



DOSSIÊ ARISTÓFANES –
A CIDADE E O TEATRO

AS MULHERES DE ATENAS:
ARISTÓFANES SOB A ÓTICA DO
TEATRO DO OPRIMIDO

THE WOMEN OF ATHENS:
ARISTOPHANES FROM THE
PERSPECTIVE OF THE THEATER
OF THE OPPRESSED

Adriane da Silva Duarte
Universidade de São Paulo
E-mail: asduarte@usp.br

RESUMO

O artigo examina a recepção das comédias *Lisístrata* e *Assembleia de Mulheres*, de Aristófanes, em *As Mulheres de Atenas*, de Augusto Boal. Escrita durante o exílio na Argentina (1971-1976), inicialmente intitulada *Lisa, a mulher libertadora*, é contemporânea da publicação do livro de maior projeção do dramaturgo brasileiro, *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas* (1975, edição brasileira, 1974, edição argentina), constituindo, de certa forma, uma resposta prática às questões teóricas ali propostas. A peça documenta a recepção da comédia aristofânica no Brasil.

Palavras-chave: *As Mulheres de Atenas*, Augusto Boal, Teatro do Oprimido, Aristófanes, Recepção dos Clássicos.

ABSTRACT

This paper examines the reception of Aristophanes' comedies Lysistrata and Assemblywomen in Augusto Boal's The Women of Athens. Written during the Argentine exile (1971-1976), initially titled Lisa, the Liberating Woman, it is contemporary of the publication of the most prominent book by the Brazilian playwright, Theater of the Oppressed (1975, Brazilian edition, 1974, Argentine edition), constituting, in a way, a practical answer to the theoretical questions proposed there. The play documents the reception of the aristophanic comedy in Brazil.

Keywords: *The Women of Athens*, Augusto Boal, *Theater of the Oppressed*, Aristophanes, Classical reception.

As *Mulheres de Atenas*, peça escrita por Augusto Boal durante seu exílio argentino (1971-1976), constitui um dos capítulos mais interessantes da recepção que as comédias de Aristófanes receberam no Brasil. E isso por vários motivos. Boal, diretor do Teatro de Arena e formulador do Teatro do Oprimido, é nome central das artes dramáticas brasileiras, tendo alcançado enorme influência no exterior. Sua carreira se dá contra o pano de fundo da ditadura militar (1964-1985), do qual é opositor, fazendo de sua obra um instrumento de conscientização política. A releitura que propõe das comédias aristofônicas se insere nesse contexto e é importante para entender as questões que mobilizavam o país e o mundo há cinquenta anos e em que medida o teatro de Aristófanes é parte dessa equação.

Infelizmente, a obra permanece largamente desconhecida, não tendo merecido a devida consideração por parte dos estudiosos quer da obra de Boal quer da de Aristófanes.¹ Também são vários os fatores que concorrem para esse quadro. Publicada em Portugal no final dos anos setenta, em edição de baixa tiragem, até hoje não foi reeditada, o que torna muito difícil o acesso ao texto.² As etapas de composição da peça, no entanto, estão muito bem documentadas através da correspondência que seu autor manteve com Chico Buarque de Holanda, entre os anos de 1975 e 1977, quando estava empenhado em viabilizar a encenação da obra e requisitava do compositor a finalização das músicas que integrariam o espetáculo.³ Nas cartas, a peça é referida pelo título que seu autor lhe deu originalmente, *Lisa, a mulher libertadora*, nem sempre associada a *As Mulheres de Atenas*, nome que recebeu

1 Faço aqui ressalva à importante contribuição de Patrícia Freitas dos Santos, que analisa a peça em sua dissertação de mestrado dedicada à produção de Boal em seu exílio sul-americano. Cf. dos SANTOS: 2015.

2 Cf. Boal, A. *Duas Peças: A Tempestade, As Mulheres de Atenas*. Lisboa: Plátano Editora, 1977. Agradeço a Cecília Thumim Boal, presidente do Instituto Augusto Boal (<http://augustoboal.com.br/o-instituto-augusto-boal/>) a cessão de um PDF com o texto da peça, indisponível no acervo das Universidades Paulistas – segundo o Worldcat, site que cataloga o acervo de 17.900 bibliotecas públicas e privadas, apenas a UFRJ tem a obra no Brasil. Recentemente localizei um exemplar à venda em um sebo de Alagoas, apenas esse disponível nos catálogos *online* de livros usados. A própria datação da publicação é alvo de controvérsia. O site do Instituto designa 1977, que me parece condizente com o que consta da ficha técnica do livro: “Edição: TV-248-77”, entendendo-se 248 como tiragem [?] e 77 como o ano de publicação, época

posteriormente por sugestão da atriz Ruth Escobar, que em vão tentou montá-la em 1977.

Apesar de todo esforço de Boal para ver sua peça no palco, seja no Brasil ou alhures, a peça permaneceu inédita aqui e as notícias que há de suas montagens são de produções pequenas e localizadas.⁴ Para completar, em seu disco *Meus caros amigos* (1976), Chico Buarque grava *Mulheres de Atenas*, canção composta originalmente para a peça em parceria com Boal, mas que, em vista do atraso da montagem, é lançada independentemente e termina por se sobrepor a ela – para o grande público, *Mulheres de Atenas* é uma música, não uma peça de teatro.

Ainda assim, a peça vale o exame de quem se interessa pela recepção dos clássicos no Brasil, bem como pela história do teatro nacional. Em artigo anterior, que examina a recepção de *Lisístrata* durante a ditadura militar, observei o quão impermeável o teatro aristofânico é às encenações contemporâneas (DUARTE, 2015). Se são frequentes as montagens de tragédias, cujo enredo se apoia num trecho mítico, as comédias raramente ocupam a cena, uma vez que estão profundamente enraizadas na Atenas do século V a.C, fazendo de suas instituições e cidadãos sua matéria, de modo que o entendimento das menções ali havidas demandam exegese.⁵ O encenador, então, tem de enfrentar o seguinte dilema: ou se mantém fiel ao texto, mas faz dele uma peça museológica em parte incompreensível para a plateia, ou o adapta para contextos contemporâneos, substituindo referências obscuras por outras, familiares a seu público, mas assumindo o risco de descaracterizar a obra. Alcançar um meio-termo entre esses polos requer muita habilidade por parte dos diretores. Nesse sentido são raras as retomadas de Aristófanes nos palcos nacionais.

Boal aceitou o desafio, mas sob o signo da subversão e, não, da subserviência ao clássico, o que está de acordo com a sua trajetória e reflexão. No Arena, companhia teatral a que esteve vinculado desde 1956, já havia adaptado outros clássicos da dramaturgia universal, entre os quais *A Mandrágora* (1962) de Maquiavel, *O noviço* (1963) de Aluísio de Azevedo, *O inspetor geral* (1966), de Gogol. Como ele mesmo registra, a necessidade de ter um teatro “mais universal, sem deixar de ser brasileiro” levou à nacionalização das grandes obras do teatro (BOAL, 1991: 192). Segundo Campos (2011: 150), “menos ou mais que nacionalização, operava-se um processo de releitura dos clássicos de modo a acentuar aquilo que nos textos poderia falar sobre as situações atuais de opressão e reação”. Por princípio, Boal queria marcar a diferença de sua apropriação da tradição teatral daquela feita por outras companhias brasileiras, notadamente o TBC, a quem acusava de reproduzidor de um estilo

em que o dramaturgo estava asilado em Portugal (1976-1978). O mesmo volume traz, contudo, uma relação das obras de Boal com a menção a *Peças rectificadas: Mulheres de Atenas e A tempestade*, pela mesma editora, com indicação de ano 1979, título que não tem correspondência com a nenhuma produção do autor.

3 Algumas dessas cartas estão catalogadas no site do Instituto Antonio Carlos Jobim (<http://portal.jobim.org/>), com descrição de conteúdo. A íntegra de duas delas pode ser lida em <http://www.correioims.com.br/carta/ando-nervoso-ansioso/> e <https://www.correioims.com.br/carta/os-versos-esquecidos-por-chico-buarque/> no site do Instituto Moreira Salles, que patrocinou a exposição *Meus Caros Amigos – Augusto Boal – Cartas do Exílio* (2016-17).

4 Nas cartas a Chico Buarque, Boal menciona tratativas para produzir a peça em Buenos Aires (26/12/1975), Montevideo (26/12/1975), Madri, Rio Grande do Sul (20/04/1976), Lisboa (03/05 e 05/07/1976), San José da Costa Rica (14/10/1976). Apesar de constar no Instituto Boal a observação “obra nunca montada” (<http://acervoagustotobal.com.br/lisa-a-mulher-libertadora?pag=1>), dos Santos (2015: 166-7) relata montagem no teatro da Universidade de Costa Rica em dezembro de 1976, da qual Boal só tomou conhecimento em 1986. Ruth Escobar conduziu duas leituras dramáticas em 1977, uma no encerramento do 29º Congresso da SBPC, outra no âmbito de seus Seminários Dramáticos, ambas em São Paulo (*Folha de São Paulo*, Ilustrada, 13/07/77). Recentemente, a peça foi encenada duas vezes em Portugal, uma por ocasião da Exposição *Meus Caros Amigos* em Lisboa (20/05/2017, no Museu do Aljufe), outra pelos alunos da Universidade da Terceira Idade do Barreiro (02 e 09/06/2018).

dominante internacionalmente e que não dialogava com a realidade nacional (BOAL, 1991: 188).

Por outro lado, no que respeita aos textos gregos especificamente, o dramaturgo também se mostrava crítico. Repudiava não só as montagens conservadoras do TBC, dentre as quais a *Antígone* (1952) de Adolfo Celi, com Cacilda Becker e Paulo Autran no elenco, obteve enorme repercussão de público e crítica, mas também o teatro mítico de Nelson Rodrigues. Para ele (BOAL, 1991: 189), “os poucos autores nacionais de então preocupavam-se especialmente com os mitos gregos” e, mesmo diante da carência de textos brasileiros, o Arena não estava disposto a “helenizar-se”.

Ainda maiores são as restrições que fará à tragédia grega e à *Poética* aristotélica em ensaio datado de 1973 e que abre o *Teatro do Oprimido*, “O sistema trágico coercitivo de Aristóteles” (BOAL, 1991: 13-68). Numa simplificação de seu argumento, são dois os pontos de crítica. Inicialmente observa-se o pendor conservador da ideologia dominante inerente à forma trágica. Antes era o ditirambo, uma festa coletiva em que todos participavam em grau de igualdade. Quando um dos componentes se destaca e é elevado à condição de protagonista, se impondo sobre os demais, o coro, estabelece-se uma relação de dominação aristocracia-povo: “o herói trágico surge quando o Estado começa a utilizar o teatro para fins políticos de coerção do povo” (BOAL, 1991: 48). Já Aristóteles seria o mentor de uma poética do opressor, ao colocar a catarse como finalidade última da tragédia. A empatia necessária para que se produza o efeito trágico, leva os espectadores à passividade, uma vez que são estimulados a aderir à forma de ação do personagem, esgotando remotamente suas inquietações. Purga-se “algo que ameaça o indivíduo em seu equilíbrio, e que, portanto, ameaça a sociedade. [...] A impureza que o processo trágico vai destruir é algo que atenta contra as leis” (BOAL: 1991: 46-7). Na sua avaliação, essa teoria se estende a toda produção dramática ocidental até o advento de Brecht e ao teatro de matriz revolucionária no qual se insere o Teatro do Oprimido.

Com todas essas restrições, o que levou Boal a Aristóteles? *As Mulheres de Atenas* e *A Tempestade*, texto escrito a partir da peça de Shakespeare, constituem as primeiras incursões dramáticas do autor desde a conclusão de seu livro mais famoso, *O Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*, escrito em sua maior parte em 1973 e publicado primeiramente na Argentina em 1974 – a primeira edição brasileira é de 1975. Esse período, que vai de 1973 a 1976, é o mais delicado do longo exílio boaliano. Com o passaporte vencido, fica impedido de deixar a Argentina num momento de grande incerteza política, em que está ativa a Operação Condor, aliança entre países da América do Sul para sequestrar ativistas de esquerda. Além do risco objetivo à sua integridade física,

5 Nesse sentido, é ilustrativo que Os Parlapatões, em *As Nuvens e/ou Um deus chamado dinheiro* (2003), adaptação de *As nuvens e Pluto*, de Aristófanes, tenham criado o personagem Rodapé Nhatale, personificando a nota de rodapé. Para mais detalhes, conferir Duarte, A. S. “Sócrates em Wall Street. Os Parlapatões e a recepção da comédia aristofânica no início do governo Lula”, in *Itinerarios*, v. 45 (2017): 53-69.

Boal estava praticamente impedido de trabalhar em vista da censura imposta por donos de teatro aos autores tidos por subversivos e vivia grande isolamento. Tanto o livro quanto as releituras de Shakespeare e Aristófanes são uma resposta a esse estado de coisas.

Nesse sentido, pode-se afirmar que Boal recorre às adaptações dos clássicos com um intuito muito diferente do que o fazia no Teatro de Arena. Uma estratégia conhecida para driblar a censura é montar uma obra de um grande autor do passado, acima de qualquer suspeita quanto ao debate ideológico. Então ele deve ter visto alguma possibilidade de viabilizar seu teatro valendo-se desse recurso – e, de fato, *A Tempestade* chegou a ser produzida, sem muito sucesso, na Argentina. No entanto, essa não é a única razão. Segundo dos Santos (2018: 89): “[...] Boal produz, nos anos finais de mais turbulentos de seu exílio em Buenos Aires, uma poética capaz de engendrar uma prática”. *As Mulheres de Atenas* são parte dessa etapa de fazer refluir a teoria em escrita dramaturgica.

O texto da peça é precedido por uma nota ao leitor:

“Embora eu tenha utilizado abundante testemunho feminino, esta é uma peça sobre mulheres escrita por um homem. Expressa, conseqüentemente, um ponto de vista ‘masculino’, mas de nenhuma maneira ‘machista’. Creio que tenho o direito de escrevê-la porque se trata de uma contestação a outras peças escritas por outro homem: *Lisístrata e Assembleia de Mulheres*, de Aristófanes. Creio que tenho esse direito, mas não tenho a certeza: as mulheres dirão” (BOAL, 1977: 98).

Esse paratexto é precioso porque nele o autor explicita seu ponto de vista sobre a obra. Primeiro: trata-se de uma peça sobre mulheres, embora na canção de abertura se afirme que “a guerra é o nosso tema” (BOAL, 1977: 101). Segundo: é escrita por um homem em resposta a peças também de autoria masculina. Terceiro: mais do que “em resposta a”, apresenta-se como “uma contestação a”. Quarto: promove uma junção de duas comédias aristofânicas, *Lisístrata e Assembleia de Mulheres*. Ao ressaltar esses aspectos, Boal orienta a expectativa dos espectadores, salvaguardando-se, inclusive, de eventuais críticas que possa receber. Muito antes da disseminação do conceito de “lugar de fala”, o autor reconhece que pode ser acusado de usurpar o discurso feminino ao abordar uma pauta feminista e confere a elas a palavra final: se ele tem esse direito, caberá as mulheres dizer.

Ainda mais significativa é a afirmação de que escreve com o espírito de contestação às comédias aristofânicas, ou seja, o propósito é antes denunciar o conservadorismo de peças não raro aclamadas como revolucionárias e, até

6 Sobre *A Tempestade*, cf. dos Santos (2015 e 2018).

mesmo, profeministas, por representarem as mulheres como agentes políticos na cidade antiga, o que é claramente anacrônico. *Lisístrata*, sobretudo, ganhou esse *status* em vista da postura supostamente “pacifista” da heroína, que convoca uma greve de sexo das esposas gregas e coordena a ocupação do tesouro público para forçar os homens a pôr fim à Guerra do Peloponeso, conflito de grande magnitude cuja duração já ultrapassara vinte anos quando da exibição da peça em 411 a.C.. A popularidade da obra cresce exponencialmente ao longo do século XX, castigado por grandes guerras e marcado pelos movimentos operários e estudantis, cujas táticas incluíam a invasão de fábricas e escolas, e de emancipação feminina, ao qual está associado à revolução sexual.

No momento em que *As Mulheres de Atenas* é composta, tanto as causas feministas quanto os protestos contra a Guerra do Vietnã estavam em evidência. No Brasil, que vivia uma ditadura militar, *Lisístrata* havia se tornado um símbolo de resistência e luta (DUARTE, 2015). Daí não ser surpreendente que Boal tenha escolhido adaptar a comédia homônima, a que originalmente deu o nome de *Lisa, a mulher libertadora*. No entanto, ele não o faz ingenuamente. Sua prevenção contra o elemento opressor latente no teatro grego o leva a perceber o que outros não quiseram ver ou enfatizar, o caráter conservador da peça. Após a vitória de seu pleito e a conquista da paz helênica, Aristófanes conduz sua heroína e as mulheres que lidera de volta a seus lares, onde, subordinadas aos homens, voltarão a desempenhar os papéis tradicionais de mães e esposas, garantindo a preservação da ordem patriarcal. No fim, reforça-se o *status quo*.

A revolução das mulheres não ocorre em *Lisístrata*, portanto, mas é tematizada em outra comédia de Aristófanes, *Assembleia de mulheres* (392 a.C.), que Boal também seleciona para compor sua peça.⁷ Nela, uma ateniense de nome Praxágora conclama suas conterrâneas a, disfarçadas de homens, comparecer à assembleia, propor e aprovar a entrega da administração da cidade para as mulheres. Uma vez no poder, Praxágora adota uma espécie de comunismo primitivo em que os cidadãos devem entregar seus bens ao Estado para que sejam compartilhados de forma igualitária, as refeições passam a ser comunitárias e custeadas pela cidade, e até as mulheres são comuns a todos os homens, implodindo-se assim a família. Ao final da peça, todos estão satisfeitos com a nova ordem, especialmente os homens velhos, que usufruem maiores benefícios, mas, mais uma vez, subjazem questões incômodas. Por exemplo, o trabalho é abolido para os cidadãos porque os escravos farão todo o serviço. Boal também estará atento a esse ponto. Ou seja, *Assembleia de mulheres* funciona como um antídoto para o conservadorismo de *Lisístrata*, uma vez que coloca as mulheres no governo, mas também ela não está livre de restrições para quem adota a perspectiva do oprimido.

⁷ *A revolução das mulheres* é o título que Mário da Gama Kury dá à sua tradução de *Assembleia de Mulheres*, cuja primeira edição é de 1964.

A estrutura de *As Mulheres de Atenas* contempla a sua forma compósita. São dois atos, cada qual centrado em uma das comédias de Aristófanes que lhe servem de inspiração – o primeiro, baseado em *Lisístrata*, é um pouco maior que o segundo. As canções, uma influência de Brecht que Boal já havia explorado no Teatro de Arena, também estão presentes. São quatro, dispostas na abertura e no final de cada ato, com exceção da que fecha o primeiro ato, interpretada somente pelas personagens femininas, são cantadas pelo elenco todo, como indicam as rubricas.

Sem dúvida, a mais conhecida é a que rebatizará a peça em vista do sucesso alcançado quando gravada por Chico Buarque em *Meus caros amigos* – trata-se de um paradoxo, a música feita para a peça tornou-se mais conhecida que ela.⁸ Mas na versão impressa, a única que se conhece afinal, Boal mantém a letra original da canção, à época já reformulada por Chico Buarque, que confessa ao amigo que foi “um esboço de poema que deu gosto desenvolver” (20/07/1976).⁹ Em uma das várias cartas que trocam sobre o tema, o compositor aconselha: “Quanto à edição do livro, se há pressa, edite as letras como estão” (19/03/77). Basta uma breve comparação para perceber que foi exatamente isso que aconteceu. Veja-se a primeira das cinco estrofes da canção gravada no LP do mesmo ano:

“Mirem-se no exemplo daquelas mulheres de Atenas
Vivem pros seus maridos, orgulho e raça de Atenas
Quando amadas, se perfumam
Se banham com leite, se arrumam
Suas melenas
Quando fustigadas não choram
Se ajoelham, pedem, imploram
Mais duras penas
Cadenas” (Chico Buarque e Augusto Boal).

No livro, lê-se:

“Em Atenas
mulheres sofrem cadenas,
serenas.
Suportam todas as penas
em Atenas;
vivem para os seus maridos
apenas;
trabalham, fazem-se lindas,
em Atenas;

⁸ Em carta para Boal de 10/12/76, Chico Buarque conta que o disco é um sucesso de vendas e que “Mulheres de Atenas” tem tocado bem nas rádios, apesar de pouco antes, em 26/05/76, a música ter sido censurada sob o argumento de que fazia “a apologia do relacionamento homem e mulher em comportamento decadente naquela época da Grécia” – o parecer pode ser consultado em <https://www.buzzfeed.com/br/clarissapassos/censura-chico-buarque-triste>.

⁹ A carta pode ser consultada no site do IMS (<https://www.correioims.com.br/carta/os-versos-esquecidos-por-chico-buarque/>), que a data de 1975 (o cabeçalho traz apenas “Rio, 20 de julho”), mas pelo teor deve ser do ano seguinte, já que Chico Buarque pede informações a Boal sobre alguém em Lisboa, dando a entender que o dramaturgo já estava em Portugal. Há ainda o fato de o trecho em que fala de Lisa (“E Lisa?!?!?! Tudo bem com ela, não se preocupe”, citado mais extensamente adiante), parece responder ao cartão-postal que Boal enviara ao amigo em 10/06/76 para anunciar sua chegada em Portugal (em <https://www.plural.jor.br/documentosrevelados/repressao/correspondencia-de-chico-buarque-de-holanda-para-o-teatrologo-augusto-boal/>) e que traz o seguinte PS: “Como vai a Lisa?” A datação da correspondência é difícil porque usualmente os missivistas anotam dia e mês, mas não o ano, de modo que, em caso de perda do envelope carimbado pelo correio, deve ser estabelecida pelo conteúdo.

não choram nem nunca fazem
suas cenas;
de suas bocas não sairão
condenas
contra os maus homens
de Atenas.

Que boas são as mulheres de Atenas. [...]” (BOAL, 1977: 161-2)

A ideia geral é preservada, mas a forma é mais apurada na canção. Por ela, pode-se afirmar que uma das perdas de a peça não ter sido encenada então foi não se terem concluído as parcerias musicais para as demais letras, que já estavam adiantadas em meados de 1976, conforme expõe o próprio Chico Buarque:

“E Lisa?!?!?!? Tudo bem com ela, não se preocupe. A canção de abertura está pronta. É uma coisa simples, funcional, teatral. Eu tinha preocupação de tentar ajeitar as canções de maneira que pudessem ser aproveitadas também fora da peça. Mesmo porque estou preparando um disco e o material é escasso. Mas essa canção de abertura, acho que fica exclusiva para a peça. Quer dizer, não sei ainda, talvez pinte uma ideia para modificá-la um pouco em função de uma gravação, mas de qualquer maneira está pronta para você. O mesmo vale para a canção que fecha o primeiro ato, só que ainda não está pronta. Mas eu componho logo, logo. E a canção de encerramento, idem idem, sendo que eu tenho a impressão que cabe ajeitar os versos dessas duas na mesma melodia. Ou então, adaptar esta última à melodia já pronta da canção de abertura. É fácil. Difícil é o Casal procura esposa. Difícil porque o poema é longo e já está bem elaborado. Musicá-lo, bem que tentei, sem êxito. Não dá pra desenvolvê-lo e não me agrada a ideia de tentar simplificá-lo, reduzi-lo, barateá-lo em música. Proponho o seguinte: faço um tema melódico para sublinhar o poema recitado. E esse tema fica valendo para outros pontos da peça. Tá legal? Não estou tirando o corpo fora, não, acredito mesmo que vá funcionar melhor assim” (20/07/1976).

Chico Buarque menciona uma música que não consta da versão impressa da peça, “Casal procura esposa”, mas, como visto, a oportunidade de publicar a obra em Portugal, requereu certos ajustes em vista do que estava sendo planejado para a montagem, em que se cogitava o acréscimo de novas canções, como exposto em carta de 19/03/77, o que termina por não acontecer.

Voltando ao texto de *As Mulheres de Atenas*, o que confere unidade à peça é a presença de Lisa, personagem baseada em *Lisístrata*, como condutora da ação. Ao contrário da heroína aristofânica, cujo casamento não é certo, não havendo menção a seu marido, Lisa é esposa do general Leônidas, personagem criado por Boal que, assim como as demais mulheres tem seus cônjuges designados: Ester e Aristóbulo, Clara e Extremodoro, Mirta e Semprônio, Teodora e Pancrácio. Penso que, assim, Boal compensa a exclusão do coro que nessa comédia de Aristófanes tem uma particularidade, divide-se em dois semi-coros, um feminino e outro masculino, que se enfrentavam em batalhas físico-verbais. Desloca-se dos anônimos coreutas para os bem caracterizados casais (as mulheres donas de casa, feirante, artesã, prostituta, escrava; os homens, general, médico, tesoureiro, pedreiro, juiz, além de soldados) a função de pôr em cena a guerra dos sexos.¹⁰ Todos são atenienses, à exceção do Soldado inimigo que vem oferecer a trégua ao final do primeiro ato – as mulheres inimigas também estão contempladas pela greve, mas não vêm à cena. Note-se que para além das disputas entre homens e mulheres, introduz-se a “luta de classes”, em que as mulheres “burguesas” e as “operárias”, vivem realidades e têm agendas diferentes, embora se unam em torno do objetivo comum: declarar guerra à guerra (BOAL, 1977: 111).

Não há qualquer intenção de colocar os personagens na Atenas histórica e nem de atualizar a cena para os dias de hoje, embora as referências pendam mais para mundo moderno do que para o antigo, uma forma de fazer com que o espectador reconheça as questões descritas como pertinentes a si. Essa indeterminação se nota já nos nomes dados aos personagens em que predominam os sem marca antiga/grega para as mulheres, como Ester e Clara, e gregos/latinos e desusados para os homens. Logo de início há a seguinte nota: “A ação transcorre numa fictícia ATENAS, sem nenhum realismo” (BOAL, 1977: 99).

O que, a princípio era um movimento para acabar com a guerra e trazer os homens de volta para casa, assume contornos reivindicatórios de uma pauta feminista e anticlassista. Leônidas expressa o ponto de vista masculino:

“[...] E isso que você está fazendo, isso não é natural... parece-me muito estranho... Por que as mulheres gostam de ser femininas. Preferem ser esposas e mães e não competir no mundo agressivo dos machos. As mulheres querem ser tratadas como damas – todo mundo sabe disso...” (BOAL, 1977: 131).

A que responde Lisa: “Eu não: eu quero ser tratada como um ser humano” (BOAL, 1977: 131). A Bíblia, São Paulo aos Coríntios, e Freud, a inveja do pênis,

10 Algumas das soluções de Boal coincidem com a adaptação da comédia por Christian-Jacque para o filme *Destino de mulher* (*Destinée*, França, 1954), do qual constitui um dos três episódios. Em comum a heroína, apresentada no filme “tão frívola quanto sábia”, é casada com um general, estende sua greve aos bordéis (na comédia grega é restrita às esposas) e vai à assembleia reivindicar a paz, que remete, ainda que levemente, a *Assembleia de Mulheres*. É provável que sejam apenas coincidências, pois os projetos são muito diferentes. Sobre o filme, cf. DUARTE, 2011.

são usados como argumentos pelos maridos para tentar trazer suas esposas à razão. Em vão, irredutíveis, as mulheres sitiadas, fazem de Lisa sua porta-voz: “Mas o que nem todo mundo sabe mas vai ter que aprender é que de agora em diante as coisas vão ter de mudar!” Na euforia da vitória, já que a paz é conquistada, Mirta dá o tom das mudanças almejadas:

[Semprônio]: Hoje é um dia de festa e eu quero ajudar-te, Mirta. Eu vou corrigir-me como marido! Voltando para casa, hoje eu vou cuidar de nosso filho.

[...]

[Mirta]: Você não vai me ajudar em nada: você vai cuidar de nosso filho.

[Semprônio]: É isso que eu estou dizendo: eu vou te ajudar.

[JUIZ]: Ele tem razão: todos nós ouvimos que ele disse que ia te ajudar.

[Mirta]: O filho é de nós dois: por que é que você pensa que vai me ajudar a mim, cuidando dele? Você tem tanta obrigação como eu!” (BOAL, 1977: 155-156).

A partir desse ponto, o tom das reivindicações sobe: salários iguais, indicação para cargos de responsabilidade (Lisa, general; Teodora, juiz; Ester médica – os homens propõem secretária, cozinheira, enfermeira, BOAL, 1977: 157-158). Os maridos saem para comemorar com as prostitutas no porto, descartando as demandas... As mulheres, sozinhas em cena, tomam consciência da derrota entoando a canção melancólica que encerra o primeiro ato: “Tudo igual segue normal,/ de volta à mesma moleza;/ quando será afinal/ o fim de tanta tristeza?” (BOAL, 1977: 160).

Apesar da mudança de ênfase, dos esforços para pôr fim à guerra para as pautas feministas, e, mais importante, da abdicação da conciliação celebratória ao final, o 1º ato mantém em grande parte os episódios da peça original, com a reunião das mulheres diante da casa da heroína, o juramento de manter a castidade, a ocupação do tesouro público, o cerco masculino e o enfrentamento com o juiz, além da cena de sedução do marido pela esposa (Mirrine e Cinésias), protagonizada por Mirta e Semprônio. Ou seja, Boal julgou que a estrutura da comédia aristofânica era adequada para o novo propósito que quis lhe dar, propiciando os enfrentamentos entre os sexos.

O segundo ato se inicia com o elenco todo reunido para cantar “Mulheres de Atenas”, que aponta a submissão como a principal qualidade feminina. Lisa, no entanto, não aceita que esse estado de coisas se perpetue e convence suas companheiras a tomar o poder, já que “Todas as mulheres são explora-

das, não importa qual seja a sua classe. [...] Estamos vivas: vamos pra luta!!!!” (BOAL, 1977: 174-175). Para isso, será necessário roubar as roupas dos maridos, colocar barbas postiças, sair de casa antes que eles se deem conta do plano, e tomar de assalto a Assembleia. Naturalmente essa estratégia de travestimento, já que as mulheres não eram cidadãs em Atenas, não tendo direito de voto, por exemplo, é forte fonte de comicidade, já que lhes custa muito dominar sua natureza.

Até esse ponto, Boal segue a trama de *Assembleia de Mulheres*, explorando o potencial cômico da artimanha. Afasta-se do poeta grego, no entanto, ao fazer irromper na assembleia o grupo de maridos, em vestes femininas, que, em vez de denunciar a farsa das esposas, assumem nela um papel, reivindicando o direito de voto para as “mulheres”, nessa questão específica: “a liberação das mulheres”, num primeiro momento, que logo será reformulada para “a liberação dos homens e das mulheres [...] porque somos todos iguais”, o que implica comunhão de bens e liberação dos costumes, ou seja abolição das relações de classe (BOAL, 1977: 184).

Esse travestimento de mão dupla pode muito bem ter sido inspirado em um dos exercícios que Boal descreve no *Teatro do Oprimido*, em que oprimido e opressor trocam os papéis dramáticos de forma a vivenciar a experiência da opressão. Também o final da peça, quando Lisa pede que as espectadoras, a exemplo dos personagens, apresentem suas demandas (divisão igualitária das tarefas domésticas, creches, etc), remete a estratégias adotadas pelo dramaturgo para romper com a quarta parede, estimulando o público a abandonar a passividade e colocar-se como agente:

“Queremos que todos tenham direito ao trabalho e que as mulheres sejam donas de seus corpos, queremos que as roupas se lavem nas tinturarias do Estado, que a comida se faça nas cozinhas do Estado, que as roupas sejam feitas nos teares do Estado. (ESTIMULA AS ESPECTADORAS PARA QUE FALEM). Vamos, irmãs, coragem! Digam o que querem. Digam o que pensam! Vamos irmãs! (REPETE EM VOZ ALTA O QUE DIZEM AS ESPECTADORAS)” (BOAL, 1977: 203-204).

Nesse momento crítico, em que as elites, representadas pelo Juiz, ainda tentam resistir e Lisa ameaça com a luta armada, a peça é dada por encerrada de forma abrupta e anticlimática, com novo apelo à plateia:

“Senhores espectadores, este espetáculo termina aqui. Não podemos dar nenhum final, porque a luta acaba de começar. Boa noite!” (BOAL, 1977: 204).

Como observa Campos (2011: 154), Boal não é simplista, preferindo recusar a solução utópica apresentada por Aristófanes, mas igualmente conciliadora e conservadora, e enfatizar que a luta está em processo. O final é condizente com sua visão do teatro como instrumento de transformação da realidade por meio do despertar do público para a ação.

No final de 1975, Boal conclui a redação de *As Mulheres de Atenas*, conforme testemunha carta a Chico Buarque, que acompanha a cópia carbono do texto recém-saído da máquina de escrever. Nela, pede ao amigo que componha as canções da peça, pedido que será reiterado incansavelmente nos próximos anos, enquanto teve esperança de vê-la encenada. É uma carta comovente em que se depreende a angústia que a situação inspirava, em que a peça se torna uma esperança de romper com seu isolamento:

“Chico, eu gostaria muito, mas muito mesmo que você gostasse muito, mas muito de verdade, dessa minha peça. [...] Com essa peça voltarei a dirigir no começo do ano que vem. Já tenho vários atores excelentes, que já toparam, e já tenho a produção. Quero te pedir que você leia o texto com a maior urgência. Se você gostar (mesmo) quero te pedir para ser meu parceiro e para fazer as músicas para as quatro canções (falta a do começo do segundo ato). Pra mim seria muito bacana se você pudesse fazer essas quatro músicas. Todos nós ficaríamos muito felizes com isso. Tão felizes ficaremos, como estamos ansiosos agora. Por favor, leia e escreva.” (carta de 11/11/75, apud dos SANTOS: 2015: 191).

No ano seguinte, eufórico por ver renovado seu passaporte, Boal anuncia em outra carta que sairia mundo afora “semeando Lisas onde a terra for boa” (12/06/1976)¹¹, mas, ao que tudo indica, em Lisboa também não encontrou condições propícias para viabilizar a montagem do espetáculo, embora tenha levado a cabo outras encenações do tempo do Arena em colaboração com companhias portuguesas. No Brasil, a falta de recursos e desentendimentos entre a atriz e diretora Ruth Escobar, que interpretaria Lisa, com Fernando Peixoto e Guarnieri, indicados por Boal para direção do espetáculo, levaram ao malogro do projeto.¹² Talvez o dramaturgo tenha, enfim, se cansado de batalhar tanto por sua peça, ou, com a publicação do texto e a espiral de novos trabalhos em Portugal e na França, *As Mulheres de Atenas* perdido a prioridade, mas não deixa de ser um importante documento para a recepção da comédia aristofânica no Brasil atestando a dimensão icônica que Lisístrata assume na modernidade.¹³

11 Ver carta de 12/06/1976, publicada no site do Instituto Augusto Boal: <https://institutoaugustoboal.org/2014/07/29/carta-a-chico-buarque/>.

12 Cf. *O Globo*, p. 36, 14/02/77 e Carta de Chico Buarque a Boal (19/03/77), em o compositor, exasperado, noticia a possibilidade de a peça ser montada no Rio de Janeiro e já com o título de *Mulheres de Atenas*, com direção de Paulo José, depois de ele já ter conversado com Guarnieri sobre as músicas.

13 Já entrados no século XXI essa situação não se alterou, mesmo quando, a exemplo de Boal, se quer atenuar a herança clássica para dar protagonismo às mulheres de carne e osso. É o caso da leitura de Radu Mihaileanu em *A fonte das Mulheres (La source des femmes)*, (2011) e Spike Lee em *Chi-raq* (2015). Nos dois filmes a inspiração é a peça grega, mas as Lisístratas modernas apoiam sua ação no ativismo contemporâneo, seja as greves de mulheres turcas pela água encanada, seja a luta pela paz de Leymah Gbowee, liberiana prêmio Nobel. Sobre isso, cf. DUARTE (2018).

BIBLIOGRAFIA

- ARISTÓFANES. *Duas comédias: Lisístrata e As tesmoforiantes*. Tradução, apresentação e notas de Adriane da Silva Duarte. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____. *A greve do sexo (Lisístrata). A revolução das mulheres*. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- BOAL, A. *Duas Peças: A Tempestade, As Mulheres de Atenas*. Lisboa: Plátano Editora, 1977.
- _____. *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991 (1ª edição 1975).
- CAMPOS, C. A. “Certo Augusto Boal”. in *Literatura e Sociedade*, 16.15 (2011): 144-159. Link: <http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/64552/67197>
- DUARTE, A. S.. “Lisístrata: cinema e ativismo político no século XXI”. In: Lima, A. C.; Pagotto-Euzebio. M. S.; Almeida, R.. (Org.). *Os outros, os mesmos: a alteridade no mundo antigo: XIII Semana de Estudos Clássicos da FEUSP*. São Paulo: Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, 2018, p. 138-162 (online em <http://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/download/198/179/845-2?inline=1>).
- _____. “Operação Lisístrata: do teatro ao Ato. A recepção da comédia de Aristófanes durante os anos de chumbo da ditadura brasileira”. in: *Phaos. Revista de Estudos Clássicos*, v. 15 (2015): 65-79. Link: <http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/phaos/article/view/5088/5704>
- _____. “O destino de Lisístrata. Uma adaptação para o cinema da comédia de Aristófanes.” in *Archai*, 7 (2011): 123-129.
- dos SANTOS, P. F. *Pedagogia da atuação. Um estudo sobre o trabalho teatral de Augusto Boal no exílio latino-americano*. Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo, 2015. Link: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-03022016-160234/publico/PatriciaFreitasdosSantosVC.pdf>
- _____. “O teatro sob a tempestade. Uma leitura crítica de *A Tempestade*, de Augusto Boal”, in *Revista Sala Preta*, 18.1 (2018): 86-97.