

## Gradação e transbordamento do desejo em *La orgía*, de Enrique Buenaventura

### Gradation and Overflowing of Desire in Enrique Buenaventura's *La Orgía*

Wanderlan Alves<sup>1</sup>

**Resumo:** Neste artigo, proponho uma leitura da peça curta *La orgía*, do dramaturgo colombiano Enrique Buenaventura, para discutir sua configuração formal gradativa e os modos como certas relações entre sujeito, ritual e trabalho se articulam e, ao mesmo tempo, se desestabilizam ante a emergência anárquica de uma verdadeira orgia, no texto literário-dramatúrgico da peça. Desse modo, opera-se uma sucessão de inversões e contrastes (entre personagens e temporalidades) por meio das quais a potência do desejo desmonta as ilusões criadas ao redor de uma memória (individual e cultural) alienada que procura controlar a todos na trama. Essas operações desmascaram a opacidade da representação dessa memória a partir de jogos de linguagem, de certa performance cênica e do brincar, recursos que colocam em tensão os sujeitos e não sujeitos em cena e promovem um transbordamento da ordem e dos sentidos da virtualidade cênica.

**Palavras-chave:** *La orgía*; Enrique Buenaventura; teatro colombiano; Teatro de Transformação Social; desejo.

**Abstract:** In this article I propose a reading of the short play *The Orgy*, by the Colombian theater practitioner Enrique Buenaventura, in order to discuss the way in which certain relations among subject, ritual and work are articulated, and its gradual formal construction, at the same time that these elements are destabilized face the anarchical emergence or a real orgy, in the literary-dramaturgic text of the play. Thus, through successive inversions and contrasts (among characters and temporalities) that happen, the potentiality of desire dismantles illusions created around an alienated (individual and cultural) memory that attempts to take control everyone in the plot. These artifices reveal the opacity of the representation of that memory from language games, scenic performance and playing, resources which put in tension subjects and non-subjects in the representation, besides promoting an overflow of the order and meanings of scenic virtuality.

**Keywords:** *The Orgy*; Enrique Buenaventura; Colombian Theater; Theater for Social Change; desire.

#### Sobre o autor:

Doutor em Letras pela UNESP (2014), é professor de Literaturas Hispano-americanas da UEPB, onde também atua na pós-graduação. Realizou estágio de pós-doutorado na USP (2020-2021). Desenvolve estudos em teoria, crítica e literaturas modernas e contemporâneas na América Latina. Tem artigos publicados no Brasil e no exterior, além de capítulos de livros. Em 2019, publicou *O melodrama e outras drogas: uma estética do paradoxo no pós-boom latino-americano* (Edupeb) e, em 2022, *Travessias críticas: temporalidades e territórios na narrativa latino-americana das últimas décadas* (Edupeb). Líder do Grupo de Estudos de Literatura e Crítica Contemporâneas (GELCCO/UEPB/CNPq) e membro dos grupos Trânsitos teóricos e cruzamentos epistêmicos (UFSM/CNPq) e Estudos literários interamericanos e transatlânticos (UFRJ/CNPq). É Bolsista de Produtividade do CNPq. E-mail: [alveswanderlan@yahoo.com.br](mailto:alveswanderlan@yahoo.com.br) / Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4245634036144170> / Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-4146-2335>

“Em alguma passagem de suas obras, Hegel comenta que todos os grandes fatos e todos os grandes personagens da história mundial são encenados, por assim dizer, duas vezes. Ele se esqueceu de acrescentar: a primeira vez como tragédia, a segunda como farsa.” (Karl Marx, *O 18 Brumário de Luís Bonaparte*)

“es el deseo el que apunta a lo imposible, a lo real.” (Alenka Zupančič, *Ética del deseo*)

Um dos mais importantes nomes da cena teatral colombiana da segunda metade do século XX, Enrique Buenaventura (1925-2003) é conhecido, sobretudo, pelo caráter politizado de seu trabalho como professor e teatrólogo, somando-se, quanto a isso, a outros dramaturgos cujo apelo político constitui-se numa marca de destaque no âmbito nacional, como Carlos José Reyes, Jairo Aníbal e Santiago García (ROJAS, 2013). A produção de Buenaventura encontra-se entre as mais difundidas na América Latina e, mesmo, em outras latitudes, quando se consideram sua configuração popular e sua inscrição num projeto de promoção de mudança social, aproximando-se, nesse sentido, de outros reconhecidos dramaturgos e teóricos da cena teatral que enveredaram por esse mesmo caminho, como o brasileiro Augusto Boal ou o alemão Peter Weis.<sup>1</sup> Nesse sentido, seu trabalho é precursor daquilo que, a partir dos anos 1990, aproximadamente, se concebe como papel e potência das Humanidades Públicas para promover agenciamentos civis por meio da cultura. Em *The Work of Art in the World: Civic Agency and Public Humanities*, Doris Sommer comenta esse tipo de projetos, inclusive a partir da obra de Augusto Boal, tratando da contribuição da estética para a educação e formação de um julgamento livre e desinteressado, bem como para a criação de formas (estéticas e de mundo), uma vez que “through representation, conflicting positions can play and construct universally acceptable principles” (SOMMER, 2014, p. 21). Nesse sentido, projetos estéticos de agenciamentos civis operam para a promoção de uma interpretação estendida tanto das formas e dos objetos de arte quanto de suas possibilidades no mundo, pois

Training free thought is an extension of teaching appreciation for art, along with care for the world that art constructs and enhances. Therefore, interpreting art, appreciating its power to shape the world, can spur and support urgent needed change. This is not a deviation from humanistic attention to the mechanisms of production and reception. It is a corollary and a homecoming to civic education (SOMMER, 2014, p. 3).

Por sua vez, embora o foco de Buenaventura tenha sido criar um teatro nacional em seu país, seu amplo conhecimento dramatúrgico revela-se no diálogo formal com diferentes práticas e formas teatrais do Ocidente, como “el teatro medieval español, la comedia del arte, los clásicos vanguardistas, el folklore hispano, las tradiciones nacionales, incluso la

---

<sup>1</sup> A revista mexicana *Tramoya*, fundada em 1975 e reconhecida no universo teatral hispano-americano pela diversidade e capacidade de promoção dramatúrgica, dedicaria o número 15 a Buenaventura, numa clara mostra do alcance que o trabalho do autor tinha adquirido, muito além do contexto colombiano.

picaresca espanhola”, como ressalta Inés Dölz-Blackburn (1993, p. 101), o que mostra uma concepção madura da dramaturgia não restrita a temas e questões locais e consciente dos matizes da forma tanto da expressão quanto do conteúdo desta, na configuração do texto literário-dramático. De fato, suas peças exploram temáticas urgentes ao contexto cultural e político colombiano, especialmente dos anos 1960-1980, como a discriminação racial, o êxodo rural, o colonialismo cultural, abusos de poder, exploração político-econômica, tirania e pobreza (DÖLZ-BLACKBURN, 1993), no entanto, tais motivos aparecem plasmados numa linguagem complexa cujos diversos componentes (cenário, texto e virtualidades cênicas) potencializam uma expressão formal e simbólica que não se limita à factualidade do presente da enunciação ou da história colombiana recente.

Tais opções temático-formais atendem a uma compreensão do teatro e da dramaturgia como vias para o combate da dependência cultural e, em certo sentido, do controle de corpos e mentes dos sujeitos postos em cena – uma constante na história dos povos da América Latina, ao menos desde as invasões europeias ocorridas no final do século XV. Seu trabalho como professor e teatrólogo visa a revelar as raízes dessa relação, e em sua obra “la preocupación por la dependencia cultural se manifiesta a través de personajes que funcionan como víctima y verdugo, al formar parte de un conflicto básico entre ideales extranjeros coloniales y el deseo de autonomía” (ESPENSER, 1978. p. 194), como se poderia observar, por exemplo, em *La tortura*, peça breve na qual o torturador se vê afetado por sua própria prática, não mais distinguindo entre a vida profissional e sua vida privada, o que o leva a interrogar e assassinar a própria esposa e arrancar-lhe os olhos, nos quais ele via os do último torturado, que, ao recusar-se a delatar quaisquer atos de que o acusavam na sessão, encarava seu torturador devolvendo-lhe um olhar do qual ele não consegue desvencilhar-se mais, o que inverte (ou duplica) a lógica aniquiladora da tortura e do modo em que ela opera.

Por essa via, Enrique Buenaventura participa do processo de constituição do teatro nacional, na Colômbia, visto que até a primeira metade do século XX a dramaturgia no país limita-se, basicamente, à representação de peças circunscritas ao naturalismo burguês e à comédia de costumes, restringindo-se, pois, a uma esfera comercial de pouca potência estética e inovadora (RIZK, 1989; DÖLZ-BLACKBURN, 1993; ESPENSER, 1978). É justamente nos anos 1960, portanto, no período de emergência e consolidação do trabalho desse dramaturgo, que ocorreria uma mudança significativa na cena teatral colombiana, a partir de movimentos mais ou menos simultâneos em cidades como Cali e Bogotá, cujos projetos de criação coletiva não só mudariam a cena cultural, mas fundariam o *Nuevo Teatro Colombiano*, como se tornaria conhecido. Tal mudança se deve tanto à conjuntura político-econômico-social – especialmente ao horror resultante da década conhecida como *La violencia* (1948-1957), caracterizada pela tensão entre liberais e conservadores e pelos conflitos civis e militares envolvendo tanto a guerrilha quanto milícias, que afetou inicialmente o meio rural, mas depois também as zonas urbanas e provocou a morte de cerca de 300 mil pessoas – quanto às opções formais e às concepções teatrais de que grupos como La Candelaria, de Bogotá, ou o Teatro Experimental de Cali, fundado por Buenaventura em 1962, lançam mão em seu trabalho criativo.

Trata-se, nesses casos, de projetos que investem no caráter coletivo e não

hierárquico da produção teatral, concebendo-a como um espaço criativo-discursivo democrático e capaz de tratar criticamente da realidade circundante como parte da prática artística. Nesse sentido, com “Buenaventura, se ha llegado a un arte profesional popular y auténtico latinoamericano, donde se discute y comenta la realidad circundante y se tiene una comunicación directa con el público, el pueblo, la masa” (DÖLZ-BACKBURN, 1993, p. 101). Tal consciência decorre, em parte, do diálogo e do resgate de formas de expressão aprendidas com Artaud, Copau, Grolowski, Stanilavski e Brecht (DÖLZ-BACKBURN, 1993). Dessa lista, por sua vez, um nome merece destaque, pois a crítica é unânime ao referir-se à presença do pensamento de Brecht no teatro da Colômbia a partir do final dos anos 1950 – Enrique Buenaventura teve uma estadia em Paris de 1960 a 1962, onde teria estreitado seu contato com a teoria teatral brechtiana.

Como aponta Beatriz Rizk (1989), além da presença na obra de Buenaventura (a primeira manifestação do impacto brechtiano sobre o teatro colombiano teria se dado com *A la diestra de Dios Padre*, de 1958, por vezes considerada nascedouro do teatro nacional), teatrólogos como Gilberto Martínez, Santiago Gacia, Carlos José Reyes, Carlos Perozzo e Carlos Duplat encenaram obras de Brecht nesse período, ampliando o contato com seu pensamento e sua prática estética. O substrato herdado do artista alemão provoca, então, impacto principalmente na compreensão da realidade como processo histórico, do evento teatral como experimento científico e do materialismo dialético como método criativo coletivo (RIZK, 1989). Na obra de Buenaventura, as ressonâncias desse diálogo podem ser observadas na opção por uma perspectiva objetiva, no emprego de um sistema de referências ambíguo, no uso da contradição e no objetivo didático que, em algum nível, está presente em suas peças (DÖLZ-BLACKBURN, 1993).

Porém, como eu disse acima, parece-me adequado atribuir tal consciência apenas parcialmente ao que poderia ser identificado, muito entre aspas, como uma influência brechtiana. A história literária e cultural latino-americana desde a época colonial é abundante em exemplos de fricção, tensão e apropriação do pensamento, das formas e de expressões escriturais centrais ou metropolitanas (Inca Garcilaso de la Vega, Guamán Poma de Ayala, Sarmiento, antropofagia, etc.). Nesse sentido, meio à revelia da crítica majoritária que tratou da dramaturgia de Buenaventura e sua relação com Brecht, é mais ousada (e, do meu ponto de vista, mais acertada) a opinião de Gina Sandi-Díaz, que, ao estudar o que chama de Teatro Latino-americano de Transformação Social (*Latin American Theater for Social Change*), defende que seus praticantes “found their own way of understanding and applying Brecht. They did not focus only on staging Brecht, but absorbed his theory and applied it to Latin American Culture” (SANDI-DÍAZ, 2007, p. 1). Desconsiderar tal fricção com a obra e a teoria teatrais brechtianas – também com o pensamento de Marx – implicaria descartar, justamente, as singularidades das obras de autores como Buenaventura e negar-lhes o reconhecimento daquilo que construíram como sua própria dramaturgia e teatro.

Ê, aliás, nesse sentido, que me interessaria repensar a leitura corrente do conjunto de peças breves sob o título de *Los papeles del infierno*, cuja reunião inicia-se em 1968, ainda que a edição definitiva se dê apenas nos anos 1980. Formado pelas peças de um ato *El entierro*, *La orgía*, *La maestra*, *La tortura*, *La autopsia*, *La audiencia* e *La requisa*, o

conjunto tem um claro eixo comum: a violência (física, simbólica, emocional, estatal e privada).<sup>2</sup> E por dialogar de modo ambíguo com o antecedente histórico imediato do período conhecido como *La violencia* (1948-1957) no que diz respeito à linguagem, aos jogos enunciativos e às referências, bem como pelo fato de que as personagens, em sua maioria, não têm nomes, correspondendo a funções (o mendigo, o encapuzado, a professora, a velha, etc.), *Los papeles del infierno* foram lidos frequentemente numa perspectiva alegórica, ou como expressão de conflitos locais, o que, não sendo propriamente um equívoco, acaba tratando como transparente a própria configuração das peças – forma da expressão e forma do conteúdo, adaptando para os estudos literários, aqui, a formulação de Jelsmelv (1975) acerca do signo linguístico –, uma vez que despreza as dimensões expressivas de sua forma (por vezes, também de sua estrutura) e o modo como é nela que as substâncias da expressão e do conteúdo estão arranjadas, mais do que num referente exterior imediatamente identificável.

Normalmente, toma-se apenas o contexto histórico como chave hermenêutica para a leitura de *Los papeles del infierno*, desconsiderando-se parte da própria compreensão teatral de Buenaventura. Isso porque, conforme Rita Rivas-Franco (2017) sugere convincentemente ao discutir uma metodologia de abordagem de sua obra a partir do motivo, das personagens e da isotopia, a dramaturgia do autor é produto de uma intersecção entre o texto literário-dramático, o texto do espetáculo e o texto teatral (que inclui as condições de recepção), e é nesse interstício que a virtualidade cênica se materializa. Essa percepção da autora mostra-se muito coerente com a própria concepção coletivo-criativa de Buenaventura, que entende que cada espetáculo é único e irrepetível, ao mesmo tempo em que procura minimizar a distância entre o homem comum e o artista, fazendo daquele um potencial espectador e protagonista, algo que poderia comparar-se, por exemplo, às experiências de Augusto Boal no âmbito do teatro do oprimido, do teatro imagem e do teatro como fórum legislativo.

Desse modo, o texto literário-dramático poderia ser tomado como uma realização formal no qual estão contidas virtualidades cênicas que justificam os matizes de uma realização teatral para outra, o que, no entanto, não eliminaria a relação de pertencimento dessa realização material à *forma* de sua expressão literário-dramatúrgica. Gostaria de ensaiar, nesse sentido, uma leitura do texto literário-dramatúrgico de *La orgía*, que, sem desprezar a dimensão dialógica de suas relações com a história colombiana,<sup>3</sup> expande seus sentidos justamente pela via de seus componentes formais, tornando-se capaz de expressar, em sua linguagem, problemáticas de ordem política, no âmbito do ritual e do trabalho; e ética, especialmente no que diz respeito ao desejo de liberdade e gozo (fissuras do Real laciano).<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup> Emprego aqui a compilação feita pela revista *Tramoya*, em 1978.

<sup>3</sup> Minha principal objeção às leituras alegóricas das peças de *Los papeles del infierno* se deve ao fato de que tal aproximação acaba reduzindo significativamente os sentidos do texto literário-dramático, ao convertê-los em mera expressão de uma realidade prévia e tomada *a priori* como sustentação da escritura, como se pode observar, por exemplo, nessa síntese de Espenser acerca de *La orgía*, que encontra ressonâncias em várias leituras das peças desse conjunto de textos de Buenaventura: “La Vieja, igual que algunos grupos de los países colonizados, se ha vendido por dinero, de ahí el simbolismo del número treinta que recuerda las treinta monedas que recibió Judas por Jesús. Ahora la Vieja sigue su traición de compra y venta al comprar la presencia de los mendigos en una orgía. Estos, que representan, quizás, las potencias extranjeras, quizás los políticos colombianos, ya no tienen alma ni ideales” (ESPENSER, 1978, p. 195).

<sup>4</sup> Alenka Zupančič observa: “El término ética con frecuencia se utiliza para referirse a un conjunto de normas que restringen o ‘embridan’ el deseo –cuyo objetivo es mantener nuestra conducta (o, mejor dicho, la ‘conducta’

## 2 Do ritual ao trabalho

O argumento fabular de *La orgía* é simples e consiste no seguinte: todo dia trinta de cada mês, a Vieja, uma antiga cortesã arruinada, contrata alguns mendigos para encenarem (ou celebrarem) com ela a “orgía de los treinta”, durante a qual ela procura recriar a atmosfera de luxo (e certa luxúria) e pompa de seus tempos áureos, vestindo-se com o que resta de suas roupas de gala (agora desgastadas) e orientando seus “convidados” a vestirem-se de acordo com a personagem que eles deverão representar (em princípio: um príncipe herdeiro britânico, um coronel militar liberal, um nobre cristão conservador e um bispo), com as roupas-fantasia arruinadas que ela lhes oferece. Todo o desdobramento do conflito dramático, por sua vez, gira ao redor desse argumento inicial que instala um ritual, pois fica sugerido que se trata de um evento inúmeras vezes repetido anteriormente, cuja ruptura inicia-se justamente na ocasião encenada na peça, entre outras razões porque, por tratar-se de ano bissexto, a orgia é antecipada para o dia vinte e nove. Esse pequeno deslocamento temporal é fundamental à estrutura de *La orgía*, visto que imprime um desvio a um fluxo-ritual que, de outro modo, estaria destinado a repetir-se potencialmente *ad infinitum*, mas que então se torna repetição com diferença. Nesse sentido, a problemática virtualmente posta em cena é a de uma operação de corte-fluxo que transtorna a cadeia significativa a partir de sucessivos desvios e faz emergir um conjunto de signos e sentidos aparentemente regulados até então.<sup>5</sup>

Tal operação é essencial à compreensão de *La orgía* porque torna visível o núcleo formal de seu conteúdo, que é o vínculo entre o ritual e o trabalho. Convém aqui retomar, brevemente, a etimologia do vocábulo “orgia”, pois sua redução contemporânea ao campo sexual-pornográfico dificulta a apreensão da multiplicidade semântica que ele apresenta nesse texto dramático. A raiz indo-europeia “-werg” é a mesma que reaparece posteriormente nas línguas grega e latina, e dessas chega às neolatinas, em palavras como “orgia”, “liturgia” ou “ergonomia”, o que já demonstra certa variação: *-werg* > *org*: *urg*. Não se trata de reduzir os sentidos de *La orgía* ao significado etimológico dessa raiz, mas de resgatar nela uma associação pouco legível hoje, que mostra uma série de semas comuns ou paralelos entre a orgia e o trabalho, especialmente certo caráter ritualístico daquilo que se repete. Esse significado é explícito em palavras como “liturgia”, por exemplo. Por sua vez, enquanto raiz grega, orgia se relaciona à ideia de plenitude (*orgaein*: orgasmo). Já a variante “-ergo”, também do grego, da qual derivam nas línguas modernas as noções ligadas ao âmbito laboral, compartilha com orgia noções como trabalho, trabalho público e ofício. Por outro lado, indiretamente, sou levado a certas formas em latim, língua em que

---

de la ciencia) libre de todos los excesos. Sin embargo, esta forma de entender **la ética** no llega a reconocer que ésta **es por naturaleza excesiva, que el exceso es un componente de la ética que no puede tan sólo eliminarse sin que la ética en sí pierda su significado**. En relación con el ‘flujo parejo de acontecimientos’, la vida tal como la gobierna el ‘principio de realidad’, **la ética siempre aparece como algo excesivo, como una ‘interrupción’ preocupante**” (ZUPANČIĆ, 2010, p. 21 – destaques meus).

<sup>5</sup> Para Deleuze, “la noción de corte-flujo se presenta doble puesto que es a la vez corte-extracción sobre el flujo y corte-separación sobre el código” (DELEUZE, 2005, p. 40).

trabalho é *tripalium* e se relaciona à tortura, ainda que esse movimento seja apenas semântico e hermenêutico, contaminação de minha leitura do jogo de significantes, não mais apenas etimológica. Não deixa de ser significativo observar a origem comum e o campo semântico (e, em parte, simbólico) compartilhado por noções que, modernamente, parecem estar tão distantes uma da outra, como são orgia<sup>6</sup> e trabalho. É esse fundo comum constituído de aproximações e tensões que se resgata no texto literário-dramatúrgico de Buenaventura, porém tal resgate somente se manifesta nos pequenos e sucessivos deslocamentos que o texto opera na regularidade do ritual (a repetição) e na progressiva substituição de uma lógica estática por outra dinâmica (a diferença) pautada na ação, ao longo de seu desenvolvimento dramático. É nesse sentido que, formalmente, a orgia não é o ponto de partida de *La orgía*, mas seu ponto de chegada. Seu início é o ritual. A primeira interrupção (corte-fluxo) do ritual é o (ou decorre da emergência do) trabalho.

O desenvolvimento da trama avança numa gradação que passa do discurso monológico da Vieja – centrado em sua fantasia ou alienação ao passado – a uma multiplicidade de vozes em tensão cuja polifonia desarticula o ritual. *La orgía* inicia-se com um longo monólogo da Vieja. Digo que se trata de monólogo porque nesse *incipit* se tem outro deslocamento: a Vieja, enquanto se prepara para a orgia vestindo-se e maquiando-se, briga com seu filho (o Mudo), que a acusa de ter roubado seu dinheiro. A relação assimétrica entre a voz altissonante da Vieja – que fala alto, grita, reclama, ironiza, ri – e o mutismo do rapaz, que apenas gesticula e é animalizado por ela (uma das didascálias diz que ele “gruñe”), e cujo discurso figura no texto mais como virtualidade cênica gestual do que como verbalização (impossível), torna-a o centro da cena, recurso por meio do qual ela instala em sua imaginação, mas também na realidade encenável, aquele contexto em que ela fora o centro das atenções de nobres e gente da alta sociedade colombiana no passado. Nota-se, nesse sentido, também, certo distanciamento temporal em relação ao presente da enunciação – a remissão ao final do século XIX – que confere ao conflito um caráter indeterminado (e ficcional) e permite visualizar com clareza o núcleo da representação, que é, na verdade, a relação material da Vieja com todos os demais (tanto no passado quanto no presente), a qual, no entanto, não a afeta do mesmo modo nem é percebida igualmente por ela.

Na discussão com o filho, ela responde às acusações do rapaz dizendo: “Además, si utilizo algunos centavos no me los robo. **Tengo derecho** a ellos porque **lo he engendrado y parido y criado y sostenido** del todo al todo. Soy su madre” (BUENAVENTURA, 1978, p. 16 – destaques meus). A relação maternal é revelada em sua dimensão “material”, outro pequeno deslocamento do significante e do sentido que recupera para o texto a relação de classe implicada na filiação como legado do trabalhador, o capital do proletário é sua *prole*. A reivindicação do direito ao dinheiro do filho por tê-lo gerado, criado e sustentado aponta

---

<sup>6</sup> O sentido pleno de orgia somente se recupera na língua, na cultura e na política modernas se a considerarmos no âmbito daquilo que poderia ser chamado de “boa vida” e que, paradoxalmente, está associado ao âmbito da *preguiça*, como ensinara Paul Lafargue em seu *O direito à preguiça*, originalmente publicado em Paris, em 1880, cuja virtude seria a de engendrar o “prazer da vida boa (a boa mesa, a boa casa, as boas roupas, festas, danças, músicas, sexo, ocupação com as crianças, lazer e descanso) e tempo para pensar e fruir da cultura, das ciências e das artes” (CHAUÍ, 2012, s/d), opondo-se, desse modo, à também moderna concepção do trabalho.

para uma das lógicas fundamentais no plano dos conteúdos em *La orgía*: aquela que diz respeito à relação de exploração, ritual e sacrifício de que a Vieja é sujeito, no presente da enunciação, e do qual fora objeto, em seu passado histórico-biográfico. No mesmo monólogo inicial, ela se queixa: “¡Con qué **pago** mis **culpas**, señor! ¡**Mea culpa!** ¡**Mea putísima culpa!**” (BUENAVENTURA, 1978, p. 17 – destaques meus). A associação entre o plano material (o dinheiro, o pagar) e a culpa (fundamento judaico-cristão do pecado) não só expõe um traço herdado do melodrama como gênero, mas também justapõe seu duplo legado à figura da prostituta, cuja racionalidade do ofício – o uso do corpo como mão de obra a ser vendida – se choca com a mácula que imprime à sua figura (pecado, culpa) nas modernas sociedades ocidentais, que abraçam, simultaneamente, o capitalismo e o cristianismo como suas bases constitutivas, encontrando neste os fundamentos daquele (como postularia Max Weber), mas esbarrando-se no imperativo da expiação de uma culpa fundadora que afeta prioritariamente a mulher e que, na literatura, é tema abundante ao longo do século XIX – *Pride and Prejudice* (1913), de Jane Austen; *Lucíola* (1962), de José de Alencar; *María* (1867), de Jorge Isaacs, para citar apenas três exemplos, um inglês, um brasileiro e um colombiano.<sup>7</sup>

O texto de *La orgía* é particularmente cruel com a Vieja, porque a projeta como uma personagem que é, em grande parte, a grande protagonista da cena, contudo não lhe confere uma configuração simpática ao público ou ao leitor, dotando-a, também, de traços de vilania – é autoritária, ríspida, classista. Nesse sentido, ela é uma espécie de personagem *bisagra* incapaz de dar-se conta do lugar que realmente ocupa (e ocupou) no tecido social e da nulidade de sua aparente mobilidade na sociedade. Sua performance de patroa, no presente da enunciação, é uma farsa, ao passo que seus tempos ilustres, no passado, correspondem apenas a uma etapa de sua vida em que ela tinha utilidade ou capital (corporal, erótico) para vender a seus patrões (simbólicos). Seu presente é uma inversão – repetição com diferença – de seu passado, porém ela não se dá conta disso. Esse é, aliás, o aspecto mais materialista desse texto literário-dramatúrgico, na medida em que coloca em evidência a tese de Marx (herdada de Hegel) de que a história se repete uma vez como tragédia e outra como fase.

É por meio dos jogos de contrastes que a relação passado-presente, em vez de apontar para uma situação que é o mero reverso do passado glorioso, desmascara o caráter brutal de sua relação com os antigos amantes ricos que, depois de terem-na explorado, a deixaram na miséria e em ruínas. Nesse sentido, aliás, é que emergem as precárias (quase-)fulgurações críticas da Vieja, quando percebe que, de certo modo, ganhara o dinheiro com que criou o filho com o fruto do próprio trabalho: “Es mi plata, me la gané yo. Me la gané yo cuando era yo y me la sigo ganando como recuerdo” (BUENAVENTURA, 1978, p. 18). O fato

---

<sup>7</sup> Essa noção é particularmente produtiva na narrativa melodramática, do romantismo aos nossos dias, pois como observa Silvia Oroz (1992), a configuração das personagens, segundo os parâmetros da estética melodramática, costuma seguir diretrizes culturais de origem judaico-cristã que constituem uma característica do gênero melodrama. Peter Brooks (1995) corrobora essa ideia, também. A autora considera arquetípicas certas personagens recorrentes na estética melodramática – como a mãe, a amada, a prostituta ou a má, a irmã, a esposa e a namorada, por exemplo, em relação às representações da mulher. Isso porque “o melodrama foi estruturado, essencialmente, a partir de quatro mitos da cultura judaico-cristã: o amor, a paixão, o incesto e a mulher” (OROZ, 1992, p. 48). Retomo livremente de Alves (2019) as observações indicadas nesta nota.

de monumentalizar esse passado, contudo, a impede de perceber que aqueles que a cortejavam não faziam outro jogo senão o do capital como moeda de trocas (corporais, simbólicas e sociais). Ao mesmo tempo, nesse jogo ela era sujeito e objeto da troca, porém ela recupera por meio da recordação apenas sua face de sujeito dessa relação, alienando-se à sua própria objetificação pelos amantes. Sua configuração dual (*bisagra*) é correlata, nesse sentido, do conjunto de contrastes entre passado e presente que ela mesma evoca em seu discurso, à medida que, através da enunciação, ela tenta voltar a esse passado que, em sua lembrança, fora melhor.

Nesse passado não há imperfeição, enquanto no presente só há desgosto: o filho mudo e animalizado (o presente) contrasta com o pai belo e falante (passado); a lembrança do príncipe herdeiro britânico que lhe beijara a mão contrapõe-se às tentativas do filho de beijar sua mão (e das quais a Vieja se esquiva) enquanto tenta reconciliar-se com ela; a época “áurea” de seu encontro com o príncipe destoa da “horrible Suramérica de hoy” (BUENAVENTURA, 1978, p. 18); e ela mesma não é mais a de antes: “Mi diablo está requeté viejo y dormido” (BUENAVENTURA, 1978, p. 17). Tais pares de oposições não lhe permitem ignorar a mudança dos tempos, que ela, entretanto, vê com insatisfação. Num dos momentos de humor irônico do texto, a Vieja reclama do quanto o presente teria se tornado igualitário, remetendo a um motivo constitutivo de certo discurso romântico de ampla difusão e circulação no folhetim e no melodrama, que confere à tuberculose um vínculo com a vida boêmia (e glamorosa), que agora também tinha se tornado doença de pobres, segundo a Vieja – o Mendigo 1, na peça, sofre de tuberculose, e mais de uma vez ela se refere a ele como “viejo sarnoso” (BUENAVENTURA, 1978, p. 18), animalizando-o. A ironia localiza-se no fato de que a única “muchacha igualdad” (BUENAVENTURA, 1978, p. 18) da qual ela reclama em seu discurso classista é, na verdade, aquela que a coloca em situação de pobreza semelhante à dos mendigos que ela explora e despreza.

A essa série de contrastes poderia somar-se, também, a lógica da inversão por meio da qual o discurso atribuído ao outro desmascara a própria Vieja: enquanto, por um lado, ela acusa o filho de avaro porque ele cobra-lhe o dinheiro roubado e a acusa de desperdício por gastar nas orgias aquilo que ele ganha por seu trabalho como engraxate, por outro lado, em nome de suas recordações ela se mostra avara durante a orgia, visto que, para ela, o que importa é a criação de uma cena que lhe permita reviver o passado (imaginado ou perdido, como saber ao certo?), ao passo que, para os “convidados” (todos famintos), o que realmente importa é a comida: “Se trata de una velada espiritual. De un recuerdo. No permitiré que la manche el materialismo de estos tiempos” (BUENAVENTURA, 1978, p. 18), diz a Vieja em resposta à insistência dos convidados para que o jantar (a *matéria*, o materialismo, outro deslocamento do significante) fosse logo servido. Numa nova pequena (quase-)fulguração da consciência, essa disputa com o filho pelo dinheiro para a orgia e com os mendigos acerca do andamento do ritual a situa no mesmo nível de seus convidados: “¡Yo también **soy** una **mendiga!** ¡Como **mis** mendigos! Como **mis** mendigos de la orgía de los treinta” (BUENAVENTURA, 1978, p. 18 – destaques meus). O detalhe é revelador porque faz emergir tanto aquilo que, como sujeito objetificado, a Vieja é e foi (mendiga) quanto seu apego a um mundo de aparências e hierárquico pautado nas relações de posse (*mis mendigos*) que a alienam e do qual ela é incapaz de desvencilhar-se, apesar

das evidências de seu presente histórico e enunciativo. Nesse sentido, sua relação com o passado e o presente é, de certo modo, promíscua, o que novamente reitera o tom ambíguo do texto de Buenaventura. Essa promiscuidade implica, naturalmente, tanto suas relações comerciais quanto subjetivas: “Si no fuera por la generosidad de ellos, sí, sí, de esos que odias, de esos que te dan celos, me moriría ingrúma en esta mazmorra” (BUENAVENTURA, 1978, p. 16), diz ao filho na discussão inicial. Ou, ainda na mesma cena, retomando outro arquétipo do melodrama: “No me abrases tan fuerte que me despierta el diablo” (BUENAVENTURA, 1978, p. 17). Tais elementos, por sua vez, expressam o efeito de humor do texto, acentuando outro de seus traços fundamentais, como é o jogo com a picardia tanto no comportamento das personagens (o jogo incestuoso com o filho, a encenação luxuosa/luxuriosa com os convidados-mendigos) quanto nos motivos dramáticos (especialmente a fome e o duplo jogo com a mascarada social e a falsa consciência).

É a partir do jogo com traços da picaresca que o que começara como ritual se torna mais complexo; a repetição é atravessada pelo novo, o agora da enunciação, aquilo que escapa da encenação encabeçada pela anfitriã, ainda que dentro da própria virtualidade encenável da peça; o cenário das recordações da Vieja é confrontado com anti-cenário<sup>8</sup>; e aquilo que, no discurso classista da Vieja, ora figura como recordação do passado, ora como ato de contrição cristã, talvez por sua “*putísima culpa*” – ¿Quieres perder tu **limosna**? (*Grita*) (BUENAVENTURA, 1978, p. 19 – destaque meu) – transforma-se, finalmente, em trabalho, seja porque escapa da dimensão ritualística e quase religiosa com que ela dispõe cada “orgia de los treinta”, seja porque dota o conflito dramático de uma dimensão materialista. Essa passagem do ritual ao trabalho faz o texto avançar para outro estágio, na gradação constitutiva de sua forma, em que o discurso que tendia ao monologismo controlado pela Vieja é tomado ou invadido pelo conjunto conflitante das vozes dos convidados-mendigos, justamente no ponto em que eles, numa participação dinâmica na representação iniciada por ela, entram e saem reiteradamente da encenação montada pela Vieja, fazendo irromper um jogo (o brincar, a brincadeira, mas também o jogo da/na linguagem) dentro do jogo (a farsa), afim ao recurso construtivo da *mise-en-abyme*.<sup>9</sup>

Faz falta, aqui, uma pequena digressão acerca do desdobramento da fábula narrativa do texto de Buenaventura. Tanto o Mendigo 1, quanto o Mendigo 2, o Mendigo 3 e a Enana se atrasam para o compromisso. O primeiro a chegar (o Mendigo 1) assume o papel de Jacobo, nobre cristão com nome judeu que, ao longo da trama, faz a corte à Vieja. Na verdade, no jogo que empreendem, os mendigos trocam de papéis várias vezes, à medida que encenam ou se afastam de cena criada ou rememorada pela Vieja. O Mendigo 1 e o Mendigo 2 (que atuará como Pedro) desencadeiam um conflito do qual os outros dois participarão, a partir do momento em que o primeiro inicia uma discussão pelo valor a ser

---

<sup>8</sup> A partir do conceito de cenário entendido como norma e memória cultural e histórica, Sandi-Díaz formula a noção de anti-cenário, que ela concebe como “turning points that provoke the questioning of the social order, and therefore, educate and promote personal transformation and social change” (SANDI-DÍAZ, 2007, p. 20). Para a autora, “anti-scenarios are constituted by actions that contradict the norm and the status quo that scenarios depict. Anti-scenarios show us an alternative reality by questioning the structure of our reality. In the work of Boal and Boaventura, anti-scenarios question our traces of cultural and traumatic memories” (SANDI-DÍAZ, 2007, p. 23).

<sup>9</sup> Interessam-me particularmente neste estudo as potências do jogo nos planos da cultura (HUIZINGA, 1971), da linguagem e no discurso das ciências humanas (DERRIDA, 1971).

recebido por esse trabalho, quando diz à velha (enquanto se veste e, portanto, a meio caminho entre ele mesmo a personagem que representaria) que passará a cobrar “un peso con treinta” (BUENAVENTURA, 1978, p. 18) a partir de então para comparecer ao compromisso mensal, o que gera indignação na velha, que concebe como esmola o dinheiro que lhes dá normalmente. O conflito se intensifica quando o Mendigo 2, logo após chegar, informa-a que desde esse dia cobrará “uno con cincuenta por la orgía de los treinta” (BUENAVENTURA, 1978, p. 20), explicando-lhe os gastos que tem para chegar ao local. Inicia-se, desse modo, uma disputa-negociação que, ora em tom de brincadeira e burla – “Es um materialista, señora” (BUENAVENTURA, 1978, p. 21), diz o Mendigo 1 sobre o 2) –, ora em tom de reivindicação – “¡Eso es explotación!” (BUENAVENTURA, 1978, p. 21), diz o Mendigo 2 à Vieja –, instaura uma atmosfera de tensão e ameaça de sublevação e greve à qual se somam os outros dois convidados, o Mendigo 3 (Coronel Pardo) e a Enana (Bispo): “O nos sube a todos o a ninguno” (BUENAVENTURA, 1978, p. 25), diz-lhe o Mendigo 2. Acertada parcialmente a negociação, pela qual a Vieja pagará apenas um peso e vinte centavos sem que haja realmente um consenso, inicia-se a cena dentro da cena, da qual vale a pena citar alguns trechos:

VIEJA: ¡Empieza!

MENDIGO 1: *(Se inclina ceremonioso)* Que bella está usted, María Cristina. *(Le ataca la risa y se ríe a hurtadillas)*.

VIEJA: No vaya a toser.

MENDIGO 1: Oiga como me suena el pecho *(Le suena el pecho)*.

VIEJA: Querido Jacobo, acomódame la silla. Recoge esa cortina que no veo bien. Dame los binóculos. *(Mirando al público con unos destartados binóculos que le pasa el mendigo)*. Mira, allí están. Cada uno con su vidita privada bien cerrada con llave... Han venido a no ver. Por eso vienen. Si vieran se asustarían. ¿Estarán muertos? No. Allá hay uno que se mueve. Es fulano de tal. Lo mantiene fulana de tal que es amante de tal por cual. Mira ésa. *(Le murmura infinidad de cosas al oído al mendigo. Los dos ríen)*. Mira la otra. *(Le pasa los binóculos. El mendigo mira. Le devuelve los binóculos y le dice una sarta de cosas al oído. Tantas que se ahoga y tose)*. Viejo puerco de mierda, ¡tose para otro lado! *(Mira con los binóculos)*. ¡Y aquél, aquél! ¡Oh aquél! *(Le dice cosas al oído al mendigo. Los dos empiezan a reír cada vez más alto. El mendigo señala a alguien en el público y ríen violentamente. De pronto la vieja corta la risa y le baja el brazo al mendigo)*. ¡No señales, se dan cuenta! *(Le hace señas al mendigo para que le oiga un secreto. Este se inclina. Oye el secreto. Asiente con la cabeza. Mira con los binóculos y le dice cosas a ella al oído. El juego se acelera. Se pasan los binóculos a toda velocidad y se dicen cosas atropelladas. Entra el mendigo 2)*.

MENDIGO 2: Buenas.

VIEJA: No interrumpas. Estamos en el teatro. *(El mendigo 2 finge interesarse. Mira al público)*.

MENDIGO 2: ¿Qué están representando?

VIEJA: La vida de ellos. *(Señala al público)*.

MENDIGO 2: ¿Y qué tal?

VIEJA: Aburrida. Vístete. Hoy te toca de Pedro. (BUENAVENTURA, 1978, p. 19-20)

Começa, pois, a “orgia de los treinta”, e estão no teatro (dentro do teatro), numa inversão em que a Vieja e Jacobo tornam-se espectadores de uma plateia que, transformada repentinamente no centro da cena, é ironicamente obrigada a ocupar o lugar (de pobreza e exploração) das personagens. Até então objetos de riso por parte do público, agora são os atores que se divertem com eles – tudo isso na virtualidade do texto literário-dramático. É difícil estabelecer com clareza, até aqui, o limite entre a encenação (o jogo proposto pela Vieja) e sua duplicação – o jogo encabeçado pelos convidados, quando assumam sua *persona* de mendigos e experimentem seu devir orgiástico. A esse trânsito difuso pelas aparências, situando-se entre a consciência e a alienação, outro traço herdado do pícaro na tradição literária ibérica como via possível e alternativa à integração social, soma-se, gradativamente, uma feição também herdada do teatro espanhol, particularmente da figura do *gracioso*,<sup>10</sup> e são essas máscaras ou *personae* que contribuem para um novo desdobramento cênico e discursivo da trama, que articula, então, o trabalho à emergência da orgia, numa operação que alterna controle e descontrole e cuja repercussão leva, por um lado, a uma tentativa de contenção e perpetuação (do prazer) por parte da Vieja, que quer estender o máximo possível sua impressão de reviver o passado perdido; e de transbordamento, pelos mendigos (aqui, não mais convidados) que mal conseguem conter-se ante o desejo (a fome) de comer.<sup>11</sup>

### 3 Do trabalho à orgia

A estratégia empregada pelos mendigos é típica dos modos de diálogo e consumo da cultura pelos estratos populares na tradição literária e teatral latino-americana (MARTÍN-BARBERO, 2001; OROZ, 1992), oscilando entre uma leitura da situação feita por uma perspectiva identificada “com” a matéria ficcionalizada, nesse caso, as recordações da Vieja; e por uma perspectiva flexível que comenta, ironiza, entra e sai da cena, desestabilizando quaisquer pactos prévios de leitura (ou de trabalho, nesse caso). Isso se deve, entre outras razões, porque eles encarnam essa duplicidade (ou, mesmo, multiplicidade) como parte de um modo de vida (de onde se resgatam os vínculos com o pícaro e o gracioso), de tal maneira que, neles, aquilo que a Vieja procura tratar separadamente (ostentação e pobreza, passado e presente, bonança e ruína, crítica e ingenuidade), não pode ser separado ou posto sob um regime rigoroso com fronteiras definidas. De fato, o Mendigo 2 “Lleva bajo los harapos un viejo vestido a rayas de prisionero” (BUENAVENTURA, 1978, p. 21). A diferença fundamental, pois, entre a atitude da Vieja e a dos mendigos é que, em suas tentativas de

---

<sup>10</sup> Também associada ao efeito cômico, tal figura porta a capacidade de, por vias aparentemente desprezíveis, projetar momentos de visão crítica, no plano discursivo em que se insere, mesmo quando se trata de um contexto de pouca erudição ou, aparentemente, desprovido de consciência crítica, em sua superfície. Na tradição ibérica, essa figura é particularmente expressiva no drama do barroco, na chamada literatura espanhola dos séculos de ouro, como é o caso de Clarín, o *gracioso* da peça *La vida es sueño* (1635), de Pedro Calderón de la Barca.

<sup>11</sup> Tratando da liberdade de desejar, na poética de Sade, Lacan observa: “Es la libertad de desear lo que es un factor nuevo, no por inspirar una revolución, siempre es por un deseo por lo que se lucha y se muere, sino por el hecho de que esa revolución quiere que su lucha sea por la libertad del deseo” (LACAN, 1984, p. 765).

reversão temporal, ela não rompe com sua realidade, que, tanto antes como agora, se orienta pela mascarada social de uma vida de padrões burgueses pautada na exploração (do corpo, da mente, do outro). Ao contrário, o que ela quer é reter o máximo possível a impressão desse passado. Nesse sentido, sua atitude é a de uma *anti-orgia*. Em seu esforço por prolongar esse (suposto) prazer do passado, o que ela faz é impedir o próprio gozo (a orgia), talvez porque indiretamente suspeite de que ele pode levar à destruição de suas ilusões ou, mesmo, de si. Enquanto, no início do texto, a sensualidade figurava em momentos pontuais – a Vieja “Hace un verdadero streep tease mientras habla. Se cambia de vestidos viejísimos a punto de deshacerse” (BUEAVENTURA, 1978, p. 17) –, agora ela tenta recriar a atmosfera de plenitude daquele passado como repetição, *orgaein*, orgasmo:

VIEJA: Y ahora mi historia.  
MENDIGO 2: Contada Jijuemil veces.  
MENDIGO 1: Usted iba en el tren.  
VIEJA (*Arrobada*): Sí.  
MENDIGO 1: Allá en la pampa. (*Señala al público*). Todavía no ha amanecido, está oscuro.  
ENANA: ¿Me visto?  
VIEJA: Sí.  
ENANA: ¿De qué?  
VIEJA: De cualquier cosa. De Obispo, si quieres.  
ENANA: ¡Eso! ¡De Obispo! (*Empieza a vestirse*).  
MENDIGO 3: El príncipe heredero del trono de Inglaterra...  
MENDIGO 1: Qué hacía su primero y último viaje por Sudamérica.  
MENDIGO 2: Iba en el tren...  
VIEJA: Poca plata, poco peso, poca plata, poco peso...  
MENDIGO 3: Usted tenía un vagón-lit para usted sola.  
VIEJA: (*Acelerando*). Poca plata, poco peso, poca plata, poco peso, poca plata, poco peso...  
MENDIGO 1: (*Alzando la voz*). Y entonces el príncipe heredero...  
VIEJA: (*como música de fondo*). Poca plata, poco peso, poca plata, poco peso, poca plata, poco peso, poca plata, poco peso...  
MENDIGO 2: Vino a su vagón-lit y...  
MENDIGO 3: ¡Le besó la mano! (*Lentamente el mendigo 3, imitando al príncipe heredero, se acerca a la vieja, le besa la mano y en profundo secreto le dice:*) I love you...  
VIEJA: Yes... Yes... [...]  
[...]  
VIEJA: ¡Yes... yes...! Poca plata, poco peso, poca plata, poco peso poca plata, poco peso...  
[...]  
MENDIGO 1: Poca plata, poco peso, poca plata, poco peso...  
MENDIGO 2: Poca plata, poco, peso poca plata, poco peso, poca plata...  
MENDIGO 3: Poca plata, poco, peso poca plata, poco peso, poca plata...  
[...] (BUENAVENTURA, 1978, p. 26-28)

Como se nota, a cena se desenvolve a partir de uma memória já amplamente repetida (e ritualizada), que todos os participantes conhecem e encenam, provocando uma

mescla de deslocamento temporal (por parte da Vieja) e de repetição irônica, paródica, por parte dos mendigos. A aliteração “poca plata, poco, peso”, que já tinha aparecido na cena inicial do texto, agora é reiterada, inicialmente pela voz da Vieja, depois pela dos mendigos 1, 2 e 3, elevando o caráter erótico da cena, na medida em que tanto mimetiza o ruído do trem em movimento quanto marca, ritmicamente, uma respiração agitada que culmina no orgasmo (lembrado, encenado?) e seus sucessivos “yes”.

No entanto, apesar de reivindicar o prazer, a Vieja mantém-se presa ao passado como forma de entretenimento: “me divierto con los mendigos. Tengo derecho a divertirnos” (BENAVENTURA, 1978, p. 18), argumenta. Sua (falsa) orgia carece da liberação característica daquilo que o termo efetivamente implicaria quando reinscrito no âmbito do desejo. Aqui caberia observar que, de modo figurado, orgia é uma noção que também está associada à anarquia. E apenas uma verdadeira e anárquica orgia é capaz de desestabilizar a mascarada discursiva e social posta em cena pela Vieja, em *La orgía*. Por sua vez, a desfiguração da farsa, já iniciada com as intervenções pícaras dos mendigos-convidados, intensifica-se a tal ponto que, por um lado, se torna impossível definir com clareza o limite entre a consciência da representação, por parte da Vieja, e a emergência do Real (chocante e não simbolizável), como de pose notar pelos fragmentos abaixo:

MENDIGO 1: No es para tanto señora... recuerde que yo soy Jacobo (*Se arregla la vestimenta*).

MENDIGO 2: Y yo Pedro (*Hace lo mismo*). ¿Qué tal era Pedro para la muela, señora?

VIEJA: (*Siguiendo el juego*). Era mueco.

MENDIGO 2: Como yo, pero tengo unas encías como piedras de moler.

VIEJA: (*Guardándose el cuchillo en el cinto*). Arreglen las flores. (*Traen un florero con viejísimas flores de papel. La vieja vuelve al juego*). Me las mandó esta mañana el Coronel Pardo. ¿No son hermosas? ¡Huélanlas!

MENDIGO 1: (*Siguiendo la broma*). ¡Qué perfume!

VIEJA: (*Al mendigo 2*). Huela usted, caballero.

MENDIGO 2: ¡Rosas!

VIEJA: Son fucsias.

MENDIGO 2: ¡Qué digo, fucsias!

[...]

MENDIGO 1: Pero cada día treinta se come menos.

MENDIGO 2: El mes pasado sobró mucho.

VIEJA: Siempre tiene que sobrar.

MENDIGO 1: ¿Por qué?

VIEJA: Porque abunda.

MENDIGO 2: ¿Y qué hace con las sobras?

VIEJA: Las tiro, las boto, las arrojo... así.

MENDIGO 1: ¿Dónde las boto?

VIEJA: ¡Jacobo! (BUENAVENTURA, 1978, p. 24)

VIEJA: Jacobo... di tu discurso... Ah, recuerdo los discursos, los grandes discursos cayendo como lluvia... hable usted, señor Gobernador, estamos esperando...

MENDIGO 1: ¡Quisiera comer algo!

MENDIGOS: ¡Bravo!

VIEJA: ¡Siempre tan demagógico!

MENDIGO 1: Deberíamos poder comer a gusto en las malditas orgías de los treinta: ¿Por qué no se puede comer? Pregunto yo, señores. ¿Por qué estando allí la comida tenemos hambre? ¿En qué consiste, señoras y señores, este enigma? ¿Quién habrá de resolver? Tengo el estómago pegado al espinazo, tenemos un hambre de perros, la comida está a mano y no podemos estirar la mano. ¡Qué se nos dé de comer en las orgías de los treinta! (*Le da la tos*).

VIEJA: Uno de los mejores discursos de uno de los mejores gobernadores en una de las mejores orgías.

MENDIGO 2: ¡No es justo que haya sobras!

MENDIGO 3 Y ENANA: ¡No! ¡No es justo! (BUENAVENTURA, 1978, p. 30)

No primeiro fragmento, o jogo entre a representação e sua duplicação se dá a partir do momento em que os mendigos se deixam corrigir pela Vieja (“*sí, fucsia*”), fazendo implodir a perspectiva única pela qual ela monta sua própria ficção, na medida em que eles a inscrevem numa *mise-en-scène* paródica, nisso muito próxima de uma atitude *camp*, para a qual “ser é representar um papel” (SONTAG, 1987, p. 323). Se, por um lado, é cada vez mais ambígua a figuração das personagens, a ponto de tornar-se impossível distinguir, por exemplo, o Mendigo 3 do Coronel Pardo que ele interpreta quando o assunto é a perna perdida na Guerra dos Mil Dias – não fica claro se o mendigo também lutara na guerra e, por isso, perdeu a perna, ou se apenas a *persona* do Coronel não tem uma perna. Ao mesmo tempo, o texto preserva o tom malicioso que inscreve o discurso no âmbito do erotismo (“¿dónde las bota?”), de tal modo que se passa, progressivamente, do (incerto) orgasmo individual da Vieja – no qual os convidados-mendigos atuam como agentes, mas já dão mostras de que podem romper a qualquer momento essa ficção –, ao transbordamento coletivo operado pelos mendigos, que se concretiza em dois passos. No segundo fragmento, primeiro o discurso do Mendigo 1 (ainda como Jacobo) é tomado como parte da ficção (a “orgía de los treinta”) pela Vieja, mas fora dessa ficção pelos demais mendigos. Aqui, tudo é “realidade” porque essa realidade, no interior da cena montada pela Vieja, é fictícia (seu passado, suas lembranças, o prazer regulado e retardado) sob o prisma dos mendigos. Em seguida, como tudo é “realidade”, os ainda convidados-mendigos conduzem a “orgía de los treinta” a seus próprios propósitos – comer –, transformando a ficção da Vieja numa ficção (com o) real. O desejo, como pontua Alenka Zupančič “siempre se dirige a algo diferente (algo más que) el objeto exigido” (ZUPANČIČ, 2010, p. 34). A insatisfação dos mendigos intensifica-se:

MENDIGO 1: ¡Queremos las sobras!

MENDIGO 2: ¡Queremos las sobras!

ENANA: ¡Queremos las sobras!

MENDIGO3: ¡Queremos las sobras!

TODOS LOS MENDIGOS: ¡Queremos las sobras! **¡Queremos todo!**

MENDIGO 1: (*Destapando la olla*). ¡Todo!

VIEJA: ¡Alto ahí! ¡Reparto la comida cuando me dé la gana (*Agarra la olla*).

MENDIGO 2: ¡Suelta la olla!

MENDIGO 3: ¡Vieja avara!

VIEJA: (*Luchando*). ¡Brutos! ¡Borrachos inmundos! Ustedes son la porquería. ¡Retírense! (*Por un instante los mendigos retroceden. La enana queda detrás de ella y trata de alcanzar la olla con el báculo. La vieja toma un cuchillo. La enana retrocede*). Ustedes son la hez, la mierda. **Ustedes no son mis caballeros, sólo abusan de una anciana desvalida que no tiene más que un hijo mudo.**

MENDIGO 2: (*Avanzando*). ¡Se acabó la comedia! ¡Se acabó la comedia! (BUENAVENTURA, 1978, p. 31 – destaques meus)

No confronto entre a ficção da realidade rememorada ou fantasiada pela Vieja com o Real da ficção encarnada pelos mendigos – sua fome, sua raiva em razão do autoritarismo e dos maus tratos recebidos, certa consciência difusa de que seus males não são obra do destino – estala como ação de famintos e explode o jogo instaurado pela Vieja: “Terminan sacrificándola dentro de su propio sueño” (MOLINA MORA, 2006, p. 57). Os convidados agora não são mais convidados, não são amigos nem inimigos, mas uma espécie visitante ou “não amigo absoluto”<sup>12</sup>, presença que está além da interpelação. Já não obedecem à Vieja, tornam-se uma presença (política, linguageira e corpórea) que desestabiliza a comedida orgia ao mesmo tempo em que instauram uma *orgia plena* (valha aqui o pleonasma!) que, como tal, está além de qualquer controle ou forma de controle e além da representação. Não à toa, ao encaminhar-se para atacá-la, o Mendigo 2 (não mais Pedro) lhe diz “¡Se acabó la comedia! ¡Se acabó la comedia!” (BUENAVENTURA, 1978, p. 31), marcando um duplo momento que é metalinguístico (“comedia” em espanhol pode ser sinônimo de peça teatral), mas também desmascaramento ou emergência do Real numa fratura da ilusão-ficção da Vieja. Enquanto, no plano das aparências, ela tentara preservar e retardar um prazer incompleto que alimentava sua fantasia de grandeza (alienada), agora seu desejo escapa de seu controle e passa, pois, do “orgasmo” produzido ou mimetizado via recordação, ao gozo anárquico.<sup>13</sup> A Vieja é morta pelos mendigos em cima da mesa, ocupando agora o lugar daquela (ou daquilo) que é servida para ser comida, como sempre tinha sido, na verdade. Há, no entanto, uma diferença fundamental: não é mais possível para a Vieja simplesmente recorrer à fantasia para imprimir ao discurso tenso um caráter centrípeto que pudesse recolocar o entorno sob seu controle; ao contrário, o caráter não

---

<sup>12</sup> Alberto Moreiras, tratando da noção de não sujeito do político, define-a do seguinte modo: “a figure that remains uninterpellated, indeed beyond interpellation, not because interpellation never reaches it, but rather because it marks the very limit of interpellation. [...] it is the figure that must live, within the place, in fear and trembling – in fear and trembling of interpellation, because it knows that interpellation spells its death: the instant its interpellation happens is also the instant where it itself ceases to exist. [...] [Also] it is the figure that absolutely arrives, regardless of expectations, a visitor rather than a guest, an event that may or may not produce fear and trembling, may or may not produce interpellation, but whose condition of possibility, whose immanence, is precisely a displacement from interpellation, an excess of it.// These two images are the two sides, or rather two of the sides, of a figure which is many figures, a figure that, precisely, will not be counted as one: the figure that I would call the non-subject of the political, not yet the stranger, neither an enemy nor a friend, rather an absolute non-friend, an uncanny and disturbing form of political presence to the extent that it remains, in and through its arrival, a hard memory, a hard reminder of that which has always already been there, beyond subjection, beyond grasp, beyond retrieval, not even obscene, not even abjected, rather simply there, a tenuous facticity beyond facticity, an invisible *punctum* of ineluctable, intractable materiality, always on the other side of belonging, of any belonging” (MOREIRAS, 2004, p. 2).

<sup>13</sup> Em Kant con Sade, Lacan comenta que sobre o gozo que ele “no proyecta acaparar una voluntad sino a condición de haberla atravesado ya para instalarse en lo más íntimo del sujeto al que provoca más allá, por herir su pudor” (LACAN, 1984, p. 750)

simbolizável do Real extrapola a fratura da ficção através da qual ele emerge. O devir-orgiástico que irrompe no meio da “orgia de los treinta” é o extremo da orgia, é aquilo que, desejado ao longo dos anos pela Vieja, somente poderia realizar-se sob o risco de sua própria aniquilação, porque não pode ser encenado, representado nem controlado por ela. O excesso da orgia promovida pelos mendigos contrasta com o comedimento e o excesso de controle que ela costumava impor a seu ritual. E se, no que diz respeito aos mendigos, a instauração dessa orgia plena começa com um protesto ou rebelião, isso se dá menos pela consciência política do que pelo transbordamento do desejo dos mendigos de *comer*.

MENDIGO 3: ¡Vieja loca! ¡Vieja loca!

VIEJA: *(Tirando una cuchillada)*. ¡Atrás, recua de hediondos!

MENDIGO 1: ¡Vieja asesina! ¡Me ha herido! ¡Me ha herido!

MENDIGO 2: ¡Vieja asesina!

MENDIGO 3: ¡Vieja asesina!

ENANA: Ujujuuuuu. ¡Viva la orgía! *(Descargando un baculazo en la cabeza de la vieja. Esta cae hacia atrás, sobre la mesa. Los mendigos caen sobre ella y la golpean y puñalean. Queda atravesada sobre la mesa. Su cabeza cuelga, sus grises cabellos llegan al suelo. En silencio, los mendigos devoran la comida. El mendigo 1 va a salir)*.

MENDIGO 2: ¿Dónde vas?

MENDIGO 1: A mear.

MENDIGO 2: No es cierto.

MENDIGO 3: Vas a buscar la plata del mudo.

ENANA *(Al cadáver de la vieja)*. Ego te absolvo in nómini Patris, et Filium, et Spiritu Sancti...

MENDIGO 2 : **Quitémonos estas ropas y busquemos todos juntos.** *(Se quitan las todas y visten de nuevo sus harapos)*.

MENDIGO 1: Estaba loca de remate. (BUENAVENTURA, 1978, p. 32)

Numa entrevista concedida há alguns anos Zupančič se interroga: “Então minha questão urgente seria ‘do que um coletivo é capaz?’” (ZUPANČIČ, 2015b). Essa é a mesma pergunta que parece ecoar nesse final de *La orgía*, mas sem qualquer garantia de (ou aposta na) redenção, como também aparece na indagação da eslovena. Não por acaso, quando o banquete-ataque termina, os mendigos desvestem suas fantasias – saem definitivamente da ficção da Vieja –, roubam-na e fogem. Aqui, finalmente, as ressonâncias políticas (brechtianas, marxistas) retornam à cena, indiretamente, e esse indireto é precioso, parafraseando Barthes (1996). Em vez de uma explicação pedagógica transparente, a peça termina com a chegada do filho mudo, que, aos prantos, indaga à plateia – em sua mudez, apenas por gestos, entende-se – por que isso acontecera. Em sua ambiguidade,

*La orgía* es lo marginal, mundo habitado por personajes grotescos, deformes, poseedores de marcas denotativas que los convierten en sub-humanos. Es *La orgía* un banquete donde la anarquía explota y los seres que la habitan sucumben a la profecía de autocumplimiento como universo marginal, tratados como animales para terminar animalizados (MOLINA MORA, 2006, p. 56).

Retenho aqui, da citação a Molina Mora, a explosão anárquica em *La orgía*, mas distancio-me de certa apreciação (talvez moral) em sua observação sobre a animalidade. Pois o aparente “sem sentido” da brutalidade da morte da Vieja, tal como aparece na indagação do filho, parece apontar para a dificuldade de sintetizar os sentidos de uma violência que, atravessando a história nacional e as diferentes classes sociais e épocas, se constitui numa ameaça constante para todos em cena, além de qualquer aparência de controle (de si, do próprio relato) por parte do sujeito (a Vieja). Paradoxalmente, é “la Vieja quien moviliza desde sus deseos a los diferentes discursos sociales para que la reconstruyan cuando en realidad terminan eliminándola, como al pasado al que ninguno de los mendigos desea recrear” (MOLINA-MORA, 2006, p. 61). Contudo, apesar de que aqueles sujeitos rebeldes (ou não sujeitos) levam a melhor dessa vez, esse é só mais um evento contingente que não aponta para nenhuma teleologia em *Los papeles del infierno*. O resultado, no entanto, em *La orgía* é a destruição (ao menos parcial) da história (esse passado que a Vieja tanto quis resgatar), mas também o transtorno dos limites entre as dimensões humana e animal das próprias personagens (a Vieja, os mendigos) (MONZÓN-RODRÍGUEZ, 2017). A única certeza, ao final, é que a violência ronda todas elas e as afeta em múltiplas intensidades.<sup>14</sup>

## Referências

ALVES, W. **O melodrama e outras drogas**: uma estética do paradoxo no pós-boom latino-americano. Campina Grande: Eduepb, 2019.

BARTHES, R. **Aula**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1996.

BROOKS, P. **The Melodramatic Imagination**: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess. New Haven: Yale University Press, 1995.

BUENAVENTURA, E. La orgía. **Tramoya**, n. 11, p. 16-32, 1978.

CHAUÍ, M. Sobre o *Direito à preguiça* [Prólogo a *O direito à preguiça*]. **Artepensamento**, 2012. Disponível em: <<https://artepensamento.ims.com.br/item/sobre-o-direito-a-preguica/>>. Acesso em: 25 maio 2023.

DELEUZE, G. **Derrames entre el capitalismo y la esquizofrenia**. Trad. Equipo editorial Cactus. Buenos Aires: Cactus, 2005.

DERRIDA, J. A Estrutura, o Signo e o Jogo no Discurso das Ciências Humanas. In: \_\_\_\_\_. **A escritura e a diferença**. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1971. p. 229-249.

---

<sup>14</sup> Na discussão entre a Vieja e o filho, na cena inicial da peça, uma indicação cênica diz: “El mudo gruñe con una rabia impotente, le hace señas de que la mataría, de que le torcería el pescuezo. Serías capaz, serías capaz” (BUENAVENTURA, 1978, p. 17), responde-lhe a Vieja, como se antecipasse seu próprio desfecho, ainda que se equivoque na identificação do agressor – não morreria nas mãos do filho, e sim nas de seus “amigos” convidados-mendigos.

DÖLZ-BLACKBURN, I. Enrique Buenaventura y el Nuevo Teatro de Colombia: una ruptura con la estética teatral tradicional. **Confluencia**, v. 8, n. 2, p. 101-106, 1993.

ESPENSER, M. W. La teoría teatral de Enrique Buenaventura: el problema del colonialismo cultural. **Revista de crítica literaria latinoamericana**, n. 7-8, p. 193-197, 1978.

HJEMSLEV, L. **Prolegômenos a uma teoria da linguagem**. Trad. L. Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 1975.

HUIZINGA, J. Natureza e significado do jogo como fenômeno cultural. In: \_\_\_\_\_. **Homo ludens**. São Paulo: EDUSP, 1971, p. 3-31.

LACAN, J. Kant con Sade. In: \_\_\_\_\_. **Escritos 2**. 10. ed. Trad. Tomás Segovia. Buenos Aires: Siglo XXI, 1984 [1966]. p. 744-770.

LAFARGUE, P. **O direito à preguiça**. 2. ed. Trad. Teixeira Coelho Netto: São Paulo: UNESP/HUCITEC, 1999.

MARTIN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Trad. Ronald Polito e Sérgio Alcides. 2. ed. Rio de Janeiro: EdUFRJ, 2001.

MARX, K. **O 18 de brumário de Luis Bonaparte**. São Paulo: Boitempo, 2011.

MOLINA MORA, L. E. Lo grotesco como forma de expresión en los personajes de *La orgía* de Enrique Buenaventura. **Hybrido**, n. 8, p. 56-61, 2006.

MONZÓN RODRÍGUEZ, S. De violencia a destrucción: *Los papeles del infierno* de Enrique Buenaventura. **Tropos Journal**, n. 40, p. 157-178, 2017.

MOREIRAS, A. Children of Light: Neo-paulinism and the Cathexis of Difference (I). **The Bible and Critical Theory**, n. 1, v. 1, p. 3-13, 2004.

OROZ, S. **Melodrama**: o cinema de lágrimas da América Latina. Rio de Janeiro: Rio Fundo, 1992.

RIVAS-FRANCO, R. *Los papeles del infierno*: del motivo a la isotopía. **Papel Escena**, n. 15, p. 24-41, 2017.

RIZK, B. J. The Colombian New Theater and Bertold Brecht: A Dialectical Approach. **Theatre Research International**, v. 14, n. 2, p. 141-149, 1989.

ROJAS, V. C. La construcción del victimario en Enrique Buenaventura: una reflexión en torno a la construcción del victimario en la memoria histórica colombiana. **Revista cultura investigativa**, n. 6, p. 52-66, 2013.

SANDI-DÍAZ, G. **Latin American Theater for Social Change: The Case of Augusto Boal and Enrique Buenaventura**. Thesis (Master of Arts). University of Kansas, Kansas City, 2007.

SOMMER, D. **The Work of Art in the World**: Civic Agency and Public Humanities. New York: Duke University Press, 2014.

SONTAG, S. Notas sobre Camp. In: \_\_\_\_\_. **Contra a interpretação**. Porto Alegre: L&PM, 1987. p. 318-337.

ZUPANČIČ, A. A ética do Real e o bem comum (parte 2) – Entrevista. **LavraPalavra**. Ago. 2015. Disponível em: <<https://lavrapalavra.com/2015/08/27/a-etica-do-real-e-o-bem-comum-parte-ii>>. Acesso em: 01 jul. 2021.

ZUPANČIČ, A. **Ética de lo real**: Kant, Lacan. Trad. Gabriel Merlino. Buenos Aires: Prometeo, 2010 [2000].