

INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

O trabalho ora apresentado, intitulado “**Uma Avaliação Estética – Filosófica da Arquitectura Mindelense: O Caso da Igreja de Nossa Senhora da Luz**”, insere-se no âmbito do trabalho de fim de curso, que, constitui uma exigência do Instituto Superior de Educação (ISE), para a obtenção do grau de Licenciatura em Ensino de Filosofia.

Justificação da problemática

Sendo a elaboração de um trabalho científico de fim de curso um requisito parcial para a obtenção do grau de licenciatura em ensino de filosofia, deve-se considerar esse propósito meramente académico. Pois, é sempre um desafio para qualquer estudante universitário no último ano da graduação ter de escolher um tema de pesquisa para a elaboração de um trabalho monográfico que lhe confere, em parte, o grau de licenciatura. Mas para responder esse desafio é necessário ter interesses pessoais e motivações intrínsecas, os quais são determinantes também muito importantes.

Ainda com este trabalho pretendemos atingir um objectivo mais específico, cuja incentivação para a escolha do tema: “**Uma Avaliação Estética-Filosófica da Arquitectura Mindelense: O Caso da Igreja Nossa Senhora da Luz**”.

Desta forma diríamos que é muito gratificante investigar um tema de modo a contribuir para o conhecimento do lugar que nos viu nascer. Assim sendo, procuramos dar um contributo válido e objectivo, cuja preocupação essencial é avaliar a arquitectura como forma (expressão) de arte. Resolvemos, então, optar exclusivamente por uma avaliação estética-filosófica da arquitectura mindelense em que a “Igreja de Nossa Senhora da Luz”, surge-nos como uma boa opção, tanto pela ligação que esta tem com a história da cidade do Mindelo, como também pelo seu papel relevante na imagem estética da cidade enquanto monumento arquitectónico, uma vez que a sua beleza encontra-se nos traços arquitectónicos dos seus admiráveis edifícios, os quais merecem um olhar atento, eclético e mais crítico.

Pretendemos ainda, que os sãovicentinos venham a dispor de um documento filosófico (estético) que os levarão a assumir uma atitude contemplativa perante as suas obras arquitectónicas, dando-lhes assim o seu verdadeiro valor estético e/ou artístico.

Assim sendo, a pergunta de partida que nos surgiu foi a seguinte:

“Será que existe uma estética na arquitectura actual da Igreja Nossa Senhora da Luz?”. Pois, ao longo dos três capítulos do trabalho, fazemos toda a “ginástica mental” possível para tentar encontrar uma resposta.

Objectivos

Para a elaboração de qualquer trabalho científico é necessário traçar os objectivos para que possamos ter um produto acabado, e neste caso, traçamos os seguintes objectivos:

Objectivo Geral

- Avaliar esteticamente a arquitectura como forma de arte.

Objectivos Específicos

- Clarificar o termo estética;
- Problematizar o conceito arte;
- Debater os problemas da estética na arquitectura;
- Reconhecer que a arquitectura é uma arte visando o prazer técnico e estético;
- Demonstrar que existe uma estética na arquitectura da Igreja Nossa Senhora da

Luz.

Abordagem Metodológica

Ao elaborar qualquer trabalho de investigação, parte-se do pressuposto que existe algo escrito acerca do objecto de investigação. Como se costuma dizer, “ nada cai do Céu”. Neste caso, prende-se com a necessidade de fazermos recolha de dados. Assim sendo, os dados que recolhemos são essencialmente de natureza bibliográfica e documental. Entretanto, há que realçar que as informações concernentes ao tema são muito escassas nas nossas bibliotecas e, mesmo que existem algumas, carecem de um tratamento filosófico. Este facto tornou a nossa recolha um pouco difícil.

Considerando que os dados escritos não bastam para conferir o trabalho a cientificidade desejada, então para tal, aparece-nos a necessidade de recorrer a outros dados. Recolhemos informações em São Vicente, através de entrevistas, na arquitectura da Igreja.

Foram aplicadas 15 (quinze) entrevistas junto de estudiosos e especialistas da área em questão e 1 (uma) entrevista ao Pároco da Igreja de Nossa Senhora da Luz. Ainda fizemos

observação directa da arquitectura da Igreja, seguida de fotografias, sem deixar de fazer uma análise qualitativa dos dados recolhidos.

Após a recolha de informações é necessário fazermos a devida análise, interpretação e compilação das mesmas. Tudo isso obedece diversas etapas pré-estabelecidas por nós.

Organização do Trabalho

O trabalho encontra-se organizado da seguinte forma:

Na parte introdutória, problematizamos o tema em estudo, apresentando os motivos da escolha do mesmo, definimos os objectivos preconizados, traçamos as metodologias adoptadas e organizamos o trabalho.

No **Capítulo I**, analisamos a problemática da estética e da arte, onde clarificamos o conceito estética, abordamos as diversas formas de arte e demarcamos as afinidades e contradições entre estética e arte.

No **Capítulo II**, abordamos a arquitectura e a sua justificação no campo da estética, onde começamos por definir a arquitectura no âmbito estético, analisamos o espaço arquitectural como linguagem simbólico. Este subtema divide-se, por sua vez, em três itens: a importância do espaço na arquitectura, a estrutura como semiologia da arquitectura e o funcionalismo arquitectural é utilidade?

No **Capítulo III**, analisamos a estrutura e a composição da arquitectura da “Igreja de Nossa Senhora da Luz” – Cidade do Mindelo, onde abordamos a composição estética da cidade do Mindelo e o lugar simbólico da Igreja, debatemos a problemática do estilo presente na Igreja, analisamos a sua composição formal/estética e abordamos o significado simbólico da arquitectura da Igreja.

Por último, extraímos algumas conclusões sobre o nosso objecto de estudo em questão.

CAPÍTULO I

A PROBLEMÁTICA DA ESTÉTICA E DA ARTE

1. Clarificação do Conceito “Estética”

1.1. Origem e significado do termo estética.

A palavra «estética» é originária do termo grego “*asithesis*” que significa, por um lado, sensibilidade, isto é, a faculdade que o homem tem de captar os objectos através dos órgãos dos sentidos, por outro lado, tudo aquilo que é percebido sobre forma de impressões sensíveis.

O uso diversificado do termo estética faz com que este assumam diferentes sentidos. Pois se fizéssemos um levantamento do seu uso comum, encontraríamos, por exemplo, “cirurgia estética”, “estética corporal”, “estética facial”, entre outras, expressões que são empregues para falar da beleza física do ser humano.

Saindo agora do uso comum e entrando no campo das artes, podemos encontrar expressões: “estética impressionista”, “estética cubista”, “estética surrealista”, “estética renascentista”, “estética moderna”, ... todos em íntima relação com uma concepção de beleza existente numa determinada época dos diversos estilos de arte.

Tradicionalmente falando, podemos dizer que a estética é o ramo da filosofia que tratava da beleza ou do belo, especialmente na arte do gosto e critérios de valores para julgar a arte. A estética era portanto o mesmo que filosofia da arte. Isto para mostrar que desde sempre esteve ligada a reflexão filosófica, literária, ou histórica sobre a arte. Só recentemente constituiu-se ciência independente com método próprio.

Na filosofia, o termo foi pela primeira vez utilizado no séc. XVIII, por Alexander Baumgarten (1714-1762), na sua obra “*Aesthetica*”, publicada em 1750, através da qual apresenta uma reflexão sobre os princípios e os critérios gerais dos fenómenos estéticos, procurando clarificar a natureza da experiência estética, do gosto e do sentido de beleza, investigando os conceitos, equacionando os problemas que se podem colocar no âmbito da beleza e da arte.

Essa estética autónoma, nasceu da tentativa de explicar o papel que as sensações e as emoções desempenham no pensamento humano, isto é, a noção de um corpo que sente e pensa.

Thomas Munro, debruçando sobre o significado do conceito estética diz o seguinte: “(...) Ainda que não abandonando o seu interesse pela beleza, valores artísticos e outros conceitos normativos, a estética recente tendeu a colocar uma ênfase crescente na abordagem concreta dos fenómenos da arte, e da experiência estética. Difere da história da arte, da arqueologia de

uma organização teórica das matérias em termos de tipos e tendências que se repetem, de uma organização cronológica ou genética (...) Difere da crítica da arte, no procurar uma compreensão teórica geral das artes do que a que usual nesse campo e no tentar uma actividade mais conscientemente objectivo impessoal...”¹

A estética deve fundamentar-se em observações sobre arte, nas sensações e ideias por elas suscitadas e nas interpretações que fomenta, dependendo, assim, da análise da percepção e da forma como conhecemos através dos sentidos, do estudo da linguagem utilizada para falar da arte e ainda do modo como reagimos a uma obra de arte.

Como já tínhamos feito referência, Baumgarten é o primeiro esteta, ou seja, o primeiro a impor um dogma sobre a noção de beleza e a separar aquilo que é da ciência daquilo que é belo, projecto a que dá o nome de Estética. Numa definição intelectualista ele precisa que a Estética seja a “ciência do conhecimento sensível” ou “gnosologia inferior”.² Com isto, Baumgarten, quer-nos dizer que existe um domínio inferior da estética, ou seja, sendo ela uma ciência do conhecimento sensível, a estética é de âmbito subjectivo, isto é, um campo de reflexão onde não existe leis claras e distintas, diferente das leis correspondentes à lógica no domínio superior, que busca a verdade com leis claras e distintas (evidentes). Isso é a grande preocupação do referido autor porque a grande parte do nosso dia-a-dia passa no mundo obscuro, daí um paradoxo que o olhar filosófico é um olhar dirigido para a clareza deixando em esquecimento tudo o que decorre no obscuro (no sensível), tudo o que diz respeito aos sentidos.

No ponto de vista de Baumgarten a experiência de sentir é uma experiência comum a todos os indivíduos, é uma necessidade primária, é universal. Mas não existe uma única forma de sentir. O sentir é pessoal, ninguém pode sentir pelo outro a não ser de forma conceptual. Portanto, a estética não se confina à filosofia posteriormente ao séc. XVIII. Antes deste período, o uso do termo é anacrónico, faltava uma denominação que abrangesse a filosofia da arte e as nossas reacções a arte e a natureza.

É importante frisar que, a palavra estética que temos vindo a utilizar desde o início dessa análise relaciona-se com os sentimentos subjacentes a nossa relação com a arte e com a natureza nas suas manifestações artísticas.

1 Cf. Runes, Dagobert. (1ª Edição). *Dicionário De Filosofia*. Lisboa. Editorial Presença. 1990. Pág.127.

2 Boumgarten. Aput. Bayer, Raymond. *História Da Estética*. Lisboa. Editorial Estampa. 1993. Pág. 180.

1.2. Delimitação do Objecto de Estudo da Estética

Sendo a estética uma ciência autónoma, tem que ter um objecto de estudo como todas as outras ciências. Diríamos, então, que a sua função é estudar exclusivamente a sensibilidade, isto é, os processos de produção e expressão de arte, como também alguns aspectos da produção da natureza e do homem exteriores ao campo da arte. Ainda, podemos dizer que a estética é a maneira de exprimir a beleza sob certas formas sensíveis. Sendo assim, não faria sentido falar da estética e deixar de lado as suas noções de base (elementos constitutivos).

Começando pela experiência estética, podemos dizer que esta, não é uma experiência qualquer. Caso contrario não saberíamos distinguir experiências estéticas das não estéticas. Segundo, Kant, “o desinteresse é a característica distintiva das nossas experiências estéticas”³. Kant quer dizer que não procuramos satisfazer através da experiência estética nenhuma necessidade prática. Trata-se de experiências que não dependem de nenhum princípio, ou interesse exterior a si. Portanto, valem por si mesma. São experiências que nos interessam por si próprias e não porque tenham alguma utilidade prática ou porque sirvam de um meio para atingir qualquer fim. Portanto, só há experiência estética, quando o objecto dessa experiência é tomado como um objecto estético, objecto esse que causa em nós um sentimento de agrado ou desagrado, pois o homem não é somente pensamento, razão, mas também existe um corpo que sente (emoção). O sujeito da experiência estética tem que ter uma atitude estética perante o mundo.

A atitude estética é a pré-disposição para ver o mundo com outros olhos: olhos de ver os objectos de modo crítico, desprivilegiando sempre o banal a favor de uma atitude criadora activa de um sujeito ou espectador que rompe com as convenções e hábitos ligados aos objectos. Neste sentido, a atitude estética é sempre criação do novo.

“E se disséssemos que a obra de arte é uma coisa que suscita em nós a atitude estética, fazendo nossa a acepção de Heidegger, diríamos que essa coisa não deve ser vista como mera coisa. É, portanto, uma coisa que revela outra coisa. Ela é alegoria.”⁴

Parecendo, aos nossos olhos, subscrever essa tese, Mukarövský considera, por sua vez, que a obra de arte enquanto coisa “(...) se converte em signo estético descobre aos olhos do homem a relação que existe entre ele e a realidade. Qualquer realidade, todo o universo, pode

3 Kant, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Estudos Gerais Série Universitária – clássicos de Filosofia. 1992. Pág. 99.

4 Heidegger, Martin. *A Origem Da Obra De Arte*. Lisboa. Edições 70. 1992. Pág.13.

ser percebido e experimentado segundo o modo como o homem percebe e experimenta um dado facto real perante o qual adoptou uma atitude estética.”⁵

A atitude estética, no espírito verdadeiramente criador evita cristalizações de imagens fixas, está sempre perante um processo de destruição do real em que o homem é capaz de interpretar o significado antropológico da criação artística determinando assim os critérios de beleza. Ao determinar estes critérios, o homem está a fazer juízos de valor (juízos estéticos).

Os juízos estéticos surgem quando procuramos fundamentar o que dizemos aos outros ou a nós próprios sobre as obras de arte ou do belo. Por exemplo, quando afirmamos que “**A Mona Lisa de Da Vinci é bela**”, estamos a mostrar aos outros que atribuímos valor a referida obra. Mas nem sempre encontramos nestes juízos critérios que nos permite fundamentar a nossa justificação ou negação. Quando se trata de questionar os juízos de valores estéticos existem duas doutrinas filosóficas opostas: o objectivismo e o subjectivismo estéticos, os quais examinaremos a seguir.

O objectivismo estético também conhecido por realismo estético, defende que: dizemos que um objecto é belo, em virtude das suas propriedades intrínsecas e independentemente do que sentimos quando o observamos. Assim, quando dizemos que um objecto é belo, o que nós sentimos não tem, para o objectivista, qualquer importância. Quer o objecto nos agrade ou não, essas propriedades já existem nele. Podemos é ser sensíveis ou não a eles. Deste modo, ainda que as coisas belas nos agradem, não é por isso que são belas. Isso acontece porque apenas há certas características nesses objectos que provocam em nós uma sensação agradável. Como diz o ditado popular: “a beleza está nas coisas e não nos olhos de quem as vê”.

Uma das críticas que se costuma fazer aos objectivistas é se os sentimentos das pessoas não entram em cena e não têm qualquer papel a desempenhar nos juízos estéticos. Muitas pessoas pensam isso inaceitável como é o caso dos subjectivistas, que defendem que: dizemos que um objecto é belo, em virtude do que sentimos quando o observamos. Assim, para os subjectivistas, quando falamos de objectos belos, estamos apenas a referir o que se passa connosco quando entramos em contacto com esses objectos. Os objectos são belos ou feios de acordo com os sentimentos de prazer ou desprazer que fazem, surgir em nós. Por outras palavras, o que está em causa não são as propriedades dos objectos, mas antes os sentimentos de tais objectos despertam em nós próprios.

⁵ Mukarövký, Jean. *Escritos sobre Estética e Semiótica da Arte*. Lisboa. Editorial Estampa. 1988. Págs. 122 à 123.

O subjectivismo estético teve defensores de peso entre os quais se destaca o filósofo alemão Kant na sua obra “Crítica da faculdade do Juízo”. Kant é um dos autores mais indicado para nos fazer entender o que seja o juízo estético:

“O juízo de gosto não é, pois, nenhum juízo de conhecimento por conseguinte não é lógico e sim estético, pelo qual se entende aquilo que os fundamentos de determinação não pode ser se não subjectivos. Toda a referência das representações mesmo a das sensações, pode porem ser objectiva, somente não pode sê-lo a referência ao sentimento de prazer e desprazer, pelo qual não é designado absolutamente nada no objecto, mais no qual o sujeito se sente a si próprio do modo como ele é afectado pela sensação.”⁶

Tal juízo, como diz o referido autor, não é um juízo de conhecimento, portanto, não é lógico, é sim estético. Pois, o seu fundamento não é objectivo, mas sim o subjectivo. “Mesmo se as representações fossem racionais, no juízo seriam sempre considerados juízos estéticos por serem referidos meramente ao sujeito.”⁷ E ainda, acrescenta: “o juízo de gosto é a faculdade de julgamento de um objecto representando-o mediante um compraximento ou descompraximento, sem interesse.”⁸

O objecto de compraximento do juízo é o belo. Esse juízo postula a unanimidade por um juízo lógico-universal que espera o mesmo juízo dos outros. São essas condições subjectivas que expressam a ideia de beleza na perspectiva kantiana.

1.3 – Função Estética

As funções da arte são muitas e variadas, a sua capacidade de combinação mútua, faz com que ela seja difícil de apresentar uma enumeração e classificação completa de todas elas. Mas uma de entre todas é específica para a arte e, sem ela a obra de arte deixaria de ser obra de arte, que é a função estética.

Debruçando sobre essa função, Mukarövký, por um lado, diz que “ (...) é evidente que a função estética não se limita somente à esfera da arte, antes penetra todo o trabalho do homem e todas as suas manifestações vitais. É um dos factores mais importantes entre os que criam a relação do homem com a realidade; isto porque tem (...) capacidade de impedir que se possa manifestar supremacia unilateral de uma só função sobre todas as outras. (...) A função estética, não tem nenhum objectivo concreto, não tende a realizar nenhuma tarefa concreta. A

6 Kant. *Op. Cit.* Pág. 89.

7 Idem. *Op. Cit.*, Pág. 90.

8 Idem. *Op. Cit.* Pág. 98.

função estética mais que inclui as coisas ou as actividades num contexto prático, excluir deste contexto. (...) O facto de a função estética não tender para um objectivo prático não quer dizer que ela impeça o contacto da arte com os interesses vitais do homem. Precisamente por carecer de um conteúdo unívoco, a função estética consegue ser transparente não adoptando uma atitude hostil para com as outras funções, antes ajudando-os”⁹. Reforçando ainda as ideias desse autor, podemos acrescentar o seguinte: a função estética diz respeito a todas as manifestações humanas, embora seja essencialmente um critério para a definição artística de uma obra. Obra de arte é aquela que exclui do seu contexto qualquer interesse pragmático, isto é, ela tem uma função estética, cujo objectivo é a beleza.

Por outro lado, considera que “As funções práticas, encontrando-se em proximidade e competição recíproca, esforçam-se por prevalecer umas sobre as outras, mostrando dependência para a especialização funcional para a unifuncionalidade mais variada e multifacetada possível, conseguindo assim que a obra de arte tenha um alcance social. Ao manifestar-se na arte como função específica, a função estética ajuda o homem a superar a unilateralidade da especialização que empobrece não só a sua relação com a realidade, mas ainda a possibilidade de adoptar uma atitude perante ela.”¹⁰ Poder-se-ia pensar que, pela função, a arte não teria qualquer alcance social ou mesmo individual. Pelo contrário, a função estética permite a superação da especialização social e individual. A função estética reabilita o homem para a criação e para a inovação, e ainda lhe permite manifestar ou mesmo denunciar aquilo que, do seu ponto de vista, ou da sua experiência especial impede que a sociedade se torne num local onde o homem realiza como pessoa. Portanto, a função estética é um modo de auto-realização do sujeito perante o mundo exterior.

2. Arte – O que é?

2.1. As diversas formas de arte

As produções artísticas são componentes da cultura extremamente amplas e variadas nas quais encontramos expressões de ideias e emoções, dimensões do desejo e do imaginário individual e colectivo, representações da realidade natural e social, concepções do mundo e da

9 Mukarovsky, Jean. Op. Cit. Pág.144 à 145.

10 Idem. Op. Cit. Pág.145.

vida. Assim, podemos destacar as artes plásticas que são as que se exprimem fundamentalmente através dos valores ditos plásticos. Estão neste caso a *arquitectura*, o nosso objecto de estudo, em que um edifício ou uma cidade organizam-se com base num sistema técnico-construtivo e têm como referência fundamental o espaço vivido, incorporando simultaneamente as dimensões funcional e simbólica. “Embora não haja como escapar ao facto de ser importante o modo como um edifício serve a sua função, os melhores edifícios são elogiados e admirados pelo menos na mesma medida pela sua aparência. Por outras palavras, as pessoas não se preocupam só com o modo como se satisfazem as suas funções, mas também com a aparência do edifício, a sua dimensão estética.”¹¹ Ainda a *pintura*, que apresenta-se num suporte bidimensional, através de uma estrutura material de cores e forma. “A função da pintura é a de representar para os sentidos as obras naturais e por isso ela estende-se as suas superfícies, as cores, as figuras daqueles objectos naturais de que a ciência procura conhecer as forças intrínsecas (...). A pintura é o espelho de captar a realidade de todos os fenómenos”.¹² E a *escultura* que se organiza com base em conceitos de espaço, volume, massa e movimentos.

Aquelas que manifestam através do espaço, tempo e movimento, como a *fotografia*, a *dança*, o *cinema*, o *teatro*, pressupõem uma duração e um tempo real. Cada uma delas tem a sua dimensão técnica e estética, mas em comum têm essa intenção de traduzir o espaço e o tempo através das múltiplas interpretações do movimento. Temos as artes que se manifestam através da palavra, escrita ou falada, como por exemplo, a *literatura*, que se exprime e que se compreende as diferentes formas de poesia (épica, lírica, dramática), a narrativa (o romance, as autobiografias). “O poeta épico ou dramático não deve ignorar que ele é o destino e que deve ser implacável como este. Ele é ao mesmo tempo o espelho da humanidade e tem de apresentar na cena caracteres maus e por vezes infames, loucos, tolos, espíritos acanhados, de vez em quando um personagem razoável ou prudente, ou bom, ou honesto, e muito raramente, com a mais singular das excepções um carácter generoso”.¹³

Ainda podemos encontrar as artes sonoras como a *música*, que encontra expressão através dos sons, nas diversas formas da música clássica (oratória, ópera lírica, música de câmara) da música dita ligeira (canção, música rock, entre outras) do canto popular entre outros. “A música não exprime nunca o fenómeno, mas unicamente a essência íntima de todo o fenómeno, numa palavra a própria verdade. Portanto, não exprime uma alegria, especial ou definida, certas tristezas, certa dor, certo medo, certo prazer, certa sinceridade de espírito;

11 Graham, Gordon. *Filosofia das Artes*. Lisboa. Edições 70. 1997. Pág. 210.

12 Leonardo Da Vinci. Apud Gerard Legrand. *A Arte do Renascimento*. Lisboa. Edições 70. S/d. Pág.74.

13 Shopenhauer, Artur. *Dores Do Mundo*. (2 Edição). Editora S.A. São Paulo. S/d. Pág.110.

mais exprime-lhes a essência abstracta e geral; fora de qualquer motivo ou circunstâncias. E todavia nessa quinta essência abstracta, sabemos compreende-la perfeitamente.”¹⁴

O termo arte mostra-se, todavia, extremamente problemática, na medida em que não existem critérios absolutos que permitem estabelecer uma distinção nítida entre o que é autenticamente arte e aquilo que não o é. A final, se tudo o que já foi dito anteriormente é arte, o que não é arte? Esta pergunta remeta-nos para um problema filosófico: O problema da definição da arte, que abordaremos de seguida.

2.2 O problema da definição da arte – Algumas teorias

O problema de saber como definir um conceito, tem sido uma das tarefas da filosofia. O mesmo acontece na filosofia da arte, onde o problema da definição da “arte” tem tido um lugar privilegiado. O nosso objectivo é caracterizar as várias teorias que tiveram uma palavra a dizer sobre a natureza da arte e a possibilidade da sua definição. Iremos começar pelas teorias mais fracas, isto é, aquelas que apresentam uma menor capacidade explicativa, progredindo em direcção às melhores teorias acerca da natureza da arte. Assim, iremos terminar esse sub-capítulo com a teoria da indefinibilidade da arte de Morris Weitz que, apesar de não procurar responder à questão de saber como definir arte, vai-se constituir como a única teoria satisfatória capaz de superar todas as dificuldades encontradas nas teorias anteriores.

2.2.1. A arte como imitação

Esta teoria é uma das mais antigas teorias da arte, a qual foi durante muito tempo aceite pelos artistas como inquestionável. Ela tinha como lema a imitação da natureza. Pois, para os defensores dessa teoria, uma obra é arte, só quando representa algo através da imitação. Contudo, nem todos os filósofos foram a favor dessa teoria. Platão, por exemplo, via com desprezo as obras de arte, ao considerá-las imagens imperfeitas dos seus originais. Ou se não, vejamos, de perto, o que ele diz: “Aqui entre nós (porquanto não direi como tal aos poetas trágicos e todos os outros que praticam a mimese); todas as obras dessa espécie se me afiguram ser a destruição da inteligência dos ouvintes, de quentes não tiverem como antídoto

14 Idem. *Op. Cit.* Pag.112.

o conhecimento da sua verdadeira natureza.”¹⁵ Para, Platão qualquer imitação era digna de censura, pois afastava-nos da verdade. Ainda quando, no seu entender, os próprios objectos naturais eram por sua vez cópias de outros seres mais perfeitos. E nesta óptica, a pintura foi considerada por ele como a mais desvirtuada das artes. A esse respeito, na sua obra “A República” ele escreve o seguinte: “De longe vêem superfícies que representam vagamente uma colina, uma ponte, árvores, frutos: de perto, só restam massas informes que não se assemelham a nada. A pintura é sempre uma mestra de ilusões.”¹⁶

A essência da arte, em Platão, é o próprio pensamento da transcendência. O belo não é uma dádiva ao nível da vida. Pois, procurou o modelo da arte no belo universal, perfeito e eterno. A arte é um conhecimento feito através da participação das ideias no mundo supra-sensível. A origem de toda a beleza exista numa primeira beleza que torna bela todas as coisas que designamos belas. Portanto, a essência da arte está no paradigma do belo universal, absoluto e eterno que ilumina o mundo estético como o sol ilumina o mundo sensível. No entender de Platão, o belo é uma descoberta e não uma imitação. Na medida em que as imitações nos fazem ver as coisas de forma emocional, o seu resultado não pode ser senão algo de instável e pouco racional. Assim sendo, ao apelar a comportamentos imitativos e emocionais, a arte afasta-nos do bom senso e da verdade. “Por conseguinte, a arte de imitar está bem longe da verdade, e se executa tudo, ao que parece, é pelo facto de atingir apenas uma pequena porção de cada coisa, que não passa de uma aparição”¹⁷

Desprestigiando a pintura em relação às outras formas de artes, Platão considera que “Teatro, Escultura, Arquitectura são pelo contrário artes que participam mais do princípio supremo: a beleza defina-se em todas as situações pela medida e harmonia, isto é, por uma satisfação que não se pode qualificar senão da estética. Esta forma de prazer puro é devida a uma subtilidade de emoção ligada à procura intelectual desinteressada.”¹⁸

2.2.2 A arte como expressão

Em termos gerais, vimos que a teoria da arte como imitação encarava a arte como um espelho que se colocava diante da natureza. A arte estava centrada nos objectos e devia captar correctamente as suas características. É essa a ideia que Platão repudiava, isso tendo em conta

15 Platão. *A República*. (9ª Edição). Lisboa. Editora Calouste Gulbenkian. S/d. Pág. 449.

16 Cf. Denis, Hisman. *A Estética*. Edições 70. S/d. Pág. 24.

17 Platão. *Op. Cit.* Pág.455.

18 Cf. Huisman, Denis. *Op. Cit.* Ibidem.

aquilo que acabamos de ver no item anterior. Esta forma de ver as coisas começou a ser posta em causa no final do século XVIII e muitos artistas começaram a produzir a arte como forma de expressão das suas experiências individuais. Procuravam através das suas obras exprimir os seus sentimentos e subjectividades. A arte tornou-se um veículo para exprimir emoções. Assim o interesse da arte passa a residir no interior e não no exterior do sujeito. Sobre isso, Nietzsche escreve: “o nosso conhecimento exterior da arte é, no fundo, absolutamente ilusório, porque ao possuímos tal conhecimento não nos sentimos unidos e identificados, com esse princípio essencial, que, criador único e espectador único. Desta comédia da arte, reserva para si o prazer eterno. Só no acto da produção artística, e na medida em que se identifica com o artista primordial do mundo, e que o génio poderá saber algo da essência eterna da arte; o génio será então objecto e sujeito ao mesmo tempo, será simultaneamente poeta, actor e espectador.”¹⁹ Pois, comentando brevemente essa perspectiva nietzschiana, podemos escrever que a eterna essência da arte é a do génio que voltando os olhos a si mesmo contempla-se tornando ao mesmo tempo actor, poeta e espectador trágico.

Contudo, ainda o referido autor acrescenta: “o artista subjectivo não passa, a nosso ver, de um mau artista, pois exigimos que em todas as manifestações artísticas e em todos os graus da arte, se realiza antes de mais a vitória sobre a subjectividade, a libertação da tirania do “eu”, a abolição do desejo individual e da vontade individual, porque sem subjectividade, sem contemplação pura e desinteressada nem sequer poderemos acreditar que haja actividade criadora verdadeiramente artística desde as máximas às ínfimas expressões.”²⁰

Para Nietzsche nós somos a significação da obra de arte. A arte é para nós como somos para a arte, isto é, a arte é vida. E nisto consiste a liberdade. A arte dionisíaca e a tragédia perpétua na vista de Nietzsche são a impulsão criadora para a vida que evoca-nos como obras de arte e sermos livres, próprios e autênticos na criação. Resumindo, “somos imagens e projecções artísticas”.

A obra de arte é um objecto produzido, por um autor que na perspectiva de Kant distingue da natureza. Escreve Kant “a arte distingue-se da natureza como o fazer (facere) se distingue do agir ou actuar (agere). De direito dever-se-ia chamar arte somente a produção mediante liberdade, isto é, mediante o arbítrio que põe a razão no fundamento das suas acções (...). A produção da natureza dá-se por “instinto”, como a abelha faz o favo enquanto a obra é somente do seu criador.”²¹

19 Nietzsche, Frederico. *A Origem Da Tragedia*. Lisboa. Guimarães Editores. 1996. Pág. 66.

20 Idem. *Op. Cit.* Pág. 60.

21 Kant. *Op. Cit.* Pág. 206.

Nesta mesma linha de pensamento Shopenhauer, através da sua obra intitulada “Dores do Mundo” diz que: “a arte é uma redenção – ela é livre da vontade e portanto da dor. Torna as imagens da vida cheias de encanto.”²² Segundo este autor para ser artista há que ter autenticidade e sinceridade na sua criação. Daí escreve: “são testemunhos os admiráveis pintores Holandeses, que souberam ver de um modo tão objectivo, coisas tão pequenas, e que nos deixaram uma prova tão duradoura de desinteresse e de placidez de espírito nas cenas intimas. O espectador não pode observa-los sem se comover, sem representar o estado de espírito do artista.”²³

A obra de arte é, na óptica de Kant, símbolo de liberdade, e que em Nietzsche e Shopenhauer tal liberdade significa deixar-se reproduzir na autenticidade e sinceridade. Liberdade significa sem horizonte que impede a manifestação ou a criação permanente do acto criativo.

2.2.3. A arte como forma significante

Verificando que a diversidade de obra de arte é bem maior do que as teorias de imitação e de expressão, que já foram examinadas anteriormente, faria supor uma teoria mais elaborada e mais recente, conhecida como teoria de forma significante. Segundo esta teoria, não se deve começar por procurar aquilo que se define uma obra de arte na própria obra, mas sim no sujeito que a aprecia. Isso não significa que não haja uma característica comum a todas as obras de arte, mas que podemos identificá-las apenas por intermédio de um tipo de emoção peculiar, a que se chama emoção estética, que elas, e só elas, provocam em nós. De acordo com a teoria de forma significante, uma obra é arte, se e só se provoca nas pessoas emoções estéticas. Isso não quer dizer que as obras de arte exprimem emoções, se não estar-se-ia a defender o mesmo que a teoria da expressão, mas que provocam emoções nas pessoas, o que é bem diferente.

Se a teoria da imitação estava centrada nos objectos representados e a teoria da expressão no artista criador, a teoria de forma significante parte do sujeito sensível que aprecia obras de arte. É importante frisar que, parte do sujeito, mas não está centrado nele, caso contrário, não seria coerente considerar esta teoria como forma significante. “A obra artística não pode ser identificada com o estado de espírito do seu autor nem com nenhum dos

22 Shopenhauer. *Op. Cit.* Pág. 105.

23 Idem. *Op. Cit.* Págs. 106 à 107.

estados de espírito que evoca nas pessoas que a percebem: é patente que cada estado subjectivo da consciência tem algo individual e de momentâneo que faz indescritível e incomunicável no seu todo enquanto que, a obra artística se destina a servir de intermediário entre o autor e a colectividade. Fica, porém, essa “coisa” que é obra de arte num mundo sensorial e que é acessível a percepção de toda a gente sem distinção.”²⁴

Pelo que se viu, houve uma evolução das teorias na tentativa de dar uma definição ao conceito “arte”. Mas parece que nenhuma delas aqui discutidas parece satisfatória, tendo reparadas nas insuficiências aqui abordadas, alguns filósofos da arte, como o americano, Morris Weitz, simplesmente abandonou a ideia de que a arte pode ser definida dizendo que: “essa é a razão porque as teorias anteriores falharam ao tentar fazê-lo. E qualquer tentativa de definir arte está condenada ao fracasso”²⁵. Na visão de Weitz, em vez de tentarmos definir “arte”, o melhor é tentar perceber em que circunstâncias utilizamos o conceito de arte. Que uso e em que condições aplicamos o conceito arte? O conceito de arte é para, Weitz, um conceito aberto. Dizemos que um conceito é aberto, se as suas condições de aplicação são reajustáveis e corrigíveis, ou seja, sempre que apareça uma situação ou um caso novo podemos alargar o uso do conceito para o incluir. Fechar o conceito de arte, é segundo Weitz, ridículo, uma vez que isso seria excluir a própria noção de criatividade da arte. Neste sentido, Umberto Eco, escreve: “A obra de arte embora na sua significação inicial deve ter um só sentido como indicador do significado particular do seu autor, não deixa de ser aberta, pois podemos-nos interpretá-la de mil maneiras sem que a sua irreproduzível significação seja alterada. Permanece então intacta, original, singular.”²⁶ Na perspectiva de Eco, há que existir dois aspectos fulcrais numa obra de arte: o autor que cria segundo a sua significação e intenção e o espectador que interpreta a mil maneiras a obra de arte.

²⁴ Mukarövský. *Op. Cit.* Pág. 12.

²⁵ <http://www.cfh.ufsc.br/~wfil/arte.htm> consultado à 12/02/06.

²⁶ Cf. Calabrese, Omar. *A Linguagem da Arte*. Lisboa. Editorial Presença. 1986.Pág.28.

3. Afinidades e Contradições entre Arte e Estética.

Antigamente a estética era o ramo da filosofia que tratava da beleza ou do belo, especialmente na arte, do gosto e dos critérios de valores para julgar a obra de arte. Recentemente assumiu-se como uma ciência autónoma com o seu método próprio, significando ciência do conhecimento sensível – tudo aquilo que pode ser percebido pelos sentidos. Sendo assim, a estética não pode ser confundida nem com a arte, nem com filosofia da arte, tão pouco com a história da arte. O campo de estudo da arte são as obras de arte enquanto que, a estética vai mais longe, ocupa-se dos objectos naturais e dos objectos construídos pelo homem (as obras de arte).

“Não se deve confundir estética com história de arte ou com filosofia de arte: estas fornecem os dados essenciais a estética; A estética por seu turno, procura compreender as contingências implícitas nos factos respeitantes à arte e a filosofia da arte e quanto a natureza dos juízos circunscritos à arte. A estética alarga a sua análise a natureza e talvez a um contexto mais vasto da percepção e da consciência sensorial.”²⁷

A obra de arte é um produto da criação artística concebida para ser entendido esteticamente. A obra de arte é concebida pelo homem para comunicar e a percepção e o juízo estético são as formas de conhecimento e apreciação. Um juízo estético é sempre, naturalmente, um juízo de valor, por isso, gostar ou não gostar de uma obra de arte é sempre um juízo em termos individuais, logo um juízo estético. É necessário fazer a leitura e questionar acerca das informações que uma obra de arte nos possa oferecer. Essa leitura é feita por estética através de uma recriação estética de um objecto. O objecto apresenta-se-nos na sua materialidade e é preciso reconstituí-lo mentalmente, dando-lhe a sua verdadeira dimensão estética. Assim sendo, uma obra de arte deve ser entendida em dois aspectos: Primeiro, no plano da criação que diz respeito ao criador, em que o artista inscrever-se num quadro complexo da relação com a sociedade, o mundo e a história; o segundo, no plano da função estética que implica o espectador a relacionar-se com o processo complexo de observar, ler a obra de arte e encontrar a sua significação.

Ao realizar uma obra de arte, o artista faz uma apresentação do mundo e o espectador liga-se a obra de arte por via estética não utilitária ou pragmática exclusivamente mesmo quando se trata de um objecto artístico que também tem a sua dimensão funcional, e não pode excluir-se a capacidade de a obra de arte acumular de forma intrínseca estes aspectos como, a

²⁷ Tawnsend, Dubney. *Introdução à Estética*. Edições 70. Lisboa. S/d. Pág. 13.

expressão estética. Estão nesse caso a arquitectura, que é a forma de arte em estudo, que para além da descoberta das qualidades e da mensagem intencional, o espectador, pode projectar novas significações e sentidos que enriquece o próprio acto de fruição e de conhecimento.

Portante, a estética investiga a linguagem do analista da arte. Falar de arte e estética requer uma pré-disposição para compreender estes dois campos. Temos de ser capazes de olhar e ver por nós mesmos e conseguir exprimir o que observamos através de uma dada linguagem. Como já foi comentado anteriormente, no âmbito da perspectiva de Nietzsche, “a eterna essência da arte é a do génio que voltando os olhos a si mesmo contempla-se tornando, autor, poeta e espectador ao mesmo tempo”²⁸ E ainda devemos ter igualmente a faculdade de compreender e defender tanta a nossa própria linguagem estética como a dos outros.

²⁸ Cf. Supra. Item 2.2.1. Primeiro parágrafo. Pág. 15.

CAPÍTULO II

A ARQUITECTURA E A SUA JUSTIFICAÇÃO NO CAMPO DA ESTÉTICA

1. Noção da Arquitectura no Âmbito Estético

O nosso quotidiano é em grande parte determinado pela arquitectura que nos envolve; em casa, no trabalho, nas compras. Mesmo durante os tempos livres passados na piscina, no estádio de futebol ou no museu, a arquitectura cria a necessidade envolvente edificada onde nos movimentamos. A sociedade seria inimaginável sem arquitectura.

Fazendo nossas, as ideias do já citado autor Denis Huisman, podemos dizer que “A estética no sentido restrito reside no conhecimento buscado pelo prazer que decorre no facto de conhecer aplicando assim a todas as coisas conhecíveis, a todos os sujeitos capazes de conhecer com desinteresse e de gozar desse conhecimento”²⁹. Deste modo, ela não apontaria somente para a arte, mas igualmente para a natureza e de uma maneira geral para todas as modalidades de beleza. Sendo a arquitectura uma dessas modalidades de beleza, surge daí a sua justificação no campo da estética.

Entretanto, para uma melhor compreensão da abordagem a fazer neste capítulo, começando por definir a arquitectura, temos a dizer que, ela é a arte de projectar edifícios com qualidade estética.

No campo estético, “(...) Enquanto pensamento teórico, a reflexão sobre arquitectura tem por tarefa compreender aquilo que na construção se dá com excesso da sua realidade e que justamente acaba por ser o valor estético do edifício. Este excesso pode ser concebido como pertencendo à ordem de significação e do discurso. É através da arquitectura que o espaço natural se transforma em espaço comum, onde e quando passam a existir índices significativas de viver comum”³⁰.

Durante mais de um século, desde os meados do século XVIII, aos finais do século XIX, a arquitectura foi dominado por uma sucessão de “estilo de revivência ou de ressurgimento”. Mas o saber arquitectural do passado, ainda que livremente interpretado, provocou, com o decorrer dos tempos, ser inadequado às necessidades do presente. A autoridade das formas históricas tinham de ser quebradas para que a era industrial pudesse criar um estilo verdadeiramente moderno.

A busca deste estilo verdadeiramente moderno apenas se iniciou a sério no século XX. Carrega todo o poder do desenvolvimento da revolução industrial e tira partido da tecnologia para encontrar novos componentes do espaço. Este estilo exigia muito mais que uma simples

29 Huisman, Denis. *Op. Cit.* Pág.119.

30 Auroux, S.W Yvonne. *Dicionário de Filosofia.* Lisboa. Edições Asa. S/d. Pág.14.

reforma da gramática e do vocabulário arquitectural. Para tirar partido das qualidades expressivas das novas técnicas e materiais de construção que a engenharia lhe tinha proporcionado, a arquitectura necessitava de uma nova metodologia.

O movimento moderno tinha como exigência uma nova distribuição da procura dos bens arquitectónicos, isto é, do aumento da produção construtiva, da rapidez das alterações no ambiente urbano e rural e de uma nova atitude crítica.

O espírito científico interrompeu a continuidade da tradição clássica e decom pôs a actividade arquitectónica nas suas componentes abstractas e ainda possibilitou também a procura mediata de uma nova orientação e de um novo método capaz de restabelecer a integridade da experiência arquitectónica e o ambiente da cidade moderna.

A principal influência na arquitectura moderna foi a do suíço Le Corbusier, um dos fundadores do Congresso Internacional da Arquitectura Moderna (CIAM). A concepção que ele tem da arquitectura não é uma mera “construção”, é uma arte pura que explora o espaço e a forma através do meio e da construção. Segundo, Le Corbusier, “os arquitectos não devem tomar a função de um edifício como algo pré-concebido e dado, mas como algo que é em si mesmo moldado pelo edifício.”³¹ Esta ideia de valorização do trabalho do arquitecto atraiu muito outros arquitectos que viram aí a possibilidade de construir um mundo novo. Nesta óptica, o arquitecto torna-se não só o observador e servidor de funções ordenadas, mas o criador de funções novas, papel que dá a arquitectura e os arquitectos uma importância muito maior do que a de simples construtores, desenhadores ou engenheiros.

Para William Morris “a arquitectura compreende a observação de todo o meio físico que rodeia a vida humana; não podemos furtar-nos a ela, enquanto fizermos parte da civilização, dado que a arquitectura é um conjunto das modificações e das alterações introduzidas na superfície terrestre tendo em vista as necessidades humanas, com excepção apenas do puro deserto (...).”³²

É importante realçar a importância da arquitectura na organização do espaço físico tendo em conta as necessidades humanas.

³¹ Graham, Gordon. *Op.Cit.* Pág. 218.

³² Morris, William. Aput. Benevolo, Leonardo. *Introdução À Arquitectura*. Lisboa. Edições 70. S/d. Pág.16.

2. O Espaço Arquitectural como Linguagem Simbólica

2.1. A Importância do Espaço na Arquitectura

Numa perspectiva estética, podemos dizer que “Pelos qualidades impessoais e ao mesmo tempo, funcionais, a arquitectura está a parte das outras artes, parecendo requerer actividades muito peculiar, não só pela criação, mas também pelo prazer que se tem com ela”.³³

A arquitectura parece estar completamente à parte das outras formas de expressões artísticas devido a certos traços que lhe são peculiares. Está, neste caso, o espaço. Isto faz com que a arquitectura se distancie das outras actividades artísticas. Ela opera através de um vocabulário tridimensional que inclui o homem, enquanto que, a pintura actua sobre duas dimensões, e a escultura sobre três dimensões, mas o homem fica de fora. Por sua vez, a arquitectura é como uma grande escultura escavada, em cujo interior o homem penetra e caminha.

A arquitectura é dedicada ao espaço. E nesta óptica, afirma Bruno Zevi que “O espaço não somente é protagonista da arquitectura, mas esgota a experiência arquitectónica, é por conseguinte a interpretação espacial de um edifício é suficientemente como instrumento crítico para julgar uma boa arquitectura.”³⁴

A arquitectura nos dá o espaço com três dimensões capazes de conter a nós mesmos. E é este o verdadeiro centro desta arte. Assim sendo, a arquitectura tem o seu território particular e transmite um prazer que é tipicamente seu. Ela possui o monopólio do espaço. Apenas a arquitectura, entre todas as artes é capaz de dar ao espaço o seu pleno valor. Ela pode nos rodear de um vazio de três dimensões e o prazer que dela se consegue extrair é um dom que só a arquitectura pode nos dar. Portanto, a arquitectura tem a ver directamente com o espaço, utiliza-o como um material e coloca o homem no centro dele. Os edifícios são lugares onde os seres humanos vivem, trabalham e adoram. Neste sentido o espaço é a essência, um diálogo da alma com o “eu” que nos rodeia numa experimentação tridimensional.

A propósito da acção que o espaço exerce sobre nós, o autor supracitado escreve que este, “(...) pode dominar o nosso espírito; uma grande parte do prazer que recebemos da

³³ Scruton, Roger. *Estética da Arquitectura*. Lisboa. Edições 70. S/d. Pág. 14.

³⁴ Zevi, Bruno. *Saber Ver a Arquitectura*. Lisboa. Dinalivros/Martins Fontes. 1989. Pág. 25.

arquitectura surge, na realidade do espaço. Mesmo de um ponto de vista utilitário, o espaço é logicamente o nosso fim. Delimita-lo é o objectivo do construir. Quando construímos, nada mais fazemos a não ser destacar uma conveniente quantidade de espaço encerrando-o ou protegendo-o. A arquitectura surge dessa necessidade. Esteticamente, porém, o espaço tem uma importância ainda maior: o arquitecto modela-o como o escultor faz com o barro, desenha-o como obra de arte, tenta, enfim, por intermédio do espaço suscitar um determinado estado de espírito nos que “entra” nele.”³⁵ Sendo assim, uma bela arquitectura será aquela que tem um espaço interior que nos eleva, atrai espiritualmente.

Ainda o referido autor reforça que “O movimento é o valor que o espaço tem para nós e como tal entre na nossa consciência física. Adoptamos instintivamente aos espaços nos quais estamos, projectamos neles, enchemo-nos idealmente com nossos movimentos. Tomemos o mais simples dos exemplos. Quando entramos pelo fundo de uma nave começamos, quase por impulso a caminhar em frente porque assim exige o carácter desse espaço. Ainda que estamos parado, a vista é levada a percorrer a perspectiva e nos a seguimos com imaginação. O espaço nos sugeriu o movimento.”³⁶

Na arquitectura, a beleza de todo o edifício, o valor espacial, que se dirige ao nosso sentido de movimento, terá uma parte de primordial importância. Portanto, o espaço que nos rodeia e nos inclui, que faz o julgamento sobre o edifício, que constitui o “sim” ou o “não” de toda a sentença estética da arquitectura. Se pensarmos um pouco a respeito, o facto do espaço ser o protagonista da arquitectura é, no fundo, natural, porque a arquitectura não é apenas arte nem só imagem da vida histórica ou da vida vivida por nós e pelos outros, mas é também, e sobretudo, o ambiente, a cena, onde vivemos a nossa vida. Neste sentido o espaço não é compreendido por uma funcionalidade, antes pelo contrário, abrange outros conceitos como o “carácter” ou “relação de identificação.

Segundo Heidegger “Construir, habitar, pensar e editar, pensar, habitar; pertencem, sim, a experiência do gosto e à relação do lugar e do homem. É o habitar que depende do conhecimento do espaço existencial e tem um lugar distinto com o seu viver quotidiano.”³⁷

Portanto, para lá da funcionalidade e a par desta, existe uma poética de espaço arquitectónico. O espaço é a essência da arquitectura que se concretiza através de aspectos matérias, como a construção, a linguagem compositiva, a decoração, e até mesmo o acto de habitar, ou seja, de viver.

35 Idem. *Op. Cit.* Pág. 186.

36 Ibidem.

37 Consiglieri, Victor. *A Morfologia da Arquitectura.* (volume I). Lisboa. Editorial Estampa. 1970. Pág. 41.

2.2. A Estrutura como Semiologia da Architectura

Cada vez se compreende melhor que o conteúdo da consciência individual é dado, até à sua maior profundidade pelos conteúdos da consciência colectiva. Por isso, são cada vez mais importante o problema do signo e da significação. Nesta linha de pensamento, Saussure escreve:

“Semiologia é um sistema de signos que exprime ideias, e comparável, por isso mesmo, à escrita, ao alfabeto dos surdos – mudos, aos ritos simbólicos, às fórmulas de civilidade, às ordens militares (...) é uma ciência que estudo a vida dos signos no meio da vida social.”³⁸

Querendo ver a arte numa perspectiva semiológica, Hegel considera que ela “(...) corresponde a uma necessidade primitiva que consiste na exteriorização das representações e das ideias nascidas no espírito, da mesma forma que a linguagem não é mais do que um meio de que os homens se servem para comunicarem e tornarem inteligível uns aos outros o que pensam, imaginem e exprimem. Mas na linguagem o meio de comunicação é constituído por um sinal, quer dizer por qualquer coisa de exterior e arbitrário. A arte, pelo contrário não pode servir-se de simples sinais, mas dar às significações uma presença sensível correspondente. A obra de arte, deve, portanto, ter por um lado um conteúdo interno e por outro representá-lo, de maneira a mostrar que este conteúdo não é somente uma parte mais ou menos inteligente da realidade exterior, mas um produto resultante da representação humana.”³⁹

A respeito dessas considerações feitas por Hegel, podemos inferir que toda a arte se constitui como uma linguagem. A obra de arte é um conjunto intencional e ornado de símbolos, traços, imagens, figuras, formas, iluminações e sinais emitidos pelo artista e que é interpretado pelo espectador em termos de significação. Esta linguagem é altamente subjectiva. Pois, é através da arte que o artista comunica aos outros o que vem na alma deixando as marcas da sua subjectividade, dos seus sentimentos, ideias, desejos, afectos, enfim, a sua maneira de ser, ver e pensar, como também marcas da sociedade onde está inserido, seja essa linguagem transmitida através da pintura, escultura, poesia, arquitectura, neste caso no nosso objecto de estudo, ou qualquer forma de expressão artista.

Diferentemente da língua, na arquitectura, um edifício que é destinado a revelar aos outros uma significação, não tem outro fim do que essa revelação e constituiu por esta razão um símbolo, isto é, um objecto que possui um significante e um significado. Pois, na “ (...)

³⁸ Dufrenne, Mikel. *A Estética e As Ciências da Arte*. (Volume I). Amadora. Livraria Bertrand. S/d. Pág. 274.

³⁹ Hegel. *Estética*. Lisboa. Guimarães Editores. 1993. Pág. 356.

língua, o som é o significante e a ideia o significado, enquanto em arquitectura a forma é o significante e o conteúdo é o significado.”⁴⁰

Quanto a pesquisa semiologia da arquitectura, esta teve dois iniciadores: o primeiro, o historiador e crítico da arte, Dorfles, que entende “a arquitectura como qualquer outra arte, pode, ou melhor, deve ser considerada como um conjunto orgânico, ou até certo ponto, institucionalizado de signos, e como tal pode identificar-se, pelo menos em parte com outra qualquer estrutura linguística.”⁴¹ A arquitectura para, Dorfles, é uma estrutura linguística, isto é, um conjunto orgânico institucionalizado de signos. Todas as criações arquitectónicas são capazes de traduzir uma comunicabilidade clara. Para ele a oposição língua/palavra não tem sentido no domínio da organização espacial. Opõe-se a dicotomia da linguística conotação/denotação para iconologia - simbólica/iconologia-tipologia. Ele fez esta distinção para edificar uma teoria da perenidade da mensagem arquitectural como código de mensagem simbólica visto que, este transcende a temporalidade. Pois, a iconologia esclarece os problemas da visão referindo-se aos símbolos visuais e ao esclarecimento dos significados das formas e dos seus efeitos culturais condicionados por razões externas. O segundo iniciador da pesquisa semiológica da arquitectura, Norberg Shulz, que fez “uma análise de que a teoria da comunicação podia facultar aos arquitectos de forma a que estes tivessem uma nova compreensão da sua prática.”⁴²

2.3. Correntes da Semiologia Arquitectural

Teoria de Sentido – defendido por Baidn, que parte da distinção entre língua/palavra dizendo que “língua é um conjunto de regras na organização do espaço construído e palavra são as combinações escolhidas e realizadas”.⁴³ Segundo, Baidn, o problema da arquitectura e do ordenamento do espaço consiste na utilização de palavras suficientemente carregada de sentido, isto é, uma análise estrutural da relação significante/significado.

Teoria da Descontinuidade – defendido por Kenneth Frampton, que diz que “a análise semiológica da arquitectura só cabe a uma sociedade sem história ou pré-industrial. As sociedades industriais fizeram ruptura, pois os sistemas construídos deixaram de se informar

40 Zevi, Bruno. *Op. Cit.* Pág. 256.

41 Dufrenne, Mikel. *A Estética e As Ciências da Arte* (Volume II). Amadora. Livraria Bertrand S/d. Pg.210.

42 Idem. *Op. Cit.* Pág. 211.

43 Idem. *Op. Cit.* Pág. 212.

no sentido global, passando assim a outros sistemas de informação ou ainda as telecomunicações.”⁴⁴ Segundo, Frampton, a velha sintaxe arquitectural (labor - construção e work – arquitectura) desaparece com a revolução industrial, no sentido em que arquitectura cede lugar ao conceito de alojamento.

Teoria Formalista – defendida por Jencks, na tentativa de fazer uma semiologia estrutural da arquitectura defende que as unidades mínimas da língua arquitectural têm uma tripla articulação. “Teria sido muito a propósito que o explorador da arquitectura descobrisse morfemas, functemas e tecnemas, unidades fundamentais da significação arquitectural”.⁴⁵

Resta-nos dizer então que, esta tripla articulação: a forma, a função e a técnica são três eixos semânticos do domínio construído.

Ainda o filósofo italiano Umberto Eco escreve: “Toda a verdadeira obra de arquitectura trás qualquer coisa de novo. Em arquitectura, os estímulos, são simultaneamente ideologias. A arquitectura conota uma ideologia do habitar pelo que se oferece, no próprio momento em que persuade, a uma leitura interpretativa capaz de levar a um acréscimo de informação.”⁴⁶

2.4. O Funcionalismo Arquitectural é Utilidade?

Uma das grandes correntes espaciais da arquitectura moderna é o funcionalismo, de carácter internacional, surgiu na América na década de 1980/90. É uma teoria estética que pretende justificar a beleza de um objecto relacionado a forma com a função.

A arquitectura funcional respondeu na América e na Europa às exigências mecânicas da civilização industrial, por isso, proclamou os tabus do utilitarismo, isto é, da adesão ao objectivo prático do edifício e da técnica.

Segundo Pierre Francastel, funcionalismo “ (...) são todas as arquitecturas que estabeleçam uma relação fixa entre certas formas de acção e os princípios intelectuais e económicos de uma época. Falar de funcionalismo não é mais do que verificar a existência de um estilo”.⁴⁷

⁴⁴ Dufrenne, Mikel. *A Estética E As Ciências Da Arte*. (Volume II). Amadora. Livraria Bertrand. S/d. Pág. 213.

⁴⁵ Idem. *Op. Cit.* Pág. 214.

⁴⁶ *Apud*, Zevi. *Op. Cit.* Pág. 254.

⁴⁷ Francastel, Pierre. *Arte e Técnica*. Lisboa. Edição Livros do Brasil. S/d. Pág.119.

O funcionalismo não significa negar a propriedade dos valores estéticos na arquitectura, mas sim estipular uma teoria compreensiva da natureza deles, tendo em conta a verdadeira experiência da arquitectura, a forma é inseparável da função.

A experiência estética é nada mais que uma experiência de função (função como ela aparece), a forma deve exprimir, tornar clara, ou seja, seguir a função. Os arquitectos constroem um edifício sob certos constrangimentos funcionais. Pois, um edifício que não cumpre o objectivo preconizado pelo qual foi pensado é um falhanço arquitectónico, independentemente de qualquer mérito decorativo que possa ter.

Entretanto, é necessário dizer que “O que contraria a perspectiva estreitamente utilitária é que a forma dos edifícios parece ser relevante. Embora não haja como escapar ao facto de ser importante o modo como um edifício serve a sua função, os melhores edifícios são elogiados e admirados pelo menos na mesma medida pela sua aparência. Por outras palavras, as pessoas não se preocupam só com o modo como se satisfazem as suas funções, mas também com a aparência do edifício.”⁴⁸

Quando admiramos um edifício não podemos estar simplesmente a admirar o seu aspecto porque se assim fosse, bastaria somente um modelo. Não basta, portanto, que um edifício seja elegante ou agradável à vista. A apreciação dos meios de construção escolhido pelo arquitecto e a função que o edifício destina é um componente essencial na arquitectura.

Nesta linha de pensamento, o arquitecto, Frank. Loyd Wright, escreve: “A beleza da arquitectura compunha-se de valores formais de equilíbrio, de ordem e harmonia, proporção, modelo, ritmo e unidade (...). Na arquitectura as forças que lhe dão formas externas são resultante das acções humanas. Essas acções têm por sentido alcançar uma adequação não só utilitária mas, sobretudo correspondente à necessidade do bem-estar psicológico do homem nos seus componentes estéticas e éticas.”⁴⁹

A arquitectura deve abranger tanto a forma como a função, mas a sua estética encontra-se na forma dos edifícios, caso contrário seria meramente utilidade.

A finalidade da arquitectura funcional é exaltar a forma arquitectónica, o tema da circulação desenvolvida pela própria configuração da produção industrial. E neste âmbito, Hans Sadlmaier diz que “A máquina com a sua poderosa mecânica, converteu-se agora em símbolo e modelo, num profundo sentido, é o espírito da construção técnica, nele se baseia o funcionalismo, onde os edifícios, os utensílios devem relacionar-se tão directamente a um

⁴⁸ Graham, Gordon. *Op. Cit.* Pág. 210.

⁴⁹ Consiglieri, Victor. *A Morfologia da Arquitectura*, (Volume I). Lisboa. Editorial Estampa. 1970. Pág. 36.

objectivo completamente determinado como uma parte da máquina à sua especial função e a sua forma, evitando todos os aditamentos que não sejam absolutamente necessários.”⁵⁰

⁵⁰Sedlmaier, Hans. *A Revolução da Arte Moderna*. Lisboa. Edição Livros do Brasil. S/d. Pág. 101.

CAPÍTULO III
**ESTRUTURA E COMPOSIÇÃO DA ARQUITECTURA DA “IGREJA DE NOSSA
SENHORA DA LUZ”, CIDADE DO MINDELO – SÃO VICENTE.**

1. Composição visual da Cidade do Mindelo e Lugar Simbólico da Igreja.

A imagem de uma cidade é, para além de outras coisas, algo para ser apreciado, lembrado e contemplado. Recentemente, dar forma visual à uma cidade é o problema do *design* que preocupa os elementos móveis, especialmente às pessoas e as suas actividades, bem como as partes físicas e imóveis. O homem não é apenas observador, mas uma parte activa da cidade.

A cidade não é apenas um objecto perceptível por milhares de diversas pessoas, mas é o produto de muitos arquitectos que constantemente modificam a estrutura por razões particulares. Assim, a arte de dar forma à cidade, visando um prazer estético não pode estar bastante distante da arquitectura. Pode aproveitar dela grandes e valiosos contributos.

A qualidade do ambiente visível de uma cidade deve-se concentrar especialmente numa qualidade visível, ou seja, a aparente clareza. Assim uma cidade legível seria aquela cujas vias seriam facilmente identificadas, demonstrando a organização da própria cidade, e contribuindo na organização da mente do próprio cidadão e do seu bem-estar. Esta organização é fundamental para a beleza de uma cidade tal como para a própria vida motora, visto que uma boa imagem de uma cidade dá, a quem a possui, um sentido importante de segurança emocional estabelecendo uma relação harmoniosa entre si e mundo exterior.

Relativamente à cidade do Mindelo, ilha de São Vicente, na qual foi levada a essa categoria pelo “Decreto Régio de 14 de Abril de 1879”.⁵¹ A cidade situa-se no litoral da Baía do Porto Grande. É constituído por um único conselho (Concelho se São Vicente) e também de uma única freguesia (Nossa senhora da Luz).

Mindelo é uma cidade organizada e colorida. Edifícios com diferentes estilos arquitectónicos misturam-se formando um organismo vivo.

O desenvolvimento de Mindelo fez-se a parte de duas grandes influencias, a colonial e a britânica, denunciadas ao virar de cada esquina, mas concretamente na arquitectura dos seus admiráveis edifícios.

Com maior destaque salientam-se alguns edifícios do século passado, como a **Igreja matriz**, neste caso, o nosso objecto de estudo, o **Palácio do Povo** (Figura 1), que chama a

⁵¹AA. *Linhas Gerais da História do Desenvolvimento Urbano da Cidade do Mindelo*. República de Cabo-Verde. Edição do Fundo do Desenvolvimento Nacional- Coordenado pela socióloga sueca Brita Papini. 1984. Pág. 21.

atenção de todo aquele que desembarca na cidade de Mindelo por causa da sua beleza arquitectónica.

Fig. 1 – Palácio do Povo



Fonte: A autora, Maio de 2006

A famosa réplica da **Torre de Belém de Lisboa** (Figura 2) que é um vestígio da arquitectura manuelina em Cabo Verde.

Figura 2 – Torre de Belém



Fonte: A autora, Maio de 2006

Entre outros edifícios recém recuperados, como o Mercado Municipal (Figura 3), que merecem um olhar atento do ponto de vista estético – filosófico.

Fig. 3 – Mercado Municipal



Fonte: A autora, Maio de 2006

Em relação a Igreja de Nossa Senhora da Luz, ela está localizada⁵² no centro da cidade junto à Pracinha da Igreja. Podemos com bastante rigor constatar que o núcleo original da cidade do Mindelo nasceu à volta do local da Igreja. Por outras palavras, a Igreja de Nossa Senhora da Luz situa-se no “ coração” do Mindelo, no centro histórico que está em volta da Pracinha da Igreja, rua Santo António, rua São João. Ruas essas que estão junto ao porto. Foi a partir da Igreja que foram construídas as primeiras habitações e traçadas as primeiras ruas. “O terreno ocupado por edifícios habitacionais se expandiu a partir do local da Igreja, para Sul, na direcção da praça independência (praça estrela), para Oeste em direcção ao porto e para Norte, onde o limite da “rua de Lisboa” foi ultrapassado”⁵³

A construção da Igreja iniciou-se em “Setembro de 1859 e terminou em 1863, mas a inauguração já tivera lugar em 1862.”⁵⁴ Podemos constatar isto no átrio da Igreja (Figura 4), na pedra onde está gravada a data da sua inauguração.⁵⁵

⁵² Cfr. Anexo III.

⁵³ AA. *Linhas Gerais da História do Desenvolvimento Urbano da Cidade do Mindelo*. República de Cabo-Verde. Edição do Fundo do Desenvolvimento Nacional- Coordenado pela socióloga sueca Brita Papini. 1984. pág. 24.

⁵⁴ AA. Op. Cit. Pág. 38.

⁵⁵ Cfr. Figura nº4.

Fig.4 – Data da Inauguração da Igreja



Fonte: A autora, Maio de 2006

Como podemos constatar essa Igreja levou três anos para ser construída. A construção passou por várias etapas. Primeiro, começou com uma capela pequenina coberta de colmo (palha), depois uma pequena Igreja, até a sua inauguração no ano de 1862. Mas é importante salientar que a Igreja que temos hoje não é idêntica a Igreja de 1862. Ela sofreu algumas adaptações.

2. A Problemática do Estilo na Arquitectura da Igreja de Nossa Senhora da Luz

Sendo a arquitectura da Igreja uma construção da segunda metade do século XIX, época em que vigorou o Neoclassicismo na Europa, na América e nas diversas colónias europeias poderíamos enquadrá-la à primeira vista nesse estilo.

O Neoclassicismo é uma corrente artística que se desenvolveu especialmente na arquitectura e nas artes decorativas. Surgiu na Itália, floresceu na França e na Inglaterra, e estendeu para o resto dos países europeus, chegando até na América, gerada no contexto das transformações (revolução Industrial) surgidas ao longo do século XVIII. Acompanha o final da idade moderna e o início da época contemporânea. Muito das suas características e fontes de inspiração enraízam no iluminismo oitocentista, mas as novas propostas artísticas pretendem ciclo da arte clássica que o renascimento introduzira no século XV, e a sua

intenção é dar uma dimensão permanente e universal a herança, que encontrou agora as suas raízes ancestrais, renunciando todo o estilo barroco.

O Neoclassicismo pretende dar um sentido coerente à relação passado/presente. Para situar o presente os eruditos do século XVIII procuram o fio condutor da história e de um passado onde a tradição clássica foi estruturante. Indirectamente, é o presente que se quer perspectivar.

A arquitectura Neoclássica caracteriza por uma grande “simplicidade no que diz respeito à composição das fachadas e organização do espaço. A simetria é uma das regras fundamentais e o formulário é construído pela recorrência à linguagem clássica: ordens arquitectónicas, frontões triangulares, simplicidade nas fachadas, decoração simples. A arquitectura neoclássica destaca pela grande simplicidade e pureza das formas.”⁵⁶

No que diz respeito a arquitectura da Igreja de Nossa Senhora da Luz poderíamos a priori enquadrá-la dentro do estilo neoclássico por ser o estilo de arte que corresponde a época da sua construção. Mas o estilo constituiu um problema porque não sabemos até que ponto podemos considerar a arquitectura da Igreja uma arquitectura neoclássica.

Das quinze entrevistas⁵⁷ efectuadas aos estudiosos e especialistas na arquitectura da Igreja e ainda a uma outra aplicada ao Pároco da mesma, as opiniões divergem quanto a problemática do estilo. Vejamos alguns casos:

- O arquitecto, Anildo Silva, diz que “a Igreja não tem um estilo de arte definido porque foram várias adaptações feitas à mesma” (entrevista concedida pelo arquitecto, Anildo Silva, no dia 05.10.2005, em São Vicente).⁵⁸
- Dr. Moacyr Rodrigues, docente no Instituto Superior Isidoro da Graça, em São Vicente, afirma que “o estilo presente na arquitectura da Igreja é o Gótico tardio existente na arquitectura das Igrejas em Portugal” (entrevista concedida pelo Dr. Moacyr Rodrigues, no dia 05.10.05, em São Vicente).⁵⁹

⁵⁶ JORDAN, R. Furneaux. *História da Arquitectura no Ocidente*. Editorial Verbo. 1979. Pág.259.

⁵⁷ Cfr. O guião de entrevista no anexo I e II.

⁵⁸ Cfr. Anexo I.

⁵⁹ Cfr. Anexo I.

- Arquitecto, António Jorge Delgado, diz que “a igreja é o estilo neoclássico presente nas igrejas do sul de Portugal, principalmente, em Alentejo (entrevista concedida pelo arquitecto, António Delgado dia 26.10.06, em São Vicente).⁶⁰
- Bernardo João Soares, teólogo e pároco da igreja, afirma que “há uma mistura de estilos na arquitectura da igreja” (entrevista concedida ao Pároco da Igreja, no dia 24.04.06, em São Vicente).⁶¹

Agora perguntamos: **Será que a arquitectura da Igreja de Nossa Senhora da Luz enquadra a um dos estilos à cima referidos?** Interrogação esta, que procuraremos responder no item a seguir ao analisarmos a composição formal estética da Igreja de Nossa Senhora da Luz.

3. Composição Formal Estética da Arquitectura da Igreja de Nossa Senhora da Luz

Este ponto constitui a essência do nosso trabalho, pois é através da sua análise que iremos revelar algumas apreciações e contestações que vão nos permitir responder a nossa pergunta de partida. Para isso, passemos a uma análise descritiva com base nas figuras, a seguir apresentadas.

3.1. Composição Exterior

A Igreja de Nossa Senhora situa-se no centro urbano, frente à Pracinha da Igreja, destacado numa plataforma dominante relativamente à via pública.

De planta em forma rectangular simples, cobertura diferenciada em telhados de duas águas.

Fachada principal de forma quadrangular simples, com um portal alto ao centro, ornamentado com ombreiras e lintel em mármore, encimado de uma janela alta com contornos muito semelhantes com os do frontão. Este com característica tipicamente árabe, diferente dos frontões do estilo neoclássico que são triangulares.

⁶⁰ Cfr. Anexo I.

⁶¹ Cfr. Anexo II.

Há uma simetria na fachada principal, marcada pelo eixo vertical formado pelo frontão, pela janela e pelo ornamento do lintel da porta. Este eixo divide de forma equidistante as duas torres na fachada principal, encimados com elementos ornamentais em forma de agulha apontadas para o céu, chamados pináculos.

Fig. 5 – Fachada Principal



Fonte: A autora, Maio 2006.

Fachada lateral direita, de forma rectangular simples, com duas janelas e uma porta de arco de volta perfeita. Platibanda com biqueira que é um elemento que se projecta de uma calha para despenjar de um edifício as águas pluviais acumuladas na cobertura.

Fig. 6-Fachada lateral direita



Fonte: A autora, Maio de 2006

Fachada lateral esquerda, com a mesma composição da fachada lateral direita. Assim sendo, ela é de forma rectangular simples, com duas janelas e uma porta de arco de volta perfeita. Platibanda com biqueira que é um elemento que se projecta de uma calha para despenjar de um edifício as águas pluviais acumuladas na cobertura.

Fig. 7- Fachada lateral esquerda



Fonte: A autora, Maio, 2006

Fachada posterior onde podemos observar três divisões. Sendo a primeira divisão, de forma quadrangular simples com uma porta e uma janela de verga recta. É onde fica a sacristia e que na sua parte superior possui uma torre sineira. A segunda divisão, de forma quadrangular simples, com dois balancins para ventilar o interior da Igreja, impena resultante do prolongamento das duas águas do telhado da Igreja, e a terceira divisão, também de forma quadrangular simples, um pouco desnivelada em relação a primeira e segunda divisão, com uma janela de verga recta, onde se encontra o salão paroquial.

Fig. 8 - Fachada posterior



Fonte: A autora, Maio de2006

Quadro 1: Leitura da Composição Exterior da Igreja.

Implantação	Urbano, no centro da cidade, junto à Pracinha da Igreja.
Tipologia Funcional	Religiosa cristã.
Patrono	Nossa Senhora da Luz.
Materiais e Técnica de Construção	Pedra e madeira, paredes autoportantes.
Linguagem arquitectónica	Eclética, mistura do estilo neoclássico e árabe.
Composição da fachada principal	Forma quadrangular simples, simétrica, com um portal, uma janela, um frontão e duas torres.
Composição da fachada lateral direita	Forma rectangular simples, com duas janelas e uma porta de arco de volta perfeita, com platibanda.
Composição da fachada lateral esquerda	Forma rectangular simples, com duas janelas e uma porta de arco de volta perfeita, com platibanda.
Composição da fachada posterior	Com três divisões marcando diferentes épocas.
Tipologia espacial	Planta em forma rectangular simples.

Fonte: A autora

3.2. Composição Interna

De planta rectangular simples, com algumas adaptações feitas ao longo dos anos, como, alargamento da Sacristia e a construção do chamado Salão Paroquial. A Igreja é composta por um adro, um baptistério, um coro, uma nave central e um altar-mor.

No adro da Igreja, uma cortina de cor amarela escura que serve de guarda-vento à Igreja.

À esquerda, uma porta de arco de volta inteira que dá acesso ao baptistério, local onde se encontra a pia baptismal para a celebração do baptismo, à direita, uma porta também de arco de volta inteira que dá acesso a escada para o coro. O coro é habitualmente o lugar onde

um grupo de pessoas se concentra para animar a eucaristia com cânticos. Com pavimento em laje, em betão, com uma balaustrada, em mogno. A iluminação é feita através dos vitrais da janela da fachada principal.

A nave, de espaço único, com pavimento em mármore perpendicular ao altar-mor no sentido longitudinal, mobilado de grandes bancos, em madeira. Elevações laterais com pilastras e vitrais que, para além, de servirem de auxílio na distribuição das cargas do telhado e de iluminar o corpo da Igreja respectivamente, têm a função de embelezar o interior da mesma. Nos cantos laterais, dois altares. No canto lateral esquerdo, um altar dedicado à imagem de Nossa Senhora da Luz, o patrono da paróquia e no lateral direito, um altar dedicado à imagem de Nossa Senhora do Rosário.

À dois degraus da nave, um arco cruzeiro que divide a nave do altar-mor, onde vamos encontrar o presbitério que é o local de onde os sacerdotes celebram a eucaristia. A sua esquerda, a estátua de Nossa Senhora de Fátima e a sua direita, a estátua de São José. A um nível mais elevado, feito por um desnivelamento de quatro degraus, o fundo do altar-mor (altar principal), em que no seu centro há uma tela de Nossa Senhora da Luz e o menino Jesus, a sua esquerda, a estátua de coração de Jesus, a sua direita, a estátua de São Vicente, o padroeiro.

Fig. 9 – Interior da Igreja



Fonte: A autora, Maio de 2006.

3.3. Análise Descritiva dos Diferentes Elementos Ornamentais Existentes no Interior da Igreja.

Para o melhor visionamento dos diferentes ornamentos existentes no interior da Igreja, passemos a uma análise descritiva daqueles que consideramos mais relevantes.

3.3.1. A Pia Baptismal

A pia baptismal está no centro do baptistério, lugar onde se celebra o baptismo. Assente sobre uma pedra, em mármore, de pé alto e taça hemisférica, em mármore, com molduras em forma de conchas.

Fig.10 – Pia Baptismal



Fonte: A autora, Maio de 2006

3.3.2. O Forro

. Forro em três planos em tracejamentos em madeira no sentido longitudinal, de cor azul celeste. No centro, uma tela de Nossa Senhora da Luz, pintura datada de 1955, por um pintor cabo-verdiano de nome, Sérgio frosoni, descendente de pais italianos. A tela está ladiada por dois lustres.

Fig.11 – O Forro



Fonte: A autora, Maio de 2006

3.3.3. Os Vitrais

Os vitrais transmitem um carácter de mistério. Há um atractivo da luz natural que dá cor aos vitrais. A beleza da luz natural que ilumina os vitrais reflecte no interior da Igreja, dando-lhe uma outra beleza. Os vitais dão ao interior da Igreja um ambiente quente, dourado, luminoso que harmonizam com os toques da cor da arquitectura.

Fig.12 – Os Vitrais



Fonte: A autora, Maio de 2006

3.3.4. Os Altares Laterais

a) Altar lateral esquerdo

Este altar é dedicado à imagem de Nossa Senhora da Luz (figura 14), patrono da paróquia, tem essa significação porque é a mãe de Jesus e, este é luz que ilumina o espírito do homem. Neste altar os ornamentos são concebidos sobre formas de colunas e pilastras. No centro, um nicho redondo enquadrado na gramática decorativa neoclássica pela presença do arco de volta perfeita. O próprio nicho está enquadrado por ornamentos do tipo colunas salomônicas, com inspiração neoclássica na terminação, designadamente os capitéis e o arco em cesto (semi-elíptico). Na parte superior do nicho, um tipo de ornamento simples que constitui uma característica do estilo próprio neoclássico.

Fig.13 – Altar lateral esquerdo



Fonte: A autora, Maio de 2006

Fig.14 – Patrono da Paróquia



Fonte: A autora, Maio de 2006

b) Altar lateral direito

Este altar é dedicado à imagem de Nossa Senhora do Rosário, que tem nas mãos um rosário. É esculpida em madeira. Foi uma oferta dos cristãos do Rio de Janeiro à paróquia de Nossa Senhora da Luz. Neste altar os ornamentos são concebidos sobre formas de colunas e pilastras. No centro um nicho redondo enquadrado na gramática decorativa neoclássica pela presença do arco de volta perfeita. Este nicho é dedicado à imagem de Nossa Senhora do Rosário, que tem nas mãos um rosário. É esculpida em madeira, muito rica. Foi uma oferta dos cristãos do Rio de Janeiro à paróquia de Nossa Senhora da Luz. O próprio nicho está enquadrado por ornamentos do tipo colunas e salomônicas, com inspiração neoclássica na terminação, designadamente os capitéis e o arco de volta em cesto (semi – elíptica). Na parte superior do nicho, um tipo de ornamento simples que constitui uma característica do estilo próprio neoclássico.

Fig.15 – Altar lateral direito



Fonte: A autora, Maio de 2006

3.3.5. Altar – mor

No altar-mor, temos um presbitério que é o local de onde os sacerdotes celebram a eucaristia. A um nível elevado feito por um desnivelamento de quatro degraus, o fundo do altar-mor (altar principal). No centro, um nicho redondo com uma tela de Senhora da Luz e o menino Jesus, enquadrada na gramática decorativa neoclássica pela presença do arco de volta inteira. O próprio nicho está enquadrado por ornamentos do tipo pilastras e colunas lisas adoçadas à parede de inspiração neoclássica desde a base até aos capitéis, encimado por um arco em cesto (semi-elíptico). A sua direita uma estátua de São Vicente, o padroeiro, e à sua esquerda, a estátua do sagrado coração de Jesus.

Fig.17 – Altar – mor



Fonte: A autora, Maio de 2006

4. O Significado Simbólico da Arquitectura da Igreja Nossa Senhora da Luz

Como já foi dito no capítulo anterior, na arquitectura, um edifício que é destinado a revelar aos outros uma significação, não tem outro fim do que essa revelação, e constituiu por esta razão um símbolo.

No caso da arquitectura da Igreja de Nossa Senhora da Luz, para além da sua iconografia religiosa que se evidencia claramente no seu aspecto exterior, desde a grande cruz, das suas torres, do frontão, passando pela sua janela alta até chegar ao portal, mais fundamentalmente a própria existência da Igreja nos revela a finalidade religiosa do edifício, ou seja, a sua arquitectura funcional, ao nosso ver, o significado simbólico reside essencialmente na forma como o foi construído.

Referindo-se ao edifício, o interior, é a parte mais representativo da beleza estética. Sobretudo, a sua arquitectura, com características que demonstram uma linguagem clara do passado, capaz de transmitir aos outros uma mensagem própria da sua época. Existe uma

simetria total, uma busca de perfeição, de proporção, de rigor na ordem matemática, isto é, características tipicamente da arquitectura clássica.

Encontramos no interior da igreja, arcos tão perfeitos como se fossem feitos com régua, esquadro e compasso, isto é, uma geometrização na organização das formas, sem deixar de falar, nas colunas, nas pilastras, nos nichos, nos vitrais, que têm por si algo de misterioso, enfim, uma decoração demasiadamente simples, mas muito bela.

Então perguntamos: **esse conjunto harmonioso de elementos ornamentais que existe no interior da Igreja não tem um significado? Não transmite uma mensagem? Não tem uma beleza em si mesma?**

Outro traço distintivo do significado simbólico da arquitectura da Igreja está na sua própria conservação e preservação. Apesar das várias remodelações, o interior da Igreja mantém sempre o mesmo “rosto”.

É importante realçar o papel preponderante que o pároco da Igreja, Bernardo Soares, teve quanto das restaurações feitas na mesma, preocupando sempre com as linhas primitivas das construções iniciais. Isso fez com que a Igreja mantivesse sempre a mesma configuração, mantendo a ideia do passado no presente. Como afirma o pároco da Igreja, Bernardo Soares, “tudo o que é da Igreja fica na Igreja, ela pode ser restaurada, mas nunca reconstruída, por isso, os arquitectos devem trabalhar com bom gosto, pois a arte ajuda na oração. A religião e a estética estão intimamente ligadas. Em primeiro lugar, o povo gosta porque é um lugar de culto, em segundo lugar, sente atraído pela beleza arquitectónica da Igreja”⁶². (Entrevista concedida pelo pároco da Igreja, Bernardo Soares, em 24 de Abril de 2006, em São Vicente).

Para além da arquitectura da Igreja, transmitir uma linguagem própria da sua época, embelezar e personificar a cidade, também constitui um património arquitectónico, por isso, ela deve ser preservada, e quando for necessário restaurá-la, mas nunca alterá-la no que concerne a sua tipologia, o seu aspecto exterior e interior, pois, esses edifícios caracterizem uma cidade.

⁶² Cfr. Anexo II.

CONCLUSÃO

Conclusão

A conclusão de um trabalho de investigação pode não significar, necessariamente o fim de um processo de investigação. Antes, pelo contrário, pode significar o começo de uma nova etapa de investigação.

Primeiramente, começamos por dizer que foi bastante gratificante investigar um tema desta envergadura, não só pela sua afirmação no campo da estética, mas principalmente pelo contributo que este possa vir a dar no desenvolvimento da cidade que nos viu nascer.

Após o levantamento bibliográfico, a observação directa e cuidada da arquitectura da Igreja, a análise descritiva de alguns ornamentos considerados relevantes, e sem deixar de fazer o devido tratamento dos dados recolhidos, chegamos as seguintes conclusões:

- Sendo a estética uma reflexão do belo nas diferentes formas de produção artística, e sendo a arquitectura uma delas, então ela constitui um problema urgente no campo da estética;
- È impossível imaginar a imagem de uma cidade sem pensar nos seus edifícios, pois são eles que personificam, caracterizam, e configuram uma cidade e, Mindelo não foge a regra. Ela está caracterizada pelos seus diferentes traços arquitectónicos;
- A arquitectura da Igreja teve um papel preponderante na edificação da cidade, pois foi através dela que foram construídas as primeiras habitações e traçadas as primeiras ruas;
- No que concerne a problemática do estilo presente na arquitectura da Igreja, há um distanciamento entre o interior e o exterior: no exterior, está presente um ecletismo, ou seja, uma mistura do estilo neoclássico com o estilo árabe, enquanto que, no interior, o estilo é tipicamente neoclássico;
- Se a estética é reflexão do belo, busca de harmonia, de perfeição, podemos dizer que, existe uma estética na arquitectura da Igreja. Essa estética é claramente demonstrada no seu interior, parte mais significativo dessa estética, pois é onde há uma melhor preservação das características da sua época, e ainda é onde os ornamentos são mais evidentes. Estes são um dos aspectos relevantes para que, a arquitectura da Igreja mantenha a sua originalidade. Não obstante, os acréscimos feitos posteriormente à

Igreja não têm nenhum diálogo com a arquitectura inicial, no que concerne a tipologia, ao volume e aos ornamentos, e isso levou a uma descaracterização da arquitectura da Igreja;

- Ao nosso ver, para além da iconografia religiosa, que se evidencia claramente no seu aspecto exterior, na sua arquitectura funcional, o significado simbólico reside fundamentalmente no seu interior, sobretudo, na sua arquitectura, com características que transmitem uma herança clara do passado;

- Para além do significado simbólico e da estética presente na arquitectura da Igreja, ela constitui um património arquitectónico e, como tal deve ser preservado e quando for necessária restaura-la, mantendo sempre a ideia do passado no presente;

- Relativamente ao estado de conservação, podemos dizer que tanto as fachadas como o interior da Igreja estão num bom estado de conservação.

Finalizamos este trabalho sublinhando que para nós seria motivo de grande satisfação se o mesmo, pelo menos, venha a constituir um documento estético-filosófico que levaria os são-vicentinos e não só, a população cabo-verdiana em geral a assumir o verdadeiro valor estético dos edifícios, neste caso concreto, a Igreja de Nosso Senhora da Luz

GLOSSÁRIO

Glossário

Todos os termos constantes do presente glossário são utilizados no trabalho. Este glossário não substitui um dicionário. Não procura fornecer definições ou explicações exaustivas dos termos listados, nem pode substituir a definição contextualizada decorrente da leitura do trabalho. Pretende-se, sim, prestar algum auxílio adicional ao leitor na compreensão de certos termos técnicos.

- **Adro** – entrada de um edifício;
- **Altar** – mesa, em uma Igreja, sobre a qual é celebrada a eucaristia;
- **Átrio** – pátio à frente de uma entrada de um edifício;
- **Arquitectura** – é a arte de projectar edifícios com qualidade estética;
- **Balaustrada** – barreira composta por um corrimão apoiado em balaústres espaçados entre si;
- **Baptistério** – parte de uma Igreja ou construção à parte na qual é administrado o baptismo;
- **Belo** – algo que estimula a sensibilidade e que eleva a sensações sublimes;
- **Capitel** – topo de uma coluna;
- **Coluna** – elemento estrutural rígido, relativamente delgado, destinado a suportar as cargas axiais;
- **Coro** – parte de uma Igreja reservado aos cantores do coro;
- **Eixo** – linha recta que serve como referencial de medida ou simetria para os elementos de uma composição;
- **Emoção estética** – é a emoção suscitada no espectador pela obra de arte ou por objectos naturais. Uma vez que a estética se ocupa da apropriação subjectiva de um objecto, os sentimentos ou as emoções constituem as formas centrais que a estética assume;
- **Espaço** – campo tridimensional que abriga objectos e eventos e tem posição e direcção relativa;
- **Estética** – ramo da filosofia que trata da natureza da arte, da beleza e do gosto, com vista a estabelecer o significado e a validade dos julgamentos críticos de obras de arte;

- **Estilo** – forma particular ou distintiva de expressão artística;
- **Experiência estética** – são experiência que o observador tem ao observar coisas belas ou obras de arte. Alguns filósofos defendem que a estética consiste na análise e discussão desse tipo de experiência. É por vez, caracterizada como forma de contemplação;
- **Fachada** – face de um edifício que dá para uma via pública;
- **Funcionalismo** – surgiu na América na década de 1980/90. É uma teoria estética que pretende justificar a beleza de um objecto relacionado a forma com a função;
- **Frontão** – remate de uma parede de empena para ocultar as declividades de um telhado;
- **Juízo estético** – é a apreciação ou valorização que fazemos acerca de objectos estéticos e que traduzem numa afirmação ou negação. Os juízos de gosto, como os juízos a cerca do belo, da arte, são exemplos de juízos estéticos;
- **Laje** – Estrutura plana e rígida de concreto;
- **Lintel** – viga que sustenta o peso de uma porta ou janela;
- **Nave** – parte central de uma Igreja;
- **Neoclassicismo** - é uma corrente artística que surgiu na Itália e desenvolveu especialmente na arquitectura e nas artes decorativa;
- **Nicho** – é o local onde se coloca as imagens dos santos;
- **Objectivismo estético** – doutrina estética que defende a existência de propriedades estéticas nos próprios objectos, propriedades que não dependem dos sentimentos das pessoas que os apreciam;
- **Objecto estético** – é uma obra de arte ou algum objecto natural que provoca no espectador uma certa sensibilidade.
- **Ombreira** – qualquer um dos lados verticais de uma passagem em arco de uma porta;
- **Ornamento** – acessório, peça ou detalhe que confere graça ou beleza a algo;
- **Pia baptismal** – bacia, normalmente de pedra que guarda a água utilizada no baptismo;
- **Pilastra** – elemento rectangular de pouca profundidade que se protege de uma parede, provinda de uma base e um capitel;
- **Pináculo** – estrutura vertical subordinada que termina em uma pirâmide ou flecha;
- **Platibanda** – parede protectora baixa, na extremidade de um terraço balcão ou cobertura, especialmente aquela parte de uma parede exterior;

- **Presbitério** – é o local onde ficam os sacerdotes durante a celebração eucarística;
- **Sacristia** – sala onde são mantidos os recipientes sagrados e os parâmetros do culto de uma Igreja;
- **Semiologia** – ciência proposta pelo linguista Ferdinand de Saussure. Pode ser defendida como o estudo sistemático do signo;
- **Sensibilidade** – é a faculdade humana de captar os objectos através dos órgãos dos sentidos e de os serem interpretados pela razão;
- **Signo** – é um objecto portador de uma mensagem composta por um significante e um significado;
- **Simetria** – exacta correspondência de tamanhos, formas e arranjos das partes nos lados opostos de uma linha ou plano divisória;
- **Subjectivismo estético** – doutrina estética que defende que a beleza não esta nas propriedades dos objectos, mas nos sentimentos que tais objectos despertam no espectador, portanto, pode variar de pessoa para pessoa.

BIBLIOGRAFIA

LISTAGEM BIBLIOGRÁFICA

- AA. *Linhas Gerais da História do Desenvolvimento Urbano da Cidade do Mindelo*. República de Cabo Verde. Edição do Fundo de Desenvolvimento Nacional – coordenada pela socióloga sueca, Brita Papini. 1984.
- AA. *Dicionário de Ciências da Comunicação*. Porto. Porto Editora. 2000.
- AUROUX, S.W. Yvone. *Dicionário de Filosofia*. Lisboa. Edições Asa. S/d.
- BAYER, Raimond. *História da Estética*. Lisboa. Editorial Estampa. 1978.
- BENEVOLO, Leonardo. *Introdução à Arquitectura*. Lisboa. Edições 70; S/d.
- CALABRESE, Omar. *A linguagem da arte*. Lisboa. Editorial Presença. 1986.
- CHING. D. K. *Dicionário Visual de Arquitectura*. São Paulo. Editora Martins Fontes. 1999
- CHOLUMEAU, Jean Luck. *As Teorias da Estética*. Lisboa: Edições 70; S/d.
- CONSIGLIERE, Victor. *A Morfologia da Arquitectura*. (Volume I). S/l. Editorial Estampa. 1997.
- CRESPI, Franco Manuel. *Sociologia Da Cultura*. (1ª Edição). S/L. Editorial Estampa. 1997.
- DUFRENNE, Mikel. *A Estética e as Ciências da Arte*. (Volume I). Amadora. Livraria Bertrand.
- ----- *A Estética e as Ciências das Arte*. (Volume II). Amadora. Livraria Bertrand.
- FRANCASTEL, Pierre. *Arte e Técnica*. Lisboa. Edição Livros do Brasil. S/d.
- LEGRAND, Gerand. *A Arte do Renascimento*. Lisboa. Edições 70. S/d.
- GRAHAM, Gordan. *Introdução à Estética*. Edições 70; 1997.
- HEIDEGGER, Martin. *A Origem da Obra de Arte*. Lisboa. Edições 70. 1992.
- HEGEL.G.W.F. *Estética*. Lisboa. Guimarães Editores. S/d.
- HUISSMAN, Denis. *A Estética*. Lisboa. Edições 70. S/d.
- JANSON.H.W. *História da Arte*. Lisboa. Fundação Calouste Gulbenkian (6ª Edição). 1998.
- JORDAN, R. Furneaux. *História da Arquitectura no Ocidente*. S/l. Editorial Verbo. 1979.
- KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. S/l. Estudos Gerais Série Universitária – Clássicos de Filosofia. S/d.

- LAMAS, José. M. Ressano Garcia. Morfologia Urbana e Desenho Da Cidade; Fundação Calouste Gulbenkian. S/d.
- MORAIS, Marcelo. Roteiro da Arte Portuguesa. Lisboa. Coleção Educativa. S/d.
- MUKARÖVSKÝ; Jean. Escritos Sobre Estética e Semiótica da Arte. Lisboa. Editorial Estampa.1988.
- NIETZSCHE, Frederico. A Origem da Tragédia. Lisboa. Guimarães editores. 1996.
- PLATÃO. A República. (9ª Edição). Lisboa. Editora Calouste Gulbenkian. S/d.
- READ , Herbert . O Sentido da Arte . Portugal . (2ª Edição) s/l. Editora Ulisseia. S/d.
- RUNES, Dagobert. Dicionário de Filosofia. Lisboa. Editorial Presença. 1990.
- SEDLMAYR, Hans. A Revolução da Arte Moderna. Lisboa. Edições Livros do Brasil. S/d.
- SCRUTON, Roger. Estética da Arquitectura. Lisboa. Edições 70. S/d.
- TOWNSEND, Dobney. Introdução à Estética – história, teorias e correntes. Lisboa. Edições 70, 1997.
- ZEVI, Bruno. Saber Ver a Arquitectura. S/l. Dinalivros / Martins Fontes.1989.

ANEXOS

ANEXO I

Guião de entrevista aplicada junto de estudiosos e especialistas, em São Vicente,
na arquitectura da Igreja de Nossa Senhora da Luz.



Instituto Superior de Educação

DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA E FILOSOFIA

Esta entrevista destina-se a uma pesquisa de trabalho de investigação sobre o título “Uma avaliação estética – filosófica da arquitectura mindelense: o caso da Igreja de Nossa Senhora da Luz”, e tem como objectivo a obtenção do grau de Licenciatura em ensino de filosofia pelo Instituto Superior de Educação (ISE)

Guião de entrevista destinada aos estudiosos e especialistas residentes, em São Vicente, na arquitectura da “Igreja de Nossa Senhora da Luz.”

1. A arquitectura da Igreja pode ser considerada uma obra de arte? Porquê?

2. Em qual dos estilos de arte a arquitectura da igreja se enquadra?

3. A arquitectura da Igreja é vista como objecto estético? Porquê?

4. Onde reside a beleza da arquitectura da Igreja?

5. Qual o significado simbólico da arquitectura da Igreja?

**6. O edifício da Igreja pode ser considerado um património arquitectónico?
Porquê?**

Obrigada pela sua
colaboração!
A autora

ANEXO II

Guião de entrevista aplicada ao Pároco da Igreja, Bernardo Soares, residente em São Vicente, na arquitectura da Igreja de Nossa Senhora da Luz.



Instituto Superior de Educação

DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA E FILOSOFIA

Esta entrevista destina-se a uma pesquisa de trabalho de investigação sobre o título “Uma avaliação estética – filosófica da arquitectura mindelense: o caso da Igreja de Nossa Senhora da Luz”, e tem como objectivo a obtenção do grau de Licenciatura em ensino de filosofia pelo Instituto Superior de Educação (ISE)

Guião de entrevista destina ao Pároco, Bernardo Soares, na arquitectura da “Igreja de Nossa Senhora da Luz.”

1. A arquitectura da Igreja pode ser considerada uma obra de arte? Porquê?

2. Em qual dos estilos de arte a arquitectura da igreja se enquadra?

3. A arquitectura da Igreja é vista como objecto estético? Porquê?

4. Onde reside a beleza da arquitectura da Igreja?

5. A Igreja ainda mantém a originalidade da sua arquitectura primitiva?

6. Como foi possível preservar há muito tempo da sua existência os aspectos da sua arquitectura?

7. Qual o significado simbólico da arquitectura da Igreja?

**8. O edifício da Igreja pode ser considerado um património arquitectónico?
Porquê?**

**Obrigado pela sua
colaboração!
A autora**

ANEXO III

Planta de localização da “Igreja de Nossa Senhora da Luz”.

PLANTA DE LOCALIZAÇÃO DA IGREJA DE NOSSA SENHORA DA LUZ



Fonte: Câmara Municipal de São Vicente.