

# *Por uma cartografia dos espaços teatrais na Paris do século XVII.*

*Do Hôtel de Bourgogne e do Teatro do Marais à antiga Comédie Française*



*Evelyn Furquim Werneck Lima*

Doutora em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professora do Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UniRio) e do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UniRio. Pesquisadora do CNPq e Cientista de Nosso Estado Faperj. Autora, entre outros livros, de *Das vanguardas à tradição: arquitetura, teatro, e espaço urbano*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006. [evelynfwlima@yahoo.com.br](mailto:evelynfwlima@yahoo.com.br)

## Por uma cartografia dos espaços teatrais na Paris do século XVII. Do Hôtel de *Bourgogne* e do Teatro do Marais à antiga *Comédie Française*\*

For a cartography of theater spaces in 17<sup>th</sup> century Paris: from Hôtel de Bourgogne and Théâtre du Marais to old *Comédie Française*

*Evelyn Furquim Werneck Lima*

### RESUMO

Os edifícios teatrais e sua relação com a cidade e com a sociedade são o objeto deste estudo que parte das representações da arquitetura e suas descrições detalhadas - apesar da exiguidade de fontes confiáveis - no sentido de investigar a arquitetura dos lugares teatrais mais utilizados em Paris durante o século XVII, tanto nos teatros improvisados nos galpões dos *jeux de paume*, quanto nos teatros públicos. Recorremos à história cultural e à cartografia para identificar as edificações, terminando por elaborar um mapeamento destes teatros a partir dos deslocamentos das trupes teatrais mais populares nos limites de Paris ao longo de um século.

**PALAVRAS-CHAVE:** arquitetura teatral; cartografia, século XVII.

### ABSTRACT

*The buildings for performing arts and its relation with the city and the society are the object of this study that aims to understand the representations of architecture and its detailed descriptions although the difficulty of obtaining trustful sources. The objective was to investigate the architecture of the theatrical places in Paris during 17<sup>th</sup> century. We know that great part of the presentations was held in adapted theaters in the *jeux of paume* or in the public theaters, besides those of the Court. We appealed to cultural history and to cartography to identify the constructions, finishing by elaborating a map of these theaters, based on the displacements of the troupes in the limits of Paris throughout a century.*

**KEYWORDS:** theatre architecture; cartography; 17th century.

\* Este artigo é resultante da pesquisa institucional "Arquitetura, teatro e cultura", desenvolvida com apoio do CNPq e da Faperj. A autora realizou um Estágio Senior no Collège de France em 2011 a convite do professor Roger Chartier e com bolsa do CNPq, ocasião na qual realizou grande parte desta pesquisa.

<sup>1</sup> CHARTIER, Roger. *Au bord de la falaise: l'histoire entre certitudes et inquiétude*. Paris: Albin Michel, 2009, p. 8. "Au bord de la falaise»era uma imagem de Michel de Certeau para caracterizar o trabalho de Foucault. Ela designa lucidamente as tentativas que colocam no eixo de suas atividades as relações que existem entre o discurso e as práticas sociais. A proposta de trabalho é difícil, instável e situada na beira do vazio.

<sup>2</sup> DONNEAU DE VISE, Jean. *Le Mercure Galant*. À Paris, chez Theodore Girard, dans la grande salle du Palais, du costé de la cour des Aydes, à l'Envie. (consultei os anos de 1672-1674 e 1677-1680).



Interpretar a história tem sido uma difícil tarefa de escolhas e aproximações empreendida no sentido de conferir sentido inédito à interpretação dos documentos que o historiador *arrache au silence des archives*. Há uma grande tentação deste historiador querer apagar as diferenças entre lógicas heteronômicas mas que são de certa maneira articuladas, bem como as diferenças entre as lógicas dos enunciados e aquelas que realmente comandam os gestos e as condutas, como afirma Roger Chartier<sup>1</sup>. Para investigar as relações entre os espaços teatrais parisienses nos seiscentos, a cidade e a sociedade, uma das fontes é a contribuição das trajetórias de Corneille e de Molière para a história do teatro, que nos levou a estudar algumas das incontáveis fontes secundárias, acrescidas de documentação de época, muitas vezes tendenciosa e fundamentada no princípio da inveja e da intriga.

Descobrir que nossa principal fonte primária - o periódico *Le Mercure Galant*, editado pelo novelista Donneau de Visé<sup>2</sup> - reportava as notícias do

jornal de maneira a atingir a obra de Molière, foi um dos impasses desta parte da pesquisa. Além de publicar manuscritos falsos e disseminados entre os verdadeiros, este editor, que foi autor de várias peças, algumas em co-autoria com Thomas Corneille, publicava notícias sobre política, guerras e divertimentos da corte e estava engajado na Querela entre *Anciens et modernes*<sup>3</sup>. Por outro lado, em outras fontes de época como o Registro de La Grange<sup>4</sup>, escrito por este herdeiro de Molière na Troupe du Roy ou nos escritos do historiador e dramaturgo Samuel Chapuzzeau (1674)<sup>5</sup>, sabe-se que o autor-ator ocupou um espaço especial trabalhando com sua trupe nos anos 1640 nos antigos *jeux de paume* – galpões com dimensões similares às das quadras de tênis-, tanto na margem direita quanto na margem esquerda do Rio Sena, antes de passar à Sala do Petit Bourbon, a convite de Luiz XIV, já em 1658. Para aprofundar este estudo procuramos entender as interações e as redes sociais que se existiam no campo do teatro na Paris de meados ao final do século XVII.

Investigar, portanto, a arquitetura dos lugares teatrais mais utilizados em Paris durante o século XVII é o objetivo maior deste artigo. Sabemos que grande parte das representações ocorreu nos teatros muitas vezes improvisados nos galpões dos *jeux de paume*, nos teatros públicos parisienses ou nos grandes castelos frequentados pela corte, onde as trupes iam *rendre visite*<sup>6</sup>. Nos relatos de época, nos textos de Corneille e de Molière e nos periódicos, procuramos observar « la description des perceptions, des représentations et des rationalités des acteurs et, de autre, l'indentification des interdépendances méconnues qui, tout ensemble bornent et informent leurs stratégies », conforme sugere Chartier quando se refere à microstoria<sup>7</sup>. Como nosso objeto de estudo é o edifício teatral e sua relação com a cidade e com a sociedade, pretendemos interpretar as representações da arquitetura e suas descrições detalhadas e o mais rigorosas possíveis, apesar de constatar a exiguidade de fontes confiáveis- que muitas vezes não são ingênuas. Verificamos que « dès que les documents ne sont plus considérés seulement pour les informations qu'ils fournissent, mais sont aussi étudiés en eux-mêmes, dans leurs organisations discursive et matérielle, leur conditions de productions, leurs utilisations stratégiques »<sup>8</sup> e percebemos que: (i) os mapas do século XVII consultados para identificar o local dos teatros refletiam o desejo de grandeza dos soberanos e nem todos indicam os lotes ocupados pelos referidos teatros; (ii) as gravuras de época apresentam distorções criativas que dificultam a apreensão da realidade; (iii) algumas críticas à arquitetura são indevidas, quando se relativizam as condições técnicas da época; (iv) o periódico que investigamos até o momento era dirigido e escrito por um autor que invejava Molière e que segundo o estudioso Georges Forestier deve ter plagiado “Le Cocu imaginaire”<sup>9</sup>. Logo, buscou-se reinterpretar as afirmações do articulista, não podendo acreditar integralmente na veracidade das mesmas.

Como a cartografia é a base para se compreender a movimentação das atividades urbanas e visto que este estudo tem como meta investigar os deslocamentos das trupes teatrais mais populares nos limites da cidade de Paris ao longo de um século, buscamos fundamentos em alguns teóricos do campo da geografia para aprofundar melhor as investigações sobre os mapas pesquisados e, na ausência de iconografia sobre os teatros públicos, recorreremos à cartografia da época, na qual as principais edificações eram simbolizadas por perspectivas<sup>10</sup>.

<sup>3</sup> FORESTIER, Georges. Seminário ministrado na Paris I, Sorbonne, em fevereiro e março 2011.

<sup>4</sup> La GRANGE. *Le Registre de La Grange 1659- 1685*. Éd. Bert Edward and Grace Philputt Yong, Paris: Droz. 1957.

<sup>5</sup> CHAPPUZEAU, Samuel. *Le théâtre françois divisé en trois livres*. Lyon: Michel Meyer, 1674.

<sup>6</sup> Além de encenar muitas vezes nos castelos de Chambord, de Versailles e de Chantilly, Molière também se apresentou inúmeras vezes em Saint Germain en Laye, conforme constatado em *Oeuvres de M. de Molière*, 1682.

<sup>7</sup> CHARTIER, Roger, *op. cit.*, 2009, p. 11.

<sup>8</sup> *Idem, ibidem*, p. 14.

<sup>9</sup> O assunto foi objeto de discussão do Seminário realizado na universidade da Sorbonne I em 09 de março de 2011, conduzido por Georges Forestier. *La cocue imaginaire* é uma comédia publicada em Paris em 1662 pelo editor Jean Ribou e provavelmente plagiada da obra de Molière.

<sup>10</sup> Cf. PINON, Pierre et Le BOURDEC, Bertrand. *Les Plans de Paris: histoire d'une capitale*. Paris: Atelier Parisien d'Urbanisme/ Bibliothèque nationale de France, 2004.

<sup>11</sup> FRABETTI, Alessandra. Dallo jeu de paume alla sala teatrale. In: BARICCHI, Walter e GORCE, Jérôme de la. *Gaspere & Carlo Vigarini, Dalla corte degli Este à quella de Luigi XIV*, Centre de Recherche du Château de Versailles, Silvana Editoriale, 2009, p. 196-204, p. 196.

<sup>12</sup> LOUPIAC, Claude. *The théâtre du Marais*. In: ANDIA, Beatrice. *Paris et ses Théâtres*. Architectures et décors. Paris: Action Artistique de la Ville de Paris/ Bibliothèque Nationale de France, 1999, p. 46-52, p. 46.

<sup>13</sup> Um dos primeiros Jeux de Paume utilizados como teatro foi o do Bérthaud, onde a companhia de Montdory, que acabara de chegar da província, representa com sucesso a primeira peça de Pierre Corneille: *Mélite* (1630).

Em consulta aos mapas de época, verificamos que o desenvolvimento da projeção em perspectiva dependia das técnicas de levantamento e mapeamento que pudessem localizar e escalar cuidadosamente objetos no espaço tridimensional, e representá-los em planos de superfícies uniformes. Desde o Renascimento existia uma relação recíproca entre o desenvolvimento da perspectiva e da cartografia. Inicialmente constatamos que nos mapas medievais, as cidades eram simbolicamente representadas como uma coleção típica, mas de monumentos isolados. Tais mapas não pretendiam oferecer uma noção precisa da escala nem refletir a distância medida entre dois objetos. O Renascimento buscou um sistema para que, coletivamente e racionalmente pudesse exibir a ordem dos monumentos e o significado dos lugares na cidade; para que simultaneamente e concretamente pudesse representar a topografia do espaço urbano. Eles buscavam uma nova totalidade simbólica e espacial, ambas congeladas em métodos de mapeamento e visualização da extensão de terra da cidade. Conseqüentemente, a cidade foi pouco a pouco submetida a uma ordem de ruas axiais que convergiam em pontos focais e praças regularizadas. Este sistema de pequenos eixos foi concebido por cima do tecido existente da cidade e se tornou um dispositivo gerador de uma nova totalidade espacial que interligou a cidade murada à sua região circunvizinha, ou seja, aos subúrbios extra-muros nos quais se implantavam as casas de espetáculos do século XVII.

Constatou-se que, ao contrário do que ocorreu na arquitetura teatral da Itália – país que passou um longo período de evolução no desenho da sala de espetáculo a partir de Andrea Palladio, a arquitetura teatral francesa no século XVII privilegia quase sempre como espaço cênico ideal os locais pré-existentes usados para o *jeu de paume* ou os grandes salões retangulares para os teatros da corte. Este primeiro espaço- mais utilizado para os teatros públicos, consistia em um galpão no qual tanto os nobres quanto a burguesia praticavam um jogo similar ao atual jogo de tênis, porém pegando a bola com a palma da mão.

Alessandra Frabetti explica o que é o *jeu de paume* e descreve detalhadamente o espaço construtivo e as transformações sofridas pelo jogo<sup>11</sup>. Os galpões, com cerca de 33,00m de profundidade por uma largura de 18,00 m, apresentavam galerias sobrepostas para os espectadores instaladas no sentido da largura e do comprimento da sala e um *parterre* para os que não podiam pagar e ficavam em pé. A atividade teatral em Paris concentrava-se essencialmente nas regiões do les Halles, nos arredores da Ponte Neuf e da Feira de Saint-Germain, e segundo Claude Loupiac “suscite la naissance d’une architecture théâtrale spécifiquement française à partir d’influences italiennes”<sup>12</sup>.

De acordo com Frabetti, estas instalações foram inicialmente utilizadas para representar os mistérios medievais e ela cita o Teatro do Hôtel de Bourgogne como um *jeu de paume*, mas, ao nosso ver era na verdade um edifício construído no que restou das ruínas do antigo castelo dos duques de Bourgnone, adquirido pela Confraria de la Passion e não por particulares como ocorria nos galpões de jogos<sup>13</sup>. O espaço retangular francês diferia em muito do espaço dos pátios dos palácios italianos (*cortiles*) que eram mais quadrangulares e se prestavam melhor às festas medievais. Também era bastante diferente do anfiteatro elisabetano que apresenta uma matriz vitruviana, inspirada no princípio esférico, e não no cúbico. A persistência da sala de espetáculo francesa com balcões ao longo das três paredes do

retângulo da planta, tanto nos *jeux de paume*, quanto nos teatros públicos transformados como o do Marais e o do Hôtel de Bourgogne, durou mais por mais de quarenta anos, mantendo-se a mesma distribuição das galerias e camarotes laterais e de fundo, formando rigorosos ângulos retos e acompanhando as paredes da edificação.

No decorrer do século XVII, o contexto político-econômico e cultural em Paris era particularmente favorável à aristocracia e à alta burguesia, em especial a partir dos anos 1630, quando o Cardeal de Richelieu começou a apoiar as artes cênicas. O desenvolvimento literário e artístico sustentado pela monarquia criou condições favoráveis para o desenvolvimento da atividade teatral. Louis XIII oficializou o nascimento de um teatro regular e profissional quando, em 29 de dezembro de 1629, concede pensão aos atores que atuavam no Hôtel de Bourgogne.

### O Teatro do Hôtel de Bourgogne: um espaço e muitas polêmicas

No início do século XVII só existia um único local fixo para abrigar o teatro em Paris até o início dos seiscentos: o Hôtel de Bourgogne edificado no terreno do antigo palacete dos duques de Bourgnone por uma organização de burgueses parisienses associados sob o nome de Confraria de la Passion, com a finalidade de encenar os mistérios sagrados. Em 1674, o dramaturgo e poeta Samuel Chappuzeau constatava que « La troupe du roi doit son commencement à une confrerie à qui appartient encore aujourd'hui l'Hostel de Bourgogne. »<sup>14</sup>. O terreno adquirido pela confraria tinha 17 toesas por 16 toesas e foi utilizado para a construção do teatro, inaugurado em 30 de agosto 1548<sup>15</sup>. Confrontando as dimensões deste primeiro edifício com os *jeux de paume* da época, verifica-se uma certa analogia. A sala tinha a forma de um retângulo de 33,00 m de comprimento por 18,00m de largura, e, em uma das extremidades achava-se um tablado com um proscênio com 18,00m x12,00m. De cada lado ficavam 3 ou 4 chassis e no meio um telão pintado. O espaço existente entre o início do palco e a entrada da sala pela rua Mauconseil era totalmente destinado ao *parterre*, e cobria uma superfície de 360m<sup>2</sup>, ou seja, 18,00m x 20,00m, conforme estimado por Deirkauf-Holsboer<sup>16</sup>.

Naquele momento, as companhias itinerantes ocupavam alguns dos *jeux de paume* sumariamente adaptados ou a grande sala des États de l' Hôtel du Petit Bourbon, local no qual também ocorreram muitos espetáculos até sua demolição em 1660. A análise dos trabalhos publicados sobre o Hôtel de Bourgnone por pesquisadores renomados como Wilma Deirkauf-Hosboer<sup>17</sup>, Donald H. Roy<sup>18</sup> e Andre Villiers<sup>19</sup>, entre outros, permite perceber a existência de muitas divergências sobre as reais dimensões e até mesmo sobre a forma arquitetural desse edifício teatral, que assumiu diferentes conformações ao longo dos séculos. Faremos apenas a descrição do prédio entre a reforma de 1647 e o momento da partida dos comediantes italianos em 1697.

Nas paredes laterais e posterior havia três ordens de camarotes e uma arquibancada em anfiteatro na última ordem com cerca de 7,00 m de profundidade por 18,00 m de largura, onde os espetadores podiam se sentar ou ficar em pé<sup>20</sup>. A fachada voltada para a rua Mauconseil ficou conhecida devido a uma gravura do século XVIII, que permite perceber que no térreo havia uma porta com verga abaulada à esquerda e uma pequena abertura

<sup>14</sup> CHAPPUZEAU, Samuel, *op. cit.*, 1674. p. 95.

<sup>15</sup> Ver a íntegra no contrato no irmaos Parfaict, tome II, p. 224.

<sup>16</sup> DEIERKAUF-HOLSBOER, Wilma. *Le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne*. 1548-1635. Paris: Nizet, 1968, p. 20.

<sup>17</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>18</sup> ROY, Donald H. La scène de l'hôtel de Bourgogne. *Revue de la Société de Histoire du Théâtre*, 1962, t. III, pp. 227-235

<sup>19</sup> VILLIERS, André. L'ouverture de la scène à l'Hôtel de Bourgogne. *Revue de la Société de Histoire du Théâtre*, 1970, t. III, pp. 133-141.

<sup>20</sup> Com base nas pesquisas empreendidas nos Archives Nationales, minutier central, fonds X, registre 30 acte XV. Deierkauf-Hosboer descobre que o Hôtel de Bourgnone tinha dois palcos, pela análise do contrato de obras (devis et marché des travaux a exécuter dans l'Hôtel de Bourgnone de 5 juillet 1616). Já no contrato de aluguel de 29 de outubro de 1626 está citado um anfiteatro e que sob este anfiteatro havia "dois pequenos camarins". Ver DEIERKAUF-HOSBOER, Wilma, *op.cit.*, 1968, p. 10 e p. 18.

<sup>21</sup> Esta confraria deixa de ser um empreendimento teatral em 1597. Os confrades passam a ser apenas locadores do teatro para várias trupes.

abaulada à esquerda, enquanto no segundo piso foram abertas duas janelas retangulares de cada lado e, sob o frontão, uma seteira retangular.

Outra fonte iconográfica são os mapas de Paris posteriores às obras da reforma de 1647, como o de Gomboust (1652) e o de Jouvin de Rochefort (1672-74), que auxiliam na percepção da arquitetura visto que apresentam ainda alguns monumentos perspectivados.



Figura 1 – Grand Plan de Jouvin de Rochefort 1672-1674 – Nota-se o esboço perspectivado do Teatro do Hôtel de Bourgnone, com fachada principal para a rua Mauconseil. (Reprodução fotográfica do pormenor por Evelyn Lima a partir do mapa, com a permissão da Biblioteca do Arsenal)

A chegada dos comediantes italianos ao Hôtel de Bourgnone em 1577, a convite da rainha Catarina de Médicis, instigou os confrades a criar uma verdadeira companhia teatral para enfrentar os Italianos<sup>21</sup>. Mais de vinte anos depois, em 28 de abril de 1600, a confraria alugou o teatro aos novos Gélosi e, constituiu paralelamente uma companhia francesa sob a direção de Valleran Le Conte intitulada os Comédiantes ordinários do Rei. Franceses e italianos alternavam suas apresentações no Hôtel de Bourgnone até 1604. Várias companhias encenaram peças naquele palco entre 1608 e 1621, mas a de Valleran foi a mais assídua.

Por volta de 1622 havia duas companhias rivais que se apresentavam no teatro: a de Bellerose, qui estava sob a proteção de Luis XIII e era denominada de Comediantes ordinários do Rei e a dos Comediantes do

Duque d'Orange, onde se destacava o ator Guillaume de Montdory. Os dramaturgos Alexandre Hardy e Jean Rotrou escreviam para os atores do Hôtel de Bourgogne<sup>22</sup>. A concorrência entre as companhias passou a ficar mais acirrada quando Montdory se estabelece em um novo estabelecimento teatral oficial em 1634: o Teatro do Marais, o principal palco para as peças de Pierre Corneille.



Figura 2 – Comediantes franceses do Teatro do Hôtel de Bourgogne (gravura reproduzida por Evelyn Lima com a permissão do Museu Carnavalet-Paris).

Chappuzeau assim se refere ao teatro do Hôtel de Bourgnone

*et ce lieu fut destiné pour y représenter les plus saints mysteres du christianisme. Cet etablissement se fit il y a plus d'un siecle sur la fin du regne de François 1er, mais ils ne commencerent à entrer en réputation que sous celui de Louis XIII, lorsque le grand Cardinal de Richelieu, protecteur des muses, temoigna qu'il aimoit la comédie, et qu'un Pierre Corneille mis ses vers pompeux et tendres dans la bouche d'un Montfleury et d'un Bellerose, qui estoient des comediens achevez.*<sup>23</sup>

### De Jeu de Paume du Berthaud ao Teatro do Marais: um itinerário para as peças de Corneille

O Jeu de Paume Berthaud (na travessa Berthaud) deve seu nome a Jean Berthaud que ali o instalou por volta de 1577. Vizinho à muralha de Philippe-Auguste, o estabelecimento foi ocupado em 1629, pelo empresário Charles Le Noir e por Guillaume Montdory, este último protagonista da primeira peça de Pierre Corneille, intitulada *Mélite*, encenada em 1630. Ali foram exibidas ininterruptamente suas representações. Posteriormente a companhia se instalou no Tripot de la Sphère (rua Vieille du Temple), local

<sup>22</sup> Vale lembrar que Jean Racine também foi encenado no palco do Hôtel de Bourgnone com as peças *Alexandre* (1665) *Andromaque* (1667), *Britannicus* (1669), *Bérenice* (1670) et *Éphigénie* (1674), já no teatro refeito segundo o modelo do segundo Teatro do Marais.

<sup>23</sup> CHAPPUZEAU, Samuel, *op.cit.*, 1674, p. 95.

<sup>24</sup> DEIERKAUF-HOLSBOER, Wilma S. *Le théâtre du Marais*. Paris: Nizet, 1954, p. 93.

<sup>25</sup> Tal detalhe é citado no livro *Mémoire de Mahelot, Laurent et d'autres décorateurs de l'Hôtel de Bourgogne et de la Comédie-Française au XVIIe siècle*; 1673, pub. par Henry Carrington Lancaster. Ouvrage orné de quarante-neuf dessins originaux tirés du manuscrit de Mahelot et reproduits en facsimilé. Paris: Honoré Champion, 1920.

onde foi encenada *la Veuve* também de Pierre Corneille e no qual a trupe ficou até 15 de março de 1632, quando então Montdory se transferiu para um espaço ainda mais antigo, o Tripot de la Fontaine (rue Michel-le-Comte, n. 25). Situado extramuros, este teatro foi requisitado pelos proprietários e, em 1634, o ator e sua trupe (oito atores e duas atrizes) se estabeleceram no *jeu de paume* du Marez (rua Vieille-du-Temple n. 90), futuro Teatro do Marais. Neste palco ocorreu a primeira representação do *Cid*, de Pierre Corneille, em dezembro de 1636.

O Teatro do Marais exibiu outras montagens de peças famosas deste autor como *Horace* em 1640, *Cinna* em 1641 e *Polyeucte* em 1642 e, mais tarde, *La mort de Pompée*, até que em 15 de janeiro de 1644, um incêndio propagou-se pela construção de madeira atingindo camarotes, galerias, anfiteatro, e o próprio palco. Muito rápido o fogo destruiu o *jeu de paume* e os prédios adjacentes, transformando-os em cinzas<sup>24</sup>.

Por longa data Corneille - que batalhou por sua reconstrução - permanece fiel a este teatro onde teve tanto sucesso. Conseguiu interceder para que os atores contratassem Yon Pivrin « juré du roy es oeuvre de charpenterye » para reerguer o antigo *jeu de paume*, que de acordo com os contratos de obra consultados foi reconstruído com mais 2, 92m no comprimento devido à um muro de arrimo necessário ao aproveitamento de parte do antigo *jeu de paume*, que media 34,43m de comprimento<sup>25</sup>.

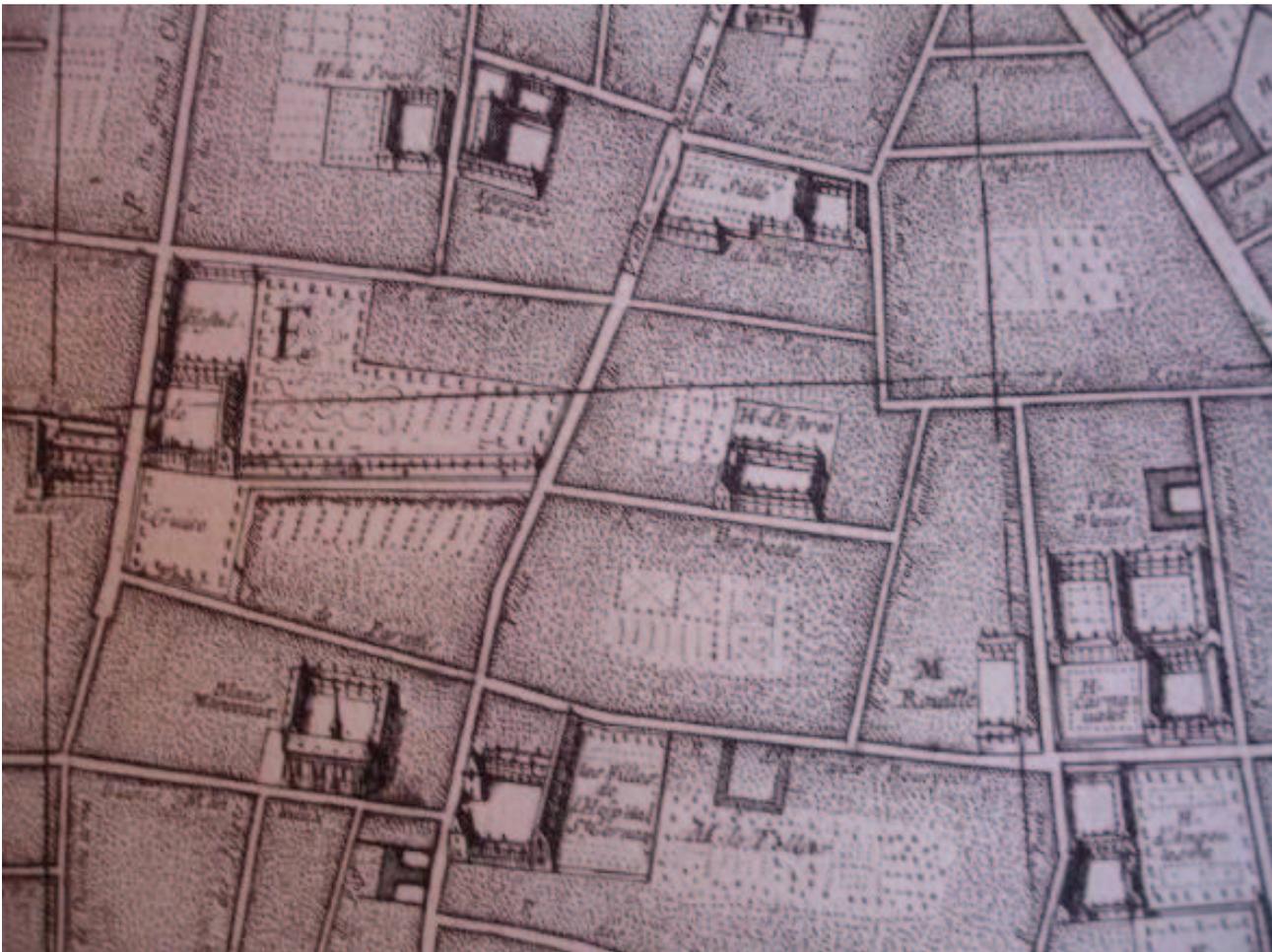


Figura 3 – Grand Plan de Jouvin de Rochefort 1672-1674 – Nota-se o esboço perspectivado do Teatro do Marais ( Comédiens du Marez), com fachada principal para a rua Vieille du Temple. (Reprodução fotográfica do pormenor por Evelyn Lima a partir do mapa, com a permissão da Biblioteca do Arsenal)

No sentido de reconstituir a arquitetura deste teatro, Deierkauf-Holsboer consultou os contratos para sua reconstrução nos Archives Nationales e, mediante as descrições dos mestre marceneiros, realizou uma planta e uma perspectiva conjetural da arquitetura, revelando que o teatro reconstruído apresentava-se mais comprido do que o antigo *jeu de paume*, com 37,35m por 11,70m<sup>26</sup>. Confrontando as descrições feitas pela pesquisadora holandesa com o Plan Gomboust de 1652, percebe-se que a edificação estava disposta ao longo do jardim e que a fachada principal estava voltada para a rua Vielle du Temple. A altura total do prédio ficava em torno de dezesseis metros, e o telhado de duas águas era arrematado por dois frontões nas duas fachadas mais estreitas, como era de hábito nos antigos *jeu de paume*.

Os estudos revelam que havia dois palcos superpostos com 11,70m de largura e 12,67m de profundidade, estando o primeiro palco elevado à 1,95 do nível do *parterre*. Havia duas ordens de camarotes acompanhando os três lados do retângulo, tendo cada uma dezoito camarotes e um anfiteatro de 5,85m de altura aumentando a capacidade dos lugares sentados no nível dos segunda ordem de galerias.

Uma das características principais do Teatro do Marais é o enorme espaço reservado ao público; pois são quatro categorias de espaço que ocupam uma superfície de 400 m<sup>2</sup>. Estima-se que a capacidade de espectadores fosse de cerca de 1500 pessoas, apesar da péssima visibilidade de alguns lugares.

Claude Loupiac enfatiza o caráter tipicamente francês dos teatros parisienses do século XVII, em especial o do Teatro do Marais, reinaugurado em outubro de 1644, considerando que já ocorria uma individualização de quatro blocos funcionais (acesso, sala de espetáculos, palco e serviços) bem como a lógica das circulações verticais, como a escadaria de acesso ao primeiro piso, que prenuncia as escadarias de honra do século XVII<sup>27</sup>.

Com a transferência de alguns atores do Teatro do Marais para o Hôtel de Bourgogne por ordem do rei, a trupe do Marais precisou criar um diferencial e isto ocorreria com o aproveitamento da grande altura sobre o palco para oferecer espaços para instalar e manobrar as máquinas e os sistemas de contrapeso necessários para possibilitar a as aparições e desaparecimentos. Além dessas adaptações, os atores do Marais contrataram um importante maquinista e desenhista que, segundo os Frères Parfaict, teria sido Denis Buffequin<sup>28</sup>, filho de Georges Buffequin - primeiro cenógrafo do Hôtel de Bourgnone<sup>29</sup>. Também Chapuzzeau considera que o Teatro do Marais foi o destaque da vida teatral parisiense entre 1669 e 1672 devido às inovadoras « pièces a machines » de Claude Boyer e Jean Donneau de Visé, mas também de Corneille<sup>30</sup>. Apesar da péssima localização e da proximidade da rua des Égouts, no início de 1672 o Marais ainda era importante na capital<sup>31</sup>.

A *Gazette de France* e o *Mercurie Galant* calaram-se diante das acirradas disputas entre o Hôtel de Bourgnone e o Teatro do Marais, seja sobre as melhores instalações teatrais e seja sobre os melhores espetáculos. Também pouco se referem ao palco do Petit Bourbon. O que surpreende Paris naquele momento é o Teatro do Palais Royal construído por Richelieu em 1641, que seria mais tarde ocupado pela companhia de Molière. Porém, paralelamente às disputas e comparações constantes entre as edificações teatrais e entre as trupes do Hotel de Bourgnone e do Teatro do Marais,

<sup>26</sup> Os atores do Marais contrataram também o mestre marceneiro Jehan Duplessier, que, em 3 de junho de 1644, promete executar « tous les ouvrages de charpenterie, menuiserie et maçonnerie, mentionnez au mémoire et devis cy devant écrit ». Ver ARCHIVES NATIONALES. minutier central, fonds XV, liasse 207, appendice n. 30, referidos por Deirkauf Holsboer, 1954, p. 99 e p. 107.

<sup>27</sup> Cf. LOUPIAC, Claude. *The théâtre du Marais*. In : ANDIA, Beatrice. *Paris et ses théâtres : architectures et décors*. Paris: Action Artistique de la Ville de Paris/ Bibliothèque Nationale de France, 1999, p. 52.

<sup>28</sup> Cf. PARFAICT, Frères. *Histoire du théâtre Français depuis son origine jusqu'à présent avec la vie des plus célèbres poètes dramatiques, un catalogue exact de leurs oeuvres et les notes historiques et critiques : 1745-1749*. 12 v. tomo VI, p. 101-103.

<sup>29</sup> Entre 1647 e 1649 cinco « pièces a machines » foram encenadas no Marais: *Circé, Orphée, Ulysse, La descente d'Orphée aux Enfers* de Chapoton, *Ulysse dans l'Isle de Circé* de Charles Boyer. (Cf. Frères Parfaict, tomo VII, p. 210-211).

<sup>30</sup> CHAPUZZEAU, Samuel. *op. cit.*, 1674, p. 122.

<sup>31</sup> DEIRKAUF-HOLSBOER, Wilma S. *Le Théâtre du Marais: le berceau de l'Opéra et de la Comédie Française 1648-1673*. Paris: Nizet, 1958, p. 180.

<sup>32</sup> CHAPPUZEAU, Samuel, *op. cit.*, 1674.

acompanhamos a trajetória da trupe de Molière pelos *jeu de paume* até sua definitiva ocupação do Palais Royal, e, mais além até depois da morte do grande dramaturgo em 1673, ocasião na qual sua trupe e a do Marais se uniram e as edificações que restaram passaram a ser utilizadas como estrebrias para o Hotel de Salé.

### Alguns *jeux de paume* utilizados por Molière: do Tripot de la Perle aos Jeux de Paume da Croix Noire e da Croix Blanche

Em 30 de junho de 1643, Molière - ainda Jean Baptiste Poquelin, sem o nome artístico - instalou-se com outros atores, provavelmente no Tripot de la Perle, situado na rua de mesmo nome, em pleno Marais, na mesma rua onde habitava o autor-ator naquela ocasião. Porém, o que consta dos documentos<sup>32</sup> é que em 1º de janeiro 1644, sob a proteção do duque de Orleans a trupe mudou-se para o *jeu de paume* dos Mestayers, rua des Fossés-de-Nesle (atual rua Mazarine 12 e 14), do outro lado do rio Sena.

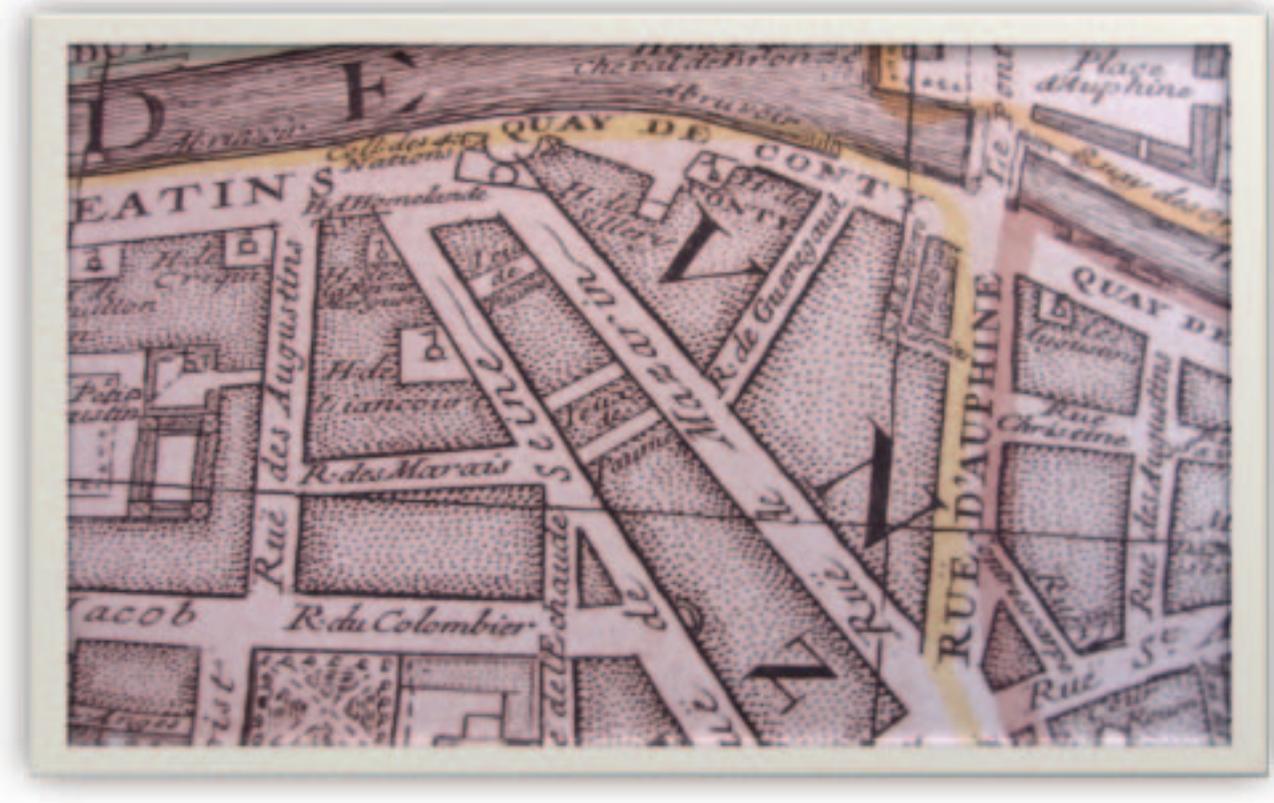


Figura 4 – Plano viário de Paris dedicado a Monseigneur de Lamoignon em 1698. Chez B. Nolin. O Jeu de Paume des Mestayers é o mais próximo do Quai de Conty na antiga rua des Fossés de Nesle, atual rua Mazarine. Quase em frente à rua Guénégaud ficava o Jeu de Paume da Bouteille, mais tarde Teatro Guénégaud. (Pormenor do mapa reproduzido por Evelyn Lima com autorização da Biblioteca do Arsenal)

Pelas descrições, o prédio do Jeu de Paume des Mestayers compreendia duas edificações separadas por um pátio onde havia um poço e – coisa raríssima-, sanitários. O teatro ali instalado media 31,00m de comprimento total por 12,00m de largura e praticamente 12,00m para a altura. O piso era pavimentado em pedra e as paredes internas pintadas de preto. A primeira

representação ocorreu em 30 de dezembro de 1643, ocasião na qual tanto Molière quando Madelaine Béjart eram ainda desconhecidos.

A ida do duque para a guerra ocasionou um golpe fatal e o retorno financeiro das apresentações do teatro foi muito ruim. A trupe decidiu se mudar para a margem direita e instalou-se no Jeu de Paume da Croix Noire, em 20 de dezembro de 1644 no terreno hoje ocupado pelo imóvel número 32 do Quai des Célestins. Segundo um documento publicado por Eudore Soulié, dos arquivos da Comédie Française, em 20 de dezembro de 1644, e conforme o que consta no “Marché passé entre Antoine Girault et les comédiens de l’Illustre theatre”, Molière pede ao mestre carpinteiro para transportar seu Illustre Teatro do *jeu de paume* des Metayers para o *jeu de paume* da Croix Noire, “sis rue de Barrés, près du Couvent Ave Maria, et ayant issue sur le quai des Ormes, (au port Saint Paul)”. Este carpinteiro deveria:

*démonter les loges, portes, barrières et tout le bois formant l’ancienne salle, à la remonter dans la nouvelle, y faire deux rangs de loges « de la façon de celles du Marais », « les ais du plafond et devant desquelles loges seront à double joints ; remonter le théâtre audit jeu de la Croix –Noire et y faire la quantité des loges telles et semblables qu’elles sont à présent audit jeu des Metayers ; lesdites loges garnies des sièges et barres comme elles sont à présent » et, faire rétablir le jeu de paume des Métayers a son état primitif. Le tout devait estre terminé le 8 janvier 1645*<sup>33</sup>.

Inaugurado em 8 janeiro de 1645, o teatro teve inúmeros insucessos de bilheteria que levaram a trupe a múltiplas dívidas, Molière ficou preso três noites no Grand Chatélet e retornou para outro *jeu de paume*, o Croix Blanche, situado na rua de Buci em Saint Germain, igualmente mal sucedido. Entre 1646 e 1653, Molière viajou para o interior apresentando-se em Lyon, Bordeaux, Languedoc, entre outras regiões da província<sup>34</sup>. Em 1653, a trupe Molière-Béjart ficou sob a proteção de Philippe d’Orleans, irmão do rei, denominado Monsieur. Durante estes sete anos de exílio voluntário, Molière demonstrou ser « à la fois un directeur habile et un guide intelligent »<sup>35</sup>. Apresentou-se então a grande oportunidade quando os Comediantes de Monsieur entusiasmaram o rei, que acabou por oferecer a sala de espetáculos do Petit Bourbon à Trupe de Monsieur<sup>36</sup>. Há muitas dúvidas mas reproduzimos aqui as circunstâncias relatadas por La Grange no prefácio das *Oeuvres de M. Molière* (1682). “Le 24 octobre 1658 cette troupe commença de paroître devant leurs majestés et toute la Cour, sur un theatre que le Roy avoit fait dresser dans la Salle des Gardes du Vieux Louvre »<sup>38</sup>. Naquela ocasião Molière fez parte do elenco da peça *Nicomède* de Pierre Corneille (1650), e ao final, encenou *Le Docteur Amoureux*, comédia em um ato que “a tellement plus le Roy qu’il ordonna la troupe de rester à Paris”. La Grange acrescenta que então que o rei ofereceu o Teatro do Petit Bourbon para a trupe se apresentar alternadamente com os comediantes italianos<sup>39</sup>. Apesar da afirmativa de La Grange em 1682, e de Bonassies - que consultou todos os documentos dos arquivos da Comédie Française-, parece difícil que na mesma noite o rei tenha concedido um palco tão disputado, sem maiores entendimentos.

<sup>33</sup> Ver documento XVI *apud* SOULIÉ, Eudore. *Recherches sur Molière et sa famille*. Paris: Hachette, 1863, p. 183 e 184.

<sup>34</sup> Cf LA GRANGE. *Les oeuvres de M. de Molière, revues, corrigées et augmentées* – préface par La Grange. Paris : Chez Deny Thierry, Claude Barbin, Pierre Trabouillet, 1682.

<sup>35</sup> BONNASSIES, Jules. *La comédie française. Histoire Administrative (1658-1757)* Paris: Didier et Cie Libraires-Editeurs, 1874, pp 6-7.

<sup>36</sup> Como afirma Bonassies « cette petite pièce obtient un vif succès, et, le soir même, vaut aux nouveaux comédiens l’autorisation de rester à Paris, de jouer alternativement sur le théâtre du Petit Bourbon et de s’intituler Troupe de Monsieur, frère unique du Roi » BONNASSIES, *op.cit*, 1874, p. 7.

<sup>37</sup> LA GRANGE, *op. cit.*, 1682, préface, p. ãiiij.

<sup>38</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>39</sup> *La Gazette de France* de 16 de dezembro de 1645.

<sup>40</sup> SAUVAL, Henri. *Histoire et recherches des antiquités de Paris*. Paris: C. Mouette, 1724, 3 volumes.

<sup>41</sup> DEIRHAUF-HOLSBOER. Wilma. *Histoire de la mise en scène dans le théâtre français à Paris - 1600-1673*, Paris: Nizet, 1960, p. 31.

## Partilhando a cena com os Comédiantes Italianos: o Teatro do Petit Bourbon

Inventariado entre os bens do oficial da Coroa Jean de Bourbon confiscados em 1527, o castelo situado na rua das Poulies próximo ao Louvre, passou naquela ocasião ao domínio do rei Francisco I. Após a demolição parcial, sobraram uma capela e uma sala retangular de treze metros por setenta metros que era utilizada como sala de festas do antigo palácio.

Em 1577, o salão foi reformado para abrigar *il Gélosi*, que após algumas desavenças com os Confrères de la Passion, partiram para a Itália. Outras trupes italianas ocuparam o mesmo teatro mas, depois da morte de Luis XIII, sob o ministro Mazarin, os novos *il Gélosi* se instalaram naquela sala de espetáculo, em 1645. Neste mesmo ano, o arquiteto Giacomo Torelli remodelou o Petit Bourbon para a exibição da *Feste teatrali de la Finta Pazza* de Giulio Strozzi, instalando um sistema de contrapesos para elevação dos cenários e maquinarias. A propósito deste espetáculo, a *Gazette de France* comenta que a plateia estava tão encantada com a poesia e com a música tanto quanto estava com a criação arquitetural de Torelli, “de l’artifice de ses machines et de ses admirables changements de scènes jusques à présent inconnus à la France”<sup>40</sup>. Foi também no Teatro do Petit Bourbon que, em 1650, foi encenada a “pièce à machines” *Andromeda* de Pierre Corneille.

Em 1658, quando Molière retornou à capital, protegido por Monsieur, o irmão de Luis XIV, passou a compartilhar a sala do Petit Bourbon com os Comediantes Italianos, atuando nas segundas feiras, terças feira, quinta feira e sábados, que eram os dias alternativos para a atividade teatral. Porém, em outubro de 1660, a trupe teve que deixar o Petit Bourbon cuja grande sala iria ser demolida para dar lugar à colunata do novo Louvre projetada pelo arquiteto Claude Perrault

## O Teatro do Palais Royal: um espaço em quatro momentos

Completamente desolado com a demolição do Petit Bourbon, Molière se dirige ao Rei, que acaba cedendo a sala do Palais Royal, construído pelo arquiteto Lemercier desde 1637 e inaugurado em 1641 com a peça *Mirame* de Jean Desmarests, Apesar das rivalidades e intrigas entre as trupes de Monsieur e a do Hotel de Bourgogne, em 20 de janeiro 1661, Molière estreia no palco do Palais Royal, que sofreria duas reformas expressivas no período em estudo: a de 1660 e a de 1673.

Henri Sauval fornece uma descrição minuciosa do teatro que Richelieu e seu arquiteto se esforçaram por transformar. Apesar do espaço exíguo, inserido que era o teatro em uma das salas do palácio, o autor afirma que no primeiro projeto executado “la scène était élevée à un des bouts, et le reste occupé par 27 degrés de pierre qui montaient mollement et insensiblement, et qui étaient terminés par une espèce de portique, ou trois grandes arches”<sup>41</sup>.

A proposta de Lemercier pode ser vista na gravura de Michel van Lonchon intitulada *Le Soir*, consultada no Cabinet des Estampes da Biblioteca nacional da França, que permite perceber dois balcões laterais com espectadores e um terceiro balcão sem espectadores. A realeza sentada na plateia parece ser mais importante do que o próprio palco onde se desenvolve a cena de *Mirame*. Segundo Sauval, a sala teria 35,00m de comprimento e

o palco, uma profundidade de 19,80 metros. Observa-se certa discrepância entre o que escreve Sauval e o que se verifica na gravura *Le Soir*.

Há que considerar que havia a busca de uma identidade tipicamente francesa no projeto de Lemercier, ou seja, houve o propósito de se fazer um teatro comunal para o povo que contemplava os nobres no centro da plateia, mas também um palco elevado para o qual os ocupantes nobres da plateia teriam excelente visibilidade.

É fato de que já naquele momento havia tanto o interesse na peça que era apresentada no palco quanto nas próprias trocas de sociabilidade que ocorriam entre os espectadores na plateia.

Entre 1645 e 1647, Torelli refez o palco do Palais Royal e abriu as paredes laterais da caixa cênica, ampliando as possibilidades de operar a maquinaria. Quanto à introdução do fosso da orquestra, não fica claro se foi Torelli nesta reforma quem o introduziu ou se foi Molière. Sabe-se que a disposição original não foi mantida por muito tempo pois quando Molière ali se instalou, vindo do Petit Bourbon, em 1660, empreendeu uma grande reforma. O mais provável é que esta alteração seja da autoria de Molière, responsável pela instalação dos camarotes, quando, sob a direção do superintendente de obras do rei, Antoine de Ratabon, recuperou às pressas o teatro para devolver-lhe a sua glória, após uma década de decadência. Além da instalação dos camarotes de madeira que ele trouxe do Petit Bourbon, e que ele reinstalou nas duas ordens de galerias, demoliu uma parte das arquibancadas de pedra para criar um *parterre* e aumentou o desnível do palco cênico para melhorar a visibilidade<sup>42</sup>.

Foi neste palco que o ator-autor encenou a maior parte de suas peças<sup>43</sup>. Em agosto de 1665, Luis XIV, tentando reduzir o efeito das injúrias de detratores tentando atacar Molière, pede a seu irmão que ele próprio fosse dali por diante o novo patrocinador do grupo e assim buscou garantir maior aprovação dos pares e do público para o trabalho da “Troupe de Monsieur” que passa a se chamar “la Troupe du Roi”.

O rei convida constantemente o dramaturgo para exibir suas criações nos castelos de Chambord, Versailles, Saint Germain en Laye, conforme relata La Grange na edição das *Oeuvres* de Molière, publicadas em 1682, com prefácio e observações daquele ator<sup>44</sup>. Nos jardins ou nos salões, os espetáculos eram grandiosos como atestam as descrições de época. Além das peças de autores convidados havia o esplendor de espetáculos de música e teatro. Andre Félibien descreve a iluminação de um espetáculo na gruta de Thétis em Versailles demonstrando a capacidade inventiva dos arquitetos e cenógrafos da corte de Luis XIV<sup>45</sup>.

Quanto da ocasião da terceira reforma do Palais Royal, iniciada em 15 de março de 1671, foram feitas algumas obras de melhorias conforme relatado por La Grange que explicita a necessidade destas reformas não apenas por causa do mau estado da arquitetura, mas também pela necessidade da introdução de espaços para a maquinaria das atuais *pièces à machines*.

*Aux deux rangs de loges, on en ajouta un troisième. Auparavant, il n’y avait, pour séparer la salle de la couverture de l’édifice, qu’une toile bleue tendue par des cordages : on fit un plafond. La scène réparée à la hâte en 1660, le fut, cette fois, complètement et on la rendit « propre pour des machines ». On fit également tous les ouvrages nécessaires en peinture, tapisserie et menuiserie. Le nombre des violons fut aussi porté à douze, et les musiciens, qui n’avaient consenti à se tenir*

<sup>42</sup> Peças de Molière encenadas no Palais Royal: *L’école des femmes* (1662), *Le misanthrope* (1666), *Le médecin malgré lui* (1666), *L’amphitryon* (1668), *Les fourberies de Scapin* (1671), *Les femmes savantes* (1672) et *Le malade imaginaire* (1673).

<sup>43</sup> Apesar de não haver menção explícita no *Privilège* para a publicação das *Oeuvres de M de Moliere*, ou seja na autoria do Prefácio e na reunião das obras completas publicadas em 8 volumes em 1682, fica bastante claro que La Grange, além de ter deixado um registro das atividades da trupe após a morte de Molière, também foi o responsável pela organização e pelo prefácio das *Oeuvres*, escrito pouco depois da fundação da Comédie Française com a reunião das trupes do Teatro Guénégaud e do Hôtel de Bourgnone.

<sup>44</sup> FELIBIEN, André. *Recueil des descriptions de peintures et d’autres ouvrages faits par le Roi*. Paris: La Veuve de Sébastien Marbre-Carmois, 1689, p. 405.

<sup>45</sup> *Registre de La Grange, op. cit.*, p. 124-125.

<sup>46</sup> A obra de restauro e modificação ficou em 1989 livres e 10 sols e os comediantes italianos contribuíram com a metade, segundo La Grange.

<sup>47</sup> Cf. MITTMAN, Barbara. Spectateurs sur la scène : quelques chiffres tirés des registres du XVIIe. *Revue d'Histoire du Théâtre*, n. 3, 1980, p. 199-215.

<sup>48</sup> Cf. *Le Mercure Galant* de março de 1678.

<sup>49</sup> BLONDEL, Jacques-François. *L'architecture française*. Paris: Charles Antoine Jombert, 1752.

<sup>50</sup> *Idem, ibidem*, 1752, p. 265.

<sup>51</sup> O teatro da Sala das Máquinas da Tuileries - destinado principalmente à ópera e aos bailados, bem como a sala da Comédie Française projetada por François D'Orbay serão objeto de um outro artigo.

*que dans une loge grillée, voulurent bien se costumer et paraître, sur le théâtre, à visage découvert*<sup>46</sup> (*Registre de La Grange*, p. 124 e 125).

Ainda na mesma reforma, de março de 1671, Molière e os Comediantes Italianos decidiram, além de acrescentar mais um nível de camarotes, modificar ainda o forro do teto, e refazer todas as pinturas e ornamentos<sup>47</sup>. Segundo Barbara Mittman, ele instalou bancos no palco para expectadores da aristocracia, como era de hábito naquele momento<sup>48</sup>.

A última alteração arquitetural significativa do século XVII foi em 1674, quando, após a morte de Molière, Lully modificou o projeto com a participação do arquiteto italiano Carlo Vigarani que dirigiu as obras realizadas. *Le Mercure Galant* elogia a contribuição deste arquiteto para o teatro francês, considerando que seu maior feito foi promover o abaulamento das ordens de camarotes, melhorando, conseqüentemente, a acústica e a visibilidade<sup>49</sup>. Foi este projeto que consultamos no trabalho de Jean-François Blondel<sup>51</sup>. A sala de espetáculos, que até então tinha os balcões e camarotes mantendo a forma retangular francesa, foi arredondada no fundo, como previsto pelos teóricos da arquitetura teatral italiana. Blondel concorda com a arquitetura da sala à italiana quando escreve que "l'intérieur de la salle de ces sortes d'édifices devrait être de forme circulaire ou elliptique, de préférence à celle oblique qu'on leur a donnée jusqu'à présent". E ele continua a crítica afirmando que a linha curva deveria reinar sobre todos os planos da sala de espetáculo – disposição arquitetural que seria quase uma regra no século seguinte.



Figura 5 – Teatro do Palais Royal – planta geral do primeiro piso do palácio, na qual aparece o teatro apresentando já a curva do balcão em U aberto, inspirada no modelo à italiana. (Reprodução fotográfica de Evelyn Lima a partir da planta publicada por J. F. Blondel, 1754, livro V, n. IX, prancha n. 3, tomo III, p. 46, com autorização da Biblioteca Historique de la Ville de Paris).

## O teatro Guénégaud e a formação da futura Comédie Française

Existente desde o tempo de Henrique IV, o Jeu de Paume de la Bouteille, rua Mazarine n. 42-44, quase em frente à atual rua Guénégaud, foi outorgado em 28 junho de 1669, ao abade Pierre Perrin que se associou ao músico Cambert, ao cenógrafo e maquinista Sourdéac e ao financista Champagne. A nova sala de espetáculos foi inaugurada com a ópera *Pomone*, em 19 de março de 1671. Em 15 de novembro de 1672, Lully transferiu a Academia Real de Música do Jeu de Paume de la Bouteille para o Jeu de Paume do Becquet, também chamado Bel-Air, rua de Vaugirard, n. 13, não longe do palácio de Luxembourg, local onde fica menos do que um ano, apenas com o tempo de encenar a pastoral *Fêtes de l'amour et de Bacchus*, com libreto de Philippe Quinault.

Com a morte de Molière em 1673, o rei decidiu unificar as duas trupes: a “troupe du roy” do Palais Royal com a trupe do Teatro do Marais. Vale lembrar que, naquela ocasião difícil para a trupe, Lully, diretor da decidiu pedir ao rei para ocupar o teatro do Palais Royal com a Academia Royale de Musique. Era fato que o compositor estava descontente com o Jeu de Paume do Becquet, na rua Vaugirard, onde instalou sua ópera. É possível que Lully tenha desistido de manter a academia no antigo *jeu de paume* porque a rua Vaugirard não era bem próxima da corte, ficando numa área que até então era periférica e afastada do poder. Outro motivo, certamente, seria porque indo com seus músicos e cantores para o Palais Royal, não pagaria aluguel<sup>52</sup>.

Como resultado da cessão de uso do Palais Royal para Lully, La Grange e os demais atores da trupe ficam desalojados. Após muita luta, conseguem alugar o Jeu de Paume de la Bouteille (rue Fossés de Nesle - atual rua Mazarine), na margem esquerda e o transformam no Teatro Guénégaud. O edifício que foi sucessivamente Jeu de Paume de la Bouteille, Academia de Música e depois Théâtre Guénégaud e ficava no Faubourg Saint Germain, na mesma rua onde Molière havia ocupado o Jeu de Paume des Mettayers, considerado então um subúrbio afastado para além das muralhas medievais demolidas por ordem do rei Luiz XIV. Era um bairro onde a aristocracia convivia com a burguesia<sup>53</sup>.

Saint Germain era um bairro para divertimentos com muitos *jeux de paume*, locais onde além do jogo de bola com a mão espalmada, também se jogava cartas e bilhar. Havia também muitas estalagens para viajantes, visto que era um espaço urbano muito procurado pelos estrangeiros e contava com duas feiras animadas (Saint Germain e Saint Laurent). que funcionavam entre o mês de fevereiro e o domingo de Palmas. Conclui-se que, apesar de longínquo naquela ocasião, era um excelente local para atrair espectadores<sup>54</sup>, tal como ocorreu com os teatros elisabetanos na virada do século XVII em Southwark, Londres.

A pesquisa comprovou que Luiz XIV, aficionado das artes cênicas, apoiou todas as atividades artísticas em seu longo reinado. Como afirma John Lough, os períodos áureos de Pierre Corneille entre 1630 e 1648 e de Molière entre 1658 e sua morte, em 1673, levaram uma multidão de parisienses de todas as classes sociais ao teatro<sup>55</sup>.

Na Paris do século XVII, talvez mais do que nas demais capitais europeias, a arquitetura teatral foi decorrente de fatores políticos e sociais, como comprova o Teatro do Palais Royal – instituição artística e estrutura

<sup>52</sup> CLARKE, Jan. *The Guénégaud Theatre in Paris (1673-1680)*. Lewinston, Queenston, Lampeter: The Edwin Mellen Press, 1998. Vol. 1, p. 19.

<sup>53</sup> RANUM, Orest. *Les parisiens au XVII siècle*. Paris : Armand Colin, 1973.

<sup>54</sup> O abade Michel de Pure sugeria a variedade de programas para atrair os viajantes que estivessem em Paris. Ver PURE, Michel de. *Idée des spectacles anciens et nouveaux*. Paris : Brunet, 1668, p. 175.

<sup>55</sup> LOUGH, John. *Paris Theatre audiences in the seventeenth and eighteenth centuries*. London: Oxford University Press. 1972 (first edition 1957), p. 45.

<sup>56</sup> DEIRKAUF-HOLSBOER, Wilma S., 1958, p. 202.

<sup>57</sup> A muralha de Carlos V, do século XIV, substituiu na margem direita a muralha de Filipe Augusto e foi por volta dos anos 1640 alargada pela muralha de Luis XIII. Nos anos 1670 esta nova fortificação foi demolida por ordem de Luis XIV.

física que retrata a vida cultural parisiense. Quando o cardeal de Richelieu, amante das artes italianas, constrói seu primeiro teatro e, anos depois, o reorganiza com a ajuda do arquiteto Lemercier (1637-1641), ainda mantém o modelo francês para o então teatro do Palais Cardinal. Após sua morte o palácio ficou como herança para o rei Luiz XIV, adquirindo o nome de Teatro do Palais Royal.

Conforme constatado, a Trupe de Molière foi o embrião da formação da Comédie Française, em que pesem as discordâncias de alguns eruditos contra esta afirmativa, pois acreditam que a Trupe do Teatro do Marais foi mais famosa e alguns de seus melhores atores migraram para a companhia de Molière<sup>56</sup>.

Uma das conclusões obtida nesta pesquisa foi a persistência da sala francesa com balcões ao longo das três paredes do retângulo da planta arquitetônica por quase todo o seiscentos, enquanto em outras capitais européias já eram introduzidos os preceitos pregados pelos italianos para a sala de espetáculos nitidamente separada da caixa cênica ilusionista, que só seria adotada em Paris na reforma empreendida no Palais Royal em 1673, segundo o projeto do arquiteto Carlo Vigarani, contratado por Lully.

Mais do que esgotar definitivamente as questões dos espaços teatrais da Paris seiscentista, buscamos identificar no mapa de Jouvin de Rochefort elaborado entre 1672 e 1674 os principais teatros nos quais os três maiores dramaturgos seiscentistas da França divulgaram suas obras.

A trajetória das trupes que encenavam Corneille e da luta deste dramaturgo pela manutenção do Teatro do Marais após ter passado pelos *jeu de paume* adaptados (Berthaud, Sphère, la Fontaine e Marais) permitiu delimitar uma área da cidade na qual as tragédias cornelianas foram ovacionadas.

Também constatamos que, tendo iniciado sua carreira no ainda então longínquo bairro pantanoso do Marais, a trupe de Molière deslocou-se sucessivamente da margem direita para a esquerda do rio Sena - apenas para falar dos teatros públicos que ocupou - até fixar-se no teatro do Palais Royal em sua longa e profícua trajetória profissional.

Excetuando-se os teatros instalados em palácios que ficavam na margem direita quase ao longo do rio Sena, como o Teatro do Petit Bourbon, o do Palais Royal, a Sala da Casa de Máquinas das Tuileries, quase todos os demais foram implantados nas zonas próximas da antiga muralha de Felipe Augusto<sup>57</sup>, que, na margem direita passavam atrás do Hôtel de Bourgogne e próximo do Teatro do Marais e na margem esquerda, ao longo do fosso externo às fortificações que só seriam demolidas nos anos 1670 por ordem de Luis XIV.

O mapeamento das casas de espetáculo mais frequentadas elaborado sobre o Plan de Jouvin de Rochefort dedicado a Simon Arnaud - um dos poucos da época que representa o rio Sena no sentido leste-oeste - permite concluir que ao final do século XVII, Paris era realmente uma cidade na qual o teatro representava um papel preponderante, tantos em termos sociais quanto arquiteturais.



Figura 6 – Localização das salas de espetáculos na Paris do século XVII. Desenho de Niuxa Drago e Evelyn Lima, 2012 (Sobre reprodução fotográfica de Evelyn Lima a partir do Grand Plan de Jovin de Rochefort dedicado à Simon Arnaud – 1672-1674 – Paris et ses Environs).

80

*Artigo recebido em dezembro de 2011. Aprovado em março de 2012.*