

AS MAMAS DE TIRÉSIAS E OS PRESSUPOSTOS TEATRAIS DE APOLLINAIRE

Márcia Regina RODRIGUES*

RESUMO: O presente texto trata de *As mamãs de Tirésias* (1903), considerando especialmente o prefácio e o prólogo da peça, ambos escritos em 1916, nos quais Apollinaire reitera a crítica que se fazia ao modelo teatral vigente e defende pressupostos teatrais de fundamental importância para a dramaturgia que se desenvolveu no decorrer do século XX.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro de Apollinaire. Estética Teatral. Dramaturgia do Século XX. Teatro de Vanguarda. Teatro Moderno.

Introdução

Pensando bem, é-me impossível decidir se este drama é ou não sério. Seu objetivo é despertar interesse e divertir. É aliás o objetivo de toda obra teatral. (APOLLINAIRE, 1985, p. 18).

No Livro III das *Metamorfoses*, Ovídio (2010) conta que Tirésias, ao golpear com o seu bastão duas serpentes que copulavam, foi imediatamente convertido em mulher, passando, então, sete outonos na forma feminina; noutra ocasião, reencontrando as serpentes no mesmo ato, golpeou-as novamente e assim voltou a ser homem¹. É justamente essa mudança de sexo que vai compor o trecho de

* Pós-Doutoranda em Artes Cênicas. USP - Universidade de São Paulo. Escola de Comunicações e Artes - Departamento de Artes Cênicas. São Paulo - SP -Brasil. 05508-020 - marregna@gmail.com

¹ Esses fatos ocorrem antes de Tirésias ficar cego e ter o poder dos oráculos. De acordo ainda com a narrativa de Ovídio, Júpiter e Juno, depois dos jogos amorosos, discutiam se o prazer sexual era distinto para os homens e mulheres. Júpiter defendia que o prazer sexual das mulheres é muito superior ao dos homens, mas Juno discordava dele, então os dois resolveram saber a opinião de Tirésias a respeito, já que ele conhecia os dois lados do sexo. Acontece que “o mediador nomeado para esse litígio brincalhão” (OVÍDIO, 2010, v.325-326) deu razão a Júpiter; Juno ficou enfurecida e, como castigo, cegou Tirésias. Como um deus não pode desfazer o feito de outro, Júpiter outorgou a Tirésias o privilégio de saber o futuro “em compensação pela perda de visão” (OVÍDIO, 2010, v.336-338).

As mamas de Tirésias, porém numa espécie de inversão do mito, pois, na peça de Apollinaire, a personagem Teresa converte-se em homem por vontade própria e inclinação feminista, automeando-se Tirésias, e o seu marido, a partir disso, passa a se vestir de mulher.

Estruturada em prólogo e dois atos, *As mamas de Tirésias* é constituída por personagens essencialmente cômicos – alguns, como Presto e Lacouf, muito semelhantes às duplas que vemos no teatro popular ou nas comédias mudas do cinema; há também o Povo de Zanzibar, segundo a rubrica, um “personagem coletivo e mudo”, representado por um único ator, que permanece o tempo todo no palco, sentado num banco ao fundo, tendo à mão instrumentos e objetos com os quais fará determinados ruídos em momentos indicados (APOLLINAIRE, 1985, p.49). A ação se passa em Zanzibar – uma representação alegórica de Paris – e começa com a personagem Teresa que, afirmando ser feminista, pretende exercer funções como a de soldado, deputado, advogado, senador, presidente da República etc., cargos que eram comumente ocupados apenas por homens; com isso ela quer “[...] como médico do físico ou do psíquico / Perambular à vontade pela Europa e a Martinica / Pois ter filhos cozinhar é uma coisa impudica” (APOLLINAIRE, 1985, p.52). Assim, Teresa transforma-se em homem por simplesmente desejar sê-lo: “Mas creio que a minha barba está crescendo / Meus seios se desprendem” – segundo a indicação cênica, os seios são “balões, um vermelho outro azul, presos por fios” (APOLLINAIRE, 1985, p.53) – e, depois de abrir a blusa de onde saem voando os seios, ela declama:

Voai pássaros da minha fraqueza
Et Caetera
Como são lindas as iscas femininas
Que lindos
Tão cheios
Tão apetitosos (*Faz dançar os balões, puxando-os pelos fios*)
Mas chega de tolices [...]
Livrêmo-nos de nossas mamas
(*Acende um isqueiro e fá-las explodir; faz uma careta aos espectadores e atira-lhes as bolas que traz no sutiã*)
(APOLLINAIRE, 1985, p. 53, grifo do autor).

Teresa, agora Tirésias, muda-se de casa, e o Marido, tão logo se vê sozinho, anuncia: “Já que minha mulher é homem / é justo que eu seja mulher”

(APOLLINAIRE, 1985, p.67-68). Dos bastidores chegam vozes de homens que dão vivas a Tirésias e vozes de mulheres que proclamam: “Chega de filhos”. No segundo ato, o Marido, num só dia, concebe sozinho 40.049 crianças e diz que ficará cada vez mais rico quanto mais filhos tiver. A certa altura, Teresa volta disfarçada de cartomante e quando ela se revela, tirando o disfarce, informa ao Marido que “Tirésias encontra-se oficialmente / À frente do exército da Câmara na Prefeitura”. Na última cena, enquanto solta balões, Teresa declama: “Voai pássaros da minha fraqueza / Ide alimentar todas as crianças / Do repovoamento”; em seguida, ela atira bolas aos espectadores e a peça termina com um coro e o Povo de Zanzibar a dançar.

De acordo com o próprio Apollinaire, *As mamas de Tirésias* é “uma obra de juventude”, foi escrita em 1903 e teve apenas o prólogo e uma cena do segundo ato redigidos em 1916; foi encenada em 1917, no modesto Teatro Renée Maubel, em Montmartre, sob a direção de Pierre Albert-Birot, poeta e editor da Revista SIC (*Sons, Idées, Couleurs, Formes*) que também produziu o espetáculo (LIMA, 2012), com música de Germaine Albert-Birot e cenografia de Serge Férat. A questão do repovoamento da França depois da Primeira Guerra é o tema da peça que, nas palavras de Apollinaire, foi escrita para os franceses: “Fiz-lhes notar o grave perigo – por todos reconhecido – que corre em não ter filhos, uma nação que deseja ser próspera e poderosa.” (APOLLINAIRE, 1985, p. 19). A questão temática, no entanto, fica em segundo plano se considerarmos que *As mamas de Tirésias* foi escrita pelo menos uma década antes da Primeira Guerra e o que nela de fato se destaca é uma proposta ou ideia de teatro que já estava na origem da escrita e que se refletirá nos pré-textos da peça.

Assim, no prefácio e no prólogo da peça encontramos a defesa de um posicionamento que reitera a crítica que se fazia ao modelo teatral vigente e a definição das ideias teatrais de Apollinaire que, em certa medida, serão assimiladas pela dramaturgia produzida ao longo do século XX. Nesse sentido, a contribuição de Apollinaire para o desenvolvimento do teatro moderno é de grande valia, mesmo porque, para o autor, o teatro, acima de tudo, tem a função divertir; é, pois, com esse objetivo que o poeta dramaturgo expõe seus pressupostos teatrais: a negação do teatro como fotografia da realidade e a peça como um **universo completo**, participando, pois, do “[...] amplo movimento de pesquisa teatral contemporânea que [estava] particularmente interessado na relação entre o palco e o público.” (READ, 2000, p. 69)².

² Tradução livre do original francês: “Apollinaire participe à un mouvement contemporain de recherche théâtrale très large qui s’intéresse tout particulièrement à l’agencement des rapports entre la scène et la salle.”

A negação do teatro como fotografia da realidade

Não são por acaso infinitos os recursos da arte dramática?
(APOLLINAIRE, 1985, p. 22).

No prefácio de *As mamãs de Tirésias*, Apollinaire desenvolve de forma bastante clara as suas ideias teatrais, “forjando o adjetivo surrealista” para caracterizar o seu *drama em dois atos e um prólogo*. Para Apollinaire (1985, p. 18), *surrealista* não significa simbólico e defende não exatamente uma renovação do teatro, mas “um esforço pessoal” em voltar à natureza, “sem, no entanto, imitá-la à maneira dos fotógrafos”; a partir disso, postula: “Quando o homem quis imitar o andar, inventou a roda, que nem por isso se parece com uma perna. Assim foi, sem o saber, com o surrealismo”. Como bem observa Esslin (1968, p. 312), a concepção de surrealismo de Apollinaire implica uma “arte mais real do que a realidade”, expressa mais “essências do que aparências”; e no teatro, ou pelo menos em *As mamãs de Tirésias*, o objetivo do autor era chocar e indignar, mas também atrair e divertir o espectador.

Evidenciam-se no texto do prefácio a negação do teatro naturalista e uma severa crítica ao “idealismo vulgar” de certos dramaturgos que primavam pela “verossimilhança numa cor local de convenção”, pois Apollinaire tinha em mente um teatro universal. O poeta propõe um drama cuja mensagem política advoga tanto o repovoamento da França do pós-guerra quanto a emancipação das mulheres (ESSLIN, 1968), ao mesmo tempo propõe um espetáculo que possa entreter; por isso a recusa de “[...] uma peça coerente com tom sarcástico-melodramático lançado pelos fazedores de ‘peças de tese’.” (APOLLINAIRE, 1985, p.18); sua dramaturgia surge de sua liberdade criativa, como ele mesmo faz notar:

Preferi dar livre curso a essa fantasia, que é minha maneira de interpretar a natureza, e que se manifesta com maior ou menor dose de melancolia, sátira e lirismo, segundo o momento, mas que tem sempre, na medida do possível, um bom senso impregnado às vezes de novidade suficiente para poder chocar e indignar, embora capaz de transparecer para as pessoas de boa fé (APOLLINAIRE, 1985, p.18).

(READ, 2000, p. 69), cujas referências completas se encontram no final deste trabalho.

Choque e indignação se tornaram objetivos a serem alcançados pelo teatro que se seguiu à estreia da famosa peça de Alfred Jarry (1873-1907), *Ubu Rei*³, em 1896, espetáculo que escandalizou o público logo que o ator que interpretava o personagem do título pronunciou a fala inicial da peça: “*Merdre!*”⁴. Foi o começo de um teatro que se propunha antinaturalista e totalmente contra as formas consagradas pelo teatro burguês; desse ideário também participa Apollinaire (1985, p.21), porém sem intenções de criar um movimento: “[...] não pretendo de modo algum fundar uma escola, mas apenas protestar contra esse teatro ilusório, que constitui o mais óbvio da arte teatral de hoje [...]” e, como era natural naquela altura, o autor prossegue afirmando que a ilusão convém mais ao cinema, que seria, na sua opinião, “o que há de mais contrário à arte dramática”⁵.

Cumprir lembrar que a recusa de um teatro ilusório não significa a negação da tradição teatral – até mesmo a ideia de antiteatro, cuja principal característica é a rejeição da ilusão, em alguma medida “[...] regenera a forma teatral tradicional que o absurdo e as vanguardas históricas pensavam estar liquidando [...]” (PAVIS, 2007, p. 16) –; para Apollinaire (1985, p.22), a arte dramática, com seus infinitos recursos, “dá largas à imaginação do dramaturgo”, podendo ele “reatar às vezes com uma tradição negligenciada”.

De fato, em *As mamas de Tirésias* há recursos muito comuns da tradição teatral ou da comédia popular – assimilados tão bem pelo cinema silencioso – como a comicidade resultante de ações conjuntas de duplas de personagens, caracterizadas como opostos complementares, que, durante brigas ou disputas, caem, tropeçam, derrubam objetos etc., numa pantomima agitada e engraçada. Como exemplo, temos as personagens Presto e Lacouf que, armados com metralhadoras de papelão, “saem de sob o palco e avançam para a plateia”, e quando falam divergem o tempo todo – Lacouf diz que Presto está em Paris, mas este diz que está em Zanzibar –, por isso eles resolvem se bater em duelo. Estando os dois na plateia sobem, então, no palco, colocam-se ao fundo, um diante do outro e se preparam:

³ Confirma Jarry (1977).

⁴ É com a palavra *merde* (merda), “acrescida de um R (*Merdre!*), desabando como uma bofetada no gosto do público na noite de 10 de dezembro de 1896 em Paris, no *Théâtre de l’Oeuvre* (Teatro da Obra), que se abria a cena para o teatro moderno com a peça intitulada *UBU ROI = Ubu Rei*” (LIMA, 2012, p. 355), de Alfred Jarry.

⁵ Para os futuristas, dadaístas, expressionistas e surrealistas, o cinema era capaz de produzir uma fotografia da realidade, portanto libertava o teatro dessa função.

LACOUF

Com armas iguais

PRESTO

Como quiser

Há de tudo na natureza

(Apontam, o Povo de Zanzibar dá dois tiros de revólver e eles caem)

(APOLLINAIRE, 1985, p.60-61, grifo do autor).

Enquanto ocorre essa cena de Presto e Lacouf, Tirésias domina o Marido, tira-lhe as roupas, amarra-o com uma corda, veste as calças dele, corta o próprio cabelo, coloca em si um chapéu coco; diz a rubrica que “[...] esse jogo de cena dura até o primeiro tiro de revólver” (APOLLINAIRE, 1985, p.59). Vemos, então, duas duplas de personagens que se agitam (Tirésias e Marido) e/ou se movimentam em amplo espaço (Presto e Lacouf contracenam sob o palco, depois na plateia e, a seguir, no palco propriamente dito), tudo isso de forma simultânea, em ritmo acelerado como acontece nas tradicionais comédias. O mais divertido é a continuação da cena, depois dos dois tiros dados pelo Povo de Zanzibar:

TIRÉSIAS *(que está perto, estremece com os tiros e exclama)*

– Ah cara liberdade eis-te enfim conquistada

Mas compremos primeiro o jornal

Para saber o que aconteceu.

(Compra o jornal e lê; enquanto isso, o Povo de Zanzibar coloca um cartaz de cada lado do palco)

CARTAZ PARA PRESTO

Como estava perdendo em Zanzibar

O senhor Presto perde a sua aposta

Porque estamos em Paris a passear

CARTAZ PARA LACOUF

O senhor Lacouf nada pôde ganhar

Já que a cena se passa em Zanzibar

Tal como o Sena passa em Paris

(Assim que o Povo de Zanzibar voltou a seu lugar, Presto e Lacouf se levantam; o Povo de Zanzibar dá um tiro de revólver e os duelistas tornam a cair. Tirésias, espantado, joga fora o jornal)

TIRÉSIAS *(ao megafone)*

Agora o universo é meu

Vamos às mulheres e à administração

Vou me tornar conselheiro municipal

Mas ouço um ruído

Talvez seja melhor dar o fora (*sai cacarejando enquanto o Marido imita o ruído da locomotiva em marcha*).

(APOLLINAIRE, 1985, p.61-62, grifo do autor).

Como se vê nesse exemplo, a quarta parede cai por terra; a encenação não se limita apenas ao espaço do palco e nela se evidencia a teatralização: o teatro mostra-se teatro. Além disso, Apollinaire “literaliza” a cena – recurso, aliás, bastante empregado por Brecht, no desenvolvimento do seu teatro épico – ao indicar a utilização de cartazes que se configuram como um **elemento estático** (ROSENFELD, 2006) no palco em oposição à movimentação agitada das referidas personagens; dessa junção de contrastes resulta o efeito cômico.

Voltando ao prefácio, Apollinaire reverencia a arte popular, mas procura explicar que sua peça não só é fruto da sua imaginação como põe em cena um tema nunca antes tratado; ora, as suas palavras se assentam na ideia de ineditismo muito característico de uma proposta vanguardista:

[...] a arte popular é um excelente celeiro, e eu me orgulharia de nele me ter alimentado, se minhas cenas não se encadeassem naturalmente de acordo com a fábula que imaginei, e cuja situação principal, a de um homem que dá à luz, não fosse nova no teatro e nas letras em geral. (APOLLINAIRE, 1985, p.19).

Essa afirmação constitui uma justificativa da escolha estética de Apollinaire, sendo “naturalmente” guiada pela fábula por ele imaginada, o que nos remete às reflexões de Peter Szondi (2001) acerca da dissolução da forma dramática *absoluta*, dada pela tensão entre conteúdo e forma, operada pelo teatro na passagem do século XIX para o seguinte. Como se sabe, para o autor de *Teoria do drama moderno*, a crise do drama – que se verifica no final do século XIX – deriva de modificações temáticas que já não cabiam mais no estilo dramático absoluto; num momento seguinte, “[...] o elemento temático se consolida em forma e rompe a antiga forma [...]” (SZONDI, 2001, p. 97), processo testemunhado pela dramaturgia do século XX, deflagrando assim experimentos formais. No prefácio de Apollinaire subjaz uma ideia de teatro definida pela preocupação formal, resultante da temática “nova” por ele proposta, e essencialmente pela ênfase na especificidade da encenação:

Na realidade, o teatro não é mais a vida que interpreta, do que a roda uma perna. Consequentemente, é a meu ver legítimo levar ao teatro estéticas novas

e chocantes, que acentuem o caráter cênico dos personagens e aumentem a pompa da encenação, sem, todavia, modificar o patético ou o cômico das situações, que se devem bastar por si mesmas. (APOLLINAIRE, 1985, p.21).

Apollinaire propõe, assim, uma dramaturgia que não prescinde da encenação, por isso ele de fato escreve para o palco, consciente da representação teatral e da necessidade da utilização de novas formas estéticas.

A peça como *universo completo*

Voltando à arte teatral, acrescento, que se encontrarão no prólogo desta obra, os traços essenciais da dramaturgia por mim proposta. (APOLLINAIRE, 1985, p.21).

O prólogo de *As mamãs de Tirésias* fica a cargo do “Diretor da Companhia”, que “sai do buraco do ponto”, e começa por criticar o teatro produzido antes da Guerra: “O teatro sem grandeza nem vigor / Que matava as longas noites de anteguerra”; em seguida, como que assumindo o *alter ego* de Apollinaire – como se sabe, o poeta foi soldado na Primeira Guerra, tendo sido ferido na cabeça – narra a morte e o reacender das estrelas durante a Guerra:

Eu estava então na artilharia
Comandando na frente norte uma bateria
Uma noite em que o olhar das estrelas no céu
Palpitava como o dos recém-nascidos
Mil foguetes brilhando na trincheira inimiga
Súbito despertaram os canhões do adversário
[...]
As estrelas morriam nesse belo céu de outono
Como a memória a extinguir-se no cérebro
Dos pobres velhos que tentam recordar
Lá estávamos morrendo da morte das estrelas
[...]
Mas num vozeirão vindo de um megafone
Cujo alto-falante saía
De não sei que unânime posto de comando
A voz do capitão desconhecido, que sempre nos salva, gritou
JÁ É TEMPO DE REACENDER AS ESTRELAS

E foi um só grito na grande frente francesa
[...]
Os atiradores atiraram
E os sublimes astros um a um se foram reacendendo
[...]
E desde essa noite eu também vou reacendendo
Um a um todos os astros interiores que foram apagados
(APOLLINAIRE, 1985, p. 39-41).

Dito isso, o Diretor da Companhia comunica a intenção da peça – “reformular os costumes” – e afirma que a preocupação dos atores é a de divertir os espectadores a fim de predispor-los “a aproveitar / todos os ensinamentos contidos no espetáculo” (APOLLINAIRE, 1985, p.41); vemos, pois, que à função de entreter, já mencionada no prefácio, soma-se o caráter pedagógico do teatro. A partir disso, Apollinaire anuncia de forma mais contundente a sua proposta: “Tenta-se aqui incutir um novo espírito ao teatro / Uma alegria uma volúpia uma virtude / Para substituir esse pessimismo que dura há mais de um século / Tempo já de sobra para tamanho enfado” (APOLLINAIRE, 1985, p.41-42).

O “pessimismo” e o “enfado” referidos estão certamente relacionados ao teatro de *boulevard*, cuja dramaturgia se assenta na estrutura da peça bem-feita, do melodrama e do teatro burguês, avesso ao choque e à ameaça da ordem (PAVIS, 2007), portanto um teatro conservador, com o fito de apenas agradar ao público. Nota-se que a cada ponto crítico levantado acerca do teatro de então, o autor propõe o “novo”, o que se estende até mesmo para o espaço ou edifício teatral:

A peça foi feita para um palco antigo
Pois não nos construíram um teatro novo
Um teatro redondo com dois palcos
Um no centro outro formando uma espécie de anel
Em torno do espectador e que permitirá
O grande desenvolvimento de nossa arte moderna
(APOLLINAIRE, 1985, p.42).

A consideração do público é outra preocupação de Apollinaire que vê o espectador como participante do espetáculo ou, pelo menos, cada vez mais próximo fisicamente da cena teatral, o que se concretiza com a derrubada da quarta parede e com o posicionamento ou marcação dos atores na sala de espetáculo, veja-se o quadro já aqui citado em que Presto e Lacouf contracenam em meio à plateia.

O momento fulcral do prólogo diz respeito às ações, aos atores, ao dramaturgo propriamente dito, numa proposta que elenca vários dos caracteres que seriam assimilados pela estética teatral desenvolvida ao longo do século XX:

Casando não raro sem aparentes laços como na vida
Sons gestos cores gritos ruídos
Música dança acrobacia poesia pintura
Coros ação e múltiplos cenários
Aí encontrareis ações
Que se juntam ao drama principal enfeitando-o
As mudanças de tom patético ao burlesco
E o uso razoável das inverossimilhanças
Assim como atores individuais ou coletivos
Não forçosamente extraídos da humanidade
Mas de todo o universo
Pois que o teatro não deve ser uma arte de aparência enganadora
É justo que o dramaturgo se sirva
De todas as miragens à sua disposição
[...]
E que tenha em igual conta o tempo e o espaço
Seu universo é a peça
Dentro da qual ele é um deus criador
Que a bel-prazer dispõe
Sons gestos movimentos massas cores
Não apenas com o fito
De fotografar o que se chama uma nesga da vida
Mas para recriá-la em toda a sua verdade
Pois a peça deve ser um universo completo
(APOLLINAIRE, 1985, p. 42).

Em tom de manifesto, o prólogo enfatiza as ideias teatrais de Apollinaire que, ao propor elementos que contribuem para que a peça não seja “uma arte de aparência enganadora”, reafirma a recusa da ilusão e do naturalismo no teatro. Nas indicações cênicas e em determinadas falas das personagens de *As mamãs de Tirésias*, podemos constatar exemplos de alguns desses elementos prenunciados no prólogo como a inverossimilhança, as mudanças bruscas de tom, o coletivo representado por um único ator.

Se o espetáculo conta com a presença constante do Povo de Zanzibar como representação do coletivo, o prólogo invoca o público que, embora não

se pronuncie verbalmente, precisa não só estar presente, mas ser participativo. No texto inicial, a fala do Diretor da Companhia remete ao apagamento das estrelas pela guerra: “Eles apagam as estrelas a canhões”; finda a batalha, as estrelas voltam a cintilar e o poeta pode retornar ao teatro que agora deve ser outro, deve ser um novo teatro. Depois de tecidas as considerações a respeito da necessidade do “novo espírito ao teatro”, o final do prólogo apresenta uma espécie de invocação:

Mas há ainda além um braseiro
Onde são abatidas as estrelas fumegantes
E aqueles que as reacendem vos pedem
Que vos lanceis até às sublimes chamas
E ardeis também
Sede ó público
A tocha inextinguível do novo fogo
(APOLLINAIRE, 1985, p. 45).

Ora, o **novo fogo** é o novo espírito do teatro que conta com o público como um “grupo ardente” para torná-lo inextinguível. O prólogo, dirigido ao público, reflete a consciência de que está também nas mãos dos espectadores a transformação de um teatro **sem grandeza nem vigor** num teatro de grande **alegria e volúpia**.

Considerações finais

Quanto ao mais, não há nenhum símbolo em minha peça, toda muito clara; embora se tenha a liberdade de nela ver todos os símbolos que se queira, deles dando mil interpretações como nos oráculos sibilinos. (APOLLINAIRE, 1985, p. 19).

A preocupação com o espaço cênico dada pela conscientização da representação, nos inícios do século XX, leva os homens de teatro a pressupostos que tendem a “[...] negar, principalmente, a lógica da ação e os princípios da ilusão teatral [...]” (RODRIGUES, 2017, p.23), além de reivindicar a “[...] *autonomia artística* no teatro, em vez da imitação da vida [...]” (CARLSON, 1997, p.333, grifo do autor), princípios que estão na base das proposições teatrais de Apollinaire defendidas no prefácio e no prólogo de *As mamas de Tirésias*.

Ao propor o casamento entre “Sons gestos cores gritos ruídos / Música dança acrobacia poesia pintura / Coros ação e múltiplos cenários” – como já aqui citado –, Apollinaire clama por uma peça de *teatro total*, que tem como pretensão explorar todas as possibilidades das artes cênicas, atribuindo fundamental importância à gestualidade; à encenação propriamente dita, à participação do público; como resume Patrice Pavis (2007, p.396), “o teatro total não é outra coisa senão o teatro por excelência”. Assim dito, podemos afirmar que Apollinaire é tanto o continuador daquele teatro proposto por Alfred Jarry como também o defensor de novas práticas teatrais que estão sempre por se descobrirem. A formulação de imagens que o poeta dramaturgo cria para a encenação de *As mamãs de Tirésias* e a junção de elementos díspares operados numa mesma cena são apenas alguns exemplos de variados recursos altamente explorados pelo teatro que se produziu a seguir e que certamente credita a Apollinaire a posição de um dos precursores do teatro moderno, sendo ele também visto como um predecessor do teatro do absurdo (ESSLIN, 1968).

Para além da posição de Apollinaire na história do teatro ocidental, o que de fato prevalece e importa é a atualidade de sua peça. Trinta anos depois da estreia de 1917, e no contexto do término da Segunda Guerra, *As mamãs de Tirésias* deu origem à belíssima e divertida ópera de Francis Poulenc⁶, representada em Paris em 1947. Na nossa contemporaneidade a peça pode ser montada à luz dos debates acerca das questões de gênero e identidade, possibilitando, portanto, “mil interpretações como nos oráculos sibilinos”. Se assim for, *As mamãs de Tirésias* não se configura apenas como aplicação dos pressupostos teatrais de Apollinaire, mas como peça importante da dramaturgia moderna que, felizmente, passados cem anos da sua primeira encenação, tem até hoje despertado o interesse de companhias teatrais⁷.

⁶ A ópera homônima de Francis Poulenc (1899-1963) foi composta entre 1944-1945 e apresentada pela primeira vez em Paris, em 1947, sob a direção de Albert Wolff, com *mise en scène*, cenário e figurinos de Romain de Tiroff (1892-1990), conhecido como Erté. Mais recentemente, em 2010, foi apresentada na casa da Ópera de Lyon, com direção musical e regência de Ludovic Morlot, *mise en scène*, cenário e figurinos de Macha Makeïeff. A gravação em vídeo está disponível e m Poulenc (2010).

⁷ Veja-se, por exemplo, a montagem de *As tetas de Tirésias*, a partir da peça de Apollinaire, pelo grupo curitibano O Estábulo de Luxo, direção de Gabriel Machado e Ricardo Nolasco, que estreou no Festival de Teatro de Curitiba, em 2012, tendo sido o espetáculo apresentado em várias cidades brasileiras até 2016. Informações disponíveis em Nolasco e Machado (2012).

**“THE BREASTS OF TIRESIAS” AND THE THEATRICAL
PRESUPPOSITIONS OF APOLLINAIRE**

ABSTRACT: *This article analyses “The Breasts of Tiresias” (1903), especially considering the preface and the prologue of the play, both written in 1916, in which Apollinaire reiterates the criticism that was made to the theatrical model at that time and defends theatrical presuppositions fundamental to dramaturgy that developed throughout the twentieth century.*

KEYWORDS: *Theater of Apollinaire. Theater Aesthetics. Twentieth-century Dramaturgy. Avant-garde Theater. Modern Theater.*

REFERÊNCIAS

APOLLINAIRE, G. **As mamas de Tirésias**. Tradução de Maria José de Carvalho. São Paulo: M. Limonad, 1985.

CARLSON, M. **Teorias do teatro**. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Ed.UNESP, 1997.

ESSLIN, M. **O teatro do absurdo**. Tradução de Bárbara Heliodora. São Paulo: Zahar, 1968.

JARRY, A. **Ubu roi**. Illustrations de Daniel Tricart. Megève: Éditions Arcadie, 1977.

LIMA, C. O teatro surrealista: revolução e utopia. In: GUINSBURG, J.; LEIRNER, S. (Org.). **O Surrealismo**. São Paulo: Perspectiva, 2012. p.353-377.

NOLASCO, R; MACHADO, G. (Dir.). **As tetas de Tirésias** [espetáculo a partir da obra homônima de Guillaume Apollinaire], 2012. Registro em vídeo disponível em: <<https://www.selvatica.art.br/tetas>>. Acesso em: 18 jul. 2018.

OVÍDIO. **Metamorfoses**. Tradução de Paulo Farmhouse Alberto. Lisboa: Livros Cotovia, 2010.

PAVIS, P. **Dicionário de teatro**. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lucia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2007.

POULENC, F. **As mamas de Tirésias**. [Ópera bufa, a partir da peça homônima de Apollinaire]. Direção musical e regência de Ludovic Morlot, *mise en scène*, cenário e figurinos de Macha Makeïeff, 2010. Registro em vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6b-DzA_ZXs0&t=690s>. Acesso em : 16 jul. 2018.

READ, P. **Apollinaire et Les Mamelles de Tirésias: Le revanche d'Éros**. Nouvelle édition. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2000. Disponível em: <<http://books.openedition.org/pur/35290>>. Acesso em: 13 jul. 2018.

RODRIGUES, M. R. Do teatro da negação ao teatro do absurdo. In: _____. **Absurdo e censura no teatro português: a produção dramatúrgica de Helder Prista Monteiro: 1959-1972**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2017. p. 27-68.

Márcia Regina Rodrigues

ROSENFELD, A. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

SZONDI, P. **Teoria do drama moderno**. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

