

**Revista de Literatura,
História e Memória**



Seção: Pesquisa em Letras no contexto
Latino-americano e Literatura, Ensino e
Cultura

ISSN 1983-1498

VOL. 15 - Nº 26 - 2019

UNIOESTE/CASCADEL - P. 81-92

**REPRESSÃO E RESISTÊNCIA A PARTIR DAS
RELAÇÕES DE PODER EM *MORGAN*, DE GRISELDA
GAMBARO**

**Repression and resistance based on power relations in
Morgan, by Griselda Gambaro**

Ana Cristina Alvarenga de Souza¹

RESUMO: Este artigo apresenta como objeto de estudo as relações de poder na peça *Morgan* (1989), de Griselda Gambaro, a partir do relacionamento entre os personagens Morgan e María. Para tanto, são considerados seus posicionamentos antagônicos enquanto indivíduos inseridos em uma organização social caracterizada por um sistema de governo autoritário: o primeiro como impulsionador da repressão e a segunda como agente de resistência.

Fundamentando-se nas noções de poder segundo Michel Foucault, investiga-se como os mecanismos de controle intervêm no comportamento dos sujeitos e na construção do discurso na obra, principalmente em relação às atitudes repressivas e de imposição, levando em conta as referências à conjuntura política e militar da ditadura na Argentina, responsáveis pela construção crítica do enredo da peça.

PALAVRAS-CHAVE: Griselda Gambaro; *Morgan*; resistência; poder; Michel Foucault.

ABSTRACT: This paper presents, as the object of study, the power relations in the play *Morgan* (1989), by Griselda Gambaro, based on the relationship between the characters Morgan and María. In this regard, it considers their antagonistic positions as individuals who are part of a social organization known for a authoritarian system of government: the first as a promoter of repression and the second as an agent of resistance. Based on Michel Foucault's notions of power, it is also investigated how the mechanisms of control affect people's behavior and the construction of the discourse especially in relation to repressive and imposing attitudes, taking into account the references to the political and military conjuncture of the dictatorship in Argentina, responsible for a critical construction of the plot.

KEYWORDS: Griselda Gambaro; *Morgan*; resistance; power; Michel Foucault.

Referenciando o contexto social, político e militar da ditadura na Argentina, a peça *Morgan* (1989), de Griselda Gambaro, classifica-se como uma produção do realismo crítico², atinente a uma dramaturgia responsável por um teatro "reivindicativo y revolucionario, tanto

¹ Mestra em Letras (área de concentração Estudos Literários) pela Universidade Federal do Espírito Santo. Durante o curso de mestrado, foi bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Espírito Santo (Fapes), com o apoio da qual desenvolveu o presente artigo.

² Por realismo crítico compreende-se a ruptura com a tradicional visão realista presente em boa parte da produção teatral argentina até a década de 1970, de modo que se acentuou a abordagem de temáticas sócio-históricas relevantes e passíveis de grande repercussão. Nas palavras de Acevedo (2012, p. 118), "lo que la dramaturgia de Griselda Gambaro sí va a contribuir a abrir de manera fundamental con su consagración va a ser el camino para toda una serie de creadores que protagonizarán un amplio movimiento rupturista de superación ya generalizada de ese imperio del realismo que dominaba el panorama argentino anterior, cultivando múltiples y diversas formas de abordar las prácticas escénicas".

estética como politicamente" (CLARES, 2012, p. 170). A preocupação com a conjuntura histórica de sua época, atrelada a uma precisa caracterização de suas personagens quanto aos papéis sociais que desempenham frente a situações de injustiça, violência e abuso de poder, resulta em obras com considerável carga ética (ANDRADE; CRAMSIE, 2002, p. 39).

Na mencionada peça, tem-se a representação de um sistema totalitário de governo, ao qual os habitantes de uma aldeia são submetidos após o lugar ser invadido e dominado por Morgan e seus homens, instaurando-se um clima de hostilidade e tensão. Os diferentes posicionamentos que assumem (condescendência, inquietação, relutância) em relação às imposições que lhes são aplicadas revelam personagens “afogadas pelo poder num mundo de forças em conflito” (ROJO DE LA ROSA, 1996, p. 83).

Nesse sentido, destaca-se a personagem María, moça obstinada que desperta o interesse de Morgan, com quem acaba se relacionando. Desde o início, ela denota uma postura de desaprovação acerca do rapaz, resistindo aos avanços e às propostas de convivência aparentemente pacífica da parte dele, fato que norteia a relação dos dois ao longo da história e evidencia modos específicos de se lidar com os mecanismos de poder, de coerção e com as estruturas deles resultantes.

De tal maneira, este artigo propõe uma breve reflexão a respeito das relações de poder na constituição dos personagens Morgan e María e no relacionamento que estabelecem ao longo da trama, fundamentado em articulação com seus posicionamentos antagônicos em uma organização social marcada pelo autoritarismo – o primeiro como propiciador da repressão e a segunda como agente de resistência. Para tanto, serão consideradas noções de poder segundo Michel Foucault, analisadas pela perspectiva do contexto histórico de produção da peça, bem como das características desta enquanto obra dramática e, portanto, dotada de uma semiologia específica e intencionada.

Em linhas gerais, o enredo da peça, dividida em seis cenas, expõe como os simples habitantes de uma aldeia passam a se organizar após o lugar em que vivem ser tomado por homens armados que aparecem repentinamente, estabelecendo ali um regime autoritário e opressor, além de uma consequente relação de dominação/subordinação. A chegada dos invasores ocorre logo na cena inicial, na qual está sendo celebrado o casamento de María com Diego, homem de aspecto tolo, mas por quem ela nutre grande estima. A festa é interrompida quando um dos convidados anuncia a presença dos estranhos em um barco, no porto, fazendo com que os homens que ali estavam, sob instruções do prefeito (porém pouco confiantes),

juntem suas armas e se organizem, no intuito de defender sua terra e sua população. Todavia, esse propósito não é atingido, já que não conseguem impedir a aproximação indesejada.

Nesse ínterim, entra em cena a figura de Morgan, líder dos invasores, apresentado como um “hombre joven, vestido pulcramente, revólver y puñal al cinto” (GAMBARO, 2008, p. 45). O primeiro aspecto a se observar acerca dessa personagem diz respeito a sua caracterização, considerando-se, conforme pontuado por Jacob Guinsburg (2006, p. 379), que cada elemento utilizado no teatro possui caráter simbólico. Desse modo, tanto a bela roupa que traja como as armas que traz consigo fazem referência ao lugar de controle que ocupa e ao risco que pode representar caso contrariado. Da mesma forma, o gesto também é uma das “grandes fontes geradoras de signos do teatro” (GUINSBURG, 2006, p. 380), sendo por meio deles – “tranquilo, com acento vagamente ameaçador, vagamente pesaroso” (GAMBARO, 2008, p. 45) – que se evidencia sua postura imponente e persuasiva, objetivando convencer os demais a agir convenientemente aos seus interesses.

Outro ponto a ser destacado corresponde ao seu discurso, porquanto

El discurso dramático comporta una crítica de las relaciones, los mecanismos, las complicidades y el placer ambivalente del poder que se encuentra ampliamente ramificado en todo el conglomerado social (ANDRADE; CRAMSIE, 2002, p. 40).

Uma vez que deixa claras suas supostas intenções, afirmando que ele e seus homens apenas desejam água e descanso, familiariza-se rapidamente com o local e com a celebração do casamento, de maneira que, conforme sua vontade, induz as pessoas a praticarem determinadas ações (como se estivessem festejando) por meio de sugestões que, na verdade, são comandos. Por meio desse discurso controlado e debochado, mas ao mesmo tempo intimidador, indica a apropriação que faz do uso do poder, pois a consciência de que é apoiado pela maioria (armada) e de que ocupa a posição privilegiada de controle promove suas atitudes repressivas e de imposição. Assim, dada a complexidade do discurso do ator no palco enquanto sistema de signos, é pertinente considerar que aquele “que fala manifesta seu estado de espírito através daquilo que diz, porém ao mesmo tempo seu discurso (suas expressões em dialeto ou em gíria, seu vocabulário etc.) é o signo de seu nível cultural e social” (BOGATYREV, 2006, p. 75). Ou seja, os discursos proferidos por Morgan refletem aquilo que representa e são uma extensão de sua própria constituição – um indivíduo que, na condição de articulador das instâncias de poder, inibe o reagir de uma população, sobrepondo-se a ela.

Aos poucos, evidencia-se o cenário que está sendo composto e que se consolidará na segunda cena, quando Morgan e seus homens decidem permanecer na aldeia, perpetuando-se ao longo da trama: uma conjuntura marcada pelo autoritarismo, pela indiferença aos valores humanos (e ao próprio indivíduo) e pelas práticas de dominação. Em outras palavras, trata-se de uma “estrecha vinculación establecida entre signo teatral y contorno social” (ANDRADE; CRAMSIE, 2002, p. 41), ou seja, uma representação que reflete a situação sociopolítica da Argentina no período ditatorial, retratada por Gambaro por intermédio de seus personagens e dos conflitos que vivenciam, ao serem submetidos a um contexto de imposições, sustentado por ameaças, medo, repressões e impossibilidade de transformação do comportamento do grupo dominante.

Em consonância com o comportamento de Morgan, portanto, está a reação dos aldeões. Diante da brusca ruptura com o cenário festivo e tranquilo, se veem impedidos – seja pela falta de habilidade, de instrumentos ou de intrepidez – de agir de outra forma a não ser a complacente, inclusive da parte de María. O fascínio que desperta em Morgan o leva a se impor sobre ela, violentando-a sexualmente e frustrando-se ao descobrir que não era mais virgem: “No me gusta su aspecto... ahora. No era lo que you creía. ¡Alguien se me adelantó! (Ríe) (GAMBARO, 2008, p. 54). Tem-se aí um exemplo de expressiva crueldade, seguido de deboche (na fala e na risada), evidenciando indiferença com os sentimentos humanos com princípios éticos e morais. Tais atitudes intensificam a percepção negativa da moça sobre ele, porque mesmo sendo forçosamente subjugada e humilhada, não esconde sua insatisfação e age de modo a demonstrá-la por meio de falas incisivas e olhares frios, por exemplo. Isso a qualifica, segundo afirma Rojo de la Rosa (1996, p. 84), como uma figura feminina que é interferente no contexto de poder e violência.

A partir da conjuntura exposta, é possível considerar a ponderação de Foucault de que o poder é concebido como uma relação e, por isso, atua sobre o comportamento dos sujeitos, transitando entre eles (2005, p. 35). Nessa perspectiva, não se define o indivíduo como sendo “o dado sobre o qual se exerce e se abate o poder. O indivíduo, com suas características, sua identidade, fixado a si mesmo, é o produto de uma relação de poder que se exerce sobre corpos, multiplicidade, movimentos, desejos, forças” (FOUCAULT, 2007, p. 161-162). Em Morgan, portanto, observa-se a constituição de cada personagem intermediada pelas ações de poder que as perpassam. Após a decisão de permanência na aldeia por parte dos invasores, acentuam-se as características psicológicas dos moradores locais referentes ao enfrentamento da situação adversa, sendo o conformismo a principal delas. As discussões realizadas entre eles sobre o que

poderia ser feito para reverter o contexto de dominação deixam claro a consciência que assumem de serem incapazes de se encarregar de uma luta armada contra aqueles que os subjagam, viabilizando uma análise crítica a respeito da inferiorização de seus ideais e de sua dignidade.

Especificando-se a noção de poder pela análise foucaultiana, vale ressaltar que será utilizada a perspectiva guerra-repressão³ por ele empregada, de modo a investigar a indissociabilidade dos fundamentos do poder nas relações humanas. Nessa perspectiva, também denominada dominação-repressão, opõem-se a luta e a submissão, sendo a repressão compreendida como o emprego de uma relação de força perpétua, inserida em uma guerra contínua, como efeito de prosseguimento de uma relação de dominação (FOUCAULT, 2005, p. 24). Por conseguinte, depreende-se que onde há exercício de domínio e de autoridade, haverá também a repressão, sobretudo porque suas múltiplas formas se totalizam com facilidade do ponto de vista do poder (2007, p. 74). Contudo, importa considerar que o poder se encontra além da noção de repressão, de modo que não convém reduzir os mecanismos do primeiro à noção da segunda, já que o poder é composto a partir de vários vínculos, que o fortalecem:

E se o poder só tivesse a função de reprimir, se agisse apenas por meio da censura, da exclusão, do impedimento, do recalçamento, à maneira de um grande super-ego, se apenas se exercesse de um modo negativo, ele seria muito frágil. Se ele é forte, é porque produz efeitos positivos a nível do desejo – como se começa a conhecer – e também a nível do saber. O poder, longe de impedir o saber, o produz (FOUCAULT, 2007, p. 148).

Tendo em vista essas múltiplas relações de poder que perpassam, caracterizam e constituem o corpo social (FOUCAULT, 2005, p. 28), observa-se na peça de Gambaro que o relacionamento dos protagonistas se atém à disparidade de suas percepções quanto à prática das relações de poder, mas de modo que as condutas desempenhadas por cada um exprimam a divergência de seus papéis sociopolíticos e, conseqüentemente, da forma como concebem um ao outro, não deixando de produzir conhecimento acerca da realidade em que estão inseridos.

³ Em *Microfísica do poder* (2007), Michel Foucault apresenta dois esquemas opostos de análise de poder: “um seria o antigo sistema dos filósofos do século XVIII, que se articularia em torno do poder como direito originário que se cede, constitutivo da soberania, tendo o contrato como matriz do poder político. Poder que corre o risco, quando se excede, quando rompe os termos do contrato, de se tornar opressivo. Poder-contrato, para o qual a opressão seria a ultrapassagem de um limite. O outro sistema, ao contrário, tentaria analisar o poder político não mais segundo o esquema contrato-opressão, mas segundo o esquema guerra-repressão; neste sentido, a repressão não seria mais o que era a opressão com respeito ao contrato, isto é, um abuso, mas, ao contrário, o simples efeito e a simples continuação de uma relação de dominação. A repressão seria a prática, no interior desta pseudo-paz, de uma relação perpétua de força”.

À medida que as cenas são dramatizadas, a representação física e comportamental do casal adquire contornos expressivos no tocante ao desenvolvimento de ambos enquanto personagens e no que se refere ao contexto que refletem. Tal construção remete ao fato de que “las relaciones de subordinación y dominio que se establecen entre los personajes gambarianos no se dan en forma aislada, sino insertas y/o relacionadas con la familia, el matrimonio, el ejército, la policía y aun el Estado”, conforme afirmam Andrade e Cramsie (2002, p. 40). Assim, é possível afirmar que há um enfoque da relação dominação/subordinação no casamento de Morgan e de María, mas que esta também é projetada para os demais setores da sociedade

No que tange aos comportamentos individuais do casal, Morgan subordina as pessoas a sua vontade e as explora física, econômica e psicologicamente, indiferente aos sofrimentos que provoca e sem remorso de seus atos, afinal, considera que de “um trapo húmedo siempre se puede extraer una gota” (GAMBARO, 2008, p. 55) e enquanto for possível tirar proveito de alguém em benefício próprio, ele o fará.. Um exemplo significativo de indivíduo que se sujeitou à execução de suas estratégias é o prefeito⁴ da aldeia, que, embora líder e representante de seu povo, acaba se omitindo quanto a esse papel em detrimento de colaborar com a manutenção do sistema imposto, ainda que não seja esse seu desejo.

Para justificar seu proceder agressivo, Morgan argumenta constantemente acerca da hostilidade com a qual foi recebido ao chegar na aldeia, respaldando a violência aplicada aos habitantes como forma de defender a si e aos seus homens: “si nos hubieran recibido bien, no habríamos reaccionado como lo hicimos” (p. 60). No entanto, de maneira controversa, sustenta um discurso de paz, de generosidade e de convivência pacífica, com contornos de vitimização. Isso representa uma manipulação dos fatos, utilizada como estratégia para mascarar suas motivações egoístas, repercutidas em ações que visam a anulação e ao silenciamento dos que não são seus aliados:

Lo que se dice, lo que se dice... Patrañas. Invenciones para pasar el tempo. ¿Por qué no nos quieren? Si fueran hospitalarios, si nos sonrieran alguna vez... Podríamos pasar el Pueblo a sangre y fuego; en cambio, estamos acá, juzgados por malas lenguas, suplicando, todavía suplicando agua y víveres. No nos iremos nunca, nunca nos dan lo que pedimos. Y por otra parte, nos gusta este lugar, sentimos que es nuestro... ¿Por qué no podemos vivir en paz? Usted manda en el Pueblo, yo mando en mis hombres... Si usted los hubiera detenido,

⁴ Faz-se necessário assinalar que embora se preste aos serviços e cobranças da parte de Morgan, suas simultâneas tentativas de favorecer os aldeões aludem a uma falta de posicionamento e construção de identidade enquanto sujeito. Essa conduta é, inclusive, criticada pelo próprio Morgan, que o acusa de traição por intentar servir a dois senhores – seu povo e o líder autoritário que os governa.

a los de las cuevas, que escaparon... Pero no los detuvo (GAMBARO, 2008, p. 67).

A valorização da palavra, que constrói o discurso fundamentado em afirmações de que a ordem e a harmonia fazem parte da organização social, vincula-se à relação entre discurso e poder, oriunda da apropriação de “discursos que a sociedade acolhe e faz funcionar como verdadeiros” (FOUCAULT, 2007, p. 12). No contexto da obra de Gambaro, evidencia-se a aceitação desses discursos política e ideologicamente construídos, não havendo espaços para questionamentos ou reflexões críticas por parte dos envolvidos, seja pela maneira inesperada por meio da qual a população aldeã foi colocada diante de um sistema de imposições ou pela impossibilidade de se manifestarem diretamente contra essa realidade repressora a qual passaram a pertencer. Da perspectiva do leitor, é a partir desses discursos que se pode perceber, por um lado, a crueldade e a violência experimentadas e, por outro, a resistência estabelecida contra elas.

Assim como os demais regimes autoritários, o instaurado na Argentina também foi marcado pela repressão, sobretudo em relação aos que se opunham a ele abertamente, resultando, por exemplo, na supressão das militâncias (especialmente as de caráter popular). Ainda que os objetivos primordiais da ditadura concernissem ao setor econômico, caracterizando um “projeto de recuperação do capital estabelecido sob a insígnia do Terrorismo de Estado⁵” (RIBEIRO, 2011, p. 11), diversos setores da sociedade foram afetados. Em conformidade com a peça de Gambaro, ressalta-se que cada ato traz consigo uma carga representativa do “contexto sociopolítico que vivió Argentina en el siglo XX, especialmente con relación a la dictadura del general Jorge Rafael Videla, que atrozmente gobernó el país entre 1976 y 1983” (CLARES, 2012, p. 170-171), a partir do qual a autora desenvolve seus eixos temáticos fundamentais:

el abuso de poder, la represión institucional, la relación entre la víctima y el victimario, el miedo, las desapariciones, la pobreza, la tortura, la fragilidad de la vida o la asunción de responsabilidad, todos los cuales tienen un referente preciso en la Argentina de las últimas décadas del siglo XX (CLARES, 2012, p. 171).

⁵ Compreende-se, aqui, de acordo com Ribeiro (2011, p. 5), a construção de um terror planejado no âmbito da produção, como consequência do governo repressivo que aplicou uma proposta de solução de contenção aos movimentos sociais.

Esse cenário, marcado pelas intrincadas relações interpessoais se manifesta por meio das personalidades opressora ou submissa dos personagens, os quais, de forma geral, se mostram incapazes de confrontar, efetivamente, o líder Morgan, com exceção de María, que vem a constituir uma espécie de oposição à repressão instaurada, isolada em seu meio, destacando-se por tal aspecto.

Ela, que emerge como personagem feminina forte e decidida, responde acidamente aos comentários de Morgan, mantendo um tom mordaz e altivo como forma de demonstrar seu posicionamento divergente da conjuntura instaurada. A coerção a que ele a submete não surte os efeitos esperados, porque María simboliza a postura de resistência entre o grupo dos resignados, correspondendo a uma pessoa segura, capaz de construir seu próprio destino (ROJO DE LA ROSA, 1996, p. 86), não se deixando intimidar pelo fato de estar sozinha em sua forma de luta e tendo discernimento disso: “Ya no sufro. Y no le temo. El miedo, si viene, cierra los dientes sobre el vacío. Pero estoy sola” (GAMBARO, 2008, p. 78). Dado a soma de acontecimentos que lhe sucederam (a dominação da aldeia em que vive, o fracasso do casamento com o homem que gostava e o decorrente sumiço do noivo, o abuso sexual), um futuro fadado à omissão parece ser a única alternativa a aguardá-la. Todavia, a personagem se opõe a tal propensão, valendo-se dos recursos que possui – inclusive de si própria –, em especial se considerado que

Durante los años 80, la escritura dramática de Gambaro se caracteriza, en cambio, por una fuerte presencia del protagonismo femenino (ya anticipada en sus textos de la década anterior) y la recuperación de la palabra que, a pesar del metafórico distanciamiento en tiempos y espacios que plantean las historias narradas, adquiere una dimensión claramente referencial. En estas obras, palabra y mujer establecen un complejo entramado de significaciones, cuyo sentido último deberá rastrearse en las circunstancias recientes de la historia argentina (TRASTOY, 2002, p. 49).

A vinculação entre María e Morgan é, portanto, permeada pelo conflito que reverbera os princípios da relação dominação-repressão, não considerando, entretanto, o poder como um procedimento que é exercido sobre alguém, mas que perpassa os sujeitos, haja vista o que Foucault postula: “o poder em seu exercício vai muito mais longe, passa por canais muito mais sutis, é muito mais ambíguo, porque cada um de nós é, no fundo, titular de um certo poder e, por isso, veicula o poder” (2007, p. 160).

Somado a esse aspecto de complexidade, tem-se o fato de que o poder atravessa vários âmbitos das relações sociais, não se restringindo apenas às instâncias de censura ou ao Estado,

porque está inserido em toda a sociedade (FOUCAULT, 2007, p. 71). Desse modo, o relacionamento interpessoal dos protagonistas, concebido enquanto microestrutura, reflete os mecanismos de poder aplicados à macroestrutura, ou seja, à sociedade como um todo, da qual faz parte a instituição estatal. Essa configuração é evidenciada, em maior ou menor escala, pelas ações e pela construção da obra dramática com base em núcleos familiares e organizacionais do cotidiano, ou, em outras palavras, a maneira como as pessoas se relacionam entre si e como reagem ao sistema de governo.

Reiterando o papel dos signos na peça de teatro, convém ressaltar que a oposição entre o casal não se dá apenas comportamental e psicologicamente, mas também pela apresentação de suas caracterizações físicas. Tendo em vista que “o discurso teatral que deve ser o signo da situação social de um personagem é acompanhado pelos gestos do ator, completado por seu traje, o cenário etc.” (BOGATYREV, 2006, p. 81), a já referida bela aparência de Morgan, reforçada pelo autocontrole que tem ao executar suas ações e ao proferir seus discursos, que intentam manipular as situações a seu favor, contrapõe-se à imagem de María. Maltrapilha durante a maior parte da peça, ela simboliza as consequências sofridas pela parte que recusa se omitir, mesmo em situações cujas circunstâncias indiquem a tal. Sua obstinação a leva a um estado de aparente degradação física, o qual, todavia, ainda é capaz de comprazer a Morgan, que ainda a deseja.

María lleva un vestido roto y sucio, y parece haberse revolcado en el barro o estiércol. Sus cabellos están cortados desigualmente, pringosos. Y su brazo derecho aparece estriado de sangre, hasta la mano. Los hombres ríen. Morgan arroja su copa contra ellos (GAMBARO, 2008, p. 69).

Ao passo que as funções das personagens se alteram a fim de se adequarem ao ritmo da peça e às transformações no enredo, a relação do casal também se modifica significativamente, apresentando os indícios de instabilidade do regime autoritário instaurado. A faceta violenta e ameaçadora de Morgan fica cada vez mais perceptível, já que atos de tortura e crueldade por ele realizados vão sendo revelados de modo explícito por intermédio da fala das personagens, em especial, a de María. O aparente comedimento inicial do rapaz cede lugar ao descontrole e à agressividade, praticados abertamente contra María, inclusive por meio da brutalidade e da força física, que somadas à expressiva violência verbal, intensificam sua natureza intolerante e totalitária.

Morgan (le pega. Se detiene. La mira. Se deja caer junto a ella): Mirás demasiado fijamente y no me gusta. Hablás con orgullo y no me gusta. Olés a lavanda, ¡a inmundicia, a estiércol! ¿Querés asustarme? ¿A mí? ¿Con la fealdad? ¿A mí? ¿Con la tristeza? ¿A mí? ¿Con la sangre? (Tiernamente) Bruja. Loca. No hay hombre, ni mujer, que me asuste. No hay crimen, ni goce, que me asuste. (Se arroja sobre ella. La besa apasionadamente) ¡Te mataré! (GAMBARO, 2008, p. 71).

Tomada por uma consciência política do sistema que a rodeia, por exemplo, no momento em que acusa Morgan de ser o responsável por torturas e silenciamentos de outros indivíduos – “Así es, ¿no? Matar y negar, matar y negar” (GAMBARO, 2008, p. 71) –, María expõe a compreensão da subsistência daquilo que Foucault denomina “poder de morte”, gerado a partir de uma visão calculista da vida, na qual os indivíduos que não se enquadram em determinado propósito podem ser reprimidos ou silenciados, inclusive permanentemente. Isso significa que “a lei não pode deixar de ser armada e sua arma por excelência é a morte; aos que a transgridem, ela responde, pelo menos como último recurso, com esta ameaça absoluta” (1988, p. 135).

No entanto, a postura decidida da protagonista feminina persiste no desenrolar da história e culmina com uma expressiva mudança na forma como é representada e, por consequência, na maneira como Morgan é representado. Já na última cena, após transcorridos vários anos, María reaparece – rejuvenescida, charmosa e ainda com a recusa em se submeter a ele, que vai perdendo o espaço, a autoridade e a soberania que havia conquistado à força. O fato de terem contraído matrimônio e de ocupar um lugar privilegiado enquanto companheira daquele que é o maior exemplar da repressão não lhe retira a autonomia de pensamento, de maneira que não aceita a si mesma (nem ao filho que teve) como propriedade alheia – “Cada palabra que dices, dices: no te pertenezco” (GAMBARO, 2008, p. 85). Até o final, mantém sua postura obstinada, posicionando-se contrariamente (e, conforme o passar do tempo, de modo cada vez mais evidente) aos mecanismos que tentaram anulá-la enquanto indivíduo e persuadi-la à resignação da dominação imposta.

Depreende-se, portanto, que o poder, concebido na perspectiva foucaultiana como uma relação atuante sobre o comportamento dos sujeitos, submeteu María a uma produção de verdade (no caso, a contrariedade ao sistema repressor), constituindo seu posicionamento de resistência, que pode ser considerado consequência da manifestação do poder, já que este último presume a existência da liberdade, passível, então, de ser alcançada. Isso conduziu a personagem para um outro estágio das relações de poder, obtido quando Morgan se transfigura de repressor para silenciado e ela prevalece com sua voz, modificando não apenas as posições

que ocupam, mas o meio no qual estão inseridos (incluindo as pessoas que dele fazem parte), pois se descontinua o totalitarismo que até então vigorava.

Figura feminina determinada, integrante do grupo das personagens de Gambaro que “enfrentam o poder, amam os mais débeis, rebelam-se com força e constroem com dor suas existências independentes” (ROJO DE LA ROSA, 1996, p. 86), María representa a minoria, os mais passíveis ao domínio e à repressão, ao mesmo tempo em que se afirma como forma de resistência a um discurso hegemônico, a partir do momento em que a mulher assume um papel de autonomia e destaque na esfera social, em particular àquela marcada pelo autoritarismo. Isso significa que

Essa inscrição da mulher na cultura desestabiliza, pois, concepções canônicas do tecido sociocultural. Enquanto parte do grupo dos excluídos, ela pode problematizar a visão do processo histórico como uma série de políticas de poder que ganham em ser vista inter-relacionadamente, porquanto o sistema gênero-sexo atravessa todas as esferas da estruturação social (CUNHA, 2012, p. 4).

Assim, o regime de terror em que vivia lhe proporcionava o entendimento de que constituía uma resistência isolada, porém, ainda que nessa conjuntura, seu posicionamento constante e a conquista alcançada superam as expectativas comportamentais marcadas por estereótipos que possam ter surgido em relação a ela. Tal aspecto delinea possibilidades de ruptura e de reflexões ideológicas quanto ao papel social feminino e reafirma a relevância política em uma peça teatral que suscitou discussões tanto em sua época de produção como em momentos posteriores.

REFERÊNCIAS

ACEVEDO, Ana Sánchez. Griselda Gambaro y el teatro de la crueldad artaudiano: un lugar crítico revisitado. **Philologia Hispalensis**, v. 26, p. 97-120, 2012. Disponível em: <http://institucional.us.es/revistas/philologia/26_3_4/art_5.pdf>. Acesso em: 31 maio 2019.

ANDRADE, Elba; CRAMSIE, Hilde F. **Dramaturgas latinoamericanas contemporâneas (antologia crítica)**. S. L.: Verbum, 2002.

BOGATYREV, Petr. Os signos do teatro. In: GUINSBURG, J.; COELHO NETTO, J. Teixeira; CARDOSO, Reni Chaves. **Semiologia do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 71-91.

CLARES, Alba Saura. Furiosa Gambaro: crueldad, parodia y actuación femenina en una nueva visión del mito de antígona. **Cartaphilus**, n. 10, p. 170-177, 2012.

CUNHA, Paula Cristina Ribeiro da Rocha de Moraes. Da crítica Feminista e a Escrita Feminina. **Revista Criação & Crítica**, n. 8, p. 1-11, abr. 2012. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/46837/50598> . Acesso em 31 mai 2019.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Organização, introdução e revisão técnica de Renato Machado. 24. ed. São Paulo: Graal, 2007.

FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade**. Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

GAMBARO, Griselda. **Teatro 5: Efectos personales, Desafiar al destino, Morgan, Penas sin importancia**. Ed. de la Flor, 2008. p. 31-90.

GUINSBURG, J. O teatro no gesto. In: GUINSBURG, J.; COELHO NETTO, J. Teixeira; CARDOSO, Reni Chaves. **Semiologia do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2006. p.377-380.

OLIVEIRA, Adilson Vagner de. Literatura dramática: a história cultural do teatro. **Revista Ecos**, v. 19, ano 12, n. 2, p. 11-21, 2015. Disponível em: <<https://periodicos.unemat.br/index.php/ecos/article/view/1191>>. Acesso em: 31 maio 2019.

POGREBINSCHI, Thamy. Foucault, para além do poder disciplinar e do biopoder. **Lua Nova**, n. 63, p. 179-201. 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ln/n63/a08n63.pdf> . Acesso em: 31 maio 2019.

RIBEIRO, Marcos Vinícius. Terror ampliado: a ditadura civil-militar argentina de 1976 e a repressão patronal. **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História - ANPUH**. São Paulo, julho 2011. 17 p.

ROJO DE LA ROSA, Sara. A problemática do poder na escrita teatral de Griselda Gambaro. **Revista de estudos de Literatura**, Belo Horizonte, v. 4, p. 81-88, 1996. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1134/1235>. Acesso em: 31 maio 2019.

TRASTOY, Beatriz. Madres, marginados y otras víctimas: El teatro de Griselda Gambaro en el ocaso del siglo. **Teatro: Revista de Estudios Teatrales**, n. 16, 2002. p. 49-63, 2002. Disponível em: <<https://ebuah.uah.es/dspace/handle/10017/4692>>. Acesso em: 31 maio 2019.

Recebido: 02/06/2019
Aprovado: 18/11/2019