teatro não o escreviam com esta única finalidade. O texto cênico-literário seria a forma de gênero que melhor comportaria as reflexões do homem sobre si mesmo e sobre o mundo.

Amostra disso é o próprio, mundialmente conhecido dramaturgo andaluz, Federico García Lorca, pois mesmo tendo dito que “El teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana. Y al hacerse habla y grita, llora y se desespera”⁵, pressupondo a ação para o texto, afinal, quando tenta definir o teatro, explica-o com verbos de ação, disse também que “o teatro é a poesia que se levanta do livro”, portanto, preconiza a presença de um texto antes de haver encenação. Dessa forma, espera primeiro que a poesia esteja no livro, no texto, para depois levantar-se e fazer-se humana. Parece-nos que a dimensão poética do teatro segundo Lorca, portanto, é parte da dramaturgia, sendo do dramaturgo o trabalho de poeta. Ainda, ele próprio escreveu obras que não viu transformar-se em choro e desesperação; apesar dos problemas históricos, políticos e sociais de sua época. *La casa de Bernarda Alba* vai se tornar poesia viva apenas em 1945 em Buenos Aires na Argentina pela direção de Margarita Xirgu, ainda que escrita em 1936 por Lorca. Isso prova que Lorca não escrevia unicamente para a cena, senão, a cena era uma consequência da presença do texto. Além disso, se vamos a um teatro em Madri ou em Sevilha a assistir alguma representação de um texto lorquiano, por exemplo, é perceptível a preocupação com o texto e não só pela fidelidade aos diálogos, mas também às didascálias e às indicações tanto de cenário quanto de indumentária. A poética do dramaturgo é tão importante quanto a construção da própria cena. É notória a preocupação do trabalho do diretor com a execução do próprio texto; isso reforça a ideia de Aristóteles sobre a supremacia do texto em detrimento da representação. Mesmo assim, isso pode ser relativizado, pois é bem verdade que há monstagens das obras de Lorca mundo afora que abrem mão das indicações deixadas no texto pelo dramaturgo.

⁵ Federico García Lorca (1898 – 1936) disse essa frase em certa ocasião, e nunca deixou de confiar na capacidade do teatro para ensinar e deleitar segundo o velho modelo clássico. A mesma frase em português seria: “O teatro é a poesia que se levanta do livro e se converte em humana. E ao transformar-se fala e grita, chora e se desespera.”(Tradução nossa).

Se este argumento não é convincente, diremos da extensa produção de textos cênico-literários que há em Espanha desde o *Siglo de Oro*⁶ até os dias de hoje. Por exemplo, Juan Mayorga, dramaturgo contemporâneo espanhol a quem se dedica a totalidade destes estudos, tem uma rica produção dramática cujos textos, ainda que de temas políticos, não foram escritos especialmente e unicamente para a cena. Para citar algo de sua produção: *Siete hombres buenos* (1989), *Más ceniza*, prêmio Calderón de la Barca 1992 (1993), *El traductor de Blumemberg* (1993), *El sueño de Ginebra* (1993), *Concierto fatal de la viuda Kolakowski* (1994), *El hombre de oro* (1996), *Cartas de amor a Stalin* (1997), *El jardín quemado* (1999), *Angelus Novus* (1999), *El Gordo y el Flaco* (2001), *Alejandro y Ana* (em colaboração com Juan Cavestany) (2002), *Sonámbulo* (2003), *Palabra de perro* (2003), *Himmelweg. Camino del cielo* (2003), *Animales nocturnos* (2003), *Últimas palabras de Copito de Nieve* (2004), *Hamelin* (2005), *Job* (2006), *El chico de la última fila* (2006), E aqui não se findam. A última obra do autor publicada, até este momento, é *Maria Luísa* (2023). Poderia ainda citar tantos outros como Miguel de Unamuno, Ramón del Valle-Inclán, Max Aub, Buero Vallejo, Rafael Albertí, María Teresa León, Alberto Conejero, Salvador Távora e a lista se alargaria. Por último, não é tarefa complicada entrar em uma livraria espanhola e encontrar algum texto cênico-literário nas vitrines delas, pois são lidos amiúde mesmo quando não são vistos. No Brasil, em contrapartida, a produção de textos cênico-literários, parece por algum motivo, ser muitíssimo inferior à dos espanhóis, pois em terras machadianas, o apreço parece ser pela narrativa na hora da leitura. Isso também se deve ao fato de que as escolas de teatro no Brasil passam muito mais por tradições brechtianas que pelas aristotélicas. As tradições brechtianas se preocupam muito mais com o palco que com o livro, inclusive há obras que chegam a ser encenadas no Brasil sem nunca serem textos escritos em um processo de criação colaborativa.

Contudo, mesmo que em alguns lugares o teatro moderno ainda se preocupe com o texto cênico-literário, mantendo certa herança aristotélica, as finalidades agora são outras na modernidade. Enquanto para os clássicos gregos a *kátharsis* é o objetivo final do fazer teatro, para a modernidade, seus finais são bem mais materiaslistas, no sentido marxista da palavra.

⁶ “*EL siglo de oro*” ou Idade de Ouro Espanhola é um período histórico em que o pensamento, a arte e a literatura espanholas floresceram e que coincidiu com a ascensão política e militar do Império espanhol da casa de Trastâmara e da casa dos Austria.

Bom, é momentoso destacar que pensar *poiesis* desde Platão já é em si um pensar político, afinal, quando Platão diz disso o faz em um tratado de título *A República* que, por sua vez, é um postulado de filosofia política, uma crítica à democracia que entra em degenerescência, e, com isso, Platão reflete sobre a *polis* ideal e diz do papel do artista ao mesmo tempo em que aborda sobre os direitos do cidadão. Portanto, dentro dessa obra tudo é questionado de acordo com um ponto de vista político, desse modo, quando Platão diz da expulsão do artista, assume um posicionamento político com relação à arte. Aristóteles, quando se opõe a isso, também assume uma ideia política. Os poetas trágicos, segundo Platão, ao manifestarem as “sombras”, as imitações dos objetos ou das situações e nunca da entidade *per se*, buscavam mover as emoções do público e apelavam ao irracional mais que à razão, eticamente um problema para ele. O interesse político de Platão era de que os homens pudessem chegar à totalidade do conhecimento da “verdade”, o que a arte não permitiria jamais; portanto o filósofo encoraja a contemplação e desmotiva o fazer artístico, uma ideologia também política. Aristóteles, por sua vez, também em caráter político, sustenta que a tragédia não encoraja as paixões, mas na verdade livra o homem delas. Assim, na perspectiva de Aristóteles, a tragédia atuaria à maneira da medicina homeopática, tratando distúrbios pela administração de doses atenuadas de agentes similares, no caso, a piedade e o pavor. Causando no público a identificação e por ela, a *kátharsis*.

A visão alternativa mais popular, uma vez que Aristóteles não oferece um tratamento amplo sobre o termo *kátharsis*, lê *kátharsis* como um termo moral e não médico, como purificação e não como purgação. Mesmo Aristóteles afirma que a arte e a virtude moral devem visar ao meio-termo, pois condena, em *A Ética a Nicômano*, no livro II, tanto o excesso quanto a deficiência das paixões. Dessa interpretação aproveitaram-se os neoclássicos quando tentavam um tom moralizante na tragédia. Corneille e Racine são críticos que sugeriram variantes dessa leitura, um posicionamento também político frente ao tema, afinal, definir que algo é moralizante por si só já, também, é definir o que é imoral. E vamos mais além ao dizer que nestas circunstâncias há de se refletir sobre quem instaurava o teor moralizante da tragédia, pois, se a tragédia se baseia na moral da sociedade e a moral é um conceito, em palavras bastante resumidas e chãs, julgado por alguém ou por um grupo a fim de regulamentar costumes e normas consideradas “boas”, então o papel direto da tragédia é político, pois são as escolhas de um grupo em detrimento das de outro, preconizando as suas próprias que dão cabo ao que é

moral ou não socialmente. Implicação direta disso é o afastamento dos tidos como “imorais” da verdade que tanto priorizava Platão. Aqui, instiga-se como provocação pensar sobre isso.

Como para muitos críticos modernos, as preocupações se afastaram das dimensões morais e psicológicas da arte, não é de surpreender que *kátharsis* seja interpretado como termo puramente artístico ou estrutural. Gerald Else sugere que a *kátharsis* ocorre não no espectador, mas no enredo por harmonizar em si elementos divergentes. A resposta final do espectador é a essa harmonia e não à experiência de eclosão das emoções⁷. Retomando a discussão de Else, Leon Golden sugeriu que aquilo que ocorre com o espectador de tragédias é uma espécie de iluminação intelectual, graças à qual consegue perceber como as emoções perturbadoras se encaixam num mundo unificado e harmonioso. Para Golden, a melhor tradução para o termo *kátharsis* seria “clarificação”. E aqui retomamos o valor do texto frente ao da representação.

É claro que cada uma dessas interpretações brota de uma visão diferente da tragédia como um todo, mas há consenso em reputar à *kátharsis* uma experiência benéfica e enaltecadora, seja essa experiência psicológica, moral, intelectual ou, por que não, uma combinação disso tudo. De qualquer modo, a postura política de Aristóteles do resultado da tragédia pode ser vista como uma refutação intelectual da postura platônica, segundo a qual a arte é moralmente danosa. Com o passar do tempo e logo também por conta de adventos históricos e políticos, a Poética se distanciou daquilo que entendiam os gregos, deixando cada vez mais de ser uma regulamentação para ser um termo literário.

No século XVII, a escola de teatro italiana (Ludovico Castelvetro, Francesco Robortello) ainda vai manter as tradições aristotélicas respeitando o que dizia o filósofo grego sobre as unidades de tempo, lugar e ação, baseando-se em *A Poética* e na *Retórica* de Aristóteles. Concomitante a isso, em Espanha, o dramaturgo madrilenho, e um dos mais prolíficos escritores do *Siglo de Oro*, Lope de Vega, cria o teatro clássico espanhol desta época com uma fórmula dramática diferente da que propunham os italianos, rompendo fortemente com a tradição grega. Lope de Vega mescla o trágico ao cômico e renuncia às unidades de tempo, lugar e ação tão respeitadas pelos italianos. Ainda, Lope de Vega se vale de um teatro polimétrico para a sua criação poética, utilizando distintos tipos de versos e estrofes, segundo o fundo do que se está representando. Portanto, percebe-se que a poética de Lope de Vega já

⁷ Else G. *Argument*, p.439.

não é aquela postulada por Aristóteles, evidenciando que as importações do homem ao teatro agora são outras. Na tentativa de mostrar que a sua maneira de criar era revolucionária, Lope de Vega passa a ser uma figura muito relevante a partir de seus escritos em *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, quando muito genicamente inaugura o que se conhecerá como: “la nueva comedia”. Muitos dramaturgos se juntam às novidades dele e inclusive aperfeiçoam o seu modelo. Entre os melhores seguidores estiveram Guillén de Castro, Antonio Mira de Amescua, Luis Vélez de Guevara e seu filho, Juan Vélez de Guevara, Juan Ruiz de Alarcón e Tirso de Molina (a este último, grande imitador de suas comédias de enredo, dedicou-lhe sua comédia metateatral *Lo fingido verdadero*, de até 1608). Reafirmando a importância do dramaturgo em questão, Lina Rodríguez Cacho disse, em seu *Manual de Historia de la Literatura Española* (2009, tradução nossa): “É suficientemente sabido que na história do teatro espanhol existe um antes e um depois de Lope de Vega, cuja vida esteve ligada ao mundo do palco desde a sua mais tenra juventude.”

O teatro na Espanha, sobretudo nesta época, esteve muito atrelado às lógicas do modelo econômico daquele período, o mercantilismo com o desenvolvimento monárquico e a intervenção direta das monarquias absolutistas na economia. O teatro, durante o *Siglo de Oro*, deixa os pátios das igrejas e passa a lugares criados especificamente para a representação. Os “corrales”⁸, em Espanha, são arquitetados para as apresentações cênicas principalmente das obras de Lope de Vega. Por circunstâncias sociais e políticas, a representação da vida diária se converte no cerne da moral e da estética. As aparências são fundamentais e o próprio convívio no mundo passa a ser uma espécie de teatralidade. Proliferam os autores, as obras e as companhias. O teatro deixa de ser um acontecimento restrito até então aos autos sacramentais da igreja católica espanhola e se torna um produto competitivo, sujeito a suas próprias leis de oferta e demanda. O fato de o próprio Lope de Vega iniciar uma nova fórmula para o fazer teatro não deixa de ser uma descoberta sua para se ganhar mais dinheiro, ainda que não só isso se levamos em considerações as mudanças sociais da época. O dramaturgo madrilenho percebe que os fatores pedagogizantes da arte tão aclamados pela igreja católica dos séculos anteriores e os valores clássicos gregos impulsionados no teatro cervantino já não atraíam os grandes

⁸ “Los corrales” ou “Corrales de comedia” eram lugares destinados à representação teatral na Espanha do século XVII. A estrutura tinha como característica a falta de teto para o público e um único palco com duas entradas para os atores. As tramoias foram importantes recursos cenográficos para as apresentações cênicas deste momento.

públicos, forçando um baixo rendimento, isso porque agora o homem se preocupa com a troca e com o acúmulo de moeda.

Pagava-se para ver teatro, diferente da Grécia. Os “corrales” estão em mãos dos nobres da época, quem ofereciam esses lugares para a representação de obras de teatro. Com isso, além de agradar ao público que pagaria para vê-lo, o dramaturgo precisava agradar ao senhor que investia nele e que permitiria novas apresentações em seus estabelecimentos. O dramaturgo se deixa então influenciar por fatores econômicos externos na hora da sua criação poética, afinal, precisava que o grande público viesse para contentar não a si, senão ao nobre que, então, permitiria uma nova encenação e que, ademais, pagaria por isso, facilitando ao artista sua sobrevivência na sociedade da época. O teatro agora está sob o jugo da moeda. Uma lógica bastante atual, diga-se de passagem. Com esse fim, as peças de Lope de Vega inauguraram as características centrais de *La Nueva Comedia*. Todas as suas inovações tinham um único objetivo: manter o espectador interessado até o final da trama. No lugar da *kátharsis* está o entretenimento. Lina Rodríguez Cacho (2009, p. 375, tradução nossa) ressalta, “por volta de 1580, na Espanha asturiana, começou a 'moda' de assistir a 'comédias' em locais estáveis e equipados para isso, e a partir de então, este espetáculo, que demoraria a encontrar concorrente, se tornaria o melhor diagnóstico da sociedade.”

A partir destas novas lógicas do fazer teatral, o termo “poética” deixa cada vez mais suas raízes gregas para ganhar novas acepções e novos significados. A *Poética*, então, passa a ser um tema muitíssimo importante para as discussões nos campos das Teorias da Arte e da Literatura, porém, se perde, com as novas manifestações artísticas, enquanto disciplina reguladora.

Poética, com p em maiúscula, vai ser lembrada muitas vezes, retomada ainda outras, como o é neste trabalho. E continuará sendo em outros tantos. Sempre vai ser um termo para referir-se às ideias de Aristóteles que permite que na modernidade as questionemos; conquanto, haverá em dias de hoje pouquíssimas gentes preocupadas em fazer teatro segundo as postulações aristotélicas tanto na criação do texto cênico-literário quanto na formulação da cena em si, inclusive grandes dramaturgos espanhóis. Assim, a partir daqui, então, assume-se poético/a como processo criativo de um determinado dramaturgo, recurso etimológico da palavra explicado em partes anteriores. Evidente que em algum momento retomaremos a Poética como disciplina, pois o pensador moderno e, sobretudo, os marxistas materialistas vão

precisamente criticá-la, estabelecendo novos conceitos e novas unidades, contrapondo-se diretamente a Aristóteles. Até aqui, portanto, pôde-se entender as raízes etimológicas do termo “poética”, além das suas variações em diferentes contextos; dissemos já, também, de conceitos muito importantes para o fazer dramático e em alguns momentos evidenciamos o papel político desta arte em situações delimitadas, reconhecemos. É claro que há dramaturgos e teóricos que não foram tratados, como Shakespeare ou Calderón de la Barca, ou mesmo termos que não foram esmiuçados, como o conceito de verossimilhança, por exemplo, sumário à hora de entender a Poética de Aristóteles; contudo, precisaríamos dedicar-nos apenas ao texto aristotélico para darmos conta de detalhar todos estes conceitos propostos pelo filósofo. Portanto, daqui, vamos a Brecht⁹ a fim de chegar ao ápice daquilo que vínhamos dizendo.

1.4 Da poética do texto à poética do palco

Walter Benjamin (2017) alerta: “A questão do teatro atual pode ser mais bem determinada se a considerarmos do ponto de vista do palco, e não do texto”. A partir do século XX, as preocupações quanto aos resultados do teatro já não parecem estar tão relacionadas com o texto, por mais que o texto ocupe lugar de relevância para muitos críticos desta época como o era para Samuel Beckett¹⁰. O motivo pelo qual a representação ganha destaque é que para os críticos deste momento, a teoria já não basta, ela precisa, obrigatoriamente, estar atrelada à prática. Inclusive a máxima de muitos materialistas era esta: “a prática está acima da teoria”. No caso de Brecht, férreo marxista, especificamente, apresenta-se uma poética bastante preocupada com o pressuposto político. O teatro experimental ou o teatro “épico” foi, segundo Benjamin, um modelo de como modificar não só o conteúdo político da arte como também o seu mecanismo de produção. O dramaturgo, em palavras de Benjamin, “teve êxito em alterar as relações funcionais entre o palco e o público, o texto e o produtor, o produtor e o ator”, derruindo o teatro naturalista tradicional com sua ilusão de realidade. Brecht produziu, portanto, um novo tipo de proposta de ação baseado em uma crítica às ideologias do teatro burguês.

No centro dessa crítica está o conhecido “efeito de alienação” brechtiano. Para o dramaturgo alemão, o teatro burguês estava embasado no “ilusionismo”: ele parte do

⁹ Eugen Berthold Friedrich Brecht (1898 – 1956), conhecido como Bertolt Brecht, foi um dramaturgo e poeta alemão, um dos mais influentes do século XX, criador do teatro épico, também denominado teatro dialético.

¹⁰ Samuel Barclay Beckett (1906 – 1989) foi um dramaturgo, romancista, crítico e poeta irlandês, um dos mais importantes representantes do experimentalismo literário do século XX, dentro do modernismo anglo-saxão. Um dos principais representantes do teatro do absurdo.

pressuposto, em sua poética, de que a apresentação teatral deve reproduzir o mundo diretamente. Seu objetivo, antes de qualquer outro, era trazer o público, com o poder dessa ilusão de realidade, a um estado de empatia com a apresentação, tomando-a como real e sentindo-se fascinado por ela. Assim, segundo essa perspectiva, no teatro burguês, que mantinha certo apreço pelos clássicos, o espectador era passivo, ou melhor, um consumidor passivo do objeto artístico acabado e inalterável que até então era apresentado como “real”. Já para Brecht, o espectador precisa participar ativamente da obra e a obra, por sua vez, precisa estimulá-lo a pensar de forma construtiva sobre *como* ela está apresentando seus personagens e acontecimentos e sobre *como* eles poderiam ter sido diferentes. Como a ilusão dramática é uma totalidade inteiriça “fabricada”, ela impede que o público faça uma reflexão crítica sobre o modo de representação e sobre as ações apresentadas. Brecht postulava que a estética burguesa, de herança aristotélica, refletia uma convicção ideológica de que o mundo era fixo, determinado e imutável, e de que a função do teatro, nestes modos, era oferecer um entretenimento escapista para os homens aprisionados nessa suposição. Contra isso, então, ele diz que o teatro deve mostrar-se como obra fabricada em constante fabricação, ou seja, deixar evidente que há um empenho de trabalho por detrás da história contada, é dizer, a obra deve deixar à mostra que é uma obra. Portanto, deixar ver suas tramóias sem a intenção de formular ou fantasiar uma realidade outra, pois, segundo ele, a realidade é um processo descontínuo e mutável, produzido pelos homens e, desse modo, passível de transformação. Aqui não se persegue responsabilizar a perspectiva do dramaturgo por uma revisão “humanista” do marxismo. Com os conceitos que levantamos dos gregos, de *mimesis* e de *kátharsis*, avaliemos, portanto, o que Brecht entende disso e como os propôs a partir do seu texto *Sobre uma dramática não aristotélica*¹¹.

As preocupações de Brecht estavam tão voltadas à ação em si, que o dramaturgo abre mão do termo “poética” quando postula sobre a construção da cena, a fim de não ser confundido com o que dizia Aristóteles; assim, inaugurando, pois, um novo termo: a “dramática” nos estudos das cênicas e do texto cênico-literário, que sob o seu ponto de vista substituiria a noção de construção de teatro que tinham os gregos. Portanto, por centrar os seus escritos na postulação da encenação em si, renunciando ao texto cênico-literário, decide dar este novo nome quando escreve sobre esta arte, assim, buscava deixar evidente que a sua prioridade, em seus regulamentos, era a cena. Ora, é evidente que mesmo Brecht com suas pregações sobre a

¹¹ Texto inserido no conjunto de escritos do autor intitulado *Escritos sobre teatro* publicado pela editora Nova Fronteira em 1978.

cena acredita em uma dramaturgia, ou seja, um texto em uso durante a representação. Ele próprio tem textos cênico-literários bastante importantes como *Mãe Coragem e os seus filhos* (1941), por exemplo.

O conceito de “dramática não aristotélica” precisa ser entendido como oposição ao que se define como *Poética* aristotélica, aqui já demonstrada. Toda poética que não corresponda ao que era regulamentado por Aristóteles com relação à tragédia em *A Poética* deve ser compreendida como uma poética não aristotélica. Brecht não vai considerar como ponto principal da poética grega a conhecida exigência das três unidades (Aristóteles também não as reconhecia como nevrálgico em seus escritos, como já demonstraram estudos recentes). O que de fato Aristóteles vai entender como central para a imitação perfeita são as noções de *mimesis* e de *kátharsis*, estes parecem ser os objetivos impostos à tragédia pelo filósofo grego. A *kátharsis*, doravante a purificação, se produz por um ato psíquico na “identificação” do espectador com as *personas* atuantes que são imitadas pelos atores; assim, uma poética não aristotélica é aquela que provoca essa identificação independentemente da execução, na hora de representar a obra, das regras estabelecidas pelo filósofo grego. Ainda, pode-se considerar também uma poética não aristotélica toda aquela que prescinde da imitação e das regras para estimular a purificação. O singular ato psíquico da identificação se realiza de maneiras muito diferentes com o correr dos séculos, segundo Brecht.

Na perspectiva brechtiana, diferente da aristotélica, o espectador não deveria se identificar com as *personas* atuantes, assim como as ações encenadas não têm por preceito resumir-se a imitar as ações que provoquem espanto ou compaixão, limitando-se ao exercício de dissolver este espanto e esta compaixão na plateia, forçando a purificação. Para Brecht, o espectador tem de identificar-se com os atores que assumem a *persona* atuante e daí entender que eles reproduzem ações em um palco. O espectador precisa, sob o olhar do alemão, compreender o teatro em sua totalidade, reconhecendo que há um trabalho por detrás dele, conferindo-lhe um exercício de participação ativa na obra. Brecht não vai renunciar aos conceitos de imitação, mas sim tratará de como eles devem ser reconhecidos pelo público. A *mimesis* agora não é a formulação de um mundo outro, onde os espectadores assumem a cena como uma realidade paralela a sua. A imitação agora é de fato reconhecida como imitação. São pessoas [atores] que fingem ser outras pessoas [*Dramatis personae*] enquanto um outro grupo de pessoas [público] finge acreditar na dissimulação daquelas outras em um palco onde imitam

situações que suscetivelmente podem acontecer na vida diária. Para Brecht há de haver uma atitude do espectador completamente livre, crítica, centrada em soluções puramente terrenas dos problemas e isso talvez, pelo menos não obrigatoriamente, constitua uma base para a purificação, portanto, para a *kátharsis*.

Assim, Brecht (1978) preconiza: “Em primeiro lugar, os processos devem ser transmitidos ao espectador em sua totalidade, em toda a sua dimensão surpreendente e estranha. Isso é necessário para que se apresentem como parte do processo poético e passem de conhecidos para reconhecidos”. Com isso, as artes deixam os seus resíduos litúrgicos e passam para a fase de interpretar o mundo e assim tornar a sua transformação possível. Terry Eagleton (2011, p. 119) “Na medida em que o público é compelido a julgar a apresentação [depois de compreender a totalidade dela] e as ações que ela personifica, ele se torna um colaborador especialista em uma prática aberta, em vez de um consumidor de um objeto acabado”. Em síntese, Aristóteles propõe a apresentação de uma obra acabada sem espaços para mudanças naquilo que representa; por meio de uma imitação de ações humanas, cria uma realidade paralela a do espectador, que por sua vez, senta-se, assiste-a e vai embora. Por Brecht, a obra não está finalizada quando chega ao público, é uma prática aberta que permite a participação dele, que entendendo a sua totalidade, percebe como aquilo identifica o seu mundo, tornando-o agente de transformação dele. Eagleton ainda diz (ibidem) “A peça é, assim, um experimento inacabado que testa as suas próprias pressuposições de acordo com as reações às apresentações; ela é incompleta em si mesma, tornando-se completa apenas quando o público a recebe”. O teatro deixa, portanto, de ser um criadouro de fantasias e passa a se assemelhar a uma combinação de laboratório, casa, circo, casa de espetáculos e sala de discussão de assuntos públicos. Contudo, Brecht sempre enfatiza a importância de o público se divertir ao reagir com “sensualidade e humor”.

Para tentar uma comparação elucidativa entre os conceitos de Aristóteles e os de Brecht, aproveitamos para introduzir a Mayorga, dramaturgo espanhol a quem se dedica a totalidade deste trabalho e de quem trataremos com mais qualidade já a partir do próximo capítulo, quando escreve *El chico de la última fila* (2006), obra que nos serve como ensejo para tratar de tudo isso. O dramaturgo tinha bases importantes que se podem considerar brechtianas não só pela sua formação acadêmica em filosofia, mas também pelo resumo de seu trabalho teórico. A ideia de teatro que tem Mayorga é muito parecida à ideia de teatro que tinha Bertolt Brecht. Na obra

em questão, Claudio, o personagem de um jovem de 17 anos, escreve uma redação ao seu professor de língua e literatura castelhanas. Sua redação parece ser uma sequência de relatos daquilo que observa na casa de Rafa, seu colega de turma. As intimidades da família começam a ser desveladas no decorrer da obra pela perspectiva de Claudio, as que o professor lê. Porém, por escrúpulos, pede a Claudio que pare de ir à casa do outro para bisbilhotar o que lhe acontece, mesmo que depois, na trama, continue a instigá-lo.

Germán- ¿Cómo crees que se sentiría tu compañero Rafa si leyese...? (Lee.) “... aprovechando que Rafa acababa de fracasar en la clase de Matemáticas... un olor me llamó la atención: el inconfundible olor de la mujer de clase media...”. Y no es sólo lo que dices. Lo peor es lo que está entre líneas. El tono. ¿Qué tal si te lo hago leer en clase? ¿Cómo se sentiría Rafa si oyese esto?

Claudio- No sé cómo se sentiría. Tampoco lo escribí para él. Usted nos pidió que escribiésemos sobre el fin de semana. La idea fue suya. (Silencio.)

Germán- Vamos a dejarlo estar. No sé qué buscabas con esto, pero sea lo que sea, vamos a pasar página. (Claudio va a irse.) (MAYORGA, 2006)

Neste trecho, pode-se ver a conversa entre o professor e o aluno que diz das observações de Claudio quanto à família do amigo. O professor, eticamente preocupado, pede ao menino que pare suas observações. O menino, por sua vez, retruca, dizendo que o faz porque lhe foi pedido pelo próprio professor. Pela ótica aristotélica da Poética, Mayorga “fantasia” um mundo paralelo ao nosso, onde professor e aluno conversam sobre a redação do menino. Neste conceito, o espectador acredita que esta é a história de Claudio que em nada se relaciona à sua própria. O espectador pode compadecer-se da família observada, pela identificação com as *personas* atuantes e, pois então, não replicar a ação de Claudio em sociedade, o que em termos de Aristóteles seria a purificação, a *kátharsis*. Em uma montagem da obra na perspectiva do grego, os atores assumem essa personalidade outra sem deixar transparecer ao público que aquilo acontece na mesma sala onde ele está. Já, pela perspectiva da dramática de Brecht, o espectador quando entra na sala de teatro para ver *El chico de la última fila* deve ter ciência de que verá uma representação. A disposição dos lugares do público, a forma do palco, as transições de cenas e de atos de fala, tudo isso deve ser pensado previamente para que a plateia não entenda que está em um lugar paralelo, senão dentro da sua própria realidade, assistindo a atores que interpretam dois personagens, Germán e Cláudio, que comentam sobre um texto escrito sobre uma família que facilmente pode ser comparada com uma família conhecida por alguém da plateia. Os apagões na troca de personagens, as músicas enquanto Germán lê o texto do menino, o silêncio indicado pelo texto, os olhares dos atores diretos ao público; tudo interage

de uma forma que facilite perceber que se está diante de uma representação do seu próprio mundo em seu próprio mundo. Na percepção de Aristóteles, a história contada acaba quando as cortinas abaixam. Uma e outra vez, as cenas serão repetidas da mesma forma em cada representação, pois é um objeto já acabado e imutável. Para Brecht, cada apresentação será diferente da outra, porque para o alemão, o público é um personagem a mais na cena de Cláudio e Germán e cada público vai responder à representação de uma maneira diferente, fazendo com que cada vez que se conte a história do professor e do aluno a um público diferente seja uma nova apresentação, posto que, segundo ele, a obra apresentada ao público é um produto inacabado que também precisa das manifestações da recepção de quem a vê para estar completa. Para não deixar passar em branco, nota-se que o tema da obra em questão é marxista em si mesmo; quando o professor lê o que havia sido escrito por Claudio “el inconfundible olor de la mujer de clase media...”. Y no es sólo lo que dices. Lo peor es lo que está entre líneas. El tono. ¿Qué tal si te lo hago leer en clase? ¿Cómo se sentiría Rafa si oyese esto?” evoca a crítica política do menino a essa família observada a partir da perspectiva de classes. Trataremos com maior atenção disso mais adiante. Enfim, como diria Brecht “pensamos os sentimentos e sentimos pensativamente”.

A forma artística recebe agora uma nova dimensão significativa na obra de Brecht e, também, de Benjamin (2017). A forma cristaliza os modos de percepção ideológica; mas ela também encarna um determinado conjunto de relações produtivas entre artista e público.

Portanto, a teoria entende o fazer teatro de uma maneira relativamente nova a partir de Brecht, delegando à Poética de Aristóteles os ensinamentos iniciáticos dentro das academias de Letras, Filosofia e Arte. Pensar a obra como um produto e as “fabricações” dela como empenho de trabalho supõe um novo olhar sobre o fazer artístico, um olhar materialista que entende que esta obra está inserida em um mundo político. Obviamente, como já demonstrado, Platão e Aristóteles também pensavam o processo de criação a partir de um ponto de vista político, porém os seus interesses eram outros, e assim, levando em conta a distância histórica que separa os gregos de Brecht, fica evidente que são maneiras de pensar muito diferentes, porque a sociedade era diferente e as suas necessidades ainda mais. Segundo Arnold Hauser (1951) “A tragédia é a criação mais característica da democracia ateniense; em nenhuma outra forma artística os conflitos interiores da estrutura social estão mais clara e diretamente apresentados.

Os aspectos exteriores do espetáculo teatral para as massas eram, sem dúvida, democráticos. Mas o conteúdo não deixava de ser aristocrático”.

Agora, a partir daqui, assumimos o posicionamento teórico que de fato constitui o marco deste estudo, porém é conveniente que não entendam que seria ele brechtiano, pois o é também, mas não só isso. Quando se diz que assumimos certo posicionamento, refere-se diretamente à crítica marxista. Neste ponto, quem o lê, poderia perguntar-se: a que veio toda a análise diacrônica? Ora, já postulava o próprio Brecht “a tradição se constrói a partir das suas referências” e mais, propunha um olhar bifronte ao teatro que desse conta de mirar ao que acontece aqui e agora, ao mesmo tempo que pudesse voltar os olhos ao que passou para aprender a partir dele. Assim, compreendendo-o desde Platão até o ponto em que encontramos a formulação da dramática em detrimento do conceito de poética é que se pode tentar afirmar, que segundo as nossas análises e investigações, até aqui, há três ângulos fundamentais de poética no fazer teatro.

Para Aristóteles, no teatro, a *poiesis*, ou a criação, se dá com o corpo, é dizer, no teatro não se pode ver criações em telas, pois isso seria pintura; nem se vê construções no teatro com o exercício escrito da palavra ao narrar, pois dito sucesso seria a epopeia. O teatro se cria e se constrói com o corpo, ou melhor, com o corpo que cria uma sequência de ações imitadas no tablado. Este conceito foi encorajado por Brecht (1978). A palavra “construção” no teatro tem duplo sentido. Ao mesmo tempo que se formula o processo, apresenta-se o produto. Ou seja, o produto chega ao espectador ao mesmo tempo em que se o está construindo, produzindo, criando, fabricando. A cena é um construto em construção, pois ao mesmo tempo que se representa (o que seria o produto) se constrói diante do espectador e com o espectador, na perspectiva da dramática. Assim, portanto, há uma poética da cena que acontece antes da cena, ou seja, com os processos de ensaios, seleção de cortes, ao mesmo tempo em que há uma poética enquanto o teatro se apresenta ao público, com a interação dele, a participação da plateia no produto inacabado e mutável. Aqui e com isso, podemos pensar em dois ângulos da poética no teatro. A “poética do trabalho” inerente a este processo de ensaios que acontece antes que a cena se dê ao público. Com isso, inclusive, permite-se pensar as questões do trabalho material empenhado na fabricação da cena, como por exemplo, a escolha do teatro em que se vai apresentar; se a bilheteria será grátis ou não, além dos editais de fomento. Tudo isso define a cena e como se quer propô-la. Afinal, a arte é um processo de trabalho humano. Sendo assim,

não haveria arte se antes não houvesse alguém trabalhando por isso. Por outra parte, estaria a “poética da cena”, esta por sua vez trataria de como fenomenologicamente a obra chega ao público e de como ela se constrói com ele e diante dele. A construção do construto já na cena. O terceiro ângulo da poética no teatro seria, aí então, a “poética do texto”, referindo-se diretamente à forma de criação do dramaturgo, de como ele propõe a cena, de como ele trata as temáticas do texto, ou melhor, quais são as temáticas apresentadas pelo texto, qual a linguagem política ou não da obra e, ainda, como ela se relaciona com o mundo, com o espectador e com o eu. E seria, portanto, essa última perspectiva de poética a que mais se aproxima dos estudos específicos da Literatura. Apresenta-se assim então: a poética do trabalho, a poética da cena e a poética do texto. Nestes escritos, estudos em Literatura, dedicaremos mais tempo a tratar da poética do texto, especificamente do texto mayorguiano *El chico de la última fila*.

Há duas razões pelas quais, então, decidimos entrecruzar manual de história da literatura, diacronia e crítica marxista. Em primeiro lugar, porque se não pudermos entender desde o passado o conceito presente, não há como relacionar a literatura à luta dos homens e mulheres contra a exploração, nem entenderemos por completo o nosso próprio presente e, desgraçadamente, seremos menos capazes de modificá-lo efetivamente. Em segundo lugar, porque seremos menos capazes de ler textos ou de “produzir” formas de arte que possam ajudar na criação de uma sociedade melhor se não levarmos em consideração o que já foi feito. Pensar o teatro desta forma é entender os conceitos clássicos com os do presente em uma atividade dialética para, assim, dar contribuições novas, que se possível, espera-se ao escrever isto, façam parte da libertação da opressão, e é por isso que vale a pena dedicar este texto aos estudos do texto cênico-literário mayorguiano desta forma.

2. O TEATRO DE JUAN MAYORGA¹²

2.1 Esboço de uma poética

“Acción, emoción, pensamiento y poesía son las fuerzas de la teatralidad. Han de encontrarse ya en el texto. El texto debe despertar el deseo de teatro”.

(MAYORGA, 2016, p. 101)

Juan Mayorga (Madrid, 1965) é sem dúvida um dos nomes mais aclamados da dramaturgia europeia atual, autor de uma extensa produção bibliográfica representada em cenários de diferentes partes do mundo e traduzida a inúmeros idiomas, inclusive para o português. Formado em Matemática e em Filosofia, Mayorga se torna um especialista na obra de Walter Benjamin quando defende sua tese de doutorado. O dramaturgo cultiva o ofício teatral de múltiplos ângulos: como professor na Escola Superior de Arte Dramática de Madri (ESAD), como adaptador de textos clássicos para o Centro Dramático Nacional e, desde 2012, também como diretor de cena com sua própria companhia. Sua dramaturgia metódica, incisiva e comprometida já recebeu, entre outros reconhecimentos, o Prêmio Nacional de Teatro em 2007, várias vezes o Prêmio Max de melhor texto teatral (2006, 2008 e 2009) e melhor adaptação teatral em duas ocasiões (2008 e 2013), além do Prêmio Nacional de Literatura Dramática em 2013 e o Prêmio Europa de Novas Realidades Teatrais em 2016.

Mayorga começou sua trajetória como escritor de teatro nos anos 90. As primeiras décadas da Espanha democrática foram um momento muito propício para a comunidade teatral; depois de tantos anos de ditadura franquista, chegaram por fim o investimento, a experimentação e o diálogo com as novidades cênicas que estavam acontecendo nos países vizinhos. Dois fatores foram cruciais nesse ressurgir: em primeiro lugar, a entrada de um partido de tendência progressista no governo (o PSOE, que permaneceria por quatro legislaturas consecutivas, de 1982 a 1996), preocupado por incentivar e tornar acessíveis a cultura e a arte; e, por outra parte, a entrada do país na União Europeia (em 1986) que, entre tantas outras coisas,

¹² Doravante, algumas citações e os trechos necessários da obra de Juan Mayorga para estes escritos aparecerão em língua espanhola, isso porque os textos que aqui citaremos e mostraremos neste idioma não foram traduzidos para o português. Quando se tratar de textos em idioma estrangeiro sem tradução para o vocabulário lusófono, também, nestes escritos, aparecerão em espanhol, pois foram lidos a partir dessa fonte. Para evitar truncar a leitura e considerando as muitas semelhanças entre o português e o espanhol, que facilitam a compreensão, pareceu-nos contraproducente traduzi-los constantemente em notas de rodapé.

provocou o afã de equiparar a realidade teatral espanhola com a das grandes capitais da Europa¹³.

Muitos dramaturgos que surgiram nesse período foram reunidos posteriormente pela crítica sob a epígrafe “Generación de los 90” ou “Generación Brandomín”, já que muitos deles receberam o prêmio ou um *accesit* do prêmio Marqués de Brandomín, inaugurado em 1984 com o objetivo de estimular a formação de novos autores teatrais menores de trinta anos. Para Mayorga, a única coincidência entre todos eles é “la voluntad de hacer un teatro de arte, que muestre la realidad tan extraña como ella es”. (MAYORGA, 2000, p. 164)¹⁴

De fato, a concepção de Mayorga da arte teatral é essencialmente política: prioriza e incentiva a congregação da *polis*, gera frutos de um esforço coletivo que persegue despertar a crítica e a utopia entre o público. Por isso, sem perder de vista aquele limiar do qual falava Aristóteles – um encontro situado entre dois extremos (aquele que turva o espectador e aquele outro que o entedia) ali, onde o drama consegue pôr-se em pé –, os textos da dramaturgia mayorguiana pretendem ir ao encontro de uma plateia tão ampla e variada quanto possível.

Dentro dessa ideia de congregação, de reunião, e, portanto, de assembleia, o autor escreve ações, no sentido aristotélico da palavra, à espera de serem duplamente interpretadas:

¹³ Nos anos 80 uma série de medidas renovaram enormemente o panorama teatral espanhol: a reestruturação do Centro Dramático Nacional (CDN), que viu elevado seu pressuposto para tratar de colocá-lo no mesmo nível que os grandes centros de produção europeus; a criação da Companhia Nacional de Teatro Clássico para revisar e difundir as obras do Siglo de Oro; a fundação do “Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas” (CNTE), sob a direção de Guillermo Heras, centro de pesquisa de novas formas de expressão teatral, que promoveu oficinas, debates e seminários para jovens criadores, além de facilitar a publicação de suas obras; o Prêmio Marqués de Brandomín para jovens dramaturgos, criado em 1984 pelo Instituto de la Juventud (INJUVE), adscrito ao “Ministerio de Asuntos Sociales”.; o aumento significativo de subvenções para que o setor privado pudesse desenvolver sua atividade, além de ajudas públicas a algumas companhias; a reabilitação da maioria dos teatros em todo o território; a promoção de eventos internacionais, em forma de festivais temáticos, como o de Mérida, Almagro ou o Festival Iberoamericano de Teatro (FIT) de Cádiz; promulgação da tão esperada Ley del Teatro, etc. (MARTIN LAGO, 2011).

¹⁴ Além das nomenclaturas, sem dúvida contamos na atualidade com nomes bem consolidados dentro da cena nacional e internacional que começaram sua trajetória nos anos 90 do século passado, como Raúl Dans, Sergi Belbel, Rodrigo García, Juan Mayorga, Yolanda Pallín, Carlos Marquerie, Angélica Lidell, Lluís Cunillé e José Ramón Fernández. Eles representam só uma pequena amostra, bem significativa, de uma lista que chega a abarcar uns cinquenta autores, que podem ser organizados ao redor de três espaços: a Sala Beckett, a sala Pradillo e o colectivo El Astillero. Chama a atenção a contundente presença de mulheres autoras, algo inédito em outras épocas do teatro espanhol; também a descentralização da cena nacional: embora a maioria continue sendo criadores e criadoras nascidos ou radicados em Madrid e em Barcelona, outras regiões - Galicia, Euskadi, Andalucía - vão se firmando como espaços de criação e produção, sem que o dramaturgo tenha que passar necessariamente pela capital para poder afirmar-se, neste sentido caminha o Circuito Intersalas, por exemplo (OLIVA, 2014).

por um lado, por aquele que finge ser o que não é, o ator, e por outra parte, por aquele que finge crer-lhe, o seu público (definição borgiana da arte teatral). A sua é uma dramaturgia que se quer aberta, poetificada, dialética e atravessada pelo tempo, em um movimento que avança sempre voltando sobre o escrito. Os processos de ensaios, as montagens e os comentários críticos, com frequência, levam a refletir sobre o texto; pois finalmente, ele, o texto, “sabe cosas que su autor desconoce”. A reescrita é o seu método de escrita. Mayorga não publica obras acabadas, senão publica-as e estreia-as para continuar escrevendo-as depois. Ele não perde de vista a noção da dramática de Brecht, aquela que diz do teatro como laboratório, onde o público é um perito a mais. Daí a necessidade de reescrever os seus textos cênico-literários já publicados e estreados.

Neste sentido, Mayorga formula sua poética primeiro no texto cênico-literário, para então transpô-la, em um peculiar exercício de deslizamento, ao palco. No tablado, sua obra não se mostrará como produto acabado, imutável, senão todo o contrário. Depois do exercício da poética do trabalho e da poética da cena, o dramaturgo volta ao texto e revisita o seu próprio trabalho, portanto sua própria poética, em um constante esforço de criação; tudo isso por entender a bidimensionalidade do teatro. Intui-se, portanto, que para nosso escritor, o bom intérprete (em quaisquer das acepções do termo, seja entendido como ator, crítico ou tradutor) é aquele que, entre outros talentos, sabe relacionar-se criativamente e livremente com o texto que lhe foi dado. O papel, por fim, não está encerrado na diegese do texto. Há um dramaturgo que entrega ao homem um papel, uma função a uma personagem, e essa, por sua vez, recria o papel que lhe entregara ao vivificá-lo.

Eis aqui uma arrelia que entronca com outra tão antiga quanto o próprio teatro, a do *theatrum mundi*: Quem se esconde atrás das máscaras? Quem escreve o nosso papel? O que significa então “liberdade”?

Pienso que en la vida estás limitado por las reglas del juego y por las jugadas que antes has hecho, pero dentro de ese margen acaso puedas imaginar un hermoso movimiento – hermoso, aunque no te de la victoria - de lo que se trata es de ser en alguna medida autor de ti mismo; de escribir parte (algunas palabras, algunas acciones, un gesto) de tu personaje en el teatro del mundo. (MAYORGA, 20--, p. apud. VILAR, 2010, p.07)

Em tempos como o nosso, onde espaço privado e espaço público confundem-se em um espetáculo contínuo, e onde tudo parece sujeito à banalização, Mayorga continua acreditando no poder da linguagem e do cenário para conter e (re)criar uma certa dimensão do mundo que

nos ajude a desvendá-lo; defendendo aristotelicamente a capacidade do fictício para mostrar aquilo que não resulta facilmente perceptível, ou seja, de maneira mais clara do que a experiência ordinária. Uma arte teatral, mais do que espelho, miragem e arquitetura, que deve ajudar-nos a resistir frente ao vazio e ao ruído¹⁵.

Nesse cenário, a situação essencial é a de Caim e Abel, incluindo que Caim possa cuidar de Abel, e o olhar interrogante de Javé¹⁶ (*Yahweh*). Variações da quebra do quinto mandamento “não matarás” (não anularás o teu próximo nem abusarás dele), que contemplam esperançosamente o seu reverso, a fraternidade ou qualquer outra forma de amor. Os agrupamentos de dois ou três personagens são frequentes na totalidade da obra do dramaturgo espanhol; pode-se prescindir de muito, contudo, para quem não renuncia a contar uma história no palco, o conflito é inegociável. Se o par se presta para a confiança e para o enfrentamento (os “enemigos íntimos”), o trio possibilita a mediação e a observação externa, além de permitir já as primeiras agrupações (de dois contra um), como anota Brizuela (2008).

O teatro mayorguiano se instaura sobre os embates dialéticos dentro da *zona cinzenta*¹⁷, onde os limites que separam o oprimido do opressor são difusos e reversíveis. Deste lugar, onde ninguém é nunca completamente inocente, Mayorga procura pela “perspectiva del topo”, em referência à escrita de Franz Kafka, quem escreveu sua obra desde o ponto de vista dos humilhados. Uma vergonha que não é só vergonha frente ao outro, mas que pode ser também vergonha *pelo outro*¹⁸. (MAYORGA, 2003, p. 213).

¹⁵ Para Aristóteles, duas seriam as funções fundamentais da arte: a) induzir conhecimento universal através da imitação (em decorrência de a poesia ser mais filosófica que a história, já que esta última produz conhecimento particular); b) oferecer exemplaridade, elevação moral, embelezamento da imagem da vida. Pode-se deduzir uma terceira função na Poética, segundo Bonati: causar um efeito anímico específico, peculiar de cada gênero - tragédia ou comédia (MARTÍNEZ BONATI, 1992).

¹⁶ O Gênesis conta que o primeiro filho de Adão e Eva, levado pela inveja, matou seu irmão mais novo (nascidos ambos depois que seus pais foram expulsos do Paraíso), pensando que o outro era o preferido de Deus. Depois que Javé o fez reparar na sua terrível ação, ele viveu o restante dos seus dias devorado pela culpa.

¹⁷ Com esse conceito se referia Primo Levi ao que, para ele, fez o nazismo único: a vontade de fazer que as próprias vítimas participassem de sua destruição nos campos de concentração, conseguindo assim não só sua aniquilação física, mas também moral.

¹⁸ “[...] el pensamiento último del protagonista de El proceso al verse liquidado "igual que un perro": "Era como si la vergüenza tuviera que sobrevivirle". Benjamin interpreta esta vergonha como dupla: "La vergüenza no es sólo vergüenza frente al otro, sino que puede ser también vergüenza por el otro". El propio Kafka siente vergüenza no sólo al ser humillado, sino también al ser testigo de humillación. Se despidió de su primer empleo porque no puede soportar que se injurie a un viejo trabajador, así como le avergüenza la violencia con que su padre trata a sus empleados” (MAYORGA, 2003, p. 215)

Uma visão que atende o ex-cêntrico, no sentido de estranho ou pouco familiar, de periférico, de desatendido; aquilo que normalmente passa despercebido pelo cansaço, pela falta de atenção da vida cotidiana¹⁹: “el topo - como la tortuga, como el niño, como el silenciado - tiene una perspectiva privilegiada en tanto que excéntrica, y por tanto especialmente valiosa en lo poco que tenga de audible” (MAYORGA, 2018).

Aqui as personagens, como qualquer outro elemento da linguagem teatral mayorguiana, são recipientes de múltiplas possibilidades. Com frequência, elas se desdobram no seu contrário ou em outras figuras da História (“todos somos contemporáneos”, dirá Mayorga). Este teatro de potência carnavalesca permite ao homem/ator tornar-se o senhor daquilo que ainda não é: “un lugar donde no sólo cabe de todo, sino que cabe todo lo de cada uno” (MAYORGA, 2018). Porque só a vida não basta.

Em meio a esse jogo de desdobramentos, resulta fundamental o recurso da metateatralidade, usada habitualmente pelo autor para pensar sobre as intersecções entre realidade e ficção (ou entre realidade e desejo), e ao mesmo tempo para impedir a identificação ingênua entre ambos. Fruto da combinatória entre essas duas esferas parece ser a lembrança ou mesmo a memória, matéria-prima da arte segundo Tadeusz Kantor, “que convive com os acontecimentos da nossa vida cotidiana em um mesmo nível” (KANTOR, 2010b apud GÓMEZ VALENCIA, 2015, p.27. Tradução nossa). Segundo a profa. Gómez Valencia, em ambos, passado se relaciona com ficção e presente com realidade:

Si bien este juego en Kantor es un mecanismo plenamente escénico, en el que la realidad-presente pertenece a la materialidad de los actores, el espacio y los objetos que entran en conflicto con la ficción del drama, mientras que, en Mayorga, este choque entre realidad y ficción se realiza dentro del texto dramático. (GÓMEZ VALENCIA, 2015, p.23)

A imagem da elipse (que Walter Benjamin utiliza para falar de Franz Kafka), serve ao nosso dramaturgo para recuperar o olhar do artista, do historiador, do cientista e do filósofo. Um olhar que vincula, que estabelece relações inesperadas entre as coisas:

Lo decisivo es que ninguno de los objetos sea luego pensado sin atender al otro y que el vínculo entre ambos haga aparecer un lugar que ninguno de ellos crearía por sí solo. Ese espacio será tanto más rico cuanto más

¹⁹ Para Hutcheon (1991), essa valorização do marginal e do excêntrico é uma das características da poética do pós-modernismo, assim como o conceito de história como texto, a fragmentação, o uso da paródia e da metaficção, a hibridez de gêneros ou a intertextualidade exacerbada – todas presentes em Mayorga.

distantes y heterogéneos los términos del par [...], cuanto menos obvia su cita, cuanto más independiente ésta de la intención de quien la descubra (MAYORGA, [2010], 2016, p. 18)

Para Benjamin, como para Mayorga, esse movimento do pensar não é tanto de continuidade como de um pulo entre um conhecimento e outro. É a interrupção entre ambos o que deixa um espaço para a autenticidade, daí que o procedimento de montagem seja o único pertinente (como no teatro brechtiano):

En efecto, el elemento montado interrumpe el contexto en que está incluido. La interrupción de la acción – que fue la característica que Brecht tuvo en cuenta para calificar de épico a su teatro — se dirige constantemente contra una ilusión del público. Una ilusión que carece de función en un teatro que se propone tratar los elementos de lo real en el sentido de una serie de experimentos. (BENJAMIN, 1934)

Dentro dessas interrupções, cobra especial relevância o final do texto ou do espetáculo, aquela última interrupção que produz ressonância. Para Sanchis Sinisterra, causar um efeito contundente e durável no leitor/espectador é precisamente a máxima aspiração de toda dramaturgia, e esse impacto costuma ser muito maior quando o final é interrompido ou quando ele se abre a uma situação que fica fora do texto cênico-literário. O final é o umbral do texto, o lugar de trânsito entre a experiência ficcional e a vida real. A interrupção se relaciona também com a suspensão da linguagem atual, questão de dimensões políticas. É este, portanto, outro aporte fundamental da filosofia benjaminiana à poética de Mayorga. Convém estar atentos, na leitura do texto cênico-literário, à forma como usamos as palavras e como somos usados por elas. Um mundo complementar ao capitalista, capaz de formas de vida emancipadas, deve regressar à linguagem original, “limpio de contaminación mítica”:

Un lenguaje no dominado por la intención del sujeto ni, en consecuencia, por la función comunicativo-instrumental. Un lenguaje que, despojado de categorías, sea traducción inmediata del lenguaje de las cosas. Un lenguaje que no sea signo, sino experiencia inmediata de las cosas. (MAYORGA, 2003, p.19)

Essa capacidade de “recolher a experiência imediata” é atribuída por Benjamin à imagem e à poesia, não à definição conceitual. Como no teatro logocêntrico de Mayorga, há nele uma renúncia a aceder de forma direta a qualquer sentido unívoco, de forma que este também fica suspenso para ser observado a partir de vários ângulos. Em consequência, há aqui uma marcada preferência pela polissemia, “así como el uso de la cita, del fragmento y de, como

en un mosaico, la yuxtaposición de elementos aislados y heterogéneos”. (MAYORGA, 2003, p.29)

2.3 “La imaginación es la loca de la casa”²⁰

Se Marcel Proust, outro artista da memória, gostava de comparar sua monumental obra prima *Em busca do tempo perdido* com uma catedral gótica, Mayorga fala da sua obra como uma “casa de casas”, vale lembrar que na Espanha também chamamos de “casa” os apartamentos com passagens secretas para mover-se entre elas e uma boa biblioteca²¹. A propósito da relevância desse lugar, trazido para os palcos europeus a partir do Iluminismo, Sarrazac escreve: “Reinventando o teatro na época do surgimento dos valores domésticos, Diderot desenha para os séculos vindouros o novo perímetro do teatro: nesse círculo se inscreve um triângulo cujos vértices se chamam o eu, a casa e o mundo, e que delimita a área de todo o teatro do íntimo.” (SARRAZAC, [1989], 2013, p. 26) Aliás, o teórico francês acrescenta uma descrição do íntimo que nos parece muito adequada para o teatro mayorguiano: “o íntimo difere do secreto no sentido de que ele não se destina a ser ocultado, mas, ao contrário, destina-se a ser voltado para o exterior, extravasado, oferecido ao olhar e à penetração do outro que nós escolhemos” (SARRAZAC, [1989], 2013, p. 21). Mayorga não enxerga suas peças de forma isolada, para ele cada nova peça ressignifica as anteriores. Os vínculos que, deliberadamente ou não, provocam entre suas obras - frases e ações repetidas por distintos personagens em diferentes situações – a contundente polissemia do conjunto. No lugar onde há múltiplas variações ao redor dos mesmos temas, o perigo da redundância é grande. Explora-se, por exemplo, a violência do homem contra o homem; o sentido da História depois do holocausto; a desconfiança frente a qualquer tipo de poder, inclusive o próprio, por pequeno que seja; a expulsão (do país, da ordem religiosa, da casa, do trabalho, da história); a visita de um intruso que desestabiliza uma ordem que é só aparente, como em Pinter; o enfrentamento dialético (pode ser também combate de boxe ou jogo de xadrez).

²⁰ Expressão atribuída à Santa Teresa de Ávila. Inspira o nome da companhia teatral de Mayorga: La loca de la casa, reunida pela primeira vez para levar à cena “La lengua en pedazos”, obra do dramaturgo baseada nos textos da carmelita.

²¹ Na nossa interpretação, essa construção imaginária inclui imediatamente (como nas ilustrações de Daniel Montero para as antologias de textos de Juan Mayorga publicadas por Ñaque) uma praça e uma antiga estação de trem - que bem poderia ser a de Portbou -, com o trem pronto para partir rumo a algum lugar sem nome.

Talvez a obsessão seja um traço constitutivo do fazer artístico, filosófico e científico. Mayorga reconhece nela uma procura compulsiva pela verdade, entendida como uma concretude que resiste à impostura²². Talvez, como dizia Canetti em *Diálogo con un interlocutor cruel*, “un escritor nunca llega hasta el final con nada; siempre lo inquieta la misma cosa. Siempre le da vueltas, la parafrasea, la recorre a pasos diferentes. Nunca la agota, y tampoco la hubiera agotado de vivir el doble” (CANETTI apud NARBONA, 2012). Inquietudes sempre vinculadas, neste caso, com o uso da linguagem, com a representação e a invisibilidade, finalmente com ele mesmo e sua condição de filósofo, homem de teatro, professor, pai:

El autor también ha de rodearse y tomar distancia respecto de sí mismo. Toda obra es autobiografía. En *Tempestad sobre Toledo*, como supo ver Eisenstein, El Greco pintó menos Toledo que su propio temperamento. Del mismo modo, en cada obra teatral está representado su autor. La obra es, inevitablemente, un documento de su autor. Su valor depende de su capacidad para expresar a otros. (MAYORGA, 2016, p. 101)

Canetti dizia também que o verdadeiro sentido do poder, e acrescentaríamos que também o verdadeiro sentido da arte, e razão última dos ambíguos vínculos que se estabelecem entre a política e o artista, “es el deseo intenso de sobrevivir a grandes masas de hombres” (CANETTI apud NARBONA, 2012). Porque estamos feitos de tempo e precisamos de histórias para espantar a morte, morte não só em seu sentido literal, contudo, também este outro tipo de morte que é o esquecimento, uma espécie do não figurar na História.

Precisamente, uma parte importante das preocupações mayorguianas tem a ver com uma revisão crítica da História, com desestabilizar as convicções do leitor/espectador projetando o passado recente (e falido) sobre o presente para que ambos se iluminem - pois “la representación que de la historia se hace una época es la representación más intensa de esa época” (MAYORGA, 2003, p. 9)²³. Junto a esse “teatro da memória”, poderíamos reconhecer outro

²² “‘La verdad es concreta’. Walter Benjamin lee esa máxima junto al escritorio de Bertolt Brecht e inmediatamente simpatiza con ella. Al fin y al cabo, en el quehacer de Benjamin es fundamental la búsqueda de un lenguaje en que lo particular no resulte sacrificado a lo general; una filosofía que, a la escucha de la expresión singular, sea capaz de dar expresión a la realidad y así de participar en su emancipación” (MAYORGA, [2011], 2016, p. 233)

²³ As representações de personagens históricas (Stalin e Bulgálov, o Gordo e o Magro, Santa Teresa de Jesús, Robert Fischer e Boris Spassky etc.), como os personagens animais, que aparecem no teatro de Mayorga costumam ter uma forte carga alegórica. Seguindo de novo a Benjamin, dois aspectos da alegoria (figura tipicamente barroca) lhe interessam especialmente: a) representa o general a partir do particular, b) ao contrário do que o símbolo (redentor), leva a marca desmoralizadora do passo do tempo: “las alegorías son en el reino de los pensamientos lo que las ruinas en el de las cosas” (MAYORGA, 2003, p. 34).

grupo de obras vinculadas pelo “carácter ambivalente de la imaginación frente a la vida: como fuga - no quiero ver este mundo y construyo otro alternativo; o como superación del mundo, como donación de sentido” (MAYORGA in MARCH, 2014, p.380). Entre elas, além de *El chico de la última fila*, contamos com *El jardín quemado*, *Cartas de amor a Stalin*, *Animales nocturnos*, *Hamelin*, *La lengua en pedazos*, *El crítico* e *Reikiavik*²⁴.

Dentro desse “teatro da imaginação”, Mayorga nos chama a atenção sobre uma peça breve recolhida dentro de *Teatro para minutos: Las películas del invierno*, que faz alusão ao episódio da cova de Montesinos contado por “el Quijote”: “episodio para mí favorito y creo que de algún modo la quintaesencia de la novela de Cervantes. Creo que la cueva de Montesinos es una suerte de alegoría de la escritura y del teatro” (MAYORGA, 2018). Trata-se de uma aventura de conhecimento, que remete ao motivo barroco que confunde sonho e vigília, vida e ficção. Nesse episódio, o famoso cavaleiro andante não age, como de costume, para salvar alguém em apuros ou vingar alguma ofensa cometida, senão para poder comprovar pessoalmente acerca de certas lendas que circulam sobre um lugar misterioso. Ao chegar nessa cova subterrânea (que existe realmente e está em Albacete, na comunidade autônoma de Castilla la Mancha), o Quixote desce por uma corda e, pelo que parece, fica lá dormindo por uma ou duas horas. Uma vez resgatado, ainda de olhos fechados, ele insiste em ter se encontrado com o próprio Montesinos, personagem recorrente da épica castelhana. Segundo Aurora Egido:

Cervantes no se quedó en puras burlas, para calar en el remitente platónico de la caverna como ámbito que explica el proceso del conocimiento y, a la par, el de la misma creación literaria, pues es en la mente de Don Quijote, constructor del relato de su sueño, donde la cueva y sus habitantes tienen su verdadera residencia. La de Montesinos está poblada de seres extraordinarios con remates vulgares que desmitifican así la tradición alegórica de las visiones de ultramundo [...] Ya desde Homero y Virgilio, el sueño tenía dos puertas, la de la verdad y la de la mentira y en ello quiere implicar Cervantes no sólo a narradores y personajes, sino a los propios lectores que, a partir de este episodio, leerían de otro modo el género de las visiones. (EGIDO, 2015, p.148)

O “encantamento” de Dom Quixote tão parecido a um sonho e a uma mentira, sem ser nenhuma das duas nos remete facilmente ao mundo da leitura (também do teatro, do cinema). Na peça de Mayorga, os protagonistas são três adolescentes, naquela situação em que os dois

²⁴ Claro que algumas obras podem situar-se facilmente em ambos os grupos, como *Cartas de amor a Stalin*. Memória e imaginação são ingredientes básicos no teatro mayorguiano (sendo que a memória não deixa de ser uma forma de imaginação).

amigos gostam da mesma garota, mas ninguém se atreve a declarar-se, o verão está terminando e cada gesto, cada olhar, pode ser decisivo. Encontram uma cova como a cervantina e, um por um, entram nela para encontrar-se com suas próprias fantasias (neste caso alimentadas por filmes) e medos. Também aqui o tempo real se suspende e em um momento parece que passam dias, e as narrações dos jovens sobre suas experiências constroem por si só outros mundos complementares.

A passagem cervantina de Montesinos nos deixa pensar sobre outro aspecto importante para o teatro: o tempo. Quando o Quixote é resgatado, Sancho lhe informa que esteve dias metido dentro da cova, enquanto o cavaleiro andante afirma rotundamente não ter estado ali mais de duas horas. Há um descolamento do tempo para aquele que esteve lá dentro. O teatro, e, aqui, entenda-se teatro como lugar físico, seria a cova onde esteve a viver fantasias. Seus delírios seriam, portanto, as imagens e os gestos criados no palco pela representação. O teatro é a experiência que nos permite vislumbrar um tempo outro, forçando-nos, como público, a um descolamento da realidade lá de fora para viver o tempo que se apresenta ali dentro na poética da obra. O dramaturgo usa deste expediente para trazer de volta os vencidos, oferecendo-lhes alguma coisa de redenção por meio da memória, entende-se aqui *redenção* e *memória* como termos benjaminianos.

Mayorga entende o teatro como a arte da palavra pronunciada e daí sua escolha por uma dramaturgia que simplifica e concentra a temática e a estrutura da obra, que reduz o lugar onde tudo transcorre, para aumentar dessa forma a polivalência dos signos e, em consequência, oferecer mais espaço para a imaginação do leitor/espectador. Enfim, o que é mostrado é tão significativo quanto o que se oculta (a violência). O que se diz é tão importante quanto o que se cala (o silêncio).

“Se ao menos eu não tivesse de manifestar-me” diz Beckett no seu romance *O Inominável* (1953), temeroso das armadilhas da manifestação concreta. “A determinação nos decepciona”, acrescenta Iser pensando em nós, leitores (1976). Mayorga intui (junto com Artaud): “el lenguaje de esa nueva poesía estará en algún lugar entre el gesto y el pensamiento, donde las palabras tendrán – ni más ni menos – la importancia que tienen en los sueños”. (MAYORGA, [2001], 2016, p. 223).

3. EL CHICO DE LA ÚLTIMA FILA (2006)

He escrito una obra sobre maestros y discípulos; sobre padres e hijos; sobre personas que ya han visto demasiado y personas que están aprendiendo a mirar. Una obra sobre el placer de asomarse a las vidas ajenas y sobre los riesgos de confundir la vida con la literatura. Una obra sobre los que eligen la última fila: aquella desde la que se ve todas las demás (MAYORGA, [2006], 2016, p. 340)

Com essas palavras apresentava Mayorga sua peça *El chico de la última fila* no momento de sua estreia no Teatro Tomás y Valiente de Fuenlabrada, em outubro de 2006, no marco do Festival de Outono de Madri. Um trabalho por encomenda da emblemática companhia vasca “UR Teatro” sob a direção de Helena Pimenta; uma mistura de drama, erotismo e humor que tem sido comparada pela crítica com a dramaturgia de Tom Stoppard.

3.1 Análise dramatúrgica

3.1.1 Arquitetura do texto: uma poética em abismos.

Trata-se de um relato emoldurado que se volta sobre si mesmo em várias ocasiões, cuja transição entre as sequências não é marcada por rubricas ou didascálias. Dessa forma, essas sequências se sobrepõem umas às outras, alterando a cronologia e misturando os lugares, possibilitando inclusive o diálogo entre personagens teoricamente distantes e situadas em diferentes planos da ficção. Com essa justaposição de espaços e tempos, Mayorga trata de expressar no teatro o lado mágico da narração romanesca, que permite uma mudança sistemática de tempo e de espaço em um instante.

A seguir, apresentamos brevemente o argumento de *El chico de la última fila*. Há de entender-se que essa condensação implica, inevitavelmente, a escolha de algumas ações e acontecimentos em detrimento de outros. Portanto, é uma tarefa subjetiva que não pretende de forma alguma esgotar as possibilidades da obra. Para facilitar a compreensão e tentar traduzir de forma visual – ainda que esquemática- a estrutura que esses acontecimentos assumem uma vez organizados artisticamente por Mayorga (a trama), separaremos o texto em duas colunas: à esquerda, veremos o que acontece no relato moldura; à direita, o que acontece no relato emoldurado, o romance por entregas homônimo. Neste último caso, manteremos o uso da primeira pessoa do singular, não só para diferenciar as formas do discurso, mas também para

garantir que a forma de narrador escolhida por Claudio prevaleça. Trata-se de um narrador autodiegético. Para acompanhar a ordem dos diálogos no texto teatral, os fragmentos de ambas as colunas devem ser lidos de forma intercalada - os números marcam a entrada de cada um dos textos de Claudio.

Quanto ao relato de Mayorga, chamaremos de “relato moldura”, enquanto ao relato homônimo de Claudio chamaremos de “relato emoldurado”.

Relato moldura

Segunda semana de curso. Germán está em casa corrigindo as redações de seus alunos de segundo grau quando chega Juana, sua mulher, do funeral do chefe dela. De repente, entre tanto texto de péssima qualidade e pior ortografia, um deles chama a atenção do professor **(1)**.

O texto é de Claudio Garcia, um garoto que sempre se senta na última fila. O tom é tão ácido que Juana quer avisar o diretor da escola. Dias depois, Germán e Claudio conversam sobre a tarefa em sala de aula e o estudante entrega um segundo texto. À noite, Juana chega em casa com a notícia de que as novas herdeiras da galeria de arte onde ela trabalha, deram-lhe o prazo de um mês para demonstrar que o negócio é viável, ou vão fechá-lo. O matrimônio lê junto a nova redação de Claudio **(2)**.

Juana está escandalizada com os textos. Germán quer falar com os pais de Claudio, mas desiste. Empréstimo ao garoto um livro, Claudio lhe dá outra redação **(3)**.

Seguindo as indicações do professor, Claudio apresenta uma segunda versão do acontecido na casa na sua última visita. Juana repreende o marido por incentivar essa invasão da privacidade alheia. Leem juntos o novo texto **(3b)**.

Relato emoldurado.

(1) Entro na casa de Rafa Artola, um lugar que levo observando desde o verão. Enquanto o meu companheiro de turma tenta resolver um problema de matemática, eu espio o domicílio. De repente um cheiro chama minha atenção, o inconfundível cheiro da mulher de classe média: é a mãe de Rafa. (Continuará).

(2) Continuamos o intercâmbio de aulas de reforço, que estão dando bons resultados. Eu escolhi o Rafa porque queria ver onde mora um cara 'normal'. A empregada nos prepara a merenda enquanto Ester, a mãe de Rafa, está na sala com uma revista de decoração numa mão e uma fita métrica na outra, pensando nas reformas que quer fazer na casa. (Continuará).

(3) Conheço o pai de Rafa, que me convida para ficar depois das aulas de reforço e dividir uma pizza enquanto assistimos todos juntos a um jogo da NBA na TV a cabo. O chefe da família nos fala sobre a China. Os Grizzlies perdem o jogo. (Continuará).

(3b) Enquanto estamos assistindo os Grizzlies contra os Clippers, Rafa Pai recebe um telefonema do trabalho e sai correndo para o aeroporto para recolher um sócio chinês que vem fechar um contrato. (Continuará).

Germán empresta vários livros ao estudante, porque acha que Claudio está precisando conhecer mais os clássicos para melhorar o conteúdo de seus textos. Juana continua procurando peças que possam se vender bem na galeria. O matrimônio lê a última entrega **(4)**.

Juana adverte que o interesse está se dissipando, a história precisa de conflitos, e Germán alerta Claudio sobre isso. Na casa, Rafa conversa com os pais sobre seu novo amigo. Na escola, Claudio avisa Germán que, se quer que o relato continue, o professor vai ter que roubar a próxima prova de matemática, porque se o seu companheiro reprovar, ele não vai ter como continuar entrando na casa. **(5)**.

O professor repreende Claudio por tentar seduzir a mãe de Rafa, e pelas péssimas notas que ele está tirando em outras matérias. Quer falar com o pai dele, mas o garoto o faz desistir dessa ideia. Juana está indignada pela forma com que Claudio descreve a família, mas Germán está começando a pensar em publicar os textos. **(6)**.

Germán avisa que Rafa é um personagem sem interesse, um convidado de pedra. **(7)**.

Claudio já só se interessa por Ester, então falta uma cena que justifique essa mudança no garoto. Germán pede desculpas a Rafa. Juana está entusiasmada porque finalmente parece ter achado algo que pode vender-se bem na galeria. Germán e Juana leem o artigo de Rafa na revista, ela acha que está bem escrito e bem argumentado. **(8)**.

(4) Do corredor, espio a conversa de Rafa Pai e Ester, ele quer deixar a empresa e começar um negócio próprio com sua mulher. Estão pensando também em procurar um professor particular mais qualificado do que eu para o filho deles. (Continuará).

(5) Rafa consegue uma nota muito boa em matemática e, para comemorar, convida-me para ir jogar basquete com ele e o pai dele. Eu recuso o convite e nesse dia apareço na casa para poder estar a sós com Ester. (Continuará).

(6) Convidam-me para jantar na casa, falam sobre os chineses e sobre Germán. (Juana chega e interrompe a leitura de Germán: colocaram o cartaz de ‘aluga-se’ na galeria. Seguem lendo juntos). Eliana, a doméstica, deixa o emprego depois de uma briga com Ester. (Continuará).

(7) Rafa está muito bravo porque Germán o deixou como ridículo na frente de todos na sala de aula e eu o ânimo a escrever um artigo para a revista da escola contando o acontecido do ponto de vista dele. Enquanto o Rafa resolve uns problemas matemáticos, eu espio a casa. Chegam os pais: Rafa Pai está preocupado porque o sócio voltou para a China sem ter assinado o contrato. (Continuará).

(6-7-8) Eu e Ester observamos o parque do terraço e trocamos confidências.

(9) Germán diz ao estudante que foi longe demais, que tem que parar, achar outro assunto, outras personagens, ou ele não vai seguir lendo.

(10) Germán está horrorizado com o comportamento de Claudio e discute com ele. Depois disso, como não chegam novos capítulos, Juana para o carro em frente à casa dos Artola para ver como são o garoto e a família. Os pais de Rafa vão na escola para conversar com Germán por causa do artigo do seu filho.

(11) Claudio decide parar de escrever, mas Germán – sem saber por que o adolescente está com o olho roxo – insiste em que ele deve dar um final ao seu relato. Em casa, junto com sua mulher, o professor ensaia uma desculpa para Rafa. Enquanto isso, o matrimônio Artola pensa em vender a casa porque Rafa Pai vai ser expulso do trabalho.

Convidam-me para passar a noite no quarto vazio de Marta, a filha que está estudando inglês no estrangeiro. Quando todos estão na cama, perambulo pela casa, observando os outros dormirem. (Continuará). **(9)**.

Ester descobre que Rafa Pai foi num “puticlub” com o sócio chinês e fica chateada. Eu entrego um papel para ela e vou embora. (Juana não sabe que preço de venda colocar na obra). É um poema de amor. No dia seguinte falamos disso e escapa uma lágrima dos olhos de Ester. Beijamo-nos. (Continuará). **(10)**.

Rafa descobre que eu estou tentando seduzir a mãe dele e me dá um soco na cara. **(11)**.

(12) Apareço na galeria de arte quando Juana está recolhendo as coisas, é o seu último dia lá. Vamos juntos até a casa dela e Germán (Germán pede desculpas para Rafa em frente a toda a turma). A casa do professor tem cheiro de livro. A mulher dele me convida para almoçar, depois adormece e eu escrevo isto (Chega Germán, Juana lhe diz que eu estive na casa com ela e deixei uma última redação para ele).

(13) Estou sozinho sentado no banco do parque e Ester desce para devolver-me o poema. Aparece depois o professor e se senta do meu lado. Observamos os prédios ao redor: sempre vai ter uma forma de entrar neles. Germán já descobriu o verdadeiro motivo por trás do meu interesse literário. Dá-me uma bofetada. “Ahora sí, maestro. Es el final”.

Um relato moldura que guarda um relato emoldurado chama a nossa atenção de forma proposital. Isso é o que Dällenbach (1991) teoriza como *mise en abyme*, um conceito originado

de um procedimento heráldico que Gide, segundo o teórico suíço, descobriu em 1891²⁵; aqui, entende-se tal efeito por “poética em abismos”.²⁶

Nada é melhor, para elucidar o que se entende nestes escritos por poética em abismos, que fazer um rápido regresso às fontes, trazendo à colação o texto em que o termo, em francês, aparece pela primeira vez:

Me complace no poco el hecho de que en una obra de arte [escribe Gide en 1893] aparezca así trasladado, a escala de los personajes, el propio sujeto de esta obra. Nada lo aclara mejor, ni determina con mayor certidumbre las proporciones del conjunto. Así, en ciertos cuadros de Memling o de Quentin Matzys, un espejito convexo y sombrío refleja, a su vez, el interior de la estancia en que se desarrolla la escena pintada. Así en las *Meninas* de Velázquez. Por último, dentro de la literatura, en *Hamlet*, la escena de la comedia; y también en otras muchas obras. Ninguno de estos ejemplos es absolutamente adecuado. Mucho más lo sería, mucho mejor expresaría lo que quise decir en mis *Cahiers*, en mi *Narcisse* y en *La Tentative*, la comparación con el procedimiento heráldico consistente en colocar, dentro del primero, un segundo “en abyme” [abismado, em abismos]. (GIDE, 1948)

Mais vezes citado do que explicado, o texto de Gide revela-se mais complexo do que parece. Sua aparente clareza torna-se turva depois de uma leitura atenta. Sob sua aparência de familiar surge uma quantidade considerável de enigmas, levando-nos a questionar se a carta que lhe outorga direito de cidadania literária à *mise en abyme* não é parcialmente a responsável por tantas incertezas. Sabemos que Mieke Bal (1994) fez importantes considerações sobre os avanços e limitações dos pressupostos teóricos de Dällenbach, contudo, neste trabalho, discutiremos a *myse en abyme* partindo de suas ocorrências no texto de Mayorga, tomando como eixo principal as reflexões de Dällenbach (1991) sobre o fenômeno. É importante destacar, portanto, que as definições sugeridas por estudiosos, desde André Gide até Mieke Bal, ainda não dão conta de modo irrefutável do conceito de *mise en abyme*, nem da sua categorização. Na verdade, essa limitação se dá em parte pelo fato de o fenômeno poder se

²⁵ A paixão de Gide pela heráldica é contemporânea do *Traité du Narcisse*, e está testificada em uma de suas correspondências com Paul Valéry, em uma carta de 15 de novembro de 1891. A. Gide & Paul Valéry, *Correspondance 1890-1942*, Paris: Gallimard, 1995.

²⁶ Decidimos traduzir o termo em francês “mise en abyme” para *poética em abismos* no português por tudo aquilo que vínhamos dizendo na introdução sobre o termo *poética* como processo de criação. Portanto, nestes escritos, uma poética em abismos deve ser entendida como uma maneira particular de um determinado artista, neste caso Juan Mayorga, de conceber a estética da sua obra. Isso é possível sempre que este processo de criação esteja em conformidade com a teoria de Lucien Dällenbach (1991). Importante destacar que a palavra *abismos* é aqui *terminus technicus*. Deve-se evitar, pois, toda especulação sobre suas variadas possibilidades associativas.

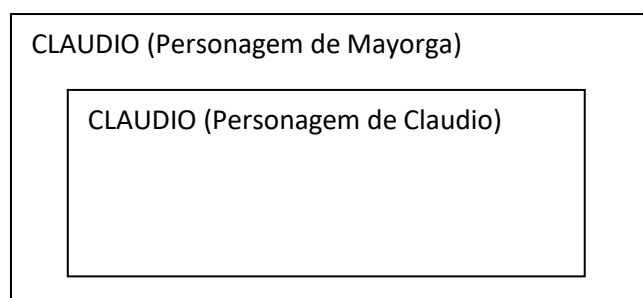
desdobrar sob vários aspectos de representação, característica que parece dificultar um consenso teórico entre os estudiosos.

Ao tentar esclarecer os aspectos obscuros do texto de Gide, Dällenbach (1991) examina alguns pontos de referência da própria carta, elencando uma série de argumentos em busca de uma consistente teoria que possa dar ao conceito de Gide alguns traços de literário. Contudo, com as explicações de Dällenbach, compreendemos que as discussões sobre a poética em abismos não se esgotariam na Literatura de forma alguma. Por este mesmo feito, pode-se entender também que não se faz justiça à profunda intenção de Gide, assimilando de forma lisa e ingênua a ideia de uma poética em abismos aos exemplos pictóricos que a prefiguram. Ora, deve-se entender, portanto, que uma poética em abismos não é um puro elemento estético, embora disponha de diversas ferramentas desse tipo para sua formulação. Um artista realiza uma poética em abismos quando tem intenções claras sobre os efeitos de sentido que deseja provocar.

No caso de *El chico de la última fila*, Claudio é um personagem da trama mayorguiana e, ao mesmo tempo, passa a condição de autor dentro do texto de Mayorga ao decidir escrever seu próprio romance, também intitulado por Gérman, seu professor, como *El chico de la última fila*. Claudio tivera preferido que o seu relato se chamasse: “Los números imaginarios”. Segundo Dällenbach (ibidem) “el relato dispone de tres posibilidades para crear la ilusión de que lo levanta”, sendo a estratégia de “elaborar una figura autorial y endosarla como un personaje” o recurso usado pelo dramaturgo espanhol para consumir a arquitetura do texto sobre uma poética em abismos. Aqui, ela, a poética em abismos, presta-se a explicar por que o leitor/espectador sente tão forte “vertigem” quando a fronteira se apaga entre o mundo onde se fala e o mundo do qual se fala.

Quando Claudio assume tanto o papel de personagem quanto o de escritor, enfrentamos, como leitores/espectadores, à leitura de duas possibilidades para Claudio: um Claudio como personagem da fábula mayorguiana e outro Claudio como criador de uma diegese própria. É como se Claudio se desdobrasse em dois e, ao se desdobrar, também se desdobrassem as estratégias de escrita da dramaturgia do texto. São dois mundos coexistindo em um mesmo universo diegético. Neste aspecto, a poética em abismos sugere, em verticalidade, uma miniaturização de algo maior que a contém, reproduzindo na diegese o assunto da obra ao nível das personagens em um plano interior.

A perspectiva vertical em abismos se torna mais eficaz quando Claudio também é um personagem do texto que escreve, pois ele não decide simplesmente escrever sobre qualquer coisa; escolhe colocar-se frente à natureza que o rodeia. Assim, ele se torna, portanto, um narrador autodiegético da própria obra que escreveu. A perspectiva que se abre diante do leitor/espectador é a seguinte: há um Claudio como personagem do drama; Claudio é o autor de um romance; e Claudio é também um personagem em seu próprio romance. Para elucidar, entendamos que a lógica aplicada a Claudio na ilustração abaixo se repete para todos os espaços e personagens, uma vez que tanto os espaços quanto as personagens pertencem a Mayorga e a Claudio.



Com o desenrolar da trama do relato moldura, percebemos que os personagens do relato emoldurado são os mesmos do primeiro. Claudio tinha como tarefa escolar escrever uma redação sobre os sucessos do seu final de semana; no entanto, pareceu-lhe mais instigante escrever sobre aquilo que observava da família de Rafa, seu colega de classe. É justamente nessa decisão que se revela, portanto, a construção da obra sobre uma poética em abismos. Há um Rafa no drama e outro no romance de Claudio, assim como há um Germán no drama e outro no romance de Claudio, e assim acontece com todas as outras personagens. Acreditamos que esse efeito é o suficiente para provocar no leitor/espectador uma espécie de *aturdimiento* diante da profundidade do infinito, semelhante a um jogo de espelhos face a face, confrontando-o com o incomensurável, o irracional, o indizível, e fazendo, às vezes, figurar o destino “insondável” das personagens do texto mayorguiano.

A situação é a de olhar do alto para um espaço onde um buraco negro abre outro buraco negro dentro de si, entre dimensões iguais; ambos compartilham o mesmo lugar físico e dividem o mesmo tempo. O que existe no segundo buraco é o mesmo que existe no primeiro. A casa de Rafa descrita por Claudio é a mesma casa de Rafa que conhecemos no texto de Mayorga. A escola é a mesma. A praça em frente à casa dos Rafas é a mesma tanto no texto cênico-literário quanto no romance. É a casa dentro de si mesma como casa, e o parque dentro de si mesmo

como parque. No romance de Claudio, Rafa representa Rafa, e Germán representa Germán. “nada impide, sin duda, que alguien se constituya en espectador de su propia historia: para representar el César ante el César, basta con que un actor del relato desempeñe su papel, o algo semejante”. (DÄLLENBACH, 1991)

Na obra, as ações das personagens se repetem em forma de narração sob o olhar de Claudio. No segundo caso, a perspectiva não é mayorguiana, mas a do próprio garoto, com estratégias de focalização interna. Por isso, por mais que alguém considere essa estratégia uma espécie de metateatro, tal interpretação falharia sem dúvida, pois o texto de Claudio não é uma mera representação do que vê, mas sim uma outra história com possibilidades de destinos diferentes, embora compartilhem os mesmos espaços e as mesmas personagens. Além disso, o gênero escolhido por Claudio é o romance. Há um jogo de gêneros inegavelmente bem construído pelo dramaturgo espanhol. Ousamos dizer que, quiçá, nesse aspecto resida o gênio da obra.

Ora, veja-se bem: embora com importantes e relevantes mudanças, a obra escrita por Claudio dentro do texto cênico-literário de Mayorga não deixa de ser uma cópia, ou melhor, uma reduplicação do universo dramático mayorguiano. Mesmo com estratégias de focalização descoincidentes, as personagens apresentadas por Claudio são as mesmas apresentadas por Mayorga. O romanesco e o dramático criam o que aqui consideramos uma poética em abismos. Para além de ser apenas uma característica particular da poética mayorguiana nesse texto, a poética em abismos tem uma dimensão física que não deve ser tratada como uma simples noção de arte. A propósito, Valéry tinha a nos dizer:

“En un tiempo muy distinto del nuestro, y por hombres cuyo poder de acción sobre las cosas era insignificante comparado con el que nosotros poseemos, fueron instituidas nuestras Bellas Artes y fijados sus tipos y usos. Pero el acrecentamiento sorprendente de nuestros medios, la flexibilidad y la precisión que éstos alcanzan, las ideas y costumbres que introducen nos aseguran respecto de cambios próximos y profundos en la antigua industria de lo Bello. En todas las artes hay una parte física que no puede ser tratada como antaño, que no puede sustraerse a la acometividad del conocimiento y la fuerza modernos. Ni la materia, ni el espacio, ni el tiempo son, desde hace veinte años, lo que han venido siendo desde siempre. Es preciso contar con que novedades tan grandes transformen toda la técnica de las artes y operen por tanto sobre la inventiva, llegando

quizás hasta a modificar de una manera maravillosa la noción misma del arte.”²⁷

Ao provocar uma poética em abismos, Juan Mayorga nos convida a refletir sobre a reprodução técnica da arte em si. O romance produzido dentro do drama e as estratégias para a teatralização da escrita são aspectos centrais. As invenções do mundo de Claudio parecem subverter o mundo dramático de Mayorga, que, por sua vez, é uma busca pelo esforço de representar o mundo real. Além disso, cabe-nos pôr em relevo que a formação da obra sobre uma poética desse tipo faz com que saltem aos olhos do leitor/espectador perspectivas díspares sobre o que pode ser entendido como um mesmo mundo. Há, sem dúvida, um empenho do dramaturgo em evidenciar a possibilidade de diferentes reproduções e representações daquilo que ele nos força a acreditar ser o mundo real.

A transformação da superestrutura, que ocorre de forma muito mais lenta do que a da infraestrutura, levou mais de meio século para tornar eficaz a mudança nas condições de produção em todos os campos, incluindo a arte e a cultura. As variações da superestrutura capitalista, apresentadas no relato moldura do texto de Mayorga, são reformuladas na infraestrutura por Claudio de forma subversiva em seu romance, que, na totalidade da obra, consideramos como o relato emoldurado. Assim, a peça sugere que a subversão capaz de possibilitar a abolição do capitalismo está na infraestrutura. O mundo de Claudio, descrito e considerado literário, é a materialização da oportunidade de revolução em um mundo subordinado às perspectivas éticas e estéticas da desumanidade capitalista, visto que a própria literatura é uma estratégia de subversão. Mayorga nos convida a refletir, por meio de uma poética em abismos, que a chance e a esperança de um novo sistema estão contidas dentro do próprio sistema; basta uma nova compreensão do mundo e uma vontade de transformá-lo.

A dialética da arte, neste caso, é tão perceptível na superestrutura capitalista quanto na economia, um interesse genuinamente marxista. Por isso seria um erro menosprezar seu valor combativo.

Nessa superestrutura gerida pela ideia de capitalismo, a obra de arte sempre foi fundamentalmente suscetível à reprodução. Isso nos leva a um debate tanto benjaminiano

²⁷ Texto de PAUL VALÉRY, *Pièces sur l'art* («La conquête de l'ubiquité»), publicado em BENJAMIN, Walter, *Discursos Interrumpidos I*, Taurus: Buenos Aires, 1989. Cabe dizer que o texto é citado a partir do espanhol, apesar da importante relevância dos textos de Valéry em francês, pois foi lido, também, em espanhol.

quanto mayorguiano sobre a reprodutibilidade técnica da arte. Portanto, sob uma perspectiva diacrônica, podemos refletir sobre como os humanos poderiam reproduzir o que era feito por outros homens. Desse modo, os alunos faziam cópias através de exercícios artísticos, os professores as produziam para difundir suas obras, e, finalmente, terceiros ansiosos por lucros também copiavam.

Diante de tudo isso, a reprodução técnica da obra de arte é algo relativamente novo que se impõe na história intermitentemente a empurrões muito distantes uns dos outros, porém com uma intensidade gradativamente crescente. Os gregos conheciam apenas procedimentos de reprodução técnica como fundição e derretimento, bronzes e moedas eram as únicas obras artísticas que poderiam ser reproduzidas em massa. Todas as restantes eram irrepetíveis e não prestavam à reprodução técnica. A xilogravura possibilitou, pela primeira vez, a reprodução de um desenho, muito antes de que a prensa fizesse o mesmo com a escrita. São bem conhecidas as modificações enormes que a imprensa provocou na literatura, ou seja, na reprodutibilidade técnica da escrita. Contudo, apesar da sua importância extremamente significativa, não representa mais do que um caso especial do fenômeno que Benjamin considerava uma escala de História universal. No curso da Idade Média, a xilogravura e a gravação em cobre possibilitaram a reprodução e reduplicação em grande escala, assim como a litografia fez no início do século XIX.

No processo de reprodução plástica, a mão é pela primeira vez libertada das preocupações artísticas mais importantes, que a partir de então dizem respeito apenas ao olhar que observa. O olho captura mais rapidamente do que a mão desenha; talvez seja por isso que foi tão apressado o processo de reprodução plástica, permitindo que, neste caso, andasse de mãos dadas com a palavra falada.

Por volta de 1900, a reprodução técnica atingiu um padrão em que não apenas começou a se tornar um tema de todas as obras de arte herdadas, sujeitando também sua função a modificações profundas, mas também conquistou uma posição específica entre os procedimentos artísticos. A propósito, os Rafas, a família observada por Claudio, guardam em casa cópias de Klee²⁸ sobejamente interessantes.

²⁸ Paul Klee (1879 — 1940) foi um pintor, desenhista, poeta e professor que nasceu e cresceu na Suíça mas de nacionalidade alemã.

CLAUDIO - No tienes que memorizarlas, tienes que comprenderlas. (Le pone tres ejercicios.) Le pongo tres ejercicios: uno fácil, para animarlo; otro no tan fácil; y otro difícil, para que se atasque. Mientras él combate con los números imaginarios, yo doy una vuelta por la casa. En el pasillo tienen colgadas cuatro reproducciones de acuarelas de Paul Klee. (p. 221)

Essa família de classe média, como a descreve Claudio, expõe quatro aquarelas de Paul Klee no corredor da casa. É atraente pensar nessa passagem de duas formas: primeiro, instiga-nos que uma família, aparentemente, de um bairro comum de qualquer capital espanhola, o texto não fornece detalhes específicos sobre isso, tenha quatro quadros de Klee adornando o saguão. Talvez porque, na sociedade capitalista, o capital cultural²⁹ garanta tanto prestígio quanto o capital econômico. O capital cultural é invisível e garante vantagens para quem tem, promovendo a mobilidade social em uma sociedade estratificada. O valor de ter um Klee no passadiço é simbólico para os Rafas, pois tentam, a todo custo, integrar-se à superestrutura. Em segundo lugar, o próprio menino reconhece que são reproduções plásticas, cópias. Assim como, também reconhece, de forma imediata por instruções do pai, que as imitações são de autoria do pintor alemão. Isso porque há algo de autêntico na produção do artista. A sua forma de traçar formas marcantes que mesclam surrealismo e cubismo com cores fortes dá a ele a individualidade necessária para que o adolescente identifique sua obra com apenas um olhar. Portanto, a reproduzibilidade técnica da arte serve, pelo texto de Mayorga, como capital cultural para pessoas como os Artola em uma sociedade que embrutece o intelecto e, ainda, penhora, ao mesmo tempo que obriga, embora de forma limitada, certa individualidade ao artista.

Sendo isso, a reproduzibilidade da arte motivou o surgimento de novos procedimentos estéticos e formais, buscando forçar o reconhecimento da autenticidade. No caso do dramaturgo espanhol, com sua poética em abismos em *El chico de la última fila*, ele nos chama a atenção para uma nova forma de construir o texto cênico-literário: um universo onde um romance se desenvolve dentro da obra dramática sem interferências de um no outro. O interessante, e o que parece ser o marco autêntico da obra em questão é justamente a forma como isso se põe em prática por meio de uma poética em abismos. Por isso, a poética em abismos na obra de Mayorga não parece ser apenas um recurso textual, mas também um recurso estético que confere características de singularidade e inovação, permitindo certa meditação

²⁹ O conceito de *Capital Cultural* foi criado pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu em 1973 na obra *Reprodução cultural e reprodução social*, com co-autoria de Jean-Claude Passeron. Em seus primeiros escritos sobre o assunto, Bourdieu e Passeron afirmaram que o acúmulo de conhecimento é usado para reforçar as diferenças de classe.

sobre as lógicas de reprodução capitalista em tempos de possível reprodutibilidade técnica da obra de arte. O romance de Claudio preserva as qualidades da estrutura de uma narrativa, ao mesmo tempo em que a obra de Mayorga, ou seja, o relato moldura, preserva as qualidades formais do texto cênico-literário. Neste aspecto, podemos inclusive dizer que há um gênero dentro de outro gênero. Ora, haverá, talvez, quem diga que esse seria um caso claro de hibridismo, contudo, refutaríamos a suposta afirmação.

Não há hibridismos porque os limites conceituais na obra de Juan Mayorga são bem demonstrados e bastantes claros. Não há mistura nem interferência de um gênero no outro. Verdadeiramente, o romance existe dentro da peça de teatro. Segundo Bakhtin³⁰ (1989) “Desde el punto de vista de la teoría de los géneros literarios, el término híbrido se aplica a aquellos modelos literarios en los que se mezclan temas y formas pertenecientes a otros géneros distintos al conformado por esta mixtura”. Fazer justiça a essa série de fatos é essencial para uma reflexão que deve lidar com a obra de arte em um momento de sua reprodução técnica.

Além das reflexões feitas, é imperativo que consideremos o papel do teatro diante destas questões. O teatro parece resistir ao preservar algum grau de unicidade em um momento social e histórico bastante complexos, quando, facilmente, se pode encontrar um Picasso estampando dezenas de canecas ou um Dalí em diferentes camisetas em alguma loja de souvenirs no centro de Barcelona. Tudo isso sem contar o cinema.

O teatro existe enquanto existe teatro. É tautológico, porém bastante elucidativo: o teatro existe enquanto existe teatro. Reproduzir uma obra de teatro encenada é possível enquanto ela está em cena, enquanto os atores estão no palco, enquanto o cenário está erguido e enquanto os holofotes estão acesos. Quando o último ato termina, a cortina se fecha e o público volta para casa, então já não há mais teatro. Inclusive, se pensarmos nisso por vias brechtianas, a reflexão confere ao teatro ainda mais caráter de único. A obra em cartaz no teatro Tirso de Molina em Madri pode até ter uma temporada de dois meses, mas cada dia será uma nova apresentação, uma nova função e um novo espetáculo. O texto pode ser o mesmo, contudo a forma de dizê-lo será outra, talvez porque algum dos atores esteja rouco no dia seguinte ou mais disposto,

³⁰ É importante destacar que aqui, por se tratar de um texto prioritariamente em português, optamos por grafar o nome do importante crítico literário, Mikhail Mikhailovich Bakhtin (1895-1975), também a partir do vocabulário lusófono. Explicamos isso porque os textos dele que aparecem nesta dissertação, em alguns casos, estão em língua espanhola por terem sido lidos nesse idioma, e faz-se saber que a grafia do mesmo pensador no vocabulário espanhol é esta: Mijaíl Mijáilovich Bajtín.

além do que, o público será outro e, portanto, as reações serão distintas. A junção de todas essas partes torna a experiência sempre uma outra, mesmo quando se está diante do mesmo espetáculo. A força da representação teatral está justamente na sua efemeridade. O possível e, talvez, único traço perene do teatro é a dramaturgia.

No teatro e no teatral não há mediação, a experiência é efêmera, aurática e irrepetível, instante eterno. De alguma forma, pode-se conectar com a quarta dimensão do tempo. O tempo diacrônico é às vezes apresentado como o espaço favorável onde as coisas acontecem. O teatro é o momento preciso em que isso se manifesta como fortuna, o *kairós*³¹, ou o *ocasio* para os latinos. Uma tentativa de agarrar algo que só está disponível por um breve momento. Quando isso acontece, abre-se um portal temporal no qual o tempo dos mortais e dos imortais se conectam, um canal onde o tempo efêmero dos mortais e o tempo dos deuses se encontram, gerando o *aión*, o momento eterno. Expressa a mortalidade dentro da imortalidade. O esplendor de um momento propício em que o céu e a terra se encontram.

Mayorga, como diretor e dramaturgo, sabe da grandeza singular do teatro. Talvez por isso, em tempos de reprodutibilidade técnica da arte, insista em elaborar novos procedimentos para essa arte, que pareçam mantê-la irreproduzível, como no caso de *El chico de la última fila*. Se abirmos os ouvidos, poderemos escutar quem diga que se pode filmar a obra representada e divulgá-la, refutando o que foi dito. Conquanto, se gravado, já não é teatro, senão filmagem. O teatro só existe enquanto existe teatro. O teatro é o grito de um Segismundo cansado que ecoa do tablado ao âmago de quem ocupa a plateia; é o sussurro do cantarolar de uma Yerma que, entre lágrimas, sopra qualquer coisa aos ouvidos atentos de quem pára para escutá-la. A emoção suscitada pelo teatro não pode ser capturada. O teatro resiste.

Fausto poderia dizer do teatro quando disse isto a Mefistófeles: “¡Instante, detente, eres tan hermoso!”³².

³¹ *Kairós* é uma palavra de origem grega, que significa "momento certo" ou "oportuno", relativo a uma antiga noção que os gregos tinham do tempo, segundo a *Enciclopédia de significados*. O termo é usado aqui para dizer da representação teatral como um sucesso efêmero e único no espaço tempo.

³² Frase célebre da obra de Goethe, dita pelo personagem Fausto na tragédia homônima. GOETHE, J. W. *Fausto*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Betina, 2006.

As personagens e suas intersecções

Nada más fascinante que el hecho de que un ser humano desee algo y de que nos empecemos a preguntar si lo conseguirá o no, y qué estrategias desarrollará para cumplir su deseo. El ser humano es un ser constitutivamente incompleto. Desea a una persona que no le quiere, desea un dinero del que carece, desea tener un reconocimiento que todavía no se le ha otorgado, etc. (MAYORGA in VILAR, 2010)

CLAUDIO GARCÍA (17 anos)

Em sala, Claudio é um aluno que não cria problemas, portanto, não há chances de que seja considerado um indisciplinado. Contudo, é ele, também, a figura do aluno apático que não se esforça, nem o mais mínimo, em participar ativa e efetivamente do processo de ensino-aprendizagem ou mesmo das discussões propostas por Germán, seu professor de Língua e Literatura castelhanas. Exceto em matemática, não se destaca nem por cima nem por baixo nas matérias. Diz gostar do professor de Cálculo só porque, segundo ele, não tenta lhes convencer de que está ensinando coisas úteis. Sempre cético diante dos estudos, desiste de ir às aulas de Inglês e de História porque não vê sentido nelas, antes prefere se pôr a escrever na biblioteca.

O texto mayorguiano nos deixa a sugestão de que o adolescente tem alguma consciência de classes, o suficiente para um rapaz de mesma idade que a sua. Sabe-se que mora em uma rua, onde o seu companheiro de turma, Rafa, não pisará nunca e, ainda, diz que a casa dele cabe quatro vezes na casa de Rafa: “todo está muy limpio y ordenado”. O motivo pelo qual Claudio passa a reparar em Rafa é, sobretudo, porque os pais vêm buscá-lo na escola com frequência, sem que o colega sinta vergonha disso, senão todo o contrário, nota que Rafa parece orgulhoso de formar parte dessa família. Em contraste com os Artola, que se tratam, aparentemente, como uma equipe esportiva, Claudio comenta, com sorna, que não consegue imaginar-se jogando basquete com o pai; inclusive, com o correr da obra, encontramos com o que parece ser uma inversão de papéis: é o próprio Claudio quem cuida do pai, acordando mais cedo todos os dias para preparar o almoço dos dois antes de ir para a escola.

O pai é uma figura débil, a qual ele faz questão de esconder no relato emoldurado; a mãe o abandonou ainda criança. Insolente e manipulador, o adolescente usa essa situação desfavorável para ganhar a compaixão das pessoas. Segundo ele, nunca falha; de imediato,

estabelece-se um vínculo e o outro sempre quer compensá-lo por essa perda. Essa é, de fato, a forma pela qual consegue aproximar-se de Ester. Depois de observá-la mais de perto, Claudio percebe que ela merece afeto verdadeiramente. Provavelmente também sente carinho por Juana. O desafio, e certo desprezo, ele reserva para os seus rivais masculinos, o pai de Rafa e Germán, o professor. Não obstante, parece, sinceramente, interessado pelas mulheres da história. Esta é a sua complexidade como personagem: egoísta e insolente ao mesmo tempo frágil e capaz de oferecer amor. Germán diz dele como um “cara” esquisito “*como dios manda*”, como um garoto zangado, só isso. Acredita verazmente no talento do menino como escritor, ainda mais, considera que se destaque entre os outros alunos pela sua intrigante inteligência, dando a parecer ser o único capaz de acompanhar o raciocínio durante as aulas. Já o pai de Rafa, descreve-o como um garoto em constante estado de devaneio, com ares kafkianos.

GERMÁN

Humanista otimista que ainda acredita no poder da literatura para educar as pessoas. Escritor fracassado. Deixou de escrever quando percebeu, segundo seu próprio juízo, que não era bom o suficiente. Escolheu como profissão ser professor por confiar que viveria em constante contato com os grandes clássicos da história da Literatura, com aquilo que ele considera “os grandes livros”, contudo, a cada ano que passa, sente-se cada vez mais frustrado com os alunos: não sabem juntar duas frases para falar do que fizeram no final de semana, muito menos compor uma Ode em hendecassílabos ou entender noções como o ponto de vista, em palavras suas. Germán se lamenta, toda vez que pode, como tantos outros antes dele e quase com as mesmas palavras, de que esses garotos apáticos sejam o futuro do país. Uma geração criada com o celular na mão, que assiste a filmes no lugar de ler um livro, que parece estar sempre cansada e não ter ambição nenhuma; que não sabe comportar-se em um lugar público e da qual não se deve fazer críticas ou os pedagogos caem em cima de si. Às vezes bastante “azedo”, inclusive insensível, nos seus comentários e atitudes, chega a humilhar o Rafa filho (que até então era uma personagem sem conflito) no episódio do quadro em branco, quando obriga o garoto a escrever sua redação na frente de todos e apagá-las uma a uma todas as frases que contenham algum erro, até que não sobra nenhuma oração sequer. É um tipo de professor que usa o castigo público como prática educativa, juntamente com o conceito do erro como algo que deve ser punido e não como sintoma do processo de aprendizagem; isso coloca Germán como parte da vertente de professores autoritários da escola. Vale mencionar que essa será a

única ocasião que provocará uma certa empatia da parte de Claudio pelo seu companheiro de turma. O professor coloca toda sua esperança e seu saber no talento de Claudio, para quem chega a roubar a prova de matemática. Entre outras coisas, ensina-o a olhar de perto, os personagens da obra que está a escrever, sem condená-los a priori, embora o professor no fundo compartilhe muitos desses preconceitos. Ao mesmo tempo que critica sistematicamente tudo o que o garoto escreve, anima-o a superar-se e a tentar capturar alguma verdade nos seus textos. Segundo Rafa filho, ele parece uma pessoa amargurada e é um pouco estranho (Claudio concorda). Pouco sociável em geral, não parece preocupado pelos compromissos sociais e, embora pareça ter sido educado em um lar católico, não é alguém religioso; não vai à missa desde os 14 anos, tampouco é moralista. De fato, no começo, não dá importância ao conteúdo da redação de Claudio e a pontua com um sete porque não tem erros de ortografia, além de não ter mal vocabulário. Segundo ele, a matéria de Língua e Literatura não deve se misturar com a de Ética ou Religião. Inclusive, como diretor da revista da escola, não vê problema nenhum em publicar um artigo que fale mal dele mesmo, sempre que estiver bem escrito, porque todo mundo tem o direito de escrever em “La Antorcha”.

Intersecções CLAUDIO-GERMÁN

Claudio, igual a Germán na juventude, prefere se sentar sempre na última fileira da sala de aula. Juana, esposa do professor, acha os dois, professor e aluno, muitíssimo parecidos. Em ocasião, quando conta a Claudio sobre como o marido se sente seguro entre os livros e desconfortável ao enfrentar o mundo, dirá: “Tú me lo recuerdas mucho. Te gusta leer, y escribir. Qué infeliz vas a ser”. A peça, neste ponto, é um embate constante entre o adolescente que está procurando sua própria voz e o professor que ao longo da vida preferiu se emudecer. Há uma oposição assumida nestas personagens. Ainda que antitéticos entre si, são outrora semelhantes no fato de que são dois inadaptados sentindo que estão em sintonia porque partilham a mesma fome de fantasia e um mais ou menos velado desprezo pela sociedade. Germán, que não tem filhos, vê em Claudio uma sorte de herdeiro do que para ele é o seu bem mais prezado, a cultura livresca que tem acumulado com o passar dos anos. Claudio é o potencial de escritor que Germán sempre quis ser. Germán vê em Claudio alguém que pode conseguir o que ele não foi capaz: ser um verdadeiro escritor de romances. Claudio, por sua vez, vê em Germán um cúmplice que não julga seus atos, além de um leitor especialista que se interessa pelo seu romance. Inclusive, o professor quebrará o código ético de sua profissão em duas ocasiões

porque, para ele, o romance deve continuar a ser escrito: quando rouba a prova de matemática e quando deixa ao ridículo o Rafa filho na frente dos seus companheiros, porque essa personagem, na obra de Claudio, estava ficando sem graça, sem conflito, decidindo, portanto, dar-lhe, ao escritor, incentivos no mundo “real” que lhe impulsionassem, em certa medida, a construir um melhor enredo.

JUANA

Trabalha como curadora em uma galeria de arte contemporânea no que parece ser o centro de Madri. O lugar, sob nova-direção, está à beira da falência. Ela, quem vive reclamando, pois suas novas chefes consideram as peças que expõe uma espécie de “arte para enfermos”, é a primeira a dizer que Claudio “necesita un psiquiatra” e em escandalizar-se com os textos que escreve, isso porque ele parece não respeitar seu ofício, descrevendo-o em seus escritos como alguma coisa que se deixa ler por frívola e trivial: “la exposición de muñeca hinchables tenía un sentido... tenían la cara de Stalin, de Franco”. As diferentes reações que tem com relação à figura de Claudio são incoerentes, quando é questionada por Germán sobre por que se irrita tanto com os escritos de um adolescente, responde que o fato que lhe incomoda não é que o garoto pense o que pensa, senão que o escreva, que não se importe em deixar constância, talvez, artística, dessa raiva. O que mais a indigna é que não respeite a Rafa e a sua família, pois para Juana “ellos son una familia normal”, daí Germán perguntar se não há algo anormal ou mesmo monstruoso inclusive no conceito mesmo de família. De fato, por não considerar os textos de Claudio como arte, é ela quem pressente o perigo que a situação leva, “te estás convirtiendo en su cómplice, Germán” e ainda antecipa de alguma forma o final da história: “esto no puede acabar bien. Esto acaba mal”. Em determinado momento, também observa quase maternalmente que a letra do garoto está mudando, “es menos infantil. Está escribiendo mucho”. Casada com Germán, seu namorado de sempre, vivem juntos há trinta anos. O casal não tem filhos. Embora a relação deles pareça se basear, de entrada, em uma parceria bastante saudável, vamos descobrindo com o desvelo da trama, aos poucos, que ambos desprezam o que há de mais importante para o outro.

ESTER

A mulher mais entediada do mundo, segundo Claudio. Leitora voraz de revistas de decoração, *Casa y jardín* é a sua predileta, tem uma pasta cheia de esboços e de plantas de

reforma da casa, passa o dia todo pensando em como levar a cabo uma nova reforma: “la gran pregunta de su vida; cómo sacar otro cuarto de baño”, palavras de Claudio quando escreve sobre Ester. Boa anfitriã, oferece sempre algo de beber ou de comer para as visitas, mesmo que não seja ela quem o prepare nem quem limpe a própria casa. Tem uma empregada que cuida disso dia e noite. De fato, parece delegar muitas responsabilidades e não ter nenhuma iniciativa. Como prova disso e de suas incongruências é o fato de que pede ao marido que repreenda a empregada por ficar com o casaco de camurça que deveria ter sido doado à paróquia; também é sócia do programa Médicos sem Fronteiras e de uma plataforma contra experimentos com animais, mas não por vontade própria, mas porque sua amiga Concha a colocou dentro dessas ONGs (Rafa Pai está associado à Anistia Internacional). Casada também com seu namorado de sempre, foi mãe cedo (calculamos que aos vinte e poucos anos), quando lhe faltavam três matérias para acabar o curso de Direito, deixou a graduação para cuidar da criança. Agora, com os filhos já crescidos, quer voltar à faculdade, terminar a graduação e exercer como advogada. Parece insatisfeita com a sua vida, quer alguma coisa a mais, quer ser melhor. Gosta de dançar e de correr, porém por causa de um problema na coluna não pode estar muito tempo em pé, portanto, impossibilitada, não corre nem dança (é uma personagem imobilizada). Apesar de tudo, dorme sorrindo.

Intersecções JUANA - ESTER

Claudio tenta seduzir não só Ester como também Juana tanto pela palavra escrita (o poema dirigido à mãe de Rafa, mas que também é lido por Juana, a esposa do professor), quanto pela atenção e pela compreensão que dedica às duas mulheres. Ele também sabe que sua própria fragilidade pode ser de alguma forma atrativa. Por se tratar de duas figuras de mulheres mais velhas, permite-se pensar, por vias da psicanálise, que se trata de uma intempestiva procura pela mãe, conquanto não desistamos de pensar que há também um interesse erótico por parte do garoto, que também seria justificado por uma leitura psicanalítica do texto mayorguiano. Se bem que esse tema é tratado de forma muito sutil, como quando o garoto se detém contemplativo a mirar e a reparar nos pés brancos e pequenos das duas, parte do corpo considerada, psicanaliticamente, a mais viril de uma mulher. Há uma importante bibliografia que trata da fetichização dos pés femininos pela psicanálise, desconsiderada aqui por não ser a psicanálise nosso interesse teórico.

RAFA PAI

O cabeça da família, o dono do controle da TV em casa, um executivo que gosta de vestir roupa de esporte. Sua linguagem se dilata em um linguajar vasconço que mistura os cacoetes de um treinador esportivo com a petulância dos jargões do meio empresarial: um homem de equipe. Totalmente entregue ao trabalho, não se importa em ir buscar um sócio chinês no aeroporto à noite, fora do horário do expediente, no meio de um jogo de basquete de que gosta muito. Contudo, diz que a empresa já não pode lhe oferecer mais, sente-se pouco reconhecido na firma, “jugando en un equipo” no qual “unos pasan el balón y otros meten la canasta. Llevo demasiadas ligas sudando la camiseta para que otros encesten”. Sente-se estancado, inútil, o que lhe força a procurar uma outra motivação: ser seu próprio chefe. Propõe a Ester montar uma empresa familiar e trabalharem juntos, serem uma equipe segundo ele. Suas paixões são China e o basquete. Os dois Rafas, pai e filho, jogam juntos todos os sábados das seis às oito no municipal. É um atleta torquês, corre 5 quilômetros por dia no parque. Porém, incompativelmente, resulta ser um pervicaz fumante, respira mal quando dorme e, seguramente, toma ansiolíticos (ou talvez seja Ester quem os esteja tomando, como Germán e metade do corpo docente da escola).

RAFA (17 anos)

Tem dois objetos que merecem sua total admiração, chamamos admiração para resguardar a palavra veneração, são estes: o basquete e o próprio pai. Bom aluno em filosofia, mas péssimo aluno em matemática. Orgulhoso e com uma agressividade latente: “Muchas noches me dan ganas de salir por ahí a hacer algo, como esos chavales franceses, salir a quemar coches o lo que sea, cuando estoy más hasta los cojones”; essa é precisamente a reação do seu pai quando o seu chefe o deixa em ridículo na frente de todo mundo: queimar o carro 30 às escondidas. Dorme nervoso, com um gesto estranho, segundo Claudio. Acaba apreciando realmente o seu companheiro de estudos, considerando-o seu cúmplice, Rafa também não parece ter muitos amigos.

ELIANA e LUBA (AS EMPREGADAS)

Por conhecermos as origens dos nomes espanhóis e por entendermos as variantes deles, damo-nos a permissão para supor aqui estas personagens como estrangeiras, ou seja, não

pertencem ao mesmo país que a família para a qual trabalham. Não há nenhum ato de fala para nenhuma das duas personagens, são como sombras dentro da casa, é ver e calar. Eliana, a mulher escura, poderia ter entre 15 e 50 anos, segundo Claudio. Luba, que foi educada no comunismo, imaginamos que provém de algum lugar do leste europeu. Personagens ausentes, que nunca chegam a aparecer em cena, embora interatuem com as personagens principais fora do olhar do leitor/espectador.

PAI DE CLAUDIO

Rafa o descreve como um “cara” magro que usa óculos e que padece de algum tipo de doença na pele. Fala alemão porque viveu em Berlim quando era jovem. Descreve-o como um homem culto. É o pai quem explica ao seu filho, Claudio, quem é Paul Klee. Sua mulher o abandonou com o filho, dando-lhe a responsabilidade de formação do menino. Segundo o garoto, o homem está a par de tudo o que acontece, mas não diz nada, não se importa.

MARTA (IRMÃ DO RAFA FILHO)

Segundo Claudio, deve beirar os 20 anos, mas seu quarto, que agora é o quarto da tábua de passar roupas, parece o de uma menina de 14 anos. Como o irmão, no fundo está com muita raiva, suas estantes estão cheias de bonecas Barbie mutiladas. Desentendida com os pais, mantém contato apenas com o seu irmão, Rafa. Está na Irlanda estudando inglês.

ROSARIO e EUGENIA (AS HERDEIRAS GÊMEAS)

As herdeiras da galeria, filhas de Bruno. Segundo Juana, umas provincianas retrógradas, umas toscas “hijas de puta”. Segundo Germán, quem não as conhece, umas senhoras com senso comum, que chamam as coisas pelo nome.

JUANITO (HUANG LI, O SÓCIO)

Sócio da empresa onde trabalha Rafa pai, não se mostra muito contente com essa parceria laboral porque diz não se sentir respeitado. Segundo Rafa pai, tem um caráter bastante aberto para ser chinês, contudo, também segundo ele, não é alguém em quem confiar. Acerta: Juanito vai embora sem assinar o contrato com o qual se comprometera, porém, só decide ir depois de deixar muitos gastos com jantares e outros agradados.

3.1.2 Justaposição de tempos e espaços

Como dizíamos, tempo e espaço são usados aqui como elementos arquitetônicos do drama, a justaposição e a simultaneidade de ambas as categorias estruturam a peça e a convertem em uma cena única fragmentada, isto é, “una unidad de configuración definida por la presencia de los mismos personajes” (GARCÍA BARRIENTOS, 2001, p.14). Não há, em nenhum momento, nada que indique entradas e saídas de cena, com o que se deixa ver que todas as personagens (excetuando as ausentes, que só são aludidas nos diálogos) estão permanentemente ali, embora não participem em todas as ações nem interajam com as personagens do outro relato, convivendo não em espaços e tempos distintos, mas contíguos.

Essa consecutividade de nomes no texto teatral (que supõem uma presença em cena não orientada pelas didascálias, como dizíamos) oferece ao leitor a possibilidade de montar um quebra-cabeça espaço-temporal no momento do ato da leitura. Essa liberdade dramática que se instaura com relação ao tempo e ao espaço constitui precisamente uma das características da cena contemporânea segundo Ryngaert³³, marcada por uma obsessão pelo presente, potencializando assim o “aqui e o agora” próprio da encenação:

Tudo se passa como se um teatro atual voltasse obstinadamente a hoje e como se todos os acontecimentos convocados fossem revividos e julgados novamente à luz do presente. Pode-se ver nisso o indício de uma espécie de imperialismo da consciência contemporânea que ainda se alimenta de acontecimentos passados sob condição de aproveitá-los sem demora, da impaciência de uma época em que a percepção do instante teria primazia sobre o longo trabalho de reconstrução precisa da História. (RYNGAERT, 1999, p. 132)

Em *EL chico de la última fila*, conforme a ficção literária vai invadindo tudo, a simultaneidade do agora se acentua, e os pulos entre passado presentificado / presente / futuro presentificado, ou da casa dos Artola / casa de Germán / escola são mais constantes. Um exemplo:

ESTER: ¿No te parece que leemos poco?
RAFA PADRE: ¿Qué leemos poco? ¿A qué viene eso?
ESTER: No, nada. Silencio.
JUANA: Ester está mal.
GERMÁN: ¿Por qué?

³³ “Comentava o dramaturgo Michel Vinaver - que em várias de suas obras imbrica diferentes conversas encavalando motivos, sem lugar de referência e quebrando cronologias – que “nos espaços misturados os personagens entrecruzam seus tempos e se falam, não sem realismo: como sempre, cada um aqui está sozinho com todos e em todos os lugares” (RYNGAERT, 1999, p. 131).

JUANA: “Lexatin” es un ansiolítico.
GERMÁN: Yo tomo “Prufax”. La mitad de mis compañeros toma ansiolíticos. ¿Y cómo sabes que es de Ester y no de él?
JUANA: Él es más equilibrado. No entiendo por qué Claudio no abre el ordenador. ¿Qué diferencia hay entre un ordenador, un cajón, una puerta?
GERMÁN: ¿Por qué Claudio no abre el ordenador? Claudio no sabe qué contestar.
JUANA: ¿No será que...? Lo que Claudio busca no puede estar en el ordenador de Rafa padre. A Claudio ya sólo le interesa Ester. El secreto de Ester. (p. 458)

Como a dramaturgia deixa ver, são os próprios personagens quem definem o tempo (o relato emoldurado quase sempre acontece antes do relato moldura, conquanto nos seja apresentado como posterior) e os espaços dramáticos. Antes de analisar estes últimos, vale evidenciar que estão situados em Espanha, ainda que, pelo texto, não se possa ser mais específico. Embora dito país não apareça explicitamente nas didascálias, há indícios claros de vários tipos que nos ajudam nesse sentido. O mais claro deles é a fala de Germán, quando sua entrada em cena diz sobre o desinteresse do alunado. Depois de Claudio, as alunas que menos faltam as aulas são duas meninas chinesas que levam seis meses residindo em Espanha. Ademais, aparecem variações da língua espanhola usada pelas personagens; somado a isso, algumas questões socioculturais representadas nos textos remetem diretamente ao contexto espanhol.

Os lugares da ação não são descritos com precisão pelo dramaturgo, apenas sabemos da existência de alguns quartos e objetos por meio dos diálogos. Em ordem, segundo sua relevância na obra, entende-se como lugar de ação: a CASA DE RAFA (uma sala, cozinha, dois quartos e uma suíte, escritório, terraço, quarto de banho), a CASA DE GERMÁN (com biblioteca), a SALA DE AULA, o PARQUE (com balanço, postes de luz, bancos e prédios ao redor) e a GALERIA DE ARTE “El laberinto del minotauro”. O parque e a galeria só aparecem no começo (aludidos) e no final da obra, porém são importantes para marcar a circularidade do texto. Por último, também a CASA DE CLAUDIO, um espaço diegético, que não forma parte nem do tempo nem do lugar da enunciação dramática, senão é parte importante dentro do relato emoldurado. Dentre todos esses espaços ocupa um lugar protagonista a residência da família de Rafa.

Como diz Bachelard ([1957], 1975, p. 38), “a casa é um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade”, e essas imagens poderiam ser ordenadas levando em conta dois princípios fundamentais: a verticalidade e a concentração (o estar dentro ou fora, como veremos). Essa verticalidade, que pode se relacionar facilmente com a ideia de ascensão

social, é mais acentuada aqui por tratar-se de uma ampla cobertura, em um prédio próximo a um parque (já a casa do professor, embora ele pertença também à classe média, a imaginamos mais simples por como se diz dela no texto cênico-literário). Em qualquer caso, a casa trata de ser um espaço semantizado, muito visitado pela literatura a partir do século das Luzes. Como aponta Sarrazac, a visão otimista que se tinha no séc. XVIII desse espaço privado burguês foi pouco a pouco sendo substituída pelo desencantamento. Já no séc. XIX a existência doméstica e a intimidade que ela engendra, “tornadas um fim em si e não mais o meio de uma transformação moral da sociedade, se revelam uma fonte de mal-estar, de aborrecimento, de hipocrisia e de conflitos latentes”. (SARRAZAC, [1989], 2013, p. 27)³⁴

O grande dramaturgo dessa crise do interior num momento em que ela ainda não tinha sido formulada foi Tchekhov, quem colocou a casa, juntamente com aqueles que a habitavam, como núcleo de sua obra: lembrem-se que em nossa época qualquer homem, mesmo o mais são, não experimenta em lugar algum irritação tão intensa quanto em casa, no seio da família, porque a desarmonia entre passado e presente é sentida em primeiro lugar dentro da família. É uma irritação crônica, sem ênfase, sem ataques convulsivos, uma irritação que as visitas não percebem, mas que pesa com toda força em primeiro lugar sobre as pessoas mais próximas – a mãe, a mulher – é uma irritação por assim dizer íntima, familiar. (TCHEKHOV, Carta a Meyerhold, apud SARRAZAC, [1989], 2013, p. 28)³⁵

Em contraposição à casa, emblema do espaço privado moderno, o lugar de Claudio é o parque, o único espaço público de toda a peça. A relação que a família e o garoto mantêm com esse lugar é diametralmente oposta: para eles representa atividades de ócio diurno, um circuito de corrida, Marta e Rafa aprendendo a andar, crianças brincando no balanço, aposentados fazendo Tai-Chi. Ao contrário, para Claudio, o parque é uma espécie de observatório noturno ocupado por drogados, negros, e um bêbado que dá de beber aos patos. O banco onde ele se senta para assistir à movimentação dos Rafas é uma outra forma de última fila. O contraste, entre ambos os pontos de vista, fica patente quando Claudio sai ao terraço da moradia dos Artola

³⁴ Temática recorrente na literatura desse momento, nas palavras de Tolstói: “todas as famílias felizes são parecidas; as infelizes são infelizes cada uma à sua maneira”. Na dramaturgia contemporânea cabe mencionar a demolidora *Volta ao lar* de Harold Pinter (1965) ou *O nome de Jon Fosse* (1995).

³⁵ No caso da casa da obra que aqui tratamos, esse mal-estar feminino (de Ester, de Marta) é sim percebido pela visita (Claudio), que enxerga um tédio profundo na mãe/esposa e uma violência latente na filha.

e assim, pela primeira vez, vê o parque de cima, desde uma perspectiva completamente nova para ele.

Por outro lado, está o tempo. Há muitas formas de organizar o tempo no teatro apesar das limitações intrínsecas, assim, a seguir veremos: a) o tempo da história, b) o tempo do discurso; c) o tempo da representação (aproximadamente, a partir do texto).

TEMPO DA HISTÓRIA

Este tipo de tempo, em geral, costuma ser mais amplo do que o tempo do discurso e do que o da representação, mas para adaptá-lo existem vários recursos de redução. A ação transcorre em pouco mais de um mês, o intervalo entre o ultimato das novas herdeiras da galeria e o momento em que Juana está recolhendo as coisas porque não conseguiu salvar o negócio e, por isso, está fechando as suas portas. Partindo do pressuposto de que a história acontece em alguma cidade ou povoado da Espanha, imaginamos que o recorte temporal seria de meados de setembro a meados de outubro (início do ano letivo nesse país), em um momento mais ou menos contemporâneo aquando da obra foi escrita, começo do século XXI.

TEMPO DO DISCURSO

Respeita-se a ordem cronológica dos acontecimentos, contudo ela é constantemente quebrada por momentos de regressão causados pela interferência do relato emoldurado no relato moldura. A respeito da frequência das ações, podemos perceber algum caso de repetição (o que acontece uma vez na trama é repetido no texto de Claudio com alterações), como quando Germán manda Claudio reescrever o episódio em que o garoto conhece o Rafa pai. O ritmo vai acelerando conforme a história avança.

TEMPO DA REPRESENTAÇÃO

Podemos calcular, a grosso modo, aproximadamente, duas horas de espetáculo teatral. Se tomarmos como exemplo a representação da *Real Escuela Superior de Arte Dramático* de Madri, no ano de 2016, com direção de Beatriz Sáiz Núñez sob tutela de Pablo Iglesias Simón, dar-nos-emos com uma representação com pouco mais de duas horas de duração.

3.1.3 Linguagem e sátira

GERMÁN: (Dejando de leer.) ¿Estás haciendo parodia?

CLAUDIO: ¿Parodia?

GERMÁN: El modo en que describes su entrada en la habitación, su modo de hablar... Estás exagerando los rasgos del personaje para provocar la risa del lector.

CLAUDIO: No exagero. Él es así.

GERMÁN: No puede ser así.

CLAUDIO: Se lo juro. (p. 436)

Um tom com notas marcadas entre o burlesco e o irônico impregna *El chico de la última fila*, tanto o texto cênico-literário quanto o romance escrito por Claudio dentro da dramaturgia.

Para Bakhtin, a comicidade dessacraliza o objeto representado, torna-o um objeto familiar, o que nos deixa à vontade para “quebrar sua envoltura exterior e examinar o seu interior, [...] duvidar dele, descompô-lo, desvelá-lo e desmascará-lo, analisá-lo livremente e experimentá-lo. O riso destrói o medo e o respeito ao objeto, ao mundo” (BAKHTIN, 1991, p. 468). O que ele chama de formas carnavalescas, entre as quais encontraríamos a sátira, a paródia e a ironia, constituem uma ferramenta para achar, interpretar e expressar determinados aspectos da realidade que, sem essas linguagens irreverentes, permaneceriam ocultos ou inacessíveis para a indagação crítica. Esse movimento de transformar o sério em cômico teria como uma de suas finalidades interpelar o leitor e subverter o estatuto de intocável, inamovível do objeto (NOCERA, 2009).

Pode-se, inclusive, considerar Claudio uma espécie de satírico até certo ponto, já que ele não tem intenção de mudar nada quando ridiculariza o que considera como defeitos e como vícios sociais; ainda mais, o garoto parece até certo ponto alheio do alcance crítico de suas descrições, Claudio guarda muitas das características que Mayorga atribui ao escritor soviético Bulgákov a propósito dessa questão: “Los mejores satíricos son como niños que señalan con el dedo lo inauténtico. Sucede que allí donde domina la impostura, el niño es visto como un monstruo”. (MAYORGA, [1999], 2016, p. 29). Ou também: “el satírico está solo. Pero no está lejos, sino enfrente”, ele penetra nas regiões proibidas, “que no están en los márgenes, sino en el centro de la sociedad. El satírico no entra en lugares distintos que los que frecuenta el hombre común. Pero sí lo hace con otra mirada” (MAYORGA, [1999], 2016, p. 33). Um olhar ao

mesmo tempo crítico e compassivo, “un morder sin hacer sangre”. Na raiz da sua acritude estaria o que Walter Benjamin chamou de “ódio moral”³⁶.

Germán também se encaixa bastante neste retrato, sobretudo em um aspecto, o de sua absoluta repulsa da linguagem inautêntica, do lugar-comum, do ruído:

GERMÁN: [...] Que las palabras sirvan para esto... 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”. (p. 461)

De qualquer forma, tanto no relato emoldurado quanto no relato moldura, todas as personagens resultam satirizadas em algum grau. Destacamos aqui três: Rafa pai, Ester e Juana. Rafa pai, o homem que se veste sempre de moletom e que está obcecado pelos chineses – como comenta sarcasticamente Claudio: “estuvo una semana en China hace 10 años, los chinos no tienen secretos para él” –, cuja máxima de vida é “antes la obligación que la devoción”. Sua fala é uma mistura de expressões de treinador de basquete e de cursinho para executivos empreendedores: “Trabajo en equipo. Compartir información. Repartir responsabilidades. Delegar. Yo te la paso a ti cuando estás bajo el aro, tú me la pasas a mí cuando estoy libre de marca”. (p. 436).

A primeira aparição de Ester consegue ser um dos momentos mais marcantes da obra, quando Claudio por fim entra na casa e, depois de dar uma olhada rápida, alguma coisa o detém:

GERMÁN: (Lee) [...] “Bueno, basta por hoy”, me dije, y estaba a punto de volver con Rafa cuando un olor me llamó la atención: el inconfundible olor de la mujer de clase media. Me dejé guiar por ese olor, que me llevó hasta el salón. Allí, sentada en el sofá, hojeando una revista de decoración, encontré a la señora de la casa. (p. 429)

No começo, tudo nela é motivo de sarcasmo: seu perfume, sua voz (“¿Dónde enseñarán a hablar a estas mujeres?”), sua obsessão por reformar a casa (“En el minuto diez, muerde el lápiz y mira el vacío, concentrada en la gran pregunta de su vida: ¿Cómo sacar otro cuarto de baño?”), os seus martnis, seu tédio supino. Juana, que de entrada parece cosmopolita e de mente

³⁶ BENJAMIN, Walter. *Para uma crítica da violência*. In: _____. Escritos sobre mito e linguagem. Trad. Ernani Chaves. São Paulo: Editora 34; Duas Cidades, 2013. p. 121-156.

aberta, mas no fundo tem uma visão bastante conservadora da arte e da sociedade, também possui uma gíria própria derivada do trabalho, o jargão de uma crítica de arte. Uma amostra a seguir:

JUANA: Son objetos normales, pero manipulados para producir un extrañamiento. Fíjate en el reloj: trece números. El artista interviene en el espacio doméstico poniendo de manifiesto rasgos que, de tanto verlos, ya no percibimos. Lo que busca es mostrar la mecanización de nuestra vida y desafiar las fronteras entre lo interior y lo exterior, entre lo privado y lo público. (p. 441)

Essa insistência mordaz nas frases feitas e nas fórmulas de efeito se relaciona com um dos poderes do teatro para Mayorga: ele pode fazer-nos escutar com espanto o que, de fato, dissemos. Por outro lado, também pode nos propor uma palavra que, longe de grandiloquências vazias, seja poética, seja desafiante (MAYORGA, in VILAR, 2010). Nesse sentido, o dramaturgo destaca nesta peça os enunciados dos problemas matemáticos que Claudio propõe a Rafa como momentos de “asalto al lenguaje”, especialmente esse:

CLAUDIO: Una hoja transpira cada hora a razón de dos miligramos de agua por centímetro cuadrado. Los bordes de la hoja están limitados por las curvas de ecuaciones i griega igual cinco equis elevada a un medio e i griega igual un quinto de equis al cuadrado, donde equis e i griega se expresan en centímetros. Calcula la cantidad de agua transpirada por la hoja durante un día. Mientras Rafa calcula el agua transpirada, yo voy a buscar agua fría. Tengo hielo en las manos cuando ella entra en la cocina. No me mira. Se sirve un Martini. Los hielos se me caen. (p. 466)

3.2 Análise temática

3.2.1 Um Bildungs drama moderno

JUANA: No sé qué pretendes.

GERMÁN: Enseñarle.

JUANA: ¿Enseñarle qué?

GERMÁN: Literatura. Y, a través de la literatura, otras cosas. (p. 438)

Além de guiá-lo com seus conselhos sobre a escrita artística, o professor vai emprestando ao estudante vários livros de sua biblioteca pessoal para que lhe sirvam de modelo. Trata-se sempre de autores canônicos europeus (Cervantes, Thomas Mann, Kafka, Tchékhov, Dostoiévski). Precisamente, uma mostra dessa autonomia que vai adquirindo Claudio conforme vai amadurecendo como escritor e como ser humano é a de que o garoto começa a procurar por suas próprias referências literárias. Apesar de que Germán se desvela em sala de aula para que seus alunos entendam a noção de ponto de vista através de Moby Dick, Claudio se apropria dela

depois de ler por sua conta *Suave é a noite* de Scott Fitzgerald, um romance que o seu preceptor inclusive reconhece não ter lido. E, em outro momento, Claudio usa o monólogo interior descoberto a partir de James Joyce, um clássico que aparentemente seu professor detesta: “Nadie ha hecho tanto daño. Esas escombreras de palabras, ¿es eso la conciencia? El arte debe iluminar el mundo, no extender la confusión”. “No lo encontrarás en mi biblioteca” acrescenta Germán - embora seja mentira.

Mas por que o professor escolhe, dentre tantos, esses autores como modelos? Há uma possível pista no diálogo sobre gêneros literários que mantém com seu aluno:

GERMÁN: (A Claudio.) Me parece que no sabes en lo que te estás metiendo. ¿Qué demonios es esto? ¿Una sátira de la clase media? ¿Un folletín sentimental? ¿Un “Bildungsroman”?

CLAUDIO: ¿Un qué?

GERMÁN: ¿No sabes alemán? Todo eso de “Zerstörung”, “Rettung” ...

CLAUDIO: Se lo pregunté a mi padre. Vivió en Berlín cuando joven. También me explicó quién era Paul Klee³⁷.

GERMÁN: Tu padre podrá explicarte que un “Bildungsroman” es una novela que describe la formación sentimental de un muchacho. Creía que se trataba de eso, del paso de un chico a la madurez. Pero ahora no estoy seguro de qué estás haciendo. ¿Lo sabes tú, qué estás haciendo?

CLAUDIO: Hago lo que usted me dice, maestro. (p. 450)

Além do indiscutível valor artístico de suas obras, de seus personagens icônicos e de sua relevância na história da literatura ocidental, vários dos escritores mencionados publicaram em algum momento algum romance de formação. E se o que Claudio tem entre as mãos é uma “Bildungsroman”, nada mais lógico do que o pôr (e por ele mesmo) em contato com os grandes nesse sentido. Como Thomas Mann e *A montanha mágica*, o primeiro volume que Germán empresta ao garoto: “Vaya un tema: El precio del metro cuadrado. ¡Un poquito de metafísica, por Dios!”. Ou *Retrato de um artista jovem* de James Joyce, porque embora não seja explicitado o título da obra, não é tão despropositado imaginar que seja esse o título que poderia chamar a atenção do jovem. O romance onde, aliás, o escritor irlandês usa pela primeira vez a técnica do monólogo interior. De Dostoiévski caberia destacar o livro, talvez não tão conhecido, *O adolescente*, sobre a complicada relação de um garoto com o pai dele contada em primeira pessoa.

³⁷ Há várias referências à Alemanha na peça, começando pelo próprio nome do professor, a estadia do pai de Claudio em Berlim ou, ainda, citações e referências a Paul Klee. Considera-se que o ‘Bildungsroman’ surgiu durante o Romantismo alemão com *Os anos de aprendizagem* de Wilhelm Meister (1796) de Wolfgang Goethe.

Outro romance de formação que aparece citado a partir de uma discussão entre Germán e Juana sobre se a literatura – a arte, a cultura em geral – nos faz melhores pessoas é *O apanhador no campo de centeio* de J. D. Salinger. Um livro que se tornou tristemente polêmico por ser o que estava lendo o assassino de John Lennon enquanto esperava que a polícia chegasse para detê-lo. E já dentro das referências cinéfilas, o professor, no seu tom habitual, refere-se à fábula de Claudio como “un refrito de películas mal digeridas: ‘Rebelde sin causa’, ‘El Graduado’, ...”, outras histórias de jovens que estão procurando o seu lugar e que se enfrentam de alguma forma ao *status quo*. Nas palavras do próprio Mayorga, em *El chico de la última fila* estamos frente a:

[...] una suerte de ‘Bildungsroman’ posmoderno, donde yo parto de la realidad de nuestro tiempo para explorar las zonas oscuras, las contradicciones, los rendimientos de la manipulación recíproca, de depredación, dentro de la relación profesor-alumno. Estamos lejos aquí de la visión de Hollywood de un maestro que, a cargo de la educación de un niño con problemas, descubre su talento excepcional y al final ambos son ganadores. En mi obra, a medida que el alumno aprende y se revela, está en un intento permanente de ‘matar’ al maestro. (MAYORGA, in SADOWSKA, 2008)

Esse “Bildungsroman” que Mayorga traslada ao teatro é entendido geralmente como o retrato de um “jovem de seu tempo que a partir de um feliz estado de ingenuidade, vai à procura de almas paralelas, encontra o amor e a amizade, sustenta conflitos com a dura realidade do mundo até chegar a achar-se consigo mesmo, e conhecer seu propósito no mundo” (DILTHEY, 1906, apud ARANGO, p.128, 2009, trad. nossa).

Para Bakhtin, no romance de formação de tipo realista, a mudança que se opera no protagonista não é tanto biográfica quanto histórica, o processo de desenvolvimento que ele experimenta supera “seu caráter privado e transcende até uma esfera totalmente distinta, até o espaço da experiência histórica” (1999, p. 215, trad. nossa).

O crítico Franco Moretti acrescenta que o jovem “é exposto a uma série de eventos significativos para sua formação pessoal, e nesse processo toma decisões que em última instância não são decisões dele se não dos que estão ao seu redor” (MORETTI, 1987, p.129, apud ARANGO, 2009, p.128, trad. nossa). Em *The Way of the World*, um panorama da evolução do romance de formação dentro da literatura europeia, Moretti considera o “Bildungsroman” como o gênero paradigmático da modernidade, que se esgotaria com *A educação sentimental* de Flaubert:

Entendida como la consolidación europea del modelo capitalista burgués y la transformación de las sociedades tradicionales bajo el empuje de los ideales ilustrados de razón, progreso y bienestar social. La experiencia de aprendizaje que se retrata en este tipo de novelas representaría, por lo tanto, la paulatina interiorización y legitimación de los valores propios de un nuevo orden social burgués (MORETTI, 1987, apud ARANGO, 2009).

No caso da obra que aqui analisamos, parece bastante discutível que Claudio acabe descobrindo o seu propósito vital, muito menos interiorizando ou legitimando valores burgueses, tais como o esforço, a iniciativa e a ambição individual, a família, a propriedade privada e a acumulação de riqueza, a valorização da Cultura etc. Ou os ideais ilustrados que colocavam a educação como base de uma futura sociedade mais próspera e mais justa.

El Chico de la última fila apresenta, como indica Mayorga na citação, várias características do romance de formação pós-moderno, que segundo Ramírez Hernández (2005) seriam as seguintes: 1) a narração não se realiza desde uma maturidade “sóbria e prática”. Entre o primeiro e o último texto do adolescente se passa pouco mais de um mês, os acontecimentos são narrados pouco tempo depois de acontecidos; 2) narra-se só um fragmento na vida dos personagens. Quase nada sabemos da infância de Claudio ou de sua vida antes dos 17 anos, ou inclusive do que acontece quando ele não está na casa de Rafa ou na escola; 3) a história familiar dos protagonistas está marcada pela ausência. Ele é filho único, a mãe o abandonou quando era criança, o pai parece ausente, não há referências a tios, primos nem avós; 4) Precisa-se de modelos que permitam conformar um projeto de vida. Todos os adultos na trama parecem estar em conflito com sua própria forma de vida, concretamente com o trabalho que exercem; 5) não há certeza a respeito da veracidade do narrado, a começar pelo tom satírico que o envolve; 6) as provas de iniciação nem sempre conduzem para a maturidade do herói. Não temos como saber quais são os efeitos que provocam em Claudio a paixão falida que ele sente por Ester, quem acabará rejeitando-o, ou seu enfrentamento final com o professor, tutor e cúmplice.

Essa viagem iniciática mediada pela literatura ainda vai ter outra peculiaridade: a fase de peregrinação característica desse gênero narrativo se substitui aqui pela estância na casa de Rafa. Por expreso desejo de seu autor e protagonista tudo deve acontecer lá. Há de ser essa família, não podem ser outros personagens: uns personagens que – como acontece com Germán e Claudio a respeito dos livros e da escrita, ou com Juana e a arte contemporânea – vivem nas suas próprias fantasias, no seu próprio microcosmos: os negócios com os chineses para Rafa pai, o basquete para Rafa filho, remodelar a casa para Ester, a mãe. Esta última, em concreto,

será crucial na educação sentimental do jovem escritor. No começo, tudo nela é motivo de sarcasmo, até que Claudio, seguindo as instruções de Germán a respeito do olhar que deve ter um autor a respeito de seus personagens, tenta entendê-la:

GERMÁN: [...] Es muy fácil sacar a luz lo peor de cualquiera, para que la gente mediocre, sintiéndose superior, se ría de él. Es muy fácil agarrar a una persona y mirarla por su lado más ridículo. Lo difícil es mirarla de cerca, sin prejuicios, sin condenarlo a priori. Encontrar sus razones, su herida, sus pequeñas esperanzas, su desesperación. Mostrar la belleza del dolor humano, eso sólo está al alcance de un verdadero artista. (p. 438)

Embora a mãe desde o início provoque uma atenção maior por parte do adolescente, a quem em seguida diverte a ideia de seduzi-la, os sentimentos que desperta no jovem personagem mudam de uma forma tão brusca que o professor o manda escrever uma cena em que possa justificar tamanha metamorfose. Como o próprio autor confessa, chega um momento em que “a Claudio ya sólo le interesa Ester. El secreto de Ester. Cuando entró en la casa, creía saberlo todo sobre ella. Pero ha descubierto que no la conoce”. Como culminação, o garoto lhe escreverá um poema do qual só conheceremos um verso: “Ni siquiera la lluvia baila tan descalza”³⁸. Beijar-se-ão. Ela devolverá o poema a Claudio.

Claudio sabe que as palavras têm o poder de transformar uma mulher comum e correta em uma pessoa extraordinária. Um gesto de afeto que ultrapassa os limites e provoca a ira de Germán, este pelo que acabará mostrando o seu desprezo:

GERMÁN: Canalla. Así que eso fue lo que le diste, un poema. A esa mujer no le han escrito un poema en la vida. Estás abusando. Esa gente es casi analfabeta. En esa casa no hay un gramo de poesía. Les sueltas un verso y es como tirarles una bomba. No reconocerían un símbolo, aunque lo tuvieran delante de las narices. “Ni siquiera la lluvia baila tan descalza”. ¿Estás hablando de esa mujer? No puedes estar hablando de ella. (p. 467)

Razão não lhe falta. Essas sete palavras desencadearão uma série de acontecimentos que o expulsará da casa. O jovem autor perderá o controle que, com bastante petulância, achava ter sobre suas criaturas. A partir desse momento, os personagens do relato emoldurado começarão a misturar-se com os do relato moldura: os pais de Rafa irão à escola para falar com Germán

³⁸ Ao ler o poema, Germán diz a Claudio que: a) é ruim e b) é um plágio: o verso parece remeter a outro de E. E. Cummings: “Nada, nem sequer a chuva, tem mãos tão pequenas”, que aparece no filme de Woody Allen, *Hannah e suas irmãs*, também como declaração de amor inesperada. Há esse detalhe e ainda possíveis outras conexões de *El chico de la última fila* (também em sua versão cinematográfica, *Dans la maison*, de F. Ozon) com a obra do diretor nova iorquino.

porque foi quem deixou em ridículo o filho na frente de todos os seus companheiros; Rafa descobrirá que Claudio cortejava sua mãe, seguirá o amigo até sua casa para ver onde mora e quando estiverem de novo com as aulas de reforço, deixar-lhe-á com um olho roxo depois de um ataque físico brutal; Claudio aparecerá de surpresa na galeria de arte onde Juana trabalhava no mesmo dia em que ela perde o emprego, e a mulher o levará até a casa onde vive com o marido.

Agora bem, assim chegaremos ao desenlace, quando o professor e o pupilo, sentados no banco do parque onde tudo começou, observam as casas da vizinhança, enquanto imaginam o que está acontecendo nelas a partir do que vêem pela janela³⁹. Depois de uma intensa mirada a uma das casas onde um casal de mulheres velhas parece discutir, Germán devolve a Claudio a pasta com todas as redações:

GERMÁN: El final es muy malo. Cámbialo.

CLAUDIO: No es el final. Continuará.

GERMÁN: No vuelvas a acercarte a mi casa.

CLAUDIO: En su biblioteca vi libros de James Joyce. Me pregunto cómo lo titularía él. ¿“El laberinto del Minotauro”? ¿“La pizarra vacía”? ¿“Los cuatro ángeles”? ¿“Los números imaginarios”?

GERMÁN: No vuelvas a acercarte a mi mujer. Si vuelves a acercarte a ella, te mato.

CLAUDIO: Desde que lo conocí, tuve ganas de ver cómo vivía. Desde la primera clase. ¿Cómo será la casa de este tío? ¿Quién podría vivir con un tipo así? ¿Habrá una mujer lo bastante loca, una tía tan loca que...? (Germán da una bofetada a Claudio. Silencio.) Ahora sí, maestro. Es el final. (p. 474)

Perdendo o controle ao dar-lhe essa bofetada, Germán sai, pela primeira vez em toda a história, do seu papel de mestre. Como Claudio que deixou de ser o autor demiurgo ao receber o soco de Rafa filho. O ciclo de aprendizado se completou: achando-se coautor do romance, a salvo de olhares impertinentes, Germán descobre que também ele – como todos os outros – era só mais um personagem, e que as rédeas não lhe sujeitavam ninguém.

3.2.2 Além do voyeurismo

CLAUDIO: Algo necesitarán. Siempre habrá un modo de entrar. Siempre hay un modo de entrar a cualquier casa (p. 474)

³⁹ Intertexto: *A janela indiscreta* de Alfred Hitchcock (1954).

Tanto o relato moldura quanto o relato emoldurado têm por título essa referência à “última fila”, um lugar de onde se pode ver todo mundo, mas de onde ninguém mira o observador:

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 (MAYORGA, in MARTÍN, 2007).

Ver, observar: Mayorga tem se referido em várias ocasiões à sua obra teatral como uma história sobre o voyeurismo. Sem dúvida, observar os outros é algo específico da literatura, do processo artístico, das ciências humanas e do teatro. Mas o voyeurismo de um Tolstói, a força de seu olhar quando penetra na vida e na dor de Ana Karenina, pouco tem a ver com o voyeurismo comum – esse tão estendido nos dias de hoje na nomeada sociedade do espetáculo, sociedade da qual já nos alertava muito francamente Guy Debord, um grupo formado por indivíduos que se vêem forçados à contemplação e ao consumo passivo de imagens de tudo aquilo que não conseguem concretamente obter.

Essa é a outra grande mudança que se opera em Claudio: por meio das lições técnicas do professor e da paixão que começa a sentir por Ester, o garoto aprende a olhar, a “ler” a realidade com outros olhos. Germán reserva para si a distância estética que se espera de um bom crítico, e Juana – como podem sê-lo os espectadores do teatro, de alguma forma – é sobretudo uma bisbilhoteira, o que atrai sua atenção é poder saber o que se esconde detrás dos muros.

Sem excluir em absoluto essa interpretação, acrescentaríamos que, conforme a trama vai avançando, o papel de simples observador acaba sendo insuficiente para o jovem autor e esse desejo “voyeur” vai sendo substituído por outro de conquista e dominação através da escrita. A obsessão por essa casa em concreto deriva de sua consciência de que o colega de escola está no outro extremo: enquanto Rafa é normal e forma parte da sagrada família, Claudio provém de um lar desestruturado e que pertence a uma classe social inferior à da restante dos personagens.

De tanto observar a casa de fora, o garoto decide passar à ação, mas precisa de uma desculpa para poder entrar. Ironicamente, a escola, sem pretendê-lo, embora essa seria a função

social lógica da instituição, jogará um papel fundamental nessa ascensão do parque para a casa. É através das aulas de reforço em matemática que Claudio propõe a Rafa, e à inesperada colaboração do professor de língua e literatura, que as portas se abrem para o garoto. Afinal, Rafa pai e Ester estão preocupados em dar uma educação de qualidade aos filhos (é importante que nos lembremos de que Marta, a filha mais velha, está em uma viagem de intercâmbio, estudando inglês no estrangeiro) que os faça competitivos no mercado de trabalho no futuro.

Se repararmos, a dialética do de dentro e do de fora percorre a obra toda. A inclusão e o seu reverso, a exclusão, sobre a qual se edifica o mito fundante do mundo judeu-cristão (depois do pecado vem a saída do paraíso). O motivo da expulsão perpassa ambos os relatos, tanto o relato moldura quanto o relato emoldurado, como uma ameaça constante e marca o seu final: tanto Juana quanto Claudio acabarão do lado de fora, os dois jogaram com o moralmente inaceitável. Como Juana, outros personagens perderão o seu emprego na obra: a criada, por ter ficado com uma jaqueta que sua chefe queria doar para os pobres, e Rafa pai, por queimar o carro do seu chefe. As estruturas de poder se repetem. O caso da empregada, de alguma maneira, é replicado no caso da demissão do Rafa pai. Naquele, Rafa Artola é a figura de domínio, quando nesse, ele se converte na figura de submissão. O dominador será dominado em alguma outra esfera, afinal o capitalismo não protege ninguém.

Mas, voltando ao que acontece uma vez atravessadas as portas da casa, passados os primeiros receios e conforme as aulas de reforço vão dando bons resultados, Claudio irá, pouco a pouco, ganhando espaços. Primeiro, será convidado a sentar-se no sofá com eles; depois, o convite é à mesa de jantar; mais tarde dormirá na cama da filha ausente. Nada disso parece amolecer o garoto, cujo objetivo primeiro parece ser ocupar o lugar de Rafa pai, o dono da casa. A busca da ascensão pelo dominado. A lógica é capitalista. Espia as conversas dele com Ester, entra no quarto do casal enquanto dorme, mete a mão nas gavetas do escritório, põe a colônia de Rafa pai.

Essa rivalidade entre Claudio com o pai da família dos Artola, potencializada pelo desejo pela mãe, que remete facilmente ao complexo de Édipo, não irá muito longe nem terá consequências sérias. Ao fim e ao cabo, trata-se de uma comédia. Como comenta François Ozon, diretor da adaptação cinematográfica da obra teatral⁴⁰.

⁴⁰ *Dans la maison* de François Ozon (2012).

Claude cree que puede infiltrarse en la familia y destruirla desde dentro, pero descubre que el amor de la familia es más fuerte y no encuentra sitio, se le excluye. [...] La unidad familiar tiene una fuerza centrífuga que les une y expulsa a los extraños. Es una familia autosuficiente. No necesitan hacer sitio a alguien de fuera, lo que me parece a la vez maravilloso y monstruoso. (OZON, 2012)

Em efeito, nada nos faz pensar que o contato com esse Outro, Claudio, vai mudar qualquer coisa em nenhuma das duas famílias de classe média retratadas na peça⁴¹. Tudo não passa de uma perturbação, porém, coincidindo com a saída do garoto da casa e da escola, tanto Juana como Rafa pai serão expulsos do seu emprego (no segundo caso, presumivelmente), concretizando-se assim a ameaça que de alguma forma pesava sobre os dois núcleos familiares durante toda a obra.

3.2.3 A cultura do “shock” e o “made in China”

SHOCK: Impacto violento que colma la percepción de un hombre y suspende su conciencia; una conmoción que deja una marca indeleble en su memoria y, sin embargo, no crea ni recuerdo ni historia; una descarga que lo galvaniza y ante la que solo le cabe reaccionar como un sistema de pulsiones. (MAYORGA, [1996], 2016, p. 121)

Um elemento fundamental na existência cotidiana do trabalhador/consumidor contemporâneo, ante o qual o mundo e a vida se desfazem em uma sequência de “shocks” que neutralizam o seu senso crítico⁴² (MAYORGA, [1996], 2016, p. 125). Dentro do campo das manifestações artísticas e culturais, para Mayorga, o “shock” (herdeiro em certa forma das práticas dadaístas) se ergue hoje como o recurso estilístico dominante, forma e conteúdo dos modos de expressão do nosso tempo: uma linguagem cuja forma mesma é, imediatamente, sua mensagem. Não pretende, nem é capaz, de representar o mundo ou a história, já que suas principais características são ser efêmero e acrônico, ser global sem precisar de uma identidade definida. Não tem também o menor compromisso com “dizer a verdade” (entendido como fazer

⁴¹ A diferença do que acontece depois da saída do angelical protagonista de Pier Paolo Pasolini em *Teorema* (1968). Precisamente o diretor Ozon dedicou um média-metragem anterior, *Regarde la mer* (1997) a revisar o mítico filme de Pasolini.

⁴² Na esfera político-econômica, a jornalista Naomi Klein (2008) refere-se à doutrina do shock, segundo a qual a melhor oportunidade para impor as ideias radicais do livre-mercado atual é no período subsequente ao de um grande choque (uma catástrofe econômica, um desastre natural, um ataque terrorista, uma guerra etc.). Mas, a ideia é que essas crises, esses choques abrandam a sociedades inteiras. Desorientam as pessoas. E abre-se uma janela por onde se pode introduzir o que os economistas chamam de ‘terapia do choque econômico’. É uma espécie de extrema cirurgia de países inteiros. E tudo de uma vez. Não se trata de uma reforma aqui, outra ali, mas sim de uma mudança de caráter radical.

evidente a realidade) e camufla sua elementaridade com gestos enfáticos e declarações solenes (MAYORGA, [1996], 2016, p.122).

Para o dramaturgo, “sua imbatível superioridade para expressar em nada lhe assegura a obediência de muitos artistas na era do vazio” (MAYORGA, *idem*). Artistas que produzem peças como as que Juana escolhe para expor na sua galeria, essas que nunca se apresentam materialmente na obra, a não ser por meio do diálogo que mantém com seu marido quando os dois examinam os catálogos de arte que ela traz para casa. A partir do que comentam, sabemos que se trata de bonecas infláveis com cara de ditadores famosos; de objetos domésticos cotidianos manipulados para produzir um estranhamento; de pintura verbal com o áudio em inglês, embora o artista seja chileno; ou de uma revisão da tradição caligráfica chinesa a partir da perspectiva de gênero (uma série na qual não existem duas peças iguais, porque todas elas são variações infinitesimais geradas aleatoriamente por computador).

Como contraponto à arte do “shock” que domina o mercado (como a descreve Juana: “No representa nada, es pura presencia. Frente a representación, presentación. ¿No es cierto que se impone al observador con su contundente materialidad?”), encontramos as quatro aquarelas de Paul Klee penduradas no corredor da casa dos Artola. Ironicamente, elas estão em um espaço privado onde ninguém sabe apreciá-las, excetuando Claudio. Como o garoto diz para Juana no último dia de trabalho dela na galeria, as pessoas não querem arte, querem decoração, o dia em que a família mudar a cor das paredes da casa trocará os enfeites. Ele descreve as aquarelas assim: “Son ángeles como los pintaría un niño. Las alas parecen garras. No vuelan, se los lleva el viento. “Zerstörung”, quiere decir destrucción, “Unterbrechung”, interrupción, “Hoffnung”, esperanza. “Rettung”, salvación” (p. 448). Essas figuras aladas, com o seu acabado de poucas linhas e sua profunda simplicidade, são a representação de um diálogo entre a terra e o céu, entre a fealdade e a beleza, entre o silêncio e o caos da guerra.

Não por acaso, Klee é também o autor de *Angelus Novus*, para Walter Benjamin a representação pictórica da figura do Anjo da História⁴³: arrasado o sentido da história criado

⁴³ “Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele

pela civilização, ela há de reconstruir esse sentido sobre as ruínas que sobraram, e desta vez sua emancipação há de vir das margens⁴⁴. Interrupção, esperança, progresso e salvação se relacionam estritamente com esse outro anjo cuja mensagem é o silêncio, e com o tempo indefinidamente prolongável e o trabalho ao serviço do Progresso/Nada dos quais fala o conto *A construção da muralha chinesa*, de Franz Kafka, livro que Germán empresta para Rafa filho e que acabará como livro de cabeceira de Ester. Segundo Borges, neste texto “el infinito es múltiple: para detener el curso de ejércitos infinitamente lejanos, un emperador infinitamente remoto en el tiempo y en el espacio ordena que infinitas generaciones levanten infinitamente un muro infinito que de la vuelta de su imperio infinito” (BORGES, 1975, p. 64). A muralha, fruto da sabedoria arquitetônica acumulada durante séculos, sendo descontínua, é um esforço monumental que demanda o sacrifício de milhões de homens e resulta inútil para o presente, sempre voltada para um futuro que não existe em prol de um pretendido bem comum (pode-se chamar pátria, por exemplo).

Cada compatriota era un hermano para el que levantaban una muralla protectora y que les agradecería toda su vida, con todo lo que tenía y lo que era. ¡Unidad! ¡Unidad! Hombro contra hombro, una cadena de hermanos, una sangre no ya encerrada en la mezquina circulación del cuerpo, sino circulando con dulzura y sin embargo regresando sin fin a través de la China infinita. (KAFKA, [1923], 1999, p.23)⁴⁵

Seguindo com Benjamin um pouco mais, podemos encontrar paralelismos entre o conto e a ideia do capitalismo como a religião da modernidade (BENJAMIN, [1921], 2011), segundo o filósofo, um culto “sem trégua e sem piedade”, onde não é possível distinguir entre feriados e dias úteis, só há um único e ininterrupto dia de descanso/trabalho. Dentro das duas casas, os personagens vivem absorvidos pelo trabalho. A religião capitalista, segundo sua tese, vive de um endividamento permanente, que não pode nem deve extinguir-se. Empresas, famílias e indivíduos vivem *sola fide*, a crédito (ou a débito), implicados nesse contínuo ato de fé no

irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso”. (BENJAMIN, [1940], 1987, p. 226.).

⁴⁴ *Angelus Novus* é também o título de uma peça de Mayorga de 1999 sobre um futuro distópico muito próximo, onde um homem portador de um misterioso vírus é perseguido pelo melhor médico da cidade para evitar que continue infectando os cidadãos. O criminoso não tem um método concreto para atacar, as pistas que oferecem as testemunhas não aportam nenhuma luz ao caso e as vítimas vão se vendo cada vez mais excluídas da sociedade, confinadas e em quarentena.

⁴⁵ A muralha representa também a experiência – tão kafkiana – dos impotentes frente a um poder misterioso. Esse poder os excede tanto que é impossível conhecê-lo: os operários não sabem quem dirige a obra; nem quem é o Imperador (MAYORGA, 2003, p. 211).

futuro. Os personagens são menos prisioneiros do passado que de um futuro incerto. Eles se emanciparam da noção naturalista de “meio”, mas afirmam a primazia da entidade coletiva, que é o conjunto dos moradores da casa sobre o eu. A Grande Muralha também é a mostra física de uma tradição milenar que se extingue, cuja máxima poderia ser resumida naquela de Confúcio, o grande pensador chinês: “eu me limito a transmitir, não invento nada, confio no passado e o amo” (Analectos, 7.1). Hoje, o gigante asiático, outrora comunista do seu jeito, parece decidido a virar a página e converter-se na primeira potência econômica do planeta, oferecendo tudo que uma grande potência possa oferecer.

Por isso, não é estranho que junto a *Quem mexeu no meu queijo? Uma maneira surpreendente de afrontar a mudança no trabalho e na vida privada* (1998), o grande best-seller de Spencer Johnson, Rafa pai tenha Confúcio aplicado ao gerenciamento como livro de cabeceira. Inclusive a doutrina confuciana é usada agora em prol do capital; por exemplo, sua concepção do Estado como uma família (a amizade pelos pais seria o primeiro dever de um bom cidadão), lida, em chave administrativa, com uma fórmula para manipular os funcionários da empresa.

3.2.4 Os números imaginários

En los años que fui profesor de matemáticas aprendí tres cosas: que cada chaval tiene un secreto; que nadie elige la última fila en vano y que los números imaginarios son tan extraños como hermosos. (MAYORGA, [2006], 2016, p. 338)

O embrião de *El Chico de la última fila* provém dessa época, 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 semana. Na escola ele conheceu também adolescentes com o mesmo olhar que o protagonista, “que de alguma forma está assistindo a 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], 2016, p. 339).

O título da peça foi, durante meses, *Os números imaginários*, a única do seu autor onde a matemática serve como elemento dramático e fio condutor, com esses números complexos cuja parte real é igual a zero como motivo poético. Como diz Claudio: “Sólo existen en la cabeza. Pero se les puede sumar, multiplicar... ¡dibujar! Se puede hacer cosas con ellos, aunque

no existan”. Ou como diz Mayorga, “no son reales, pero resuelven problemas de este mundo. Se parecen a esos seres ficticios, Ana Karenina o los Karamazov, el Hombre del Saco o el Flautista de Hamelin, que no existen y, sin embargo, son menos frágiles que usted y yo” (MAYORGA, [2006], 2016, p. 339). Aliás, sem matemática (sem geometria, sem arquitetura) não há coberturas, nem muralhas, nem labirintos. E finalmente, nós também sustentamos nossas vidas com ficções.

Para Mayorga, o cientista, o filósofo e o escritor são trabalhadores da imaginação (“pessoas que se obrigam a ver as coisas como não costumam ser vistas”), e todos eles trabalham a partir de um exercício do pensamento que ele relaciona com a imagem da elipse de Walter Benjamin, sobre a qual comentávamos no Capítulo I.

O dramaturgo gosta também de lembrar que a Enciclopédia Britânica define a matemática como a ciência da ordem, estrutura e relação. Suas preocupações como dramaturgo, junto com a procura pela síntese, servem a como o ator deve conseguir dar conta do estado de seu personagem por meio de um gesto, de um olhar ou de uma entonação. O autor há de aspirar a “un lenguaje sin grasa” como a linguagem dos números. A matemática não trai, como diz Claudio, “Pero es verdad que las matemáticas no me dicen nada acerca de la relación con mi padre, o de la relación con mi hijo, acerca de la amistad, acerca de la traición, y no me dicen nada acerca de la muerte, acerca del miedo, y acerca del misterio de tener edades. Y eso me interpela”. (MAYORGA in BON MATÍ, 2012)

4. O LEITOR/ESPECTADOR COMO COCRIADOR

No século XX, com o advento e a expansão do relato cinematográfico e televisivo, o teatro vai renunciando gradualmente a sua função narrativa, de forma que a ação dramática se independentiza em maior ou menor grau da fábula – fenômeno similar ao experimentado pela pintura frente ao auge da fotografia, no que diz respeito a outro dos níveis da mimese: a figuratividade (SANCHIS SINISTERRA, 2006). O teatro se volta então para si mesmo, para sua própria realidade, realidade que inclui imediatamente a presença e a atuação do espectador. Iniciado esse processo autorreflexivo, o texto teatral começa a ser pensado como uma “arquitetura de interações” (GOLOPENTIA, apud SANCHIS SINISTERRA, 2006, p.19), e seus diferentes códigos e partes começam a organizar-se em novas articulações. Uma experimentação formal que passa em muitas ocasiões pelo uso de recursos metaficcionais e é profusa em estímulos nos quais o público deve se comprometer em sua própria pista hermenêutica.

Dentro dessa tendência, o teatro de Juan Mayorga procura uma “desorientação orientada” do espectador que, no entanto, não renuncia nunca a contar uma história⁴⁶. Para ele, contar uma história não é o objetivo de um espetáculo teatral, mas sim um instrumento ótimo para chegar nesse objetivo: criar uma experiência para o espectador, que o emocione e o faça refletir ao mesmo tempo. Apesar disso, sua escrita tem sido criticada em ocasiões por ser excessivamente narrativa, o que para alguns críticos faz dela pouco adequada para a encenação⁴⁷.

Nesse sentido, em uma conversa entre o nosso autor e o crítico Ignacio Echeverría publicada em *Elipses*, antologia que reúne dezenas de artigos, conferências e ensaios de Mayorga escritos entre 1990 e 2016, Echeverría comenta precisamente que muitos dos aspectos

⁴⁶ Segundo Mayorga, o tema principal de *El chico de la última fila* é “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).

⁴⁷ Sobre a recepção crítica do teatro de Mayorga, parece-nos de grande valor um artigo escrito pelo catedrático Aznar Soler (2016) sobre as diversas – e bem contrárias – reações originadas pela estreia de *Himmelweg*. Já de outro lugar e com outro intuito, Abuín González (2014) usa o termo “narraturgia” (criado acidentalmente por Sanchis Sinisterra em uma de suas palestras) para referir-se à dramaturgia de Mayorga, com sua característica mistura de narração e drama.

que o dramaturgo gosta de destacar na sua obra (a questão do duplo e do desdobramento⁴⁸, a eventual transformação do sujeito através da ficção, o olhar atento que a arte reclama, a autoria transferida ao espectador) são até certo ponto extrapoláveis para a experiência literária, “lo que no deja de ser consecuente con el sesgo sin duda literario de tu arte dramático” (2016, p. 419).

Segundo o crítico, percebe-se também uma tensão não resolvida na obra mayorguiana entre a dimensão privada (mais literária) e a coletiva da experiência dramática. Mayorga concorda e considera que precisamente essa tensão irresolúvel é o núcleo do seu trabalho que, por um lado, aspira a uma relação íntima com o espectador e, por outro, sabe que o encontro é sempre com o público. Essa expectativa de indivíduos em companhia inerente à recepção teatral está presente já durante o seu processo de escrita:

Cuando escribo el texto – y esto es lo más característico de la literatura dramática – no estoy pensando en el lector solitario, sino en provocar deseo de teatro, esto es, deseo de reunión. Aunque me alegra cuando alguien dice haber disfrutado con la lectura de una obra mía – la he leído como una novela, he oído a veces – todo lo que ofrezco en ella es concebido para la interpretación de unos actores que se podrán ante / frente a unos espectadores con los que formarán asamblea. Espectadores que no sólo completarán, sino transformarán la actuación, resignificando la obra de una forma imprevisible. (MAYORGA, 2016, p. 420)

Nessa resposta de Mayorga se pode ver refletidos já vários dos assuntos que a seguir pretendemos analisar tomando como referência *El chico de la última fila*: como as diferenças entre literatura dramática e narrativa (tanto na escrita quanto na leitura), e a ideia de completar a obra ou de atribuir-lhe um sentido diferente ao espectador. Antes de continuar, entendemos necessário clarificar que, por centrar-nos aqui puramente no texto teatral original e desestimar (por uma questão de recorte) as suas diferentes traduções e montagens, quando nos referimos ao leitor/espectador estamos nos referindo simplesmente, por falta de uma solução melhor, ao leitor de textos teatrais.

⁴⁸ Nessa entrevista, Mayorga relaciona diretamente esse aspecto principal de sua poética com a ideia do sinistro em Freud, o conto *The secret sharer* de Joseph Conrad e os relatos de J. L. Borges (imaginamos que especialmente relevantes para essa questão são *El otro* e *Veinticinco de agosto*, 1983).

4.1 O leitor/espectador como consumação da realidade da obra.

Para Roman Ingarden, considerado por muitos o pai da Estética da recepção⁴⁹, o primeiro processo básico no ato de ler uma obra literária é a percepção sensorial. Um leitor normal (entendendo por normal alguém com instrução, nativo ou muito familiarizado com a língua na qual está lendo) combinará a decodificação visual do código com um ouvir imaginativo e distraído da melodia correspondente ao texto. Captamos a grafia e o som da palavra (significante) simultaneamente ao seu sentido verbal (significado), junto com certa qualidade emocional do texto (INGARDEN, [1968], 2005, p.59).

Ainda, essas atividades realizadas durante a leitura não são a totalidade do processo de compreensão da obra: “Meramente constituyen los medios indispensables para la realización de una nueva operación cognoscitiva más importante: la reconstrucción intencional de las objetividades proyectadas en la obra, y luego sigue la cognición de ellas” (INGARDEN, *idem*). Essa é sua famosa teoria dos estratos, uma estrutura esquemática de quatro dimensões que devem ser completadas pelo leitor⁵⁰. “Y, al hacerlo, el lector, en cierto modo, llega a ser un co-creador de la obra de arte literaria” (INGARDEN, [1968], 2005, p. 60).

Segundo Iser, o texto desencadeia uma operação na qual nossas disposições individuais como leitores (consciência, intuições condicionadas, experiências de vida etc.) fundem-se com os sinais do texto para formar uma configuração significativa. Nesse processo, jogam também um papel essencial nossas atitudes e expectativas (que vêm moldadas socioculturalmente e precedem naturalmente às atividades de captação sensorial descritas por Ingarden). “Quando lemos reagimos intelectual e emocionalmente frente ao que nós mesmos produzimos e dessa forma acabamos provocando conhecimento e vivenciando o texto como um acontecimento pseudorreal” (ISER, 1999, trad. nossa).

Partindo desse lugar, aqui consideraremos a leitura mais como um ato de cocriação do que de recepção propriamente dita. Parafraseando Iser, o autor produz um texto e o leitor

⁴⁹ Pela sua influência na Escola de Constanza - sobretudo em Wolfgang Iser, dado que o trabalho de ambos diz respeito à fenomenologia do ato individual da leitura; já a obra de Hans Robert Jauss é mais centrada na hermenêutica da resposta pública ao texto, na linha de pesquisa aberta por Gadamer (COMPAGNON, 2003, p.148).

⁵⁰ Pozuelo Yvancos resume os quatro estratos assim: “a) el de las palabras-sonidos o raíz material de la obra; b) el de las unidades con significado; c) el de los objetos representados, y d) el de los aspectos esquematizados por los cuales estos objetos aparecen” (2009, p. 111).

converte esse texto em obra de arte, já que é no ato de leitura, nessa interação criativa com o texto, onde o fenômeno estético realmente acontece. Nas palavras de Mayorga:

El teatro sucede el espectador. No en el papel que escribe el autor. Tampoco en la escena que ocupan los intérpretes. El teatro sucede en la imaginación, en la memoria, en la experiencia del espectador. Aunque muchos autores conocen esta máxima, pocos son capaces de guardarle fidelidad. Pocos consiguen tejer el texto en el espectador y no ante él. (MAYORGA, 2016, p. 276)

4.1.1 Ler textos dramáticos vs. ler textos narrativos

Por tratar-se *El chico de la última fila* de um texto dramático, que versa sobre a escrita e a leitura de um texto narrativo, julgamos útil, antes de nada, fazer algumas elucidações sobre ambos os tipos de textos, diferenças e similitudes que afetam o processo de criação e leitura. Em primeiro lugar, o texto de teatro é concebido prevendo duas recepções contíguas: o trânsito da bidimensionalidade do papel para a tridimensionalidade do cenário. Ele leva a marca de uma prática espetacular, isto é, é “formado no momento de sua escrita pelas exigências da atuação e da representação” (PAVIS, 2002, p. 21).

Sua extensão, o número de personagens, os desdobramentos argumentais, a escolha das localizações etc., vêm-se limitadas até certo ponto pela futura atividade da encenação, que será diferente a cada vez: ao final, o teatro é uma arte escrita sobre a água, como dizia Peter Brook.

É lógico pensar também que a situação que, com bastante probabilidade, o autor dramático tem em mente na hora de escrever é um grupo de artistas dirigindo-se de um palco a um público, ou seja, uma coletividade de indivíduos com particularidades e interesses diversos, reunida momentaneamente para assistir sua peça, e não um indivíduo concreto lendo isolado em algum lugar desconhecido (excetuando, talvez, aquilo que o dramaturgo esteja pensando de entrada na figura do diretor teatral ou do ator que vai trabalhar a partir do texto dele).

Para Pavis, o leitor de teatro, seja ele um especialista ou não, é sempre já ou ainda um pouco espectador e ator, desde que imagina uma cena, uma atuação, uma gestualidade, algo de teatral que excede o texto. Esses textos demandariam sempre certa sensibilidade cênica na hora da leitura, por isso, para Sanchis Sinisterra (2006), o leitor que se senta diante deles deve ser também um diretor virtual capaz de perceber a simultaneidade e a interação de todos os sistemas de signos que estão aí, funcionando, ainda que o discurso textual não os focalize ou nem sequer os mencione. Como veremos, ele deverá ir visualizando as possíveis conexões entre os

elementos explicitados e sugeridos pelo autor junto com outros do seu próprio repertório pessoal, para então montá-los em um artefato coerente. Dando forma também àqueles aspectos que, diferentemente do que acontece na maior parte dos textos narrativos, não costumam aparecer bem detalhados aqui, como os espaços onde a ação transcorre ou a caracterização das personagens. É verdade que em alguns casos os autores teatrais dão algumas indicações nesse sentido por meio das didascálias, contudo, essas costumam ser muito sucintas e, definitivamente, não são a opção estética de Mayorga.

Seus textos estão escritos a partir da consciência de que, por exemplo, uma palavra insignificante na leitura pode ganhar de repente um valor fundamental se for pronunciada por um ator que olha nos olhos de alguém do público. Por isso, o dramaturgo opta por uma dramaturgia aberta o suficiente, como para poder ser modificada:

Yo, cuando escribo, intento que mis textos sean tan abiertos como sea posible, de forma que distintos intérpretes (el director y sobre todo los actores) encuentren aquello que es innegociable para mí, pero también amplios espacios de libertad para su propia imaginación y su propia fantasía, de modo que la puesta en escena me sea en alguna medida imprevisible. Si yo escribiese para un lector, probablemente acotaría más, cerraría más, pero abro mis textos tanto como sea posible precisamente porque quiero distanciarlos de aquellos que están “preparados para armar”. (MAYORGA, in VILAR, 2010)

Em segundo lugar, como explica García Barrientos (2004, p. 511), o modo mediado ou não mediado característico do drama em contraposição ao modo mediado da narração, que inclui sempre uma instância mediadora (a voz de um narrador, o olho de uma câmera) entre o mundo fictício e o receptor também determina a escrita, imprimindo no texto cênico-literário sua peculiar estrutura. Essa estrutura não é outra que não a superposição de dois subtextos, suficientes para sustentar um mundo de ficção, nitidamente diferenciados e impermeáveis entre si, que vão se alternando: as indicações e o diálogo.

Y, más decisivamente todavía, determina el carácter “objetivo” de la enunciación dramática⁵¹, que comparten estos dos subtextos y que los

⁵¹ Segundo Anne Ubersfeld (1977, p. 18) “o primeiro rasgo distintivo da escrita teatral é a de não ser nunca subjetiva”. Embora ela pontue que a voz do autor deixa marcas indiretas na enunciação: o seu estilo e a combinatória dos elementos dramatúrgicos. Para del Toro (1987, p.40) essas marcas ficam impressas em vários níveis: a) na distribuição das réplicas dos personagens; b) na estrutura do texto espetacular; c) na carga ideológica do texto em questão; d) nas rubricas. Por sua vez, o discurso do escritor vem determinado por uma época, por umas convenções tanto sociais (o texto geral da cultura) quanto teatrais (códigos espetaculares) nas quais está inserido.

diferencia de cualquier modalidad narrativa también radicalmente. Me refiero al estilo directo libre - es decir, no regido por “voz” superior alguna - del diálogo, y al lenguaje necesaria y radicalmente impersonal - con exclusión de la primera (y segunda) persona gramatical - de la acotación. (GARCÍA BARRIENTOS, 2004, p. 518)

Debulhemos a seguir esses dois subtextos. Por um lado, as didascálias, pura escrita sem possibilidade alguma de vocalização, é “enunciación sin sujeto”, porque se realmente o autor ou a autora é quem fala, como costuma ser defendido, por que ele ou ela não pode dizer nunca eu? – questiona García Barrientos (2004, p. 515). “No me refiero, claro, a la mera posibilidad material de escribir acotaciones en primera persona, [...] sino a que eso pueda resultar dramáticamente trascendente” (GARCÍA BARRIENTOS, idem).

Por outro lado, o diálogo teatral, componente estritamente verbal do drama, descansa sobre as mesmas leis que regem qualquer corriqueira troca de palavras do dia a dia, aqui a mimese é irrecusável, segundo Ubersfeld (2002). Por não intervir uma voz mediadora, ele é o transunto literário mais fiel de uma conversa real, transcrita (simplificada e incompleta) no texto e realizada aqui e agora no momento da representação (GARCÍA BARRIENTOS, 2004). Fala-se de simplificação e incompletude porque a situação de enunciação apontada nos textos dramáticos resulta sempre parcial: os personagens falam sim, e às vezes o contexto desses enunciados é indicado por meio das didascálias ou da fala das personagens, mas todos os elementos extralinguísticos previstos (a entonação, os gestos, a proxêmica etc.) não são contemplados ainda (DE TORO, 1987). Indo um pouco mais longe: no teatro a comunicação não é linear, mas sim triangular, “como cuando hablan dos interlocutores y una tercera persona asiste como observador; más aún, como cuando aquellos hablan em realidad para esa persona”⁵².

Da mesma forma em que no relato a condição de leitura é a presença de um narrador, afirma-se com relativa frequência que o espaço é a categoria na qual o drama tem o seu traço mais específico, “aquella que constituye el punto de acceso al mundo de ficción creado, en relación al cual se organizan todas las otras categorías dramáticas” (JANSEN, 1984 apud BOVES NAVES, 1997, p.362). Segundo Boves Naves, esse ponto de acesso inclui também o

⁵² “Es lo que acostumbra a denominarse la doble enunciación teatral – obviamente, esa segunda dirección es la genuinamente teatral” (GARCÍA BARRIENTOS, 2001, p. 24).

tempo dramático, “dado que [el texto] se escribe para ser representado en un tiempo presente, también convencional y limitado como el espacio”.

Examinemos dois fragmentos das primeiras entregas do romance *El chico de la última fila*, o relato emoldurado escrito pelo personagem Claudio:

Texto I

GERMÁN: (Lee.) El pasado fin de semana, por Claudio García. El sábado fui a estudiar a casa de Rafael Artola. La idea partió de mí, porque hace tiempo que deseaba entrar en esa casa. Este verano, por las tardes me iba a mirar la casa desde el parque, y una noche el padre de Rafa casi me coge mirando desde la acera de enfrente. El viernes, aprovechando que Rafa acababa de fracasar en la clase de Matemáticas, le propuse un intercambio: “Tú me ayudas a mí con la Filosofía y yo a ti con las Matemáticas”. No era más que un pretexto, claro. Yo sabía que, si aceptaba, sería en su casa, porque la mía está en una calle que Rafa no pisará jamás. A las once toqué el timbre y la casa se abrió ante mí. Seguí a Rafa hasta su cuarto, que es como yo me imaginaba. Me las arreglé para dejarlo ocupado con un problema de trigonometría mientras yo, con la excusa de buscar una Coca-Cola, echaba un vistazo a la casa. Esa casa en la que por fin me encontraba, después de haberme imaginado tantas veces allí dentro. Es más grande de lo que suponía; mi casa cabe cuatro veces en ella. Todo está muy limpio y ordenado (p. 429).

Como a leitura é uma atividade individual e silenciosa, que não funcionaria no palco, Mayorga coloca o professor Germán lendo o texto de Claudio para a sua mulher. Essa primeira redação do estudante segue os parâmetros que se esperam normalmente de uma narração: além de especificar o título e o nome do autor, estão os claros aspectos como a voz, a pessoa que fala, o local e o tempo do falar, a experiência comunicada, as categorias da descrição, o julgamento expressado e o ato executado através do discurso (lista de MARTÍNEZ BONATI, 1992). O texto está escrito no passado e as poucas linhas de diálogo estão expressas em estilo direto livre.

O formato da seguinte redação (a instrução é que ela tem de conter determinados adjetivos, que aparecem em letra maiúscula) é bastante semelhante ao da primeira, só que desta vez quem lê/recita o relato é o próprio Claudio, alternando narração ulterior com diálogos breves, numa espécie de monólogo interior do garoto. Reproduzem-se as falas das personagens introduzidas todas por um travessão e algumas junto com um *verbum dicendi*.

Texto II

CLAUDIO: [...] Nos abrió la puerta una mujer OSCURA, que IGUAL podía tener quince años que cincuenta y cinco. La señora estaba en el salón, con la revista “Casa y jardín” en una mano y un metro en la otra. Tardó en darse cuenta de nuestra presencia, tan CONCENTRADA estaba midiendo una pared. - Rafa –dijo, dándole un beso-. Y tu amigo... ¿Carlos? - Claudio. Sobre la tele, junto a un dragoncito chino, foto de la sagrada familia en la playa, de cuando Rafa era PEQUEÑO: papá, mamá, el nene y una nena algo MAYOR que Rafa. El dragón los miraba como si fuese a devorarlos a todos. - Me han puesto un emebé en Matemáticas –anunció Rafa. - ¡Un emebé! ¡FANTÁSTICO! ¿Qué os apetece de merienda? Nos la preparó la mujer oscura. La señora se quedó en el salón, con la revista en una mano y el metro en la otra, flotando como un fantasma. Continuará. (p. 434)

Na terceira redação sim se opera uma grande mudança, que continuará durante toda a peça. O texto narrativo de Claudio passa a ser um texto dramático: se minimizam as descrições – que passam a ser rubricas –, cada fala vem marcada pela personagem correspondente e o tempo verbal predominante é o presente:

Texto III

[...] (Rafa Padre llega en chándal. Le cuesta hablar, está recuperándose del esfuerzo. Da la mano a Claudio.)

RAFA PADRE: Trabajo en equipo. Compartir información. Repartir responsabilidades. Delegar. Yo te la paso a ti cuando estás bajo el aro, tú me la pasas a mí cuando estoy libre de marca. Por cierto, a las ocho dan en diferido los Grizzlies contra los Clippers. ¿Pido una pizza, Rafa? ¿Te quedas a verlo... Claudio?

GERMÁN: (Dejando de leer.) ¿Estás haciendo parodia?

CLAUDIO: ¿Parodia?

GERMÁN: El modo en que describes su entrada en la habitación, su modo de hablar... Estás exagerando los rasgos del personaje para provocar la risa del lector. **CLAUDIO:** No exagero. Él es así. (p. 436) [...] (Silencio. Germán vuelve a leer.)

RAFA PADRE: ¿Te quedarás a verlo... Claudio?

CLAUDIO: Acepto la oferta del hombre del chándal. Una hora después nos reunimos con él en el salón, aunque yo tardo en reconocerlo, sin chándal parece otra persona, pero por cómo se relaciona con el mando de la tele deduzco que sí, es él, el cabeza de familia. Está interesado en que los Grizzlies ganen a los Clippers. En los Clippers juega un coreano, lo que le da pie a hablarnos sobre China. En el tercer cuarto se incorpora la madre, a ver el partido o a informarse sobre China. En el minuto once, simultáneamente, el ala-pivot de los Grizzlies es expulsado por cinco faltas personales y el padre recibe una llamada del trabajo. (p. 437)

3.1.2 O ato da leitura

La música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo; esta inminencia de una revelación, que no se produce, es quizá, el hecho estético. (BORGES, prólogo a *Otras Inquisiciones*, [1952], 1999)

Um aforismo de Schelling sobre o sinistro, “algo que, devendo ficar oculto, manifestou-se”, serviu como base a Sigmund Freud para desenvolver uma exaustiva descrição desse sentimento situado dentro do campo do angustiante e pouco explorado pela Estética até então que, segundo Freud, preferia ocupar-se do belo, do atraente, e dos objetos e circunstâncias que provocam a aparição desses sentimentos positivos. Em uma famosa publicação datada de 1919, depois de analisar a etimologia do termo “Unheimlich” e seu significado em várias línguas, o pai da Psicanálise ilustrava suas conclusões através do conto *O homem de areia* de E. T. A. Hoffman⁵³.

Considerando primeiro que a definição do sinistro como “algo espantoso que afeta as coisas conhecidas e familiares” resulta insuficiente, porque nem todo o insólito é horrendo, Freud acabará deduzindo que em geral o sinistro acontece quando o fantástico se produz no real, ou quando o real assume caráter de algo fantástico. Como esse fantástico é na verdade algo secretamente almejado pelo sujeito, pode concluir-se também que o sinistro é a realização absoluta de um desejo (sempre oculto, proibido, semicensurado).

O filósofo Eugenio Trias partia, bastantes anos depois (em 1982), desse texto freudiano e o contrastava com um outro aforismo, desta vez de Rainer Maria Rilke: “o belo é o começo do terrível que ainda podemos suportar”. Para Trias, o poeta alemão percebe já (passado o Romantismo) a proximidade entre ambos os extremos e, mais ainda, a necessidade de mostrar parcialmente o sinistro para que a arte possa ter lugar. Dito de outra forma, o belo (um véu que ordena harmonicamente a realidade) não adquire força se a elaboração estética não transfigura a partir dos nossos desejos impronunciáveis, que também são medos, e dá-lhes forma mantendo o que há neles de vitalidade. Sem essa recriação só há imagens sem tensão e sem interesse, ou

⁵³ Aliás, Freud efetua no seu texto um inventário de pessoas, objetos e situações sinistras. Acharmos que poderia ser interessante cotejar algumas delas com a obra de Mayorga: 1) sinistro é um indivíduo que traz presságios funestos, cruzar-se com ele provoca desgraça (morte, demência, fracasso); 2) esse indivíduo pode ter caráter de duplo; 3) sinistro é um ser acerca do qual temos dúvidas sobre se ele está realmente vivo, e também aquele outro ser inanimado que parece um ser animado (figuras de cera bonecas, autômatas); 4) a repetição de uma situação em condições idênticas da primeira vez; 5) sinistras são as imagens de amputações ou lesões de órgãos especialmente valiosos e delicados do corpo humano (órgãos sexuais, olhos).

outras que não se pode suportar, ou seja, que provocam repugnância, uma sensação que, segundo a Crítica de Kant, a partir da leitura de Trias, representa a negação mais radical da beleza. O terrível só pode entrever-se, nunca se mostrar na sua totalidade. O prazer estético só é possível ante a eminência de uma forma que deve permanecer oculta.

Es como si el arte —el artista, su obra, sus personajes, sus espectadores— se situasen en una extraña posición, siempre penúltima respecto a una revelación que no se produce porque no puede producirse. De ahí que no haya “última palabra” de la obra artística —ni sea posible decir de ella ninguna palabra definitiva. Hace de ese instante penúltimo un espacio de reposo y habitación: justo el tiempo de duración de la ficción. (TRIAS, [1982], 2006, P.47)

Situados já dentro da arte literária, Iser refere-se (e esse é um dos conceitos principais de sua estética da leitura) a uma dimensão não formulada do texto escrito que lembra bastante essa forma oculta da qual falava Trias: uma duplicação que Iser chama de “negatividade” e que, segundo ele, constitui o impulso fundamental na comunicação literária (ISER, 1999b, p. 32). Pela sua natureza, ela pode ser experimentada, mas só consegue ser explicitada referindo algumas de suas características.

A primeira delas diz respeito à compreensão do texto, com lacunas e hiatos (indeterminados) que interligam segmentos (determinados), conexões que têm que ser negociadas no ato da leitura. Tal negociação atenua a assimetria entre texto e leitor, uma vez que, por meio dessa atividade, o texto é transposto para a consciência do leitor. A segunda tem a ver com o contexto. Iser repara que a história da literatura está cheia de casos que dão testemunha dos esforços inúteis do ser humano e da penosa deformação da humanidade. “Fracasso e deformação são sintomas de uma causa oculta, e a representação destes sintomas pelo texto literário leva o leitor a atentar para a causa não formulada” (ISER, 1999b, p.32). Uma vez mais, o que é revelado aparece como um sinal do que permanece encoberto.

A última característica diz respeito à comunicação. A literatura traz para o mundo algo que não estava lá antes, contudo ela resultaria supérflua se o comunicado não nos fosse em alguma medida familiar. Neste ponto Iser cita Theodor Adorno: “tudo o que as obras de arte contêm, em termos de forma e materiais, espírito e matéria, emigrou da realidade para essas obras e, nelas, foi privado de sua realidade” (ADORNO apud ISER, 1999b, p.29).

Assim como a não-formulação do ainda não compreendido, a negatividade faz mais do que simplesmente assinalar uma relação com aquilo que põe em questão, estabelecendo um elo básico entre o leitor e o texto. Se o leitor é

levado a conceber a causa subjacente àquele questionamento do mundo, isso implica que ele deve transcender esse mundo para ser capaz de observá-lo de um ponto exterior a tudo aquilo em que de outro modo ele estaria tão inextricavelmente enredado. (ISER, 1999b, p. 33)

Essa ideia percorre toda sua obra: “Na estética iseriana, que é radicalmente antimimética, a literatura serve indiretamente para invocar aquilo que de outra forma não poderia fazer-se presente” (SCHWAB, 1999, p. 41). Vista nessa perspectiva, muito parecida à de Mayorga, a literatura não reproduz nem espelha nada fora dela, mas antes apresenta algumas das ilimitadas possibilidades que existem além das manifestações históricas concretas.

Provocar a iminência de algo que estava dissimulado, algo que, devendo ficar oculto, manifestou-se para conseguir observá-lo, é o sentido último da arte e do teatro para Mayorga. Transfiguração estética que provoca em nós uma experiência que, segundo Jauss, é ao mesmo tempo “liberação de e liberação para”, realizada por meio de três funções: a *poiesis*, a *aisthesis* e a *kátharsis*. Na *poiesis* a consciência produtora experimenta prazer pela criação do mundo através de uma obra própria; na *aisthesis* a consciência receptora experimenta prazer pela possibilidade de renovar e ampliar a percepção da realidade externa e interna; na *kátharsis* experimenta-se prazer pela anuência ou juízo exigido pela obra, ou pela identificação com normas de ação predeterminadas (JAUSS, [1977], 1999, p. 81)⁵⁴.

Em qualquer um dos casos, essa experiência estética, sempre prazerosa, inclui diversas emoções. Tema abordado desde cedo tanto no Oriente quanto no Ocidente, o Natya-Shastra (o primeiro grande tratado indiano das artes cênicas, escrito provavelmente entre o século II a.C. e o século II d.C.) já nos diz que o teatro tem a capacidade de destilar as emoções ordinárias através da distância estética para convertê-las em emoções estéticas: o erótico, o patético, o heroico, o cômico, o terrífico, o repugnante, o maravilhoso e o colérico (equivalentes aos gêneros ocidentais) não existem propriamente na obra, só na mente do espectador. Para Pavis, certas categorias teatrais, como o trágico, o estranho ou o cômico, não podem ser apreendidas salvo na relação do sujeito com o objeto estético.

Uma ressalva colocada por Bakhtin a partir dos chamados filósofos da estética expressiva (Shopenhauer e Hartmann): enquanto a experiência estética é um sentimento real, a

⁵⁴ A *aisthesis* também pode se converter em *poiesis*: “o observador pode considerar o objeto estético como incompleto, sair de sua atitude contemplativa e converter-se em cocriador da obra, à medida que inclui a concretização de sua forma e de seu significado” (JAUSS, [1977], 1999, p. 82).

empatia ou a repulsa que sentimos por determinada personagem é um sentimento ideal ou ilusório, porque não desperta em nós a vontade de ação (BAKHTIN 1999 apud ZAMORANO, 2017, p.61). Em concreto, a empatia estaria necessariamente condicionada pela simpatia que essa personagem nos produz, porque “no podemos vivenciar un objeto antipático, no podemos interiorizarlo, más bien lo rechazamos, lo evadimos” (BAKHTIN, idem).

Mas o que acontece quando o leitor simpatiza com personagens “portadores de visiones del mundo y de principios éticos repugnantes o que toman decisiones muy alejadas de lo que defendemos como lo justo, lo bueno, lo razonable o lo lógico”? (ZAMORANO, 2017, p.61). O próprio Zamorano responde a partir de Bakhtin: “una vida vivenciada simpáticamente no se concibe en la categoría del yo, sino en la del otro, como la vida de otro hombre, de otro yo, tanto exterior como interior. [...] Una vivencia participada pura carece de todo punto de vista, aparte de aquellos que sean posibles desde el interior de la vida participada empáticamente, y entre estos puntos de vista no existen los estéticamente productivos” (BAKHTIN, 1999, apud ZAMORANO, 2017, p.61).

A experiência da *aisthesis* pode, por fim, se incluir no processo de uma formação estética da identidade, quando o leitor faz a sua atividade estética ser acompanhada pela reflexão de seu próprio devir: “A importância do texto não advém da autoridade do seu autor, não importa como ela se legitime, mas sim da confrontação com a nossa biografia”. (JAUSS, [1977], 1999, p. 82)

O que nos interessa a partir daqui é um aspecto específico da *aisthesis*: a ideia de visão que consideramos intrínseca à captação sensível dos textos ficcionais considerados como objetos estéticos. Se bem que esta figuração seja apenas “uma das atividades por meio das quais formamos a *gestalt*⁵⁵ do texto literário” (ISER, 1990, p. 283), ela nos parece relevante o suficiente por tratar-se, neste caso, de um texto teatral (lembramos que a palavra “teatro” provém do grego *theatron*, que significa “lugar para ver”)⁵⁶, e pelo questionamento que *El chico de la última fila*, especificamente, levanta sobre a questão do ponto de vista na criação

⁵⁵ *Gestalt*, como termo e conceito neste texto, é entendido a partir de Wolfgang Köhler (1887-1967). Na Literatura, por Iser (1990), o termo pode ser interpretado como forma para a compreensão da totalidade da obra em questão, ou seja, tenta-se perceber funções das partes de um texto literário, neste caso *El chico de la última fila*, para depois dizer dele em plenitude.

⁵⁶ García Barrientos prefere referir-se à recepção dramática como VISÃO “para subrayar el carácter eminentemente visual de la misma” (GARCÍA BARRIENTOS, 2001, p. 226).

artística e sua recepção (começando pelo título, que de forma indireta se refere a um lugar de observação).

Porque estamos hablando de una historia de voyeurismo, 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. (MAYORGA, in BON MATÍ, 2012)

“É um fato da experiência que na leitura circula um constante fluxo de imagens da consciência”, diz Iser; a experiência estética que nos proporciona a literatura, “tem sua peculiaridade em sermos pontos de vista movendo-nos por dentro do que devemos apreender” (ISER, [1978], 1999, p. 12). Como vimos, o romance, assim como o filme, adota um ângulo de enfoque a partir do olhar do narrador (ou a câmera, no caso do cinema) que nos permite ver as personagens de fora ou de dentro, ou umas por meio da consciência das outras. Enquanto isso, no teatro costuma prevalecer o plano fixo, deixando o olhar do espectador mais ou menos livre para decidir o que vai estar em foco em cada momento.

Outra diferença destacada é que as personagens são percebidas de fora, no palco, frente a nós. Lukács considerava isto uma consequência natural do drama, “en que todo lo que ocurre em el interior se proyecta en actos, movimientos y gestos” (1971, apud ZAMORANO, 2017, p.69). Nas palavras de Enzo Cormann, “el teatro muestra el movimiento del texto” (CORMANN, 2005, apud SPOONER, 2013). Essa característica, aliás, atuaria como premissa no momento da escrita. O texto dramático e o texto espetacular exemplificam duas formas diferentes de acesso ao mundo ficcional. No primeiro, nosso objeto de pesquisa, a visão imaginária (que não é uma visão ótica) “pressupõe a ausência material daquilo que aparece na imagem”, diz Iser, “os aspectos esquemáticos do texto limitam-se a fazer-nos saber em quais condições deve ser constituído o objeto imaginário, somos nós os que formamos a imagem mental”. (ISER, 1999b, p.28).

Paradoxalmente, essa ausência característica da literatura não é sentida como uma limitação pelo leitor; ao contrário, “a maior determinação que os objetos têm em comparação com as imagens mentais nos provoca decepção” (ISER, [1978], 1999, p.44). Nossas imagens mentais não reconstroem detalhadamente uma personagem ou um lugar diante dos nossos olhos; os objetos e situações não se apresentam em sua concretude, eles são portadores de uma

significação como acontece nos sonhos, acrescentaríamos. Daí que, quando Juana consegue ver em pessoa a família Artola, os protagonistas do romance de Claudio, não pode esconder sua decepção, porque imaginava Ester uma mulher mais bonita. Não mais alta ou com um cabelo diferente, só mais atrativa: seguramente porque esse é um dos atributos que se esperam de alguém que representa uma paixão juvenil.

Em qualquer caso, essa decepção não vem provocada por ter imaginado esta ou aquela personagem de uma outra forma, vem porque nos sentimos excluídos de qualquer participação (RYLE, 1968 apud ISER, 1999). Quando assistimos ao filme baseado em um romance que conhecemos bem, geralmente o percebemos como um empobrecimento com respeito à obra original, isso acontece segundo Ryle porque a versão filmada neutraliza a atividade de composição própria da leitura. Deixamos de participar da formação desse mundo ficcional e essa situação pode ser um pouco frustrante (RYLE, 1968 apud ISER, 1999). Calculamos que no caso da encenação teatral (por partir normalmente de textos especialmente criados para serem concretizados por outros que não são o autor) esse pulo da letra impressa para o palco não nos resulta tão chocante como leitores/espectadores.

Por outro lado, o texto (assim como o espetáculo teatral, ao contrário de uma fotografia ou uma escultura) só pode ser apreendido como objeto em fases consecutivas de leitura, nunca de uma vez só:

O texto nunca está todo, simultaneamente presente diante da nossa atenção: como um viajante num carro, o leitor, a cada instante, só percebe um de seus aspectos, mas relaciona tudo o que viu, graças à sua memória, e estabelece um esquema de coerência cuja natureza e confiabilidade dependem de seu grau de atenção. Mas nunca tem uma visão total do itinerário. Assim, como em Ingarden, a leitura caminha ao mesmo tempo para a frente, recolhendo novos indícios, e para trás, reinterpretando todos os índices arquivados até então. (COMPAGNON, 2003, p. 152)

A leitura é então viagem (passeio pelos bosques da ficção, como dizia Eco), expectativa e modificação da expectativa, encontros imprevistos ao longo do caminho. Ela nos mostra aspectos dos objetos que talvez de outra forma não teríamos percebido, mas esse processo não acontece exatamente de forma aditiva. A imagem de Germán, por exemplo, não vem determinada estritamente em todos os seus aspectos e de forma equilibrada, senão que cada faceta dele está submetida a modificações latentes provocadas pela influência da faceta

dominante (GARCÍA BARRIENTOS, 2012). A partir de nosso ponto de vista errante, fica conosco a prazerosa tarefa de composição.

4.1.3 Graus de participação: os tipos de leitores

JUANA: Es la voz del pintor describiendo el cuadro. El espectador, o sea, el oyente, imagina el cuadro. El espectador es un co-creador: vuelca su imaginario en la pared vacía.

A ideia de que existe uma única lógica de leitura, que seria, aliás, transhistórica e transnacional, não parece se sustentar; o próprio senso comum nos diz que os leitores competentes leem os mesmo textos de modos diferentes dos outros leitores, mais a fundo, mais sistematicamente, e isso já prova de alguma forma que um texto não está completamente determinado: “o texto é apenas uma partitura, são as capacidades dos leitores, individualmente diferenciados, que instrumentam a obra” (ISER, [1978], 1999, p. 11). A leitura é projetar e projetar-se, como dizia Proust: “Na realidade, cada leitor é, quando lê, o próprio leitor de si mesmo” (PROUST, apud TACCA, 1981, p. 149).

Para Ingarden, cada leitura é uma atividade que o leitor conscientemente inicia e não somente uma experiência ou uma mera recepção de algo. Apesar disso, em muitos casos os esforços do leitor se dirigem em ler “oração por oração”, entendendo cada uma por separado e sem transformar o seu sentido em um objeto fictício. Também sem nenhuma intenção posterior de “constituir sinteticamente” esses objetos fictícios. Uma leitura mecânica (passiva) que considera o texto a partir de uma estrutura “estereotipada” e não vai além dela (INGARDEN, [1968], 2005, p. 59). Somente a leitura ativa, aquela que completa, que vai “agregar um suplemento [...] em muitas direções”, permite ao leitor “descubrir la peculiar y característica estructura (de la obra literaria) em todo detalle” (INGARDEN, [1968], 2005, p. 60)⁵⁷.

Leenhardt e Jozsa, em *Lire la lecture* (1982), propõem uma classificação mais específica, de três tipos: a) a leitura fatual ou fenomênica, que “registra as peripécias da ação e se limita em suas respostas ao nível dos simples fatos”; b) a leitura identificativaemocional, que

⁵⁷ Compagnon (2006, p. 155) adota uma crítica habitual a esta teoria da leitura (ele refere-se a Iser, mas achamos que pode fazer-se extensiva a Ingarden) que parece pertinente colocar: como em toda busca pelo meio-termo, sua abordagem acaba sendo conservadora, “a liberdade concedida ao leitor está na verdade restrita aos pontos de indeterminação do texto, entre os lugares plenos que o autor determinou. Assim, o autor continua, apesar da aparência, dono efetivo do jogo”.

“explica os fatos e comportamentos pelo caráter dos personagens ou pela dinâmica de suas relações recíproca” e se caracteriza por uma “tendência constante a escolher e rejeitar os personagens do romance, escolha e rejeição que se relacionam com a importância que tem para esses leitores o processo de identificação”; c) a leitura analítico-sintética, que “tenta uma interpretação englobadora das situações, procura as causas e assinala as consequências”.

Na peça que aqui analisamos, o professor Germán representaria essa última. Ele avalia a técnica usada pelo seu aluno e o orienta na tomada de decisões que deve levar em conta um escritor quando vai escrever, todas elas pensadas a partir do leitor, e vai emprestando ao estudante vários livros de sua biblioteca pessoal (sempre autores canônicos europeus, vários deles relacionados com o gênero do “Bildungsroman”) para que os tenha como modelo, ajudando dessa forma a construir as leituras do jovem leitor/escritor. O adolescente, efetivamente, irá reescrevendo os textos dele a partir desse material e desses ensinamentos. 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 ajude a corrigir a obra e, sobretudo, espera verdade, toda a verdade, características das quais está dotado o professor. Germán só não se nos apresenta como o perfeito crítico porque parece faltar-lhe um aspecto importante: a criatividade. Seus métodos e questionamentos não parecem arbitrários, mas também não artísticos, aspecto muito valorizado por Mayorga, e por Benjamin: “Sólo la obra mediocre admite la mera caracterización” (MAYORGA, 2003, p. 22). Se a obra de Claudio é medíocre ou não é assunto para uma outra discussão.

Nas intervenções do professor aparecem questões como a função da arte: “La primera pregunta que debe hacerse un buen escritor es: Para quién escribo?”; o estilo: “Esa ansia por contarle todo. Confía en el lector, él completará”; a necessidade do conflito: “Qué va a pasar? No se puede dar tregua al lector, es necesario mantenerlo tenso” (trazendo à tona a figura de Sherazade); a construção das personagens: “Evita describir los estados de ánimo de los personajes, haz que los conozcamos por sus acciones”; a importância do título: “El título establece un pacto con el lector. El título lo orienta sobre lo que tendrá de valorar, en que tendrá que reparar” (Claudio propõe os possíveis títulos: *El laberinto del Minotauro*, *La pizarra vacía*, *Los cuatro ángeles*, *Los números imaginarios*); o conceito de verossimilhança: “Si no es verosímil, no sirve, aunque sea verdad”; o final adequado: “Un buen final tendrá que ser aquel que el lector diga: no lo esperaba y, sin embargo, no podía acabar de otra forma”, um final

“necesario y imprevisible. Inevitable y sorprendente”, “que reconforte al lector o que lo deje herido”; acertadas reflexões metadiscursivas pelas quais muitos críticos têm descrito esta obra teatral como uma espécie de compêndio da poética de Mayorga.

Já Juana, a mulher do professor, representaria a leitura identificativa-emocional. Ela é uma leitora voyeur, o que atrai a atenção dela é poder saber o que se esconde por trás dos muros. Em parte, identifica-se 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.

JUANA: Empieza a recordarme a mi primo el de Alicante, que te lo encuentras en una boda y te cuenta todos los chismes de la familia. ¿De qué se trata, de conocer a una familia por dentro? ¿Antropología barata o simple cotillería? A mucha gente le gusta eso, levantar el tejado de una casa y ver lo que hay debajo, la tele está llena de eso.

Paradoxalmente, a mulher que trabalha como curadora numa galeria de arte contemporânea e vive reclamando que suas chefes consideram as peças que ela expõe como arte para doentes, tem traços de censora. Isso porque a irreverente escrita do adolescente penetra em um espaço proibido, precisamente por ser tão corriqueiro: a casa da família de classe média, que no fim das contas é a própria casa dela.

Ambas as figuras poderiam ajustar-se às condições do “leitor informado” assinaladas por Stanley Fish (1980, apud SARLO, 1985, p. 9)⁵⁸: falante competente da língua em que o texto está escrito; tem plena posse do conhecimento semiótico de que um ouvinte maduro precisa para suas tarefas de compreensão (incluídos os conjuntos lexicais, as probabilidades distributivas, os rasgos idiomáticos, os dialetos profissionais e de qualquer outro tipo etc.; possui competência literária. Para Beatriz Sarlo (1985), essas características o transformam em um leitor-filólogo ou leitor-crítico.

⁵⁸ Poderíamos contrapor esse leitor informado ao leitor comum. Diferente do leitor implícito de Iser ou do leitor modelo de Eco. Também do leitor pretendido de Wolff. Nas palavras de Pozuelo Ybancos: “El lector Modelo (que coincide básicamente con el implícito de Iser) es necesario para la descodificación y es el que resuelve teóricamente la propia necesidad que el proyecto textual reclama de actualización de sus presuposiciones y rellenado de su reticencia, pero su distancia del lector pretendido puede ser tan grande como la que efectivamente se da entre la recepción de Los viajes de Gulliver por el ilustrado de s. XVIII y el lector actual (es decir, la posibilidad de que un texto modifique su horizonte de recepción)” (YBANCOS, [1998], 2009, p. 126).

Além deles, há também outro receptor da obra, o fundamental: o leitor/espectador do texto teatral. Podemos aplicar-lhe o que diz Anne Ubersfeld (2002) pensando no espectador da peça, ele pode compreender e julgar de forma mais completa e confortável (um voyeurismo de incógnito, pelo menos em algum tipo de teatro), esse processo de comunicação que acontece frente a ele e no qual ele não está diretamente implicado.

Esse leitor/espectador real, aquele que o autor muitas vezes tem em mente quando escreve, é sempre desconhecido e impreciso. No caso de Mayorga, é ele mesmo com 16 anos, quase a idade de Claudio: “Tengo la impresión de que trabajo para ese muchacho, para esa persona que está intentando entender un poco la vida, que está intentando explicarse, que está intentando dibujar un mapa, intentando orientarse” (MAYORGA, 2018, Anexo II).

4.2 O leitor/espectador como elemento estruturante da obra

Ryngaert recorre a Eco para dar a mais ampla definição do texto de teatro moderno e contemporâneo, “talvez pudéssemos retomar a bela formulação de Umberto Eco, que qualifica os textos de máquinas preguiçosas, e considerar que nosso corpus reúne os mais preguiçosos de todos” (RYNGAERT, 1999, p. 3)⁵⁹. Para Ryngaert voltar a Eco é importante, justamente pelo que ele diz dos textos que querem que alguém os ajude a funcionar, que “preencha as lacunas de significação” e “coopere na atualização textual”; alguém “capaz de mover-se interpretativamente, como o autor se moveu generativamente”, gerando o texto (ECO, [1979], 1993, p. 76- 78).

Sanchis Sinisterra (1995, p. 66) considera que todo o problema da dramaturgia e/ou da encenação consiste “en la mutación del espectador real - ese señor, señora o joven que con un poco de suerte entrará para asistir la obra - en el espectador ideal que construimos en el trabajo de escritura y/o de puesta en escena”. Mas 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 mundo por parte do futuro espectador; um

⁵⁹ A citação original: “o texto é uma máquina preguiçosa que exige do leitor um árduo trabalho cooperativo para encher espaços de “não dito” ou de “já dito”, espaços que, por assim dizer, permaneceram em branco, então o texto não é mais do que uma máquina pressuposicional”. (ECO, 1979, pág. 39)

plano ficctício-gerativo⁶⁰, 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 pôr de si mesmo; e um plano estético, relacionado com a noção de artisticidade e de gosto de cada indivíduo ou sociedade. A seguir, apontaremos brevemente uma série de conceitos teóricos chaves que estão relacionados com alguns desses planos.

4.2.1 Plano referencial

No plano referencial nos deparamos com a questão do ponto de vista. Nesta obra dramáticaa, e aqui está o jogo, existe sim a voz de um narrador (Claudio) mediando nosso acesso a grande parte dos acontecimentos, talvez todos. De entrada, ele escolhe escrever seus textos sobre o que acontece na casa no tempo presente porque, segundo ele, é como estar lá de novo, uma proposta muito teatral, se pensarmos que no palco “o passado não é representável como tal passado, embora possa ser assumido como lembrança na palavra presente” e normalmente “o romance usa a oposição temporal presente/passado para organizar algumas de suas relações no texto: o espaço, as visões, os modos do relato, o estilo do discurso, etc.” (BOVES NAVES, 1997, p. 368). Essa escolha pela chamada técnica narrativa do *showing* (mostrar), em contraposição a outra do *telling* (relatar)⁶¹, provoca umas vias expressivas e umas possibilidades de interpretação determinadas. Segundo Boves Naves, “implica geralmente (não por relação de necessidade) enfoque próximo aos fatos, visão emotiva e de perto, estilo direto, objetividade, falta de seleção, etc.” (BOVES NAVES, 1997, p. 364-365).

Por meio do recurso metaficcional da poética em abismos, podemos ver um outro Claudio além dos Claudios, de quem falávamos antes: Claudio personagem real (relato moldura), Claudio narrador e Claudio personagem ficcional (relato emoldurado) instintivamente concluímos que aquele que atua no relato moldura é o mais autêntico dos três e aquele que atua no romance escrito por ele é o mais falso.

⁶⁰ O termo para Sanchis Sinisterra é *ficcionalgerativo* e trata de algo gerado pelo leitor/espectador ideal a partir do plano ficctício da obra.

⁶¹ O uso destas expressões de cunho teórico, especialmente em Teoria da Narrativa, trata da distinção de Percy Lubbock (1879 – 1965), relacionada à maior ou menor intervenção do narrador, por isso, quanto mais ele intervém, mais ele se dispõe a contar (*telling*), quando ele se isenta, mais ele está a mostrar (*showing*).

Tudo o que vemos e sabemos sobre a família Artola (inclusive suas falas) vem mediado pelo olhar do Claudio narrador, até o ponto que em alguma ocasião assistimos a diferentes representações de um mesmo acontecimento porque o garoto, seguindo as instruções do professor, decide reescrever alguma parte. Esse procedimento nos dá a dica sobre a mesma artificialidade do fato que está sendo contado/encenado. O mundo ficcional se presentifica sim, característica dramática por excelência ante o leitor/espectador, mas vem claramente mediado pela voz de um personagem, característica narrativa principal:

La regla fundamental de la institución novelística no es el aceptar una imagen ficticia del mundo, sino, previo a eso, el aceptar un hablar ficticio. Nótese bien: no un hablar fingido y no pleno del autor, sino un hablar pleno y auténtico, pero ficticio, de otro, de una fuente de lenguaje (lo que Buhler llamó “origo del discurso”) que no es el autor. (MARTÍNEZ BONATI, 1992, p. 66)

Conquanto, como acontece na arte narrativa nos dias de hoje, segundo Martínez Bonati (1992), essa fala não provém de um sujeito central que explica o mundo e a vida, e sim de uma consciência limitada cujas observações se mantêm no espaço da experiência direta. Além disso, como acaba acontecendo em *El chico de la última fila*, “la pretendida objetividad trae consigo la desaparición estética o fenoménica de la persona que narra y de la situación de la elocución: no se percibe el acto narrativo” (MARTÍNEZ BONATI, 1992, p. 48).⁶²

Uma espécie de “Bildungsroman” escrita do ponto de vista de um adolescente quase simultaneamente ao desenvolvimento dos fatos narrados e dos diálogos transcritos. Levando isso em conta e como anota Pozuelo Yvancos:

(...) al género autobiográfico le es capital la discusión sobre el estatuto ficcional, porque su carácter fronterizo compromete precisamente el lugar de definición de la calidad veritativa o no de sus aserciones, proclamadas verdaderas por un narrador que las autentifica (2009, p. 12).

Ainda tem outro aspecto bem interessante: contrastar as afirmações que formam o romance por entregas de Claudio (relato demarcado) e as afirmações do professor/crítico sobre essa narrações, para Bonati “condicionadas por el hecho ontológico de la duplicidad real-

⁶² También segundo Martínez Bonati: “El escándalo epistemológico de la novela realista moderna no es la omniscencia del narrador autorial, sino la fingida percepción inmediata de lo que es inmediatamente imperceptible (la interioridad, la soledad ajena) que caracteriza el discurso de la culminación de la novela realista (Flaubert, Henry James, Tolstói etc.)” (1992, 48.).

ficticio de la obra literaria” (1992, p. 43)⁶³. Expressão gramatical deste fato é a presentificação do “acontecer pretérito” tanto no comentário abstrato quanto na paráfrase narrativa resumidora (MARTÍNEZ BONATI, idem). Em outras palavras, a narração secundária de Germán faz do passado recente e fictício um presente real, e desta forma tudo (o romance e seu comentário crítico) resulta presentificado, aproximando-se assim da teatralidade.

4.2.2 Plano identificatório

Dois recursos metaficcionais convergem na peça *El Chico de la última fila* para tematizar os processos de leitura e criação literária: a metalepse e a narrativa em abismo. Ambos, juntamente com o recurso da interrupção, respondem à concepção da obra como artefato; estimulando uma postura crítica no leitor/espectador que impeça, até certo ponto, a ilusão e a identificação. Não completamente, porque o teatro de Mayorga não parece renunciar ao todo de provocar reações emotivas nesse sentido.

Como sabemos, a metaficção consiste em mostrar do interior de uma ficção os dispositivos que tornam essa ficção possível, por isso ela se converte em uma forma para que o leitor/espectador “observe aquello que le resulta familiar como si fuera extraño, mostrando su proceso de producción como un conjunto de recursos técnicos y humanos” (ZAVALA, 2015). Ampliando o seu alcance, poderíamos fazer extensiva essa suspeita para as noções que temos sobre o mundo, como diz Mayorga: “todo es construído”.

Talvez por isso, como assinala Abuín González, a metaficção ocupe um lugar relevante no repertório de recursos de nosso dramaturgo, assim como na ficção moderna de modo geral, especialmente a metalepse. Esse termo, recuperado para a teoria literária a partir de Gerard Genette (Figuras III, 1972), é definido pelo teórico francês como “una transgresión a través de la cual personajes de diferentes niveles diegéticos –incluido el personaje/autor– entran en una relación que no puede justificarse desde el punto de vista de la verosimilitud de la historia.” (GENETTE, apud ABUÍN GONZÁLEZ, 2013).

⁶³ “Para entender mejor la duplicidad óptica de la ficción, es útil recordad la distinción de Josef Konig (1969) entre juicios determinativos y juicios modificativos”. Os primeiros predicam atributos objetivos do sujeito (tamanho, cor, situação laboral, posição social, etc.), os segundos predicam atributos subjetivos (por exemplo, a impressão de vitalidade que alguém causa, sua beleza física, simpatia, etc.). (MARTÍNEZ BONATI, 1992, p. 23).

Na obra da qual nos ocupamos neste trabalho, essa transgressão entre os diferentes níveis de representação (o relato moldura e o relato emoldurado) não vem indicada em nenhum momento pelas didascálias, nem na divisão em quadros, de forma que o diálogo teatral se apresenta de forma fluida e sem distinções entre o que forma parte do mundo da narração e do narrado. Um cruzamento das fronteiras semióticas que vai se intensificando até chegar naquela inquietude que Borges manifestava em alguns de seus relatos: a hipótese inaceitável de que narrador e narratários possam misturar-se com suas criações⁶⁴.

Para Zavala, a metalepse pode ser considerada:

[...] uno de los recursos más radicales, lúdicos, irónicos y paradójicos del arte para contribuir a despertar o estimular la conciencia ética y estética de los receptores [...] pone en escena, desde el nacimiento del arte moderno en el siglo XVII (con Velázquez, Cervantes y Shakespeare), la idea posmoderna de que toda verdad es relativa al contexto que la hace posible. (ZAVALA, 2015)

Em outras palavras, que a maneira como cada leitor ou espectador percebe e interpreta a realidade, e a forma como cada obra de arte a representa, são resultado de contextos e códigos específicos de interpretação e o seu sentido pode mudar quando muda o contexto de recepção (o horizonte de expectativas referido por Jauss). Seguindo com Zavala (2015), a metalepse pode adotar uma ou várias das seguintes formas, às vezes ao mesmo tempo: tematização, hiperlepse, epanalepse e dissolução da quarta parede. A mais comum das quatro, e a que encontramos aqui, é a tematização, que consiste em converter o ato de narrar uma história no próprio tema da narração⁶⁵.

A esse efeito metaléptico acrescenta-se outro reduplicador, que também funciona como estratégia de construção que problematiza os limites entre realidade e ficção: a narrativa em abismo⁶⁶.

⁶⁴ No caso da narração pode ser por intrusão do narrador no narrado, ou inversa, a intrusão do leitor na narração, a contaminação do contexto de enunciação no universo do narrado, a intrusão do universo narrado no universo do leitor, “el hecho de que el personaje, el narrador o el autor se dirijan directamente al lector o espectador” (ZAVALA, 2015).

⁶⁵ Também intuimos a dissolução da quarta parede quando Germán ensaia uma desculpa para Rafa filho que deve dar na frente do restante dos alunos. Fiel à sua decisão de interferir o menos possível nas decisões que deve tomar o diretor de cena, Mayorga não explicita esta possibilidade que parece bastante natural colocada no palco (foi a escolhida, por exemplo, pela companhia de Helena Pimenta: nessa encenação, cada vez que Claudio é narrador se dirige diretamente ao público).

⁶⁶ Mayorga se refere em uma entrevista a *El chico de la última fila* como “una puesta en abismo radical”.

Se retomamos a ideia da poética em abismos que discutíamos, entendemos a narrativa em abismo, definida por Dallenbach (1977), como todo enclave que mantém uma relação de similitude com a obra que a contém. Segundo Dallenbach existem três tipos de espelhamento interno: simples, em que uma sequência se conecta com outra por similitude com a obra que a envolve; infinita, na qual este tipo de sequência inclui outro tipo de sequência que por sua vez inclui outra, e assim sucessivamente; e aporética, na qual uma sequência inclui a obra que a envolve, esta última seria o tipo de formação da narrativa que nos permite constatar uma poética em abismos em *El chico de la última fila*.

A estrutura dramática da nossa obra está caracterizada também, como costuma acontecer no teatro de Mayorga, por “un recurso estético y filosófico que se hace eco de la teoría del distanciamiento brechtiano e inscribe de lleno al dramaturgo en la línea de la Filosofía de la Historia de Walter Benjamin: el principio de interrupción” (SPOONER, 2014, p.12). O próprio Benjamin, no seu ensaio *O autor como produtor*, se referia a esse procedimento de montagem, tão familiar para nós hoje, onde o elemento montado interrompe o contexto em que está incluído, como uma característica fundamental do teatro épico de Bertold Brecht. Nele, a interrupção da ação se dirige constantemente contra uma ilusão do público:

(O público) reconhece as situações como reais; não com presunção, como no teatro do naturalismo, mas surpreso. Mais do que reproduzir estados de coisas, o teatro épico os descobre. A interrupção não tem aqui o caráter de excitante; sua função é organizadora. Detém o curso da ação para forçar o espectador a posicionar-se a respeito do que acontece. (BENJAMIN, [1934])

Como o teatro épico, o nosso dramaturgo não busca tanto satisfazer o público com sentimentos, embora se trate de sentimentos de rebeldia, como separá-lo das condições em que vive, servindo-se persistentemente do pensamento. Como diz Benjamin, “o comportamento não é transformável a partir dos seus momentos elevados, mediante virtude e determinação, senão em seu transcurso estritamente habitual, mediante raciocínio e treino” (BENJAMIN, 1934).

Agora bem, na peça esse recurso acaba resultando muito verossímil, já que a ação se interrompe, seguindo o ritmo das leituras. Como diz Tacca: “A ação dramática e o filme avançam, inexoravelmente, sem o espectador. Pelo contrário, é o leitor quem faz avançar o romance; a sua participação é mais intrínseca, mais pessoal: quando o leitor se detém, detém-se o romance” (1981, p. 142).

4.2.3 Plano sistêmico

No plano sistêmico, cabe perguntar-se que vazios são esses que o leitor/espectador se veria chamado a completar assumindo um papel ativo, uma coautoria. A princípio, fica nas mãos dele 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. O leitor/espectador é o encarregado de construir os espaços e os tempos, os locais onde a trama vai acontecendo (a casa da família Artola, a do professor, a escola, a galeria de arte, o parque).

Mayorga reconhece estar muito interessado pela “cenografia verbal”, a construção de espaços e tempos através da palavra, recurso fundamental no teatro do século de ouro espanhol (lembramos que o autor já adaptou várias peças desse período) e no drama isabelino⁶⁷, mas não só:

Sólo con palabras, y con la complicitad de sus espectadores, Sófocles, Shakespeare o Calderón podían convertir el pequeño escenario en una ciudad invadida por la peste, un mar tempestuoso o un castillo polaco. Usaban las palabras como aquellos cuentacuentos capaces de crear en el aire un zapato de cristal o un bosque. Como las usan los niños, que, sólo nombrándolos, pueden traer aquí y ahora cualquier lugar y cualquier tiempo. (MAYORGA, [2005], 2016, p. 338)

Em *La construcción del espacio en la comedia española* (2005), Javier Rubiera distingue, segundo o grau de representação, entre espaços “miméticos” ou “patentes”, (aqueles imitados em cena, visíveis)⁶⁸ e espaços “diegéticos” (aqueles aludidos no relato de uma personagem e que não formam parte nem do tempo nem do lugar da enunciação dramática). Esses últimos são os que mais nos interessam aqui por precisar de um maior engajamento por parte do leitor/espectador.

⁶⁷ Um exemplo muito emblemático encontramos de novo em Cervantes, no seu *El retablo de las maravillas*.

⁶⁸ Anota García Barrientos (2001) que, com raríssimas exceções nas quais ele é apresentado significativamente como um espaço absoluto, o espaço dramático patente é interpretado sempre pelo leitor/espectador como parte de um espaço maior, que continua para além dos limites do cenário e o decorado. Quando as personagens conversam dentro de uma casa, por exemplo, nós pressupomos naturalmente que atrás das paredes há uma rua, um bairro, uma cidade etc.

Esses espaços que não podem ser percebidos diretamente pelo espectador podem ser divididos, por sua vez, em espaços “latentes” (contíguos aos espaços patentes, prolongação deles) e espaços “ausentes” (independentes dos espaços patentes), (RUBIERA, 2005, p. 94). Dentro destes últimos, por exemplo, estão a casa de Claudio, ou a própria galeria de arte e o parque até chegar ao final da obra.

Segundo García Barrientos, se os espaços patentes e latentes/contíguos são especificamente dramáticos, os ausentes se aproximam mais do modo narrativo, puramente literário ou verbal, de representação. Esses espaços descritos podem ser representados de três formas indiretas: a) a réplica que procede de fora; b) a réplica para fora, que também supõe a ruptura da quarta parede; e c) a “ticoscopia”:

Ticoscopia: cuando el actor-personaje relata o describe lo que dice ver fuera de escena, procedimiento que fue empleado con gran frecuencia y originalidad por los dramaturgos para presentar a la imaginación del público escenas de difícil o imposible representación sobre el escenario. (GARCÍA BARRIENTOS 2001, p. 166)

Essa classificação entre patente / latente / ausente nos serve para pensar no grau de presença de qualquer elemento dramático. Concretamente, pela sua proposta, *El chico de la última fila* está repleta de espaços, tempos, ações e personagens ausentes. Seguindo com García Barrientos, normalmente as ações que acontecem fora ampliam o espaço visível (reforçando em ocasiões a ilusão de realidade); produzem um efeito de intensificação expressiva (“según el mismo juego que el mostrar y el ocultar puede dar, por ejemplo, en el erotismo”); podem relacionar-se entre si distintas cenas ou partes de uma obra; evitam a exposição do público a ações violentas, inconvenientes etc. (GARCÍA BARRIENTOS, 2001, p. 163).

No caso de *El chico de la última fila*, cabe imaginar que essas elipses se devem basicamente: a) ao narrador não conhecer esses lugares ou esses personagens; b) ele não quer que apareçam porque já não formam parte de sua história (como a mãe), ou porque se envergonha (como o pai emocionalmente e socialmente fraco ou o lugar onde eles moram; a bofetada de Rafa); c) Mayorga quer estimular assim a imaginação do leitor/espectador.

Logicamente, o leitor/espectador também reconstrói os personagens. Por um lado, a diferença do que costuma acontecer na narração, a caracterização dos personagens dramáticos raramente é detalhada. Fisicamente, aqui quase nada sabemos, além da idade deles. Esses vazios

textuais, característicos do drama, preenchem-se com a voz e o corpo dos atores no palco; mas, e na leitura? Por outro lado, até que ponto precisamos disso?

Pode-se ver o caráter específico da personagem dramática no seu alto grau de atuação exterior, no que faz e no que diz — dizer também é uma forma de ação — para fora, que se reflete no texto. A partir daí, corresponde ao leitor/espectador “ponderar las implicaciones de cada acción física, gesto, entonación o silencio, que habrá conjeturado como plausibles para explicar el sentido de una escena” (ZAMORANO, 2017, p. 60).

O próprio conceito de caracterização põe em relevo a artificialidade da personagem como constructo, como resultado de uma operação de construção aditiva e que se desenrola no tempo — “en efecto, el personaje se va “haciendo”, cargándose de atributos a lo largo de la obra” —, que não se completa até sua última intervenção ou a última referência feita a ele (GARCÍA BARRIENTOS, 2012, p. 198). O autor pode caracterizar (são quatro dimensões — psicológica, física, moral e social) através do narrador ou das personagens, isto é, por caracterização direta ou indireta. De forma explícita (expressa e intencionada) ou implícita (involuntária) (GARCÍA BARRIENTOS, 2012, p. 207).

Um exemplo de caracterização indireta são os livros que cada um dos personagens principais lê; os comentários entre aluno e professor ou entre os leitores do romance, Germán e Juana, como quando discutem sobre qual dos pais de Rafa deve estar tomando antidepressivos. Também algumas falas de Claudio, que não estão dirigidas a nenhuma das outras personagens, dão aspectos de solilóquios e de apartes; isso deixa-nos detalhes que não surgiriam naturalmente em situações específicas de diálogo. Um caso particular de caracterização implícita é o “emblema” (SCHAEFFER, 1995b apud GARCÍA BARRIENTOS, 2012, p.209): pode tratar-se de um objeto, um gesto, um lugar, uma forma de falar, de vestir-se, etc., que se associa de forma constante com a personagem e se converte em sua marca distintiva (pode chegar a simbolizá-lo), o mais próximo disso em *El chico de la última fila* é a roupa esportiva do Rafa pai, ainda, os martinis de Ester ou o jargão especializado de Juana.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dizia Iser ([1978],1999) que a indisponibilidade dos seres humanos para si mesmos gera um desejo profundamente humano de autoexploração e de auto representação que se traduz imediatamente em necessidade de ficção. Essa necessidade também pode, e com frequência, ser fruto de uma desistência, o anseio de refúgio frente a uma realidade hostil. Com certeza existem outros motivos, mas esses são os dois que convivem em Claudio, o jovem protagonista de *El chico de la última fila*, e em Germán, o professor, uma das múltiplas possibilidades em que o rapaz poderia se converter. A literatura não reproduz nem espelha nada fora dela, mas seu tecido pode muito bem apresentar algumas das ilimitadas figuras que existem além das manifestações concretas de cada lugar e de cada época. Seus fios entrecruzam o escondido e o mostrado, e entre as frestas desse entranhado pode-se vislumbrar, às vezes fugazmente, o inominável.

Deste lugar de vislumbre, entre o escondido e o mostrado, podemos refletir sobre o próprio título do texto mayorguiano: *El chico de la última fila*. Em uma tradução livre para o português, poderíamos chamar a peça de Mayorga por *O menino da última fileira*, o que nos leva a pensar sobre o espaço físico ocupado por esse garoto na sala de aula, o que propõe conotações. Claudio, em condição de menino da última fileira, é um observador, afinal, desse ponto de vista privilegiado, pode ver tudo sem ser visto. Essa lógica se repete dentro da própria trama quando o rapaz, arguto vigilante, observa a família de Rafa sem ser notado. Aprender a mirar, aprender a escrever, aprender a reconhecer os riscos da escrita, saber discernir aquilo que a escrita nos autoriza e com o que nos compromete são missões do menino observador, que talvez queira pensar sobre aquilo que vê. Além disso, essa tentativa de reflexão pode ser seu motivo principal ao decidir escrever um romance sobre a família vigiada, transformando em ficção aquilo que não consegue nomear sob a ótica do real. Nesse sentido, o texto se ocupa da importância da narração para a constituição do sujeito.

Por estar nesse lugar prestigiado da visão, a última fileira, torna-se sobre-eminente que o leitor/espectador possa enxergar essa família sob a perspectiva do rapaz, uma perspectiva que não poderia ser a do dramaturgo, posto que ele, como criador demiúrgico, ocupa um espaço de fora da diegese, desse modo, um lugar distante, de onde não consegue em ocasião alguma contar-nos sobre as coisas que nos são contadas por Claudio. O garoto revela sua compreensão dos sucessos da trama e vai além: faz isso com maestria quando além de descrevê-los mostra

suas insatisfações diante do que observa. Ora, no texto cênico-literário é uma missão quase impossível narrar acontecimentos por meio das estratégias de focalização e de voz disponíveis pela narratologia, é assim porque o texto dramático está formalmente disposto em diálogos, portanto, se há um narrador, quando o há, ele deixa de ser simples e puramente narrador para ser um personagem que narra. Dessa forma, Mayorga necessitava encontrar os meios precisos para explorar as observações desse menino que vê, que observa e que tem critérios sobre aquilo que mira. O mecanismo formal, então, para construir isso, apresenta-se por meio de uma poética em abismos com a pretensão de abarcar dois gêneros literários. Uma poética que monta um campo de batalha em tensão cujo objeto de disputa é o lugar de enunciação, o poder da fala e, consequentemente, da palavra. Sua escrita é, antes de qualquer coisa, uma busca permanente por uma palavra mais profunda e mais extensa. Porque “mais palavra é mais vida e mais capacidade de resistir. Ao contrário, a dominação do homem, a sua diminuição e acosso, começam sempre pela redução da palavra” (MAYORGA, 2016, p.82. tradução nossa).

Nestes aspectos, é oportuno sinalizar um dos vários traços compartilhados pela filosofia de Walter Benjamin e a dramaturgia de Juan Mayorga: o uso de uma linguagem que vai além do mero caráter comunicativo, que não está submetida a uma intencionalidade monológica do sujeito. Em vez disso, reivindica o diálogo e a exposição das ideias, onde se manifesta a realidade que nunca é apenas vista por um único *eu* emissor, antes é um objeto no qual confluem uma série de vozes plurais. E, para Mayorga (1999), o teatro é o lugar onde a expressão verbal encarna, da melhor maneira possível, a sua dimensão dialógica. É no teatro, precisamente, que essa instância reveladora da linguagem se realiza a partir de diversas vozes que ao interromperem um discurso único oferecem uma aproximação progressiva ao embate plasmado na dramaturgia.

Mayorga e Claudio pelem pela voz do discurso. Dramaturgo e personagem batalham pelo protagonismo da palavra. As estratégias formais do texto cênico-literário são as armas do criador, enquanto o menino incorpora, formalmente, os mecanismos da narrativa para, então, roubar ao escritor espanhol a vez de falar. O resultado disso apresenta ao leitor/espectador dois mundos dentro de um mundo, onde ele como co-criador da obra pode julgar, pensar, refletir sobre ambas perspectivas de uma mesma trama. Se não julgar, pelo menos avaliar as duas compreensões apresentadas no texto mayorguiano. Com isso, Mayorga oferece ao leitor/espectador, ao deixar Claudio narrar, função de crítico, na concepção benjaminiana da

palavra, possibilitando um espaço filosófico que lhe garanta condição de participante da dramaturgia; assim, cabe ao leitor/espectador, e somente ao leitor/espectador, apreciar as duas diferentes visões espetacularizadas sobre o mundo “real” da obra.

Por meio desta poética, ou seja, desta construção formal da peça, uma poética em abismos, o dramaturgo espanhol produz a trama, tece a fábula e dá voz às análises de Claudio que jamais poderiam ser as suas em um texto sumamente teatral. Para que isso fosse possível, ou seja, para que pudéssemos ler/ver os acontecimentos da história e, ao mesmo tempo, perceber as compreensões de Claudio sobre eles, era fundamental permitir contar uma história dentro da história. Uma história que, embora a mesma do eixo central, é contada sob outro ponto de vista, neste caso, a partir da ótica de Claudio, criando uma forte tensão entre duas percepções de um mesmo referente. A macroestrutura engloba a microestrutura, que por sua vez faz referência direta à outra, razão pela qual mencionamos um relato moldura e um relato emoldurado.

Parece-nos que o debate em *El chico de la última fila* não é concluído nem por Claudio, nem, aliás, por Juan Mayorga, dramaturgo e criador da obra. O texto delega o papel decisivo ao sujeito leitor/espectador. É nesse momento que se concretiza a finalidade da poética em abismos que, no caso deste texto, abre uma constelação de perguntas em torno de dois pontos de vistas diferentes sobre uma mesma realidade. O teatro se volta então para si mesmo, para sua própria realidade, uma realidade que inclui imediatamente a presença e a atuação do leitor/espectador. Iniciado esse processo auto reflexivo, o texto teatral começa a ser pensado como uma “arquitetura de interações” (GOLOPENTIA, apud SANCHIS SINISTERRA, 2006, p.19), e seus diferentes códigos e partes começam a organizar-se em novas articulações. Trata-se de uma experimentação formal que, em muitas ocasiões, utiliza recursos metaficcionais e é profusa em estímulos com os quais o público deve se comprometer a partir da própria pista hermenêutica.

Assim, Claudio nos conta o mesmo que Mayorga nos conta, apresenta as mesmas personagens já introduzidas pelo escritor espanhol, mostra os lugares previamente apresentados pelo dramaturgo, mas sempre com uma diferença: quando é Claudio quem tem a voz, as percepções são outras.

É interessante pensar que essa dinâmica pode ser entendida também a partir da própria ideia de teatro. Quando o leitor/espectador passa a ser o menino da última fileira, ele se torna o arguto vigilante.

Se retornarmos ao que dizia Aristóteles sobre a execução teatral, podemos refletir sobre o papel que o sujeito desempenha em uma realização espetacular. O homem vai ao teatro para ver como uma história será contada, vai para observar de um lugar onde não será visto. Nesse sentido, por analogia, podemos entender que a plateia é esta grande última fileira, na qual o vigilante se senta para mirar. Para o filósofo grego, não há outra função para o público em um acontecimento teatral. Esse é o seu lugar. Com a separação entre os mundos, o da cena e o real, não cabe ao espectador outro papel que não seja o de observador. Desse modo, pela lógica aristotélica, a coisa observada deve causar os efeitos necessários para a purificação desse alguém que vê. Observa-se para ser purificado. A proatividade está a cargo da obra em si conforme as concepções do filósofo grego sobre o assunto. O mirador, ou seja, o leitor/espectador é um agente passivo naquilo que lê/vê; ainda, por mais que sofra as consequências da *kathársis*, não interfere no que lhe é apresentado.

Contudo, se pretendemos ser mais políticos e pensar a partir da ideia que tinha Brecht sobre o teatro, aproximando-nos mais das concepções de Mayorga sobre o tema, o assunto se torna ainda mais instigante.

À luz da teoria do dramaturgo alemão, e portanto da dramática, o espectador não é só o ocupante da última fileira, mas se torna a figura do próprio Claudio em ação. O espectador não apenas vê; ele não está limitado à única missão de observar a partir desse lugar de onde não pode ser visto. Pelo contrário, o leitor/espectador pode criticar o que observa, pode compreender a realidade vista, contar e refletir sobre ela, (e se somos mais otimistas) transformá-la. Na medida em que o leitor/espectador se converte em Claudio, no sentido de que pode refletir e transformar o que observa, ele é compelido a julgar a apresentação e as ações que a obra personifica, tornando-se, assim, um colaborador especialista ativo em uma prática aberta. O leitor/espectador deixa de ser mero consumidor de um objeto acabado. O texto da peça é sempre provisório: Mayorga, alinhado com Brecht, costuma reescrever com base nas reações do público e encoraja as pessoas a participarem dessa reescrita. A peça é, assim, um experimento que testa suas próprias pressuposições consoante as reações às apresentações; ela é incompleta em si mesma, completando-se apenas quando o público a recebe.

Juan Mayorga, por fim, em *El chico de la última fila*, por meio de uma poética em abismos, exemplifica a teoria de Benjamin que concebe a arte revolucionária como transformadora das formas e não só do conteúdo da produção artística. Ressaltamos que, na verdade, essa teoria não é toda de Benjamin: ela foi influenciada pelos futuristas e construtivistas russos. Mesmo assim, trata-se de um desenvolvimento muito significativo. A forma artística, por muito tempo sob o domínio cioso dos estetas, recebe uma dimensão significativamente nova a partir de Benjamin e de Brecht, replicada por Mayorga na totalidade de sua obra e de forma, parece-nos, especial em *El chico de la última fila*. Uma obra que rompe com as ideias paternalistas de teatro, pluraliza vozes e dá ao público a condição de co-criador, de crítico.

Dizia Mayorga (2003) a propósito de Benjamin que durante o Romantismo começou a se desenvolver o que ele chama de “crítica plenificadora”, uma leitura das obras literárias que procurava complementá-las e rejuvenescê-las. O fundamental era que ela devia orientar-se ao não subjetivo do texto, e procurar pela reflexão imanente à obra. Isso é justamente o que tentamos fazer aqui, quem sabe quase o conseguimos, dialogar atenta e imaginativamente com o texto dramático sem perdê-lo de vista a partir do que nós somos e de conceitos teóricos que consideramos que podem ajudá-lo a expandir-se.

O desdobramento da reflexão imanente a uma obra, se ela for suficientemente valiosa, é tarefa que excede a vida de um homem, como acontecia com a construção da muralha chinesa no conto de Kafka. O horizonte dessa “experimentação plenificadora” é sua “resolução no absoluto”: cada leitor constitui um nível de reflexão em um processo sem fim. A crítica “constituye una operación filosófica en la medida en que, como quiere Schlegel, se orienta hacia un deslumbramiento, “la idea”, que extingue la pluralidad de las obras” (MAYORGA, 2003, p.23). Um lugar onde o produtor e o consumidor de literatura (os dois extremos da mesma peça capicua) por fim se encontram depois de tanto tempo separados:

Hacia 1938, Paul Valéry escribió: “La Historia de la literatura no debería ser la historia de los autores y de los accidentes de su carrera o de la carrera de sus obras sino la Historia del Espíritu como productor o consumidor de literatura. Esa historia podría llevarse a término sin mencionar un solo escritor.” (BORGES, [1952], 1999)

Finalmente, falta-nos dizer que o processo de elaboração desta pesquisa norteou um trabalho dinâmico que manteve como objetivo evitar análises mais convencionais, desde o

estilo em dispor as palavras até a função do efeito do próprio fazer teatral do dramaturgo espanhol.

Ao pensar os aspectos que orientaram nosso estudo, observamos que a obra prolífica do dramaturgo espanhol aborda assuntos relevantes para a sociedade, como o lugar de enunciação da palavra, além dos temas romanescos integrados ao texto cênico-literário de Mayorga, tanto em forma quanto em conteúdo. A obra também explora a arte em tempos de sua reprodutibilidade técnica, a difusa fronteira entre ficção e realidade, além de uma naturalização latente das vivências humanas, em que traz o marginal em evidência e permite ao leitor/espectador pensar a respeito de possibilidades e limites. Com isso, priorizamos uma análise detalhada dos atributos formais da peça mayorguiana, uma construção atravessada por uma poética em abismos.

Nosso trabalho se centrou no texto *El chico de la última fila*, no qual se insere a configuração sociocultural da disputa pela palavra. É importante destacar que, neste momento, não cogitamos alinhar nossos estudos com a análise das artes cênicas, ou seja, não estivemos interessados em entender o exercício do ator ou mesmo do diretor em alguma representação específica da obra analisada. Em vez disso, optamos por focar nos estudos da Literatura para refletir sobre os aspectos literários da peça em questão.

Antes de aproximarmos o nosso leitor ao dramaturgo espanhol, julgamos essencial partir de uma incursão diacrônica sobre o termo “poética”, pois esse é um conceito muito complexo do qual depende o restante de nossos escritos. Por isso, mereceu toda a atenção especial que lhe dedicamos no capítulo introdutório. Nesse ponto, traçamos uma linha cronológica desde os estudos clássicos até os estudos modernos sobre a arte espetacular, apoiando-nos em uma perspectiva bivalente que buscou entender concepções e ideias sobre o teatro do passado. Nosso objetivo foi averiguar, portanto, o que se manteve ou se perdeu ao longo da história até o presente.

No primeiro capítulo, dedicamo-nos a apresentar o escritor Juan Mayorga a quem possa se interessar por estes escritos, pois, apesar de ser um dos nomes mais significativos do teatro contemporâneo ocidental, pouco se fala dele nas produções acadêmicas de língua portuguesa dedicadas ao texto de teatro, e ainda menos se nos limitamos a buscá-lo em dissertações e teses

brasileiras. Foi por isso, também, que nos pareceu produtivo consagrar nossos estudos de mestrado a este notável e interessante dramaturgo.

Já no segundo capítulo, decidimos aplicar nossas palavras ao texto *El chico de la última fila* propriamente dito. De forma hermenêutica, sinalizamos os aspectos mais relevantes da imanência da obra antes de propormos uma reflexão instigante sobre sua forma que, neste caso, foi analisada por meio daquilo que chamamos: uma poética em abismos, explicada em detalhes. Neste item, acreditamos ter resolvido as hipóteses apresentadas no projeto que foi o germe deste trabalho. É momentoso destacar que não esgotamos todas as possibilidades do texto nem em forma, nem em conteúdo, abrindo, deste modo, novos caminhos a futuras análises da peça mayorguiana.

As informações dispostas no último capítulo tratam, portanto, da participação do leitor/espectador como co-criador da obra dramática; essa que é, sob a perspectiva benjaminiana, e também é a de Brecht, defendida por Mayorga, o cerne e a finalidade última do texto de teatro. Partindo das teorias de Sanchis Sinisterra (2006) sobre o assunto. Dentro dessa tendência, o teatro de Juan Mayorga procura uma “desorientação orientada” do espectador sem, no entanto, renunciar a contar uma história. Para ele, contar uma história não é o objetivo de um espetáculo teatral, mas sim um instrumento valioso para atingir seu objetivo: criar uma experiência que emocione e faça o leitor/espectador refletir ao mesmo tempo que se diverte.

É aqui que se encontra a chave para entender por que muitos críticos consideram *El chico de la última fila* como um compêndio da poética da obra mayorguiana. Para o escritor espanhol, a disputa pela palavra não deve nunca ser resolvida em cena, a fim de evitar um teatro dialético paternalista que em vez de oferecer a função de crítico ao público apresenta o problema em cena e na cena mesmo o resolve. O texto estudado trabalha essa concepção mayorguiana com maestria tanto em forma quanto em conteúdo. A disputa pela palavra e pelo lugar de enunciação não só permeia os diálogos entre as personagens da trama, mas também, por meio de uma poética em abismos, transforma-se em um campo de batalha que se abre para o leitor/espectador. Este, na função de crítico, deve resolver por si os problemas apresentados no texto e no palco a partir de uma meditação dialética. Esse eixo temático se repete em outras obras do dramaturgo espanhol, embora de forma mais dissimulada, como em: *La lengua en*

pedazos e em *El traductor de blumemberg*. No entanto, é particularmente latente em *El chico de la última fila*.

Outra prova de que este texto pode ser um compêndio da poética da obra mayorguiana é ausência de anotações, didascálias, que indiquem os espaços e os tempos dos diálogos, o que impõe uma função ainda mais exigente ao leitor/espectador. Como se trata de um diálogo contínuo entre as personagens, cabe ao leitor, em especial, perceber os diferentes saltos espaço-temporais que sucedem em momentos diversos da trama. Isso confere ao leitor/espectador um papel decisivo na criação da dramaturgia da peça.

Poderíamos ainda dizer, e aqui concluimos, que estas anotações aparecem de forma implícita no texto cênico-literário. Embora na representação, a mudança de tempo e espaço seja mais evidente, é na leitura da peça dramática mayorguiana que o leitor desempenha um papel ainda mais fundamental na construção da poética da obra. Nas páginas, as transformações perceptíveis no tablado devem ser deduzidas pelo leitor. Assim, Mayorga revela seu apreço por contar histórias. Mesmo com suas concepções bastante modernas sobre o teatro, quando o assunto é formular, construir, fabricar o texto, o dramaturgo parece guardar certa dileção por uma herança aristotélica, dando primazia à palavra antes de esboçar algum prestígio da ação.

Vivemos um tempo considerável em Espanha durante todo o nosso processo de formação, e talvez corresponda a uma certa herança cultural espanhola o nosso gosto por tautologias e jogos de palavras: “O teatro é como a vida e a vida é como o teatro.” Nesse caso, a importância está no uso da comparação. A conjunção comparativa é usada como conectivo para unir termos de mesmo valor sintático. O uso dela exige o teatro de ser a vida em si mesma, da mesma forma que não dá à vida o valor de espetáculo. Não há metáforas, mas sim um tipo de símile; portanto, fica permitido dizer que o teatro é uma forma da vida, uma possibilidade dela, uma corporeidade das muitas variantes das existências humanas. O teatro não almeja ser uma reduplicação *ipsis litteris* da vida; ou seja, não há espelhismos na arte do palco. Isso porque o teatro acontece de fato na imaginação do espectador. O teatro é, em suma, a “re-apresentação” da vida, uma forma de apresentar a vida que já se conhece sob um novo ponto de vista, dando ao espectador a chance de pensar filosoficamente sobre a própria ação de viver. É a busca pelo universal naquilo que é particular; o salto do fenômeno à ideia – à forma – ao que se refere Aristóteles quando afirma a superioridade da poesia sobre a história. No palco, todo o informativo passa a ser poético.

Além disso, a vida não é teatral, mas há nela situações com certos tintes de teatralidade, como uma sessão de macumba, uma luta de boxe ou uma reunião no congresso. São situações diárias que não têm valor de teatral, mas que utilizam estratégias da espetacularidade.

Calderón de la Barca, ao escrever *El gran teatro del mundo*, trata de um problema tão antigo quanto o próprio teatro: seria a existência humana a representação de personagens previamente distribuídos por um Deus dramaturgo que predestina seus papéis? Para o homem barroco, esse foi um material riquíssimo que lhe deu para pensar a Humanidade segundo os conhecimentos disponíveis até aquele momento. No entanto, com o passar dos anos, ficou evidente que, se há um dramaturgo imaterial, seu domínio é tão limitado quanto ele próprio. Com as aclarações luteranas e com o teatro burguês do século XVIII, por seus psicologismos e individualismos – e também graças ao século das luzes – explicou-se que já não nos entendemos como marionetes de um ente superior ditador que separa papéis conforme lhe convém. Desde então, o humano passa a jogar com um fator decisivo de seu próprio destino. Não há mais oráculos, fadas ou sinas, são escolhas determinadas por um ou outro fator, mas sempre um fator material. Cláudio sugere uma convidativa ilustração do pensamento desse novo homem.

Assim, estamos disponíveis no mundo para refletir sobre o mundo. Estamos vivos para meditar sobre a prática da vida e, ainda, criamos arte para tratar da Arte. A lógica que apresentamos agora também retoma a ideia de abismos. Claudio está no mundo e pensa sobre ele. Mayorga em *El chico de la última fila* duplica e desdobra a realidade da obra para explorar justamente possibilidades de realidades de um mesmo “real”. É a arte gerando oportunidades artísticas. A dinâmica beligerante se opõe ao capital, forjando dentro da infraestrutura, no nosso caso, na arte, no teatro, a palavra subversiva necessária para, enfim, destronar esse inimigo que tem gestos, mas que não tem rosto; incorporado no palco como personagem para dar cabo a uma tentativa de revelar suas tribulações à sociedade, e mais, para permitir ao sujeito leitor/espectador vislumbrar o que ainda é inominável, mesmo que já conhecido, como uma chance de transformação.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. *O Aberto. O Homem e o Animal*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução: Eudoro de Souza. 1. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1973 (Coleção Os Pensadores).
- BAL, M. 1994. *Reflections on reflection: the mise en abyme*. In: On meaning-making: essays in semiotics. Sonoma, CA: Polebridge Press, pp.45-58.
- BAJTIN, M. *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*, “Capítulo IV. El hablante en la novela”. Tradução: Helena Kriúkova e Vicente Cazcarra. Madrid: Taurus, 1989.
- BAJTIN, M. *Estética de la creación verbal*. Tradução: Tatiana Bubnova. Ciudad de México: Siglo XXI, 1999.
- BENJAMIN, W. “*Sobre o Conceito de História*” (1940), in Obras Escolhidas, v. I. Magia e técnica, arte e política. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BENJAMIN, W. “*El autor como productor*” (1934), in conferencia instituto para el estudio del fascismo. Tradução: Bolívar Echeverría. Ciudad de México: Ítaca, 2004.
- BENJAMIN, W. “*Capitalismo como religião*” (1921), in Revista Garrafa, Universidade Federal de Rio de Janeiro, n. 23, 2011.
- BENJAMIN, W. *Ensaio sobre Brecht*. Tradução: Claudia Abeling. 1. Ed. São Paulo: Boitempo, 2017.
- BENJAMIN, W. *Estética e sociologia da arte*. Tradução: João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.
- BERENGUER, A. *El teatro y la comunicación teatral*. Logroño: Universidad de la Rioja, 2004.
- BÍBLIA. Bíblia Sagrada. Tradução de João Ferreira de Almeida. Nova Almeida atualizada. Rio de Janeiro: Editora Vida, 2017.
- BOAL, A. *Teatro do oprimido*. São Paulo: Editora 34, 2019.
- BORGES, Jorge Luis. “*La flor de Coleridge*”, in BORGES, Jorge Luis. Otras inquisiciones (1952), Madrid: Alianza Editorial, 1999.
- BRECHT, B. *Sobre una dramática no aristotélica*. Tradução: Nélida M. de Machain. Madrid: Artes Escénicas, 1970.
- BRECHT, B. *Escritos sobre o teatro*. Tradução: Fiana Pais Brandão. São Paulo: Nova fronteira, 1978.

CARLSON, M. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. Tradução: Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Editora Unesp, 1997.

COMPAGNON, A. *O demônio da teoria*. Tradução: Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

DÄLLENBACH, L. *El relato especular*. Tradução: Ramón Buenaventura. Madrid: Visor, 1991.

EAGLETON, T. *Marxismo e crítica literária*. Tradução: Matheus Corrêa. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

EAGLETON, T. *Doce violência: A ideia do trágico*. Tradução: Alzira Allegro. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

ELSE, G. *The Argument*. Cambridge: Mass, 1957.

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

GARCÍA BARRIENTOS, José-Luis. *La comunicación literaria: el lenguaje literario I*. 4. ed. Madrid: UNED, 2001.

ISER, W. *O ato da leitura. Uma teoria do efeito estético*. (1978). Tradução: Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1999.

JAUSS, H. “O Prazer Estético e as Experiências Fundamentais da Poiesis, Aisthesis e Katharsis”, in COSTA LIMA, Luis, (coord.) *A literatura e o leitor: textos de Estética da Recepção*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

KAFKA, F. “*La construcción*” (1923), in KAFKA, Franz. *La muralla china*. Tradução: Miguel Sáenz. Madrid: Alianza Editorial, 1999.

MARCH TORTAJADA, R. *Memoria y desmemoria, pensamiento y poética en la dramaturgia de Juan Mayorga*, Tesis Doctoral, Universidad de Valencia - Departamento de Filología, 2014.

MARTÍN LAGO, Z. *Disertación Máster*, Universidad de Salamanca - Departamento de Filosofía, 2011.

MARTÍNEZ BONATI, F. *La ficción narrativa. Su lógica y ontología*, Murcia: Universidad de Murcia, 1992.

MAYORGA, J. “*Un teatro para una época*”, in *Assaig de Teatre: revista de l’Associació d’Investigació i Experimentació Teatral*, Barcelona, n. 24, p. 153-169, 2000.

MAYORGA, J. “*Idea de la filosofía: un lenguaje absolutamente otro*”. In MAYORGA, Juan. *Revolución conservadora. Conservación revolucionaria. Política y memoria en Walter Benjamin*. México: UAM- Iztapalapa, 2003.

- MAYORGA, J. *El chico de la última fila*. Segovia: Ñaque, 2006.
- MAYORGA, J. “Las películas del invierno” in MAYORGA, Juan. *Teatro para minutos*, Ciudad Real: Ñaque, 2009.
- MAYORGA, J. *Elipses*. Ensayos 1990-2016, Segovia: La uña RoTa, 2016.
- PAVIS, P. *Le théâtre au croisement des cultures*, Paris: J. Corti, 1990.
- PAVIS, P. *Dictionnaire du théâtre*. Paris: Armand Colin, 2004.
- PLATÃO, *Oeuvres complètes*. 14t. Collection des Universités de France. Paris: Les Belles Lettres, 1920 – 1924.
- PLATÃO, *A República*. Tradução: Carlos Alberto Nunes. 3. ed. Belém: EDUFPA, 2000.
- PLATÃO, *República*. Tradução: Maria Helena da Rocha Pereira. 9. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbbenkian, 2001.
- POTOLSKY, M. *Mimesis*. Nova York/Londres: Routledge, 2006.
- POZUELO YBANCOS, J. M. *Teoría del lenguaje literario*, Madrid: Cátedra, 2009.
- RAMÍREZ HERNÁNDEZ, R. “La nueva novela de formación sentimental posmodernista”, in *Revista de Filología y Lingüística*, Universidad de Costa Rica, n.31, p.57-69, 2005.
- RUBIERA, J. *La construcción del espacio en la comedia española del siglo de oro*, Madrid: Arco Libros, 2005.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. Tradução: Andréa Stahel M. Da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- RODRIGUÉZ CACHO, L. *Manual de Historia de la literatura española*, Madrid: Editora Castalia, 2009.
- ROUBINE, J. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Tradução: André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- SANCHIS SINISTERRA, J. “Dramaturgia de la recepción”, in *Revista ADE-Teatro* (Asociación de Directores de Escena de España), Madrid, n.42, p.64-69, 1995.
- SANCHIS SINISTERRA, J. “Narraturgia”, in *Las Puertas del Drama: revista de la Asociación de Autores de Teatro*, Madrid, n.26, p.19-25, 2006.
- SARLO, B. “Crítica de la lectura: ¿Un nuevo canon?”, in *Punto de vista*, Buenos Aires, n.24, p.7-11, 1985.

SARRAZAC, J. “O íntimo e o cósmico: teatro do eu, teatro do mundo (do naturalismo ao teatro do cotidiano)”, in SARRAZAC, Jean-Pierre. Sobre a fábula e o desvio. Tradução: Fátima Saadi. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

SCHWAB, G. “Se ao menos eu não tivesse de manifestar-me: a estética da negatividade de Wolfgang Iser”, in CASTRO ROCHA, João C. (org.), Teoria da ficção. Indagações à obra de Wolfgang Iser, Rio de Janeiro: UERJ editora, 1999.

SPOONER, C. “Una crítica de El Crítico (Si supiera cantar, me salvaría), de Juan Mayorga: “Criticar el teatro es lo más parecido a criticar la vida”, in Don Galán: revista audiovisual de investigación teatral, Centro de Documentación Teatral de Madrid, n.4, 2013.

SPOONER, C. “Una palabra más”. Prólogo in MAYORGA, Juan. Teatro 1989- 2014, Segovia: La UñaRota, 2014.

TACCA, O. *Las voces de la novela*, Madrid: Gredos, 1981.

TRIAS, E. *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona: Seix-Barral, 1982.

UBERSFELD, A. *Diccionario de términos claves del análisis teatral*, Buenos Aires: Galerna, 2002.

ZAMBRANO, M. *Las nociones de poiesis, praxis y techné en la producción artística*, in Índice, revista de arte contemporáneo, n.20, p.34-39, 2017.

ZAMORANO, M. A. “Recepción y conocimiento del texto teatral”, in Anuario Brasileño de Estudios Hispánicos, n. 27, p.58-78, 2017.

SZONDI, P. *Teoria do drama moderno (1880 – 1950)*. Tradução: Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

SZONDI, P. *Teoria do drama burguês*. Tradução: Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2004.

ZAVALA, L. *Semiótica preliminar: ensayos y conjeturas*. México, D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana, 2015.

ZAVALA, L. *Ironías de la ficción y la metaficción en cine y literatura*. 2. ed. México, D.F.: Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2017.

ZAVALA, L. Estrategias metaficcionales en cine: una taxonomía estructural. *Estudios UAM - X*, [s.l.], v. X, n. XX, p. 01-12, 2015. Disponível em: https://www.academia.edu/3452155/Estrategias_metaficcionales_en_cine_Una_taxonom%C3%A1Da_estructural. Acesso em: 1 abr. 2025.