

A ESCADARIA DE APARATO NO PALÁCIO PORTUENSE DO SÉCULO XVIII

AUGUSTO CARDOSO*

A presente comunicação resulta de um estudo realizado no âmbito da U. C. de História da Arquitetura Moderna em Portugal do Mestrado em História da Arte Portuguesa, investigação essa que teve por temática a escadaria monumental ou de aparato no palácio portuense do século XVIII. Refira-se, a título de advertência, que, pese embora fosse nossa intenção inicial proceder à leitura de uma amostra um pouco mais abrangente, a dada altura optámos por limitá-la a um exemplar de exceção, também a nível nacional, como é o caso daquele existente no Paço Episcopal do Porto. Por outro lado, e em sentido inverso, ele será encarado como um ponto de partida ou pretexto para um conjunto de reflexões mais alargado.

Como é sabido, a nomeação de D. Tomás de Almeida como primeiro Patriarca de Lisboa, em 1716, ditou o subsequente período de sede vacante na diocese do Porto e é nesse quadro, que se manteria até 1741, que o Cabido da Sé inicia um longo processo de renovação do Palácio Episcopal. Ao longo das últimas décadas, o nome de Nicolau Nasoni tem vindo a ser associado a esta empresa, muito por força da revelação feita por um documento datado de 1734, que confirma a realização de um pagamento ao arquiteto italiano como retribuição pela elaboração de uma planta para o novo edifício. Tendo em conta que essa planta não chegou até nós, não estamos em condições de aferir se ela diria respeito a toda a obra do Paço Episcopal ou apenas a uma parte do

* Mestrando de História da Arte na FLUP.

mesmo — esta última hipótese será, porventura, a mais plausível, sobretudo se atendermos às discrepâncias estilísticas existentes entre as fachadas ditas menores do Palácio e a fachada principal que revela uma indesmentível marca nasoniana. Ao que tudo indica, os trabalhos terão sido iniciados logo em 1734, mas prolongaram-se por várias décadas, de tal modo que, em inícios do século XIX, as obras ainda não se encontravam totalmente concluídas. Nesse intervalo temporal, caberá, no entanto, destacar o impulso decisivo verificado durante o episcopado de Dom João Rafael de Mendonça, bispo do Porto de 1771 a 1793, período em que a escadaria deverá ter sido construída.

Implantando-se precisamente sobre o *terminus* do eixo axial de entrada, à semelhança do que sucede em alguns palácios genoveses do *cinquecento*, a caixa de escadas é precedida por uma ampla sala abobadada, ritmada por grandes arcos abatidos. Ao fundo, o grande portal jónico dá acesso a um pequeno vestíbulo, donde partem duas pequenas escadas transversais que nos conduzem às galerias laterais de circulação.

Já no interior do recinto, o arranque do percurso ascensional faz-se através de um grande lanço inicial (Fig. 1), que no patamar intermédio se divide em dois, efetuando o movimento de regresso em direção ao piso nobre, onde um segundo portal encimado por um frontão curvo interrompido anuncia os salões de «aparato» do palácio (Fig. 2). Subitamente, vemo-nos completamente imersos num ambiente diáfano, criado por uma multiplicidade de vãos que rasgam os muros perimétricos em forma de janelões e óculos, e, sobretudo, pela grande lanterna que coroa todo o conjunto, donde jorram intensos feixes de luz, acentuando ainda mais o contraste com a penumbra do espaço anterior.



Figs. 1 e 2. Escadaria do Palácio Episcopal do Porto

Do ponto de vista estilístico, constata-se neste espaço toda uma leveza de formas que tende já para um certo academismo e que se patenteia não apenas no enqua-

dramento dos vãos, mas também nas próprias urnas e grinaldas finamente recortadas e, sobretudo, nos movimentos extremamente contidos da cornija. Neste sentido, não deixa de ser surpreendente a insistência com que Robert Smith atribuiu o desenho desta escadaria ao risco de Nasoni¹. Na verdade, nada parece corroborar essa tese — e não nos atemos apenas a questões de vocabulário. Basta, para tanto, que nos recordemos da solução adotada por Nasoni na escadaria do claustro da Sé do Porto que, só por si, demonstra estarmos perante um entendimento do espaço completamente distinto e que, na definição de umas proporções volumétricas que acentuam a verticalidade do invólucro se inserem, ainda, na sequência da tradição toscana iniciada por Miguel Ângelo no vestíbulo da Biblioteca Laurenziana.

Quanto ao programa de estuques, que Flórido de Vasconcelos datou — e de forma assaz sustentada, refira-se — ainda dentro da última década de setecentos, contrariando as teses que o localizavam nos inícios da centúria seguinte, nele se plasma uma tentativa de harmonização entre aquilo que poderíamos entender como prolongamentos de uma linguagem tardo-barroca — expressos num repertório conjugado de mármore fingidos, medalhões polilobados, molduras concheadas e «acantos desgarrados» — e, por outro lado, as novas correntes neoclássicas, que se insinuam não apenas através da introdução de uma sequência de medalhões elípticos suspensos por laçarias, muito próximos dos chamados modelos etruscos (de figuras claras sobre fundos escuros), mas também nessa clara tendência para a imposição de uma certa ordem sobre os panos murários. Contudo, como aponta, aliás, o mesmo autor, é notório que essa abertura perante a novidade é ainda acompanhada de alguma «desconfiança»². Não iremos, nesta ocasião, debruçar-nos especificamente sobre toda a riqueza iconográfica presente neste espaço, distribuída pela cobertura e pelas superfícies parietais — merecedora, por certo, de um estudo mais aprofundado —, embora, aqui ou ali, se possa vir a fazer referência a um ou outro elemento mais significativo.

No que concerne aos eventuais modelos inspiradores desta escadaria, Robert Smith apontou perspicazmente para os exemplares de La Caserta (Fig. 3), em Nápoles, e do Palácio do Oriente, em Madrid³. Tanto num caso como no outro, estamos perante a recuperação do chamado «plano imperial», que surge, pela primeira vez, e na sua versão acabada, na célebre escadaria do Escorial, ainda no decurso da segunda metade do século XVI, assumindo-se como protótipo de inúmeras escadarias de honra setecentistas⁴. De facto, e ressalvadas as devidas proporções, a escadaria do Paço Episcopal aproxima-se muito da sua congénere de La Caserta, concebida por

¹ SMITH, 1966.

² VASCONCELOS, 1997: 59-62.

³ SMITH, 1966: 80-81.

⁴ TEMPLER, 1992: 99.

Luigi Vanvitelli em inícios da segunda metade do século XVIII: desde logo, no perfil elíptico da enorme lanterna, que inquestionavelmente cita, ou ainda no desenho dos muros que encerram o lanço inicial. O prestígio que a obra de Luigi Vanvitelli conheceu em Portugal — impulsionado pela encomenda joanina da Capela de S. João Baptista, na Igreja de S. Roque — e os ecos europeus de uma realização com a magnitude de la Caserta só contribuem para reforçar essa ligação.



Fig. 3. Escadaria, La Caserta, Nápoles, início da segunda metade do século XVIII

Fonte: <https://it.wikipedia.org>

Mas qual será, afinal, o papel desempenhado por estas grandes escadarias de honra nas arquiteturas palacianas? Antes de mais, e de um ponto de vista estritamente funcional, o seu desenvolvimento teve como principal intuito possibilitar uma transição quase impercetível entre o piso térreo, o piso nobre e os eventuais níveis superiores, removendo todas as barreiras espaciais e integrando os espaços verticalmente adjacentes. Será igualmente com base nesse princípio de eliminação de todos os constrangimentos à liberdade de movimentos que os degraus vão sendo dotados de pisos suficientemente generosos e profundos, acompanhados pela correspondente suavização dos espelhos. Nestes grandes complexos residenciais também existiam, naturalmente, escadas secundárias e de serviço, assim como escadas secretas que permitiam conectar diferentes espaços privados⁵.

⁵ TEMPLER, 1992: 130.

Por outro lado, ao evoluírem no sentido de uma progressiva monumentalização, estas concretizações visaram frequentemente a criação de uma segunda fachada no interior dos palácios e grandes residências. Na sequência lógica deste fenómeno, o espaço murário abarcante vai sendo paulatinamente desmaterializado: exacerbam-se as dimensões de uma caixa cada vez mais aberta, vazada por múltiplas aberturas que inundam o espaço de luz, diluindo as fronteiras entre interior e exterior.

Essa vertente prosopológica está intimamente relacionada com uma vontade de satisfazer as crescentes necessidades de representação e é esse desígnio que determina a proliferação de programas ornamentais e narrativos no revestimento dos paramentos. Os valores representativos que aí se veiculam são, portanto, em prima ordem, aqueles que patenteiam a grandeza, o poder e o estatuto social dos proprietários ou inquilinos, e que, de algum modo, sugerem ou anunciam a riqueza e o esplendor das grandes salas de aparato localizadas no piso nobre, às quais só acediam alguns escolhidos.

Na sua obra intitulada *A Casa nobre no Porto na época moderna*, o autor Jaime Ferreira Alves apresenta a caixa de escadas do Palácio Episcopal do Porto como «um espaço lúdico digno do aparato que o cerimonial de tradição barroca exigia»⁶. Em nosso entender, o sentido conotativo que transpira desta asserção suscita, porém, algumas questões que carecem ainda de justa ponderação. Num estudo recentemente desenvolvido acerca das escadarias em ambientes palacianos espanhóis deste período, o investigador R. López Conde alertou para algumas das lacunas verificáveis ao nível das pesquisas realizadas a propósito deste tema e que, em certa medida, dificultam o estudo de exemplares como o do Paço Episcopal do Porto. Com efeito, tal como insiste este autor, grande parte da investigação que tem vindo a ser promovida nas últimas décadas, e que teve em Nikolaus Pevsner um dos seus principais precursores, centra-se, sobretudo, na delimitação conceptual das tipologias e na sua ordenação taxionómica, tendo por base a distribuição de lanços e patamares, a estrutura dos muros, os sistemas de cobertura, bem como a localização da escadaria no conjunto e a sua ornamentação; critério esse que antepõe, em termos metodológicos, os valores formais e espaciais aos puramente propagandísticos, simbólicos ou sensitivos, que, embora sejam assinalados, só em raras ocasiões gozaram de uma análise específica⁷.

Um outro problema está relacionado com número reduzido de exemplares prototípicos, geralmente vinculados a empresas construtivas cortesãs, que serviram para guiar a evolução e a definição dos tipos, aos quais se associam certos valores espetaculares decorrentes das suas condições espaciais e formais singulares. Esse carácter cortesão das fábricas que os albergaram acabaria, no entanto, por vinculá-los a uma prática cerimonial, que, conquanto tenha sido quase sempre aduzida, raras vezes foi

⁶ ALVES, 2001: 106.

⁷ LÓPEZ CONDE, 2009: 1.

demonstrada⁸. É certo que em casos como o da famosíssima *Escalier des Ambassadeurs* (Fig. 4), em Versailles, entretanto desaparecida, ou mesmo de alguns exemplares existentes nos Ducados do Norte de Itália, as escadarias protagonizaram um papel de relevo e de inegável carga semântica nas audiências e receções de príncipes, núncios e embaixadores, informando, não raras vezes, com grande precisão acerca das circunstâncias diplomáticas que rodeavam as visitas — fenómeno que, se pretendêssemos recuar um pouco mais no tempo, poderíamos ainda identificar como sendo uma reminiscência do protocolo borgonhês⁹. E, ao que tudo indica, algo de análogo poderia ocorrer no extraordinário *Hall* de escadas do Palácio Episcopal de Wurzburg, onde a magnífica escadaria desenhada pelo boémio Balthazar Neumann, sobrevoada pela gigantesca abóbada pintada por Tiepolo, contribuía para a formação de um microcosmo teatral para o enquadramento de circunstâncias idênticas, nas quais se sabe, inclusivamente, que participavam verdadeiros atores.



Fig. 4. *Escaliers des Ambassadeurs. Réception du Grand Condé à Versailles*. Jean-Léon Gérôme, 1878, óleo sobre tela

Fonte: <https://commons.wikimedia.org>

No que diz respeito ao Palácio Episcopal do Porto, não dispomos, na realidade, de qualquer notícia alusiva a práticas semelhantes às que acabámos de mencionar. Neste sentido, afigura-se-nos perfeitamente plausível um cenário em que a escadaria constituísse uma mera passagem entre dois pontos cerimoniais maiores — de partida e de chegada, de receção e de audiência —, e, portanto, um espaço desprovido de qualquer breve permanência e, em todo caso, permutável com outros espaços destes percursos.

⁸ LÓPEZ CONDE, 2009: 2.

⁹ LÓPEZ CONDE, 2009: 2.

Esta problemática relativa à transversalidade das práticas cerimoniais leva-nos, aliás, a considerar um outro aspeto que com ela contende diretamente: o carácter cenográfico que tantas vezes é atribuído a estas estruturas. Ora, é inquestionável que as artes do dispositivo cénico influenciaram muitas destas concretizações, e a *Escalier des Ambassadeurs* é, uma vez mais, bem ilustrativa disso mesmo, ao erguer-se como uma verdadeira tela de fundo para o ritual da corte de Luís XIV. Em Würzburg, por sua vez, deparamo-nos com uma nova conceção da própria cena, na medida em que a perspetiva linear que ainda vigorava em Versailles, e que tão bem se adequava a um enquadramento ideológico que visava reforçar o papel do monarca, foi aqui substituída por um mundo ilusório que envolve todos os participantes, engendrado por uma série de artifícios perspéticos e teatrais que dissolvem os limites do real e do ficcionado¹⁰.

Reportando-nos ao Paço Episcopal do Porto, o reconhecimento de uma pretenza qualidade cenográfica¹¹ da sua escadaria, assimilável àquela que caracteriza os exemplos anteriores, traduz-se, enfim, numa mera alusão tópica que, em última análise, acaba por redundar num esvaziamento do conceito de dispositivo cénico. Na verdade, julgamos bem mais relevante destacar a íntima vinculação deste espaço com uma dimensão simbólica e espiritual. Reiteradamente negligenciado por parte da historiografia, este aspeto leva-nos a questionar um suposto carácter «lúdico» deste programa — e mesmo consentindo que ele possa estar, em alguma medida, presente, será com certeza de modo ambivalente.

De facto, são múltiplos os sinais que parecem fazer desta escadaria um enfático *memento mori*, um «recordatório da morte», assinalando, destarte, a permanência da reflexão moral e escatológica da época moderna no momento de viragem do século¹². Como é sabido, a relação entre o elemento-escada e o mundo funerário recua a tempos imemoriais, manifestando-se nas arquiteturas dos mais diversos quadrantes civilizacionais e epocais, circunstância essa que não será de estranhar, dada a sua estrutura ascendente e o seu acentuado pendor transitório. Tudo isso concitou o desenvolvimento de uma simbólica universal ligada à comunicação entre níveis distantes — o celeste e o terreno, o mundo dos vivos e o mundo dos mortos —, contribuindo igualmente para a afirmação da escada enquanto signo de estruturação hierárquica, de aperfeiçoamento moral e intelectual — significações essas, muitas vezes entretecidas e dificilmente dissociáveis¹³.

Que outra motivação poderia então justificar a inclusão de representações alegóricas das virtudes teológicas (Figs. 5 e 6), à boa maneira da *Iconologia* de Cesare Ripa, nos muros da caixa de escadas do Palácio Episcopal? Serão os troféus de ins-

¹⁰ CHECA CREMADES, 1985: 346.

¹¹ SMITH, 1966: 80.

¹² LÓPEZ CONDE, 2009: 10.

¹³ LÓPEZ CONDE, 2009: 10.

trumentos musicais (Fig. 7) da cobertura elementos «de puro sentido decorativo»¹⁴, como sugere Flórido de Vasconcelos, ou será que devemos interpretá-los como manifestações epigonais de um certo sentido da *vanitas*, catalisando uma reflexão acerca da vacuidade e efemeridade da vida e relembrando-nos da inexorabilidade da morte?



Fig. 5. Alegoria da Fé



Fig. 6. Alegoria da Esperança

E o que dizer relativamente às urnas que pontuam as extremidades dos corrimãos (Fig. 8) Todos estes elementos parecem integrar, assim, uma retórica de exercício piedoso da virtude como meio de salvação, de que a escadaria constituiria assim uma metáfora. Motivo este que seria comum tanto à representação plástica como literária das elevações virtuosas: porque razão o escolheria Dante para a construção do Purgatório? Dante que, curiosamente, figura na galeria de ilustres que estende pelos muros que envolvem a escadaria, sendo aliás um dos poucos retratos claramente identificáveis — o outro será o de Camões.

Por fim, é interessante verificar como os feixes de luz provenientes da lanterna (Fig. 7) engendram toda uma atmosfera de elevada espiritualidade e de introspectiva devoção que confere a este espaço um ar de «capela» ou «oratório», onde tudo parece assim reforçar a obrigação cristã de nos persignarmos, de nos inclinarmos reverencialmente perante as imagens do Bom Pastor e da Parábola do Semeador (Fig. 8) que ladeiam o pórtico no piso superior.

¹⁴ VASCONCELOS, 1997: 62.



Fig. 7. Lanterna.



Fig. 8. Portal do piso nobre, ladeado por representações do Bom Pastor e da Lenda do sementeiro.

BIBLIOGRAFIA

- ALVES, Joaquim Jaime B. Ferreira (2001) — *A casa nobre no Porto na época moderna*. Lisboa: Inapa.
- BRANDÃO, Domingos de Pinho (1987) — *Nicolau Nasoni: vida e obra de um grande artista: breve resumo*. [S.l.: s.n.].
- CHECA CREMADES, Fernando (1985) — *El Barroco*. 2ª ed. Madrid: Istmo.
- LÓPEZ CONDE, Rubén (2009) — *La escalera monumental en la edad moderna: precisiones conceptuales. Usos ceremoniales y actitudes espirituales*. In *Congreso Internacional Imagen Aparencia*. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones.
- PEREIRA, Paulo, coord.; PEREIRA, José Fernandes, dir. (1989) — *Dicionário da arte barroca em Portugal*. Lisboa: Editorial Presença.
- PEVSNER, Nikolaus (2009) — *An outline of european architecture*. London: Thames & Hudson.
- SMITH, Robert C. (1966) — *Nicolau Nasoni: arquitecto do Porto*. Lisboa: Livros Horizonte.
- TEMPLER, John A. (1992) — *The staircase: history and theories*. Cambridge, Mass.: The MIT Press.
- VASCONCELOS, Flório de (1997) — *Estuques do Porto*. Porto: Câmara Municipal do Porto, Departamento de Museus e Património Cultural.