

Inigo Jones entre a arquitectura e o teatro. Uma consciência de autor.

Domingos Tavares
Universidade do Porto

Por toda a Europa o século de quinhentos assistiu ao regresso do teatro à cena pública enquanto se retomava o ideário clássico, onde a retórica e a tragédia se vinham impondo à tradição festiva medieval, que resistia tomando o carácter de passatempo civil ocupando tempos para o lazer das burguesias cortesãs. Essa tendência vinha-se consolidando desde a revolução urbana que acompanhou o ciclo final da Idade Média e princípio da Idade Moderna, a qual gerou um conjunto de valores novos no quadro das relações quotidianas onde releva o princípio de competitividade entre as principais cidades detentoras de monopólios de produção e troca de mercadorias. Na concorrência estabelecida entre os burgos e a afirmação de potenciais próprios, acompanhada da formação de riquezas materiais, a nova nobreza estimulava o exercício da afirmação individual como factor de mérito social, servindo-se particularmente dos artistas para a criação de uma imagem de prestígio e qualificação do espaço cultural que podiam dominar, por força do poder político adquirido.

Assim se foi consolidando uma consciência da arte como valor intelectual autónomo a que se associou a figura do autor criador na posse de uma dignidade individual própria e reconhecida. Cerca de 1380 em Praga, cidade burguesa da Boémia, Peter Parler deixou o auto-retrato esculpido na catedral como assinatura que reivindica a autoria da obra criada em benefício da grandeza da cidade. Florença como Veneza, Gand como Augsburg, Londres como Paris, desenvolveram o culto das artes e dos artistas com o mérito da invenção pessoal num contexto de valores locais mas, principalmente, com a sua integração num quadro de práticas em trânsito capaz de fomentar aquilo a que poderemos chamar o primeiro estilo internacional no quadro da civilização europeia. Os pintores de retratos viajaram de Florença para Bruges com a mesma normalidade com que os cavaleiros britânicos se integraram nas guerras dos florentinos. Van Eick, pintor flamengo, pintou em Portugal como na sua Bruges natal e também fez o retrato de casamento do jovem banqueiro italiano Arnolfini instalado

nos países baixos, enquanto Filipa, a princesa inglesa dos Lencaster, era negociada pelos burgueses do Porto para casar com o rei posto D. João I. A particularidade do renascimento do clássico procurado então nas repúblicas italianas tinha correspondência na recuperação palaciana dos espectáculos de rua da tradição popular que percorreu as cortes europeias dessa época.

Enquanto o saber e a ciência iam descendo à terra num racionalismo interpretativo cada vez mais prosaico a religião, por sua vez, recuperou a inteligência criativa de poetas e artistas para consolidar a presença do divino no coração das gentes à custa da sensibilidade emotiva. Era o jogo livre das sensações levantadas no deleite do usufruto do poema ou da pintura, capaz de provocar a imaginação interpretativa ou a ambiguidade da moral subjacente à obra de arte, que se constituiu como fonte do prazer estético, prazer alternativo a que todos podiam ter acesso. Ao fingimento e persuasão actuando sobre o espontâneo dos sentidos veio juntar-se a ambiguidade da interpretação de cada um, conferindo-lhe a liberdade de gozar no prazer do espírito, mais conforme à sua natureza individual.

Também a Inglaterra burguesa e tornada anti-romana no contexto do avanço da guerra religiosa que isolou a Europa do norte em relação aos estados mediterrânicos fieis ao catolicismo fixou a irresistível caminhada para o gosto clássico dominante ao sul, através do teatro de Shakespeare explorando a versão trágica dos sentimentos humanos, enquanto Bem Johnson inventava “Volpone” e o teatro dos humores. Inigo Jones, o artista viajante formado em Veneza, deixou-se enredar pelas encenações do arquitecto Buontalenti na corte dos Médicis quando a Itália assistia ao nascer do espírito do barroco, imposto pela nova doutrina da contra-reforma. Jones foi escultor, modelador, pintor, hábil utilizador da arte do desenho, coleccionador, encenador de teatro e festividades, arquitecto, gestor de espaços urbanos, arqueólogo amador, chegou mesmo à experiência do parlamentar sem sucesso que caracteriza o filósofo humanista, tomando a figura do verdadeiro homem universal no sentido renascentista. Ao longo da primeira estadia em Itália tomou contacto com a obra e o tratado de Palladio. O mesmo ciclo de tempo permitiu-lhe conhecer os hábitos mundanos das casas nobres onde se encenavam mascaradas e outras formas de teatro musicado para divertimento da corte que rodeava os príncipes italianos.

Regressado a Londres, Inigo Jones prestou serviço aos novos reis de Inglaterra, que pretendiam tomar o programa dos reis imperiais europeus como Henrique IV de França ou Filipe II de Espanha, pondo em prática um programa de afirmação do rei como senhor todo poderoso contra o quadro da sociedade burguesa dominante, reivindicando para si toda a autoridade e mando. A arte em geral e particularmente os espectáculos no salão da rainha revelavam-se contrários aos interesses dos pacatos

comerciantes e constituíram um instrumento desse discurso de afirmação de um novo Salomão, justo e quase divino. Cedo se estabeleceu uma relação de proximidade e confiança da rainha Anne com o artista Jones que, ano após ano dedicou parte muito significativa da sua actividade na preparação de *masques*. Eram espectáculos semelhantes às mascaradas italianas que tradicionalmente se celebravam na corte em 6 de Janeiro, noite de Reis. Neles a dinâmica e extrovertida soberana colocava um enorme entusiasmo a par de um elevado orçamento extraído do erário real. Eram uma espécie de variante de teatro, simultaneamente jocoso e panegírico, integrando declamação, música e dança, em que participavam como actores amadores o rei, a rainha, os príncipes e outras figuras da nobreza. Os textos foram predominantemente da autoria de Ben Jonson até à altura em que se deu um corte radical de relações entre Inigo e Jonson. Ao longo de trinta e cinco anos, quinze dos quais em vida da primeira rainha, Inigo foi o produtor regular destes espectáculos com apenas breves interregnos e, em geral, desenhou os cenários, maquinaria e guarda-roupa, o que lhe ocupava alguns meses em cada ano para a apresentação em *Banqueting House*. A intervenção de Jones era global, tirando partido da extrema habilidade no desenho usando o princípio do projecto na concepção geral das cenas. Dos seus conhecimentos sobre o teatro italiano recorreu à utilização de maquinarias de palco e cenários em perspectiva.

Entre a primeira experiência na corte e a representação dos *masques* “*Love’s Triumph*” dedicada ao rei Carlos I e “*Chloridia*” dedicada à rainha Henrietta Maria, representadas em 1631, Inigo Jones produziu várias dezenas de espectáculos, a maioria dos quais com textos de Ben Jonson. Esta colaboração passou por algumas quebras pontuais, nomeadamente depois de 1625 quando o novo rei foi submetido a uma forte pressão política na disputa de poder com o parlamento inglês, sendo invocado como causa próxima dessas desavenças os elevados gastos da coroa, forçando-o a suspender durante alguns anos o nível de encomenda deste tipo de serviços, com claro prejuízo para o escritor que passou igualmente por alguns insucessos nas apresentações de carácter público na cidade. Mas após a representação daqueles dois espectáculos, deu-se a ruptura definitiva entre os dois colaboradores quando Jonson se recusou a colocar o nome de Inigo Jones na capa da publicação do texto de *Chloridia*, depois de um primeiro conflito a propósito da publicação de *Love’s Triumph*. A instabilidade emocional do poeta aliada a alguma inveja perante a sempre crescente confiança do rei no arquitecto, que por sua vez se tornara mais arrogante na afirmação das autorias enquanto criador intelectual, levou a um agressivo corte de relações entre os dois, a ponto de inviabilizar a colaboração entre a poesia e o desenho inventivo, caindo a simpatia do rei e da rainha para o lado do arquitecto, com a marginalização do poeta.

Não saiu claro desse debate qual seria o peso real de autoria a dividir entre o criador do poema e o inventor do espectáculo, objectivo último na concepção do teatro barroco. Na interpretação deste sucesso histórico levantam-se algumas questões relacionadas com a valorização da obra de arte e, em consequência, com a legitimidade autoral das diferentes formas de expressão quando uma qualquer realização do tipo *performativa* integra diversas competências com capacidades distintas quanto aos meios de registo da obra para memória futura. O espectáculo ao vivo é sempre uma forma de expressão efémera, mesmo se considerarmos uma série de representações da mesma montagem, ou até mesmo uma qualquer técnica de gravação capaz de informar posteriormente à desmontagem quais as características de uma determinada encenação, com autor. O poema, com ou sem uma didascália orientadora, foi ao longo dos tempos o meio possível para perpetuar o acontecimento artístico de natureza teatral. Mas poderemos aceitá-lo como criação exclusivamente individual, de autoria nominal simples? Particularmente se ele serviu como suporte de uma ideia construída colectivamente no processo da concepção do espectáculo que dependeu igualmente do desenho das formas espaciais que o continham, da caracterização da cor e da luz, da roupa e pinturas que consubstanciaram a imagem global, da respiração e força de voz dos actores que deram corpo e vida à emoção do público presente? Será que em teatro vale o poema como registo total da obra? Existe um autor da criação colectiva que possa reivindicar os seus direitos em exclusividade?

A arquitectura, resultado de uma invenção gerada no plano intelectual e sucessivamente transformada em coisa física pelo acto da realização construtiva, está mais perto do poema como criação de autor, do que do teatro enquanto peça complexa resultado de múltiplas contribuições e competências. Ainda que seja imperativo reconhecer a arte da arquitectura como fruto de contribuições múltiplas e muito dependente da capacidade técnica das especialidades que vêm em seu apoio para transformar o desenho/projecto em obra real. Nesse sentido os arquitectos reivindicam a autoria das suas obras ainda que respeitem a importância decisiva das colaborações. Em inúmeros casos reconhecem sem dificuldade ou adoptam por iniciativa própria a legitimidade da autoria colectiva. Assim Inigo Jones se considerava co-autor do espectáculo "*Chloridia*" e a recusa da inclusão do seu nome na publicação do texto, única referência memorial do acontecimento artístico disponível naquela época, despertou-lhe a consciência de autor, levando mais longe o sentimento de orgulho próprio por estar activamente a contribuir para a cultura do seu tempo, como Peter Parler quando deixou o auto-retrato esculpido na catedral de Praga. Assumia uma competência sólida e própria no mundo da arquitectura dos espaços de representação simbólica dos valores que estavam em jogo naquelas circunstâncias.

Durante muitos anos Inigo Jones dirigiu com dedicação os serviços da inspecção dos trabalhos do rei, ao longo dos quais teve de enfrentar conflitos de interesse muito complexos, concentrando sobre si a fúria popular em ocasiões como a que ocorreu quando mandou demolir um bairro anexo à catedral de *St. Paul* para permitir as obras de reconstrução da igreja e desimpedir o local. Acompanhou o seu soberano nos dias difíceis da guerra civil e, já de avançada idade, foi vítima do cerco das tropas parlamentares ao refúgio do rei em *Basing House*, no Hampshire. Feito prisioneiro pelos soldados sitiantes, foi exposto nu na praça da povoação, num palanque, como símbolo inimigo exposto ao escárnio do povo, num espectáculo de vergonha de que não se reivindicou autor. Depois foi a vez do próprio rei, senhor do projecto de constituição de um poder absoluto representado na mais significativa obra arquitectónica de Inigo Jones, a *Banqueting House*. No palco improvisado fronteiro ao edifício real, Carlos I de Inglaterra foi decapitado, dando expressão à mais brutal, intensa e verosímil linguagem barroca, na representação pública de um acto de poder. Deste espectáculo nunca foi possível identificar o verdadeiro autor.

