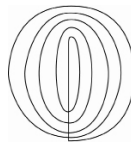


FILOSOFIA DA ARQUITECTURA

EDIÇÃO DE 2020 do

COMPÊNDIO EM LINHA
DE PROBLEMAS DE FILOSOFIA ANALÍTICA

2018-2021 FCT Project PTDC/ FER-FIL/28442/2017



Editado por
Ricardo Santos e Pedro Galvão

ISBN: 978-989-8553-22-5

Compêndio em Linha de Problemas de Filosofia Analítica
Copyright © 2020 do editor
Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa
Alameda da Universidade, Campo Grande, 1600-214 Lisboa

Filosofia da Arquitectura
Copyright © 2020 do autor
Raimundo Henriques

DOI: <https://doi.org/10.51427/cfi.2021.0042>

Todos os direitos reservados

Resumo:

A filosofia da arquitectura não é, ao contrário do que o nome pode sugerir, uma subdisciplina bem-organizada da filosofia analítica. É antes um conjunto vago de teses, discussões e problemas filosóficos que têm em comum o facto de serem suscitados pela arquitectura. Estes, por sua vez, resultam do problema de saber se a arquitectura é arte. Este artigo partirá desse problema para apresentar algumas das principais discussões e posições da filosofia da arquitectura, a respeito, por exemplo, do valor arquitectónico e da ontologia da arquitectura.

Palavras-chave:

Arquitectura, arte, valor arquitectónico, ontologia da arquitectura

Abstract:

The philosophy of architecture is not, as its name might suggest, a well-organized sub-area of analytic philosophy. Rather, it is a vague set of philosophical problems, discussions and thesis which have in common their being raised by architecture. These, in turn, can be traced back to the problem of whether architecture is an art. This paper will start from that problem in order to address some of the main discussions and positions in the philosophy architecture, regarding, for instance, architectural value and the ontology of architecture.

Keywords:

Architecture, art, architectural value, ontology of architecture

Filosofia da Arquitectura

DOI: <https://doi.org/10.51427/cfi.2021.0042>

Introdução

O incêndio da catedral de Notre-Dame (Paris, 15 de Abril de 2019) gerou dois tipos de reacção. Por um lado, comoção generalizada; por outro, doações avultadas para a reconstrução da catedral. A compatibilidade entre estas reacções pode, no entanto, ser questionada. A comoção só parece estar justificada se algo de irrecuperável se tiver perdido; ao passo que as doações só parecem estar justificadas se o que o incêndio destruiu for recuperável. Um incêndio de dimensões proporcionais num edifício banal da cidade de Lisboa, que não causasse feridos ou desalojados, não suscitaria reacções deste tipo. O estatuto especial da catedral não pode ser de natureza ‘arqueológica’, não só porque isso tornaria as doações incompreensíveis, mas também porque a parte ardida datava do século XIX.¹ A catedral parece pertencer a um grupo restrito de objectos culturalmente relevantes, cujo interesse não é puramente cognitivo. Por outras palavras, a catedral, mas não o edifício banal, parece ser uma *obra de arte*.

Será, contudo, a arquitectura uma arte, como o são a pintura, a escultura, ou a música? Não existe uma resposta directa para esta pergunta, mas a sua importância é crucial. Se a arquitectura for uma arte, então a filosofia da arquitectura é uma parte da filosofia da arte. Nesse caso, as teorias acerca da arte devem *prima facie* aplicar-se à arquitectura. É, como tal, expectável que algumas permitam esclarecer porque é que nem todos os edifícios têm o mesmo valor e que outras permitam resolver tensões como a que se descreveu acima. Mas não é claro que a resposta a esta pergunta seja positiva, nem tampouco que uma resposta positiva tenha estas consequências. A arquitectura parece relevantemente diferente das outras artes.

O facto de não ser claro se a arquitectura é uma arte pode explicar a escassa atenção que a filosofia lhe tem prestado (Goldblatt e Paden 2011: 1-2, cf. Haldane 1999). Na tradição analítica, a arquitectura só se tornou foco de discussão a partir da publicação de

¹ Sobre a reconstrução dirigida por Viollet-le-Duc (1845-1864) e as alterações que acarretou veja-se Reiff 1971.

Aesthetics of Architecture (Scruton 1979). Não é, portanto, surpreendente que não haja um conjunto canónico de problemas, posições e escolas a que possamos com precisão dar o nome ‘filosofia da arquitectura’.² Contudo, a arquitectura suscita várias questões filosóficas interessantes, relativas, em particular, à sua caracterização, ao seu valor e à sua ontologia. Pelos motivos descritos, estas dependem, até na sua formulação, de saber se a arquitectura é arte (cf. Graham 2005: 165).

O objectivo deste ensaio é apresentar os principais problemas filosóficos que dizem respeito à arquitectura, bem como as principais formas de lhes responder. O seu ponto de partida, assim como o seu fio condutor, será a questão de saber se a arquitectura é arte. Uma vez que ‘arquitectura’ pode designar uma actividade ou um conjunto de objectos, esta questão admite duas versões. Cada uma delas será o objecto das secções um e dois. Nas secções três e quatro, pressupor-se-á, em prol da discussão, que alguns objectos arquitectónicos são obras de arte. Nelas discutir-se-ão, respectivamente, as principais teorias acerca de como identificar estes objectos e o seu estatuto ontológico.

1 Arquitectura é arte? (Primeira parte)

A pergunta ‘a arquitectura é arte?’ é ambígua entre uma a respeito da actividade arquitectónica e outra a respeito dos objectos que resultam dessa actividade. Esta distinção, que nem sempre é feita de modo claro, pode parecer supérflua: se a obra resulta da actividade, então, se uma destas for arte, espera-se que a outra também o seja. No entanto, este não tem de ser o caso. Pode afirmar-se que a arquitectura não é uma forma de arte mas que, apesar disso, algumas obras arquitectónicas são obras de arte (Davies 1994). Conversamente (embora esta tese seja menos interessante), nada impede que se defenda que a actividade arquitectónica é uma forma de arte, mas que alguns objectos que dela resultam não são obras de arte.

Esta secção focar-se-á na pergunta a respeito da actividade arquitectónica, procurando saber se esta actividade é, ou não, uma forma

² Fisher é o maior defensor da necessidade de estabelecer a filosofia analítica da arquitectura como disciplina, tendo até proposto um *curriculum* nesse sentido (1999, 2000).

de arte. A pergunta a respeito dos objectos arquitectónicos será tratada na secção seguinte.

1.1 *A actividade arquitectónica e as artes*

Existe um conjunto imensamente complexo de actividades ao qual damos o nome ‘arte(s)’. Este conjunto inclui actividades tão diversas quanto a *performance*, a literatura e a música, e dificilmente se conseguiria encontrar uma propriedade, partilhada por todas estas actividades, que garantisse a sua inclusão neste conjunto.³ Há, todavia, semelhanças entre estas actividades, que nos levam a agrupá-las sob um mesmo nome.

Uma vez que a arquitectura é tradicionalmente considerada uma das artes, no que segue destacar-se-ão os aspectos desta actividade que a tornam relevantemente diferente de actividades artísticas paradigmáticas como a pintura ou a escultura. Desta forma, será possível determinar em que medida a arquitectura é suficientemente semelhante às outras artes para ser incluída neste grupo.

Tecnicidade. A arquitectura é uma actividade altamente técnica. Tanto a pintura quanto (e sobretudo) a música, por exemplo, admitem uma forma de execução (não-erudita), que não requer conhecimentos técnicos aprofundados. O mesmo não acontece com a arquitectura, que não pode ser praticada, nem de modo rudimentar, sem conhecimentos desse tipo. Podem fazer-se esboços e desenhos (inclusivamente digitais), mas tal não é ainda uma forma de arquitectura. A isto acresce que grande parte desses conhecimentos não são, nem conhecimento prático (como acontece em todas as formas de arte), nem mesmo conhecimento interno à disciplina (da sua história, entre outros). A arquitectura requer, por exemplo, conhecimentos científicos a respeito da resistência dos materiais, mas também o conhecimento de leis e regulamentos locais.

³ Não é, aliás, óbvio de que modo estas actividades são individuadas, nem que acções pertencem a cada uma delas. Escrever um poema e escrever uma carta, por exemplo, são acções parecidas, mas a primeira pertence à actividade literária e a segunda (na maioria dos casos) não. Ignoremos estas dificuldades e pressuponhamos que a noção comum de ‘actividade’ é suficientemente sólida para ser usada no presente contexto.

O carácter técnico da arquitectura faz com que a criatividade do arquitecto seja menos relevante do que é a da maioria dos artistas. Embora nenhum artista possa exercer a sua criatividade de modo totalmente livre, na arquitectura, muitas das limitações são impostas pela física ou pela legislação. Deste modo, a arquitectura parece caracterizar-se mais pela resolução de problemas que lhe são impostos do que pela livre criação artística.⁴

Foco na utilidade. Os produtos da actividade arquitectónica têm uma utilidade ou função. Este facto condiciona a actividade do arquitecto. Os arquitectos projectam edifícios tendo em mente uma necessidade concreta que aquele objecto colmatará. Ao desenhar uma casa, por exemplo, o arquitecto tem de se preocupar com condições de habitabilidade, com o número de pessoas que lá morará, etc.

A actividade arquitectónica depende e é determinada por estas preocupações: a função é, por assim dizer, o foco principal da actividade (cf. Davies 1994: 39). Nisto, a arquitectura é bastante diferente das artes (por exemplo, plásticas), no contexto das quais dificilmente existem preocupações funcionais.⁵ A actividade arquitectónica parece assemelhar-se mais a actividades como a carpintaria, sendo plausível pensar que se trata de um *ofício (craft)*, tal como Collingwood os descreve (1938: 15-16).

Carácter social. Há três razões para afirmar que a arquitectura é, no sentido relevante, uma actividade social (cf. Fisher 2016: 8.1, 8.2). (i) A actividade arquitectónica e os objectos que produz respondem a necessidades sociais, como fornecer abrigo (o que se relaciona com o foco na utilidade). (ii) A arquitectura é permeada por

⁴ Sobre a descrição da arquitectura como *problem-solving* veja-se Scruton (1979: 25), De Clerq (2012: 202-204) e Gutman (1988: 18-19). É curioso notar que mesmo os arquitectos pós-modernistas Venturi, Brown e Izenour admitem passar 90% do seu tempo ocupados com 'o processo, o programa e a estrutura ou até aspectos sociais' ('process, program, and structure, or indeed social issues') (Venturi, Brown e Izenour 1988: 90-91). Parece adequado presumir que grande parte deste tempo é, portanto, ocupado na resolução de problemas técnicos.

⁵ Há um sentido trivial de 'função' e 'utilidade' de acordo com o qual as obras de arte servem a função de, ou são úteis para, serem contempladas. Não é, evidentemente, este o sentido relevante.

convenções, normas, instituições, etc. sociais em todas as fases do processo de desenho e construção (o que se relaciona com a tecnicidade). E (iii) a maioria dos produtos da arquitectura têm um impacto social significativo, chegando esta actividade a ser vista como um meio para a resolução de problemas sociais (isto é, como *engenharia social*).⁶

Que (i) e (ii) constituem diferenças significativas entre a arquitectura e as artes ficou patente nas observações anteriores. Que (iii) o constitui também é relativamente óbvio. O mero facto de as obras arquitectónicas terem dimensões consideráveis faz com que seja rara a obra que não tem qualquer impacto social. Imagine-se a construção de um novo edifício de habitação na cidade de Lisboa. Este edifício poderá ter implicações no trânsito rodoviário e pedonal; projectará uma sombra; alterará a paisagem urbana e, por isso, poderá alterar a vista de vários miradouros; poderá atrair compradores e arrendatários para aquele bairro etc. Em suma, a construção daquele edifício poderá alterar significativamente o quotidiano dos moradores da cidade e influenciar o mercado imobiliário e, conseqüentemente, a economia local. Tudo isto, por sua vez, tem de ser ponderado pelo arquitecto. Ele deverá encontrar uma solução que conjugue o interesse do cliente com a minimização dos impactos sociais negativos (cf. Gutman 1988: 18-19 e Davies 1994: 39).

Nas artes, a proporção é inversa. Com a excepção de esculturas de grandes dimensões, como a Estátua da Liberdade ou *Tilted Arch* de Richard Serra, dificilmente se consegue imaginar um impacto social semelhante ao das obras arquitectónicas. Uma peça musical, uma pintura ou uma *performance*, por mais relevância política que possam ter, não parecem ter efeitos sócio-económicos directos como os descritos acima (cf. Scruton 1979: 13-16, 189). A actividade de produção dessas obras, portanto, não tem o carácter social da actividade arquitectónica.

⁶ O caso do complexo habitacional Pruitt-Igoe em St Louis, Missouri, projectado pelo arquitecto Minoru Yamasaki — frequentemente mencionado como exemplo do falhanço das pretensões do modernismo — mostra a confluência dos três aspectos mencionados. Veja-se <https://www.theguardian.com/cities/2015/apr/22/pruitt-igoe-high-rise-urban-america-history-cities> (acedido a 29 de Janeiro de 2020).

1.2 *Arte, arte social ou ofício*

Pode lidar-se com as diferenças entre a arquitectura e as artes de três modos diferentes: negando a sua relevância e defendendo que a arquitectura é uma arte como qualquer outra; aceitando a relevância de algumas destas diferenças, argumentando que daí não se segue que a arquitectura não seja uma arte; e aceitando que estas diferenças são suficientes para não considerar a arquitectura uma arte. Estas hipóteses serão agora discutidas.

Arquitectura como arte. A posição de acordo com a qual a arquitectura é uma arte como qualquer outra é extrema e, por isso, granjeia poucos adeptos. Entre os seus defensores, destaca-se Le Corbusier, o arquitecto suíço que ditou fortemente as características da arquitectura moderna. De acordo com Le Corbusier, os aspectos técnicos e utilitários não dizem respeito à arquitectura, mas sim à construção (1925: 9, 175-176). Tal como acontece com as demais obras de arte, é necessário algum conforto para apreciar obras arquitectónicas. Essa é a razão pela qual, segundo Le Corbusier, a arquitectura depende de uma boa construção. Ela é, todavia, um mero meio que possibilita a existência de arquitectura, descrita por Le Corbusier como uma ‘criação pura da mente’ cujo *medium* são formas (*prismes*) reveladas pela luz (Le Corbusier 1925: 165). Neste sentido, o trabalho do arquitecto é tão criativo quanto o de qualquer outro artista.⁷

Le Corbusier não rejeita que a arquitectura tenha um carácter social. Pelo contrário, esse é um elemento central na sua arquitectura. Contudo, ele não aceita que isso ponha em causa o lugar da arquitectura entre as artes. O artista desenha formas, cuja fruição plena depende de um certo modo de vida. O construtor e o utilizador do edifício farão o necessário para efectivar esse modo de vida. As implicações sociais são, portanto, uma consequência da visão artística do arquitecto (cf. Le Corbusier 1925: 243, Graham 1989: 254, 2006: 246, Scruton 1979: 30-31 e Haldane 1998).

⁷ Isto permite compreender que, ao contrário do que por vezes se diz, Le Corbusier não era um funcionalista. Veja-se Curtis (1982: 108).

Arquitectura como arte social. A posição de acordo com a qual a arquitectura é uma forma de arte *pública* (Winters 2007: 103) ou *social* (Fisher 2002) é das três a mais popular. Ela permite acomodar as diferenças indicadas acima, sem implicar que a arquitectura não é uma das artes. Esta posição tem como foco a semelhança entre as artes e a arquitectura, nomeadamente o facto de esta, como aquelas, visar a criação de objectos com propriedades estéticas. Existem duas formas de defender esta posição.

A primeira consiste em defender que, embora o foco dos arquitectos seja a utilidade dos edifícios, ele é acompanhado por uma tentativa de conciliação, ou síntese, entre a forma e a função (cf. Graham 1989: 255- 257, Scruton 1979: 223 e Schopenhauer 1819: §43). Tendo o arquitecto uma preocupação artística, parece sensato afirmar que a arquitectura é uma forma de arte, muito embora, na medida em que visa necessariamente servir um público, seja *sui generis* (Winters 2007: 10).

A segunda, defendida por Fisher (2002), rejeita a relevância das intenções (ou focos, preocupações, etc.) dos arquitectos. De acordo com esta perspectiva, o que determina o carácter social (e por isso *sui generis*) da arquitectura é o facto de esta prática depender de inúmeras convenções e instituições sociais.

O que se disse chega para acomodar o carácter social e utilitário da arquitectura, mas esta posição só será viável caso acomode também a sua tecnicidade. A esse respeito, parece sensato afirmar que esta é uma diferença de grau e não de género entre a arquitectura e as outras artes. Também na escultura é necessário conhecer princípios físicos e, por vezes, legislação (Davies 1994: 39), sem que isso ponha em causa o seu carácter artístico.⁸

Arquitectura como ofício. A terceira posição consiste em aceitar que, dadas as diferenças mencionadas, a arquitectura não é uma forma de arte, mas antes um ofício (com uma natureza social particularmente acentuada). Entre os defensores desta

⁸ Entre a arquitectura e, em particular, a música, a funcionalidade pode ser vista como uma diferença de grau e não de género. A produção de música com objectivos sociais como a sincronização do trabalho colectivo ou o sono dos reis é um caso claro em que a música é produzida com uma função em mente. (Devo e agradeço esta observação a António Lopes, revisor deste artigo.)

posição, destaca-se Adolf Loos, arquitecto austríaco da transição do século XIX para o XX. Segundo Loos, a arte é uma actividade estritamente individual que não responde a qualquer necessidade, ao passo que a arquitectura responde sempre a necessidades sociais e o arquitecto tem de se preocupar com a comunidade (1910: 82-84). Os aspectos estéticos do trabalho arquitectónico são subsidiários da dimensão social. É porque o edifício interfere na vida de muitas pessoas que os arquitectos devem preocupar-se com aspectos estéticos e não o contrário: eles devem produzir edifícios agradáveis e evitar o choque gratuito. Este é o caso mesmo quando o trabalho permite maior liberdade criativa, como na elaboração de monumentos e túmulos (cf. Scruton 1979: 190).

Apresentadas as três posições disponíveis, importa avaliar os seus respectivos méritos e deméritos. A primeira posição, de acordo com a qual a arquitectura é uma arte como qualquer outra, é a mais implausível. Ela depende de uma distinção demasiado estrita entre arquitectura e construção, bem como de uma destas ter primazia em relação à outra. Le Corbusier defende que a primazia é da arquitectura, devendo a construção garantir que a visão do arquitecto é implementada. Aceitar isto, todavia, é aceitar que um artista nos possa impor a sua opinião sobre o modo como devemos viver. Se, por outro lado, se defender que a construção deve ter primazia, então o trabalho do arquitecto perde relevância, tornando-se, no caso limite, em mera 'decoreção de exteriores'. Esta seria uma consequência perversa de tentar garantir a posição da arquitectura entre as artes (Graham 2009: 563). Nem quem defende que a arquitectura deve produzir *abrigos decorados* (*decorated sheds*) parece disposto a aceitar esta diminuição do papel da arquitectura (por exemplo, Venturi, Scott Brown e Izenour 1988).

Embora seja mais plausível, a posição que atribui à arquitectura um estatuto de arte *sui generis*, tem também consequências indesejáveis (Davies 1994: 39-40). A grande maioria dos arquitectos (em particular, os arquitectos em início de carreira) têm muito pouca liberdade criativa. Eles têm de agradar a um cliente, muitas vezes com recursos mais limitados do que desejariam. Cumprir escrupulosamente a sua função profissional pode, por isso, implicar abdicar da síntese desejada entre a forma e a função. Esta posição permite

lidar com este facto de duas formas. Por um lado, pode aceitar-se que estes architectos são *maus artistas*, apesar de (presumivelmente) serem bons profissionais. Isto parece injusto para com os architectos em causa e estabelece uma distinção questionável entre competência artística e profissional. Por outro lado, pode defender-se que, nestes casos, não está a ser praticada architectura, mas sim mera construção. Além de, mais uma vez, discriminar os architectos em causa, esta solução depende de uma distinção questionável (e eventualmente *ad hoc*) entre architectura e construção.⁹

Embora pareça pouco atractiva, a terceira posição talvez seja a menos problemática. À primeira vista, ela parece ser complacente para com architectura esteticamente deplorável. Mas este não tem de ser o caso. Esta posição implica apenas que as propriedades estéticas devem ser consideradas em função das suas dimensões utilitária e social. A beleza dos edifícios deve, neste sentido, ser vista como uma questão de *boas maneiras* (Loos 1910: 84). Esta posição caracteriza (positivamente) o architecto como estando investido da tarefa de responder a uma determinada necessidade social.

A aparência contra-intuitiva desta posição resulta de dois factores. O primeiro é o modo como utilizamos a palavra ‘arte’. Tipicamente, esta palavra designa um conjunto de actividades, no qual se inclui, por estipulação histórica, a architectura (cf. Kristeller 1951 e 1952). Além disto, a palavra é usada, tanto com o sentido de *techné* (cf. Collingwood 1958: 5-6), quanto com um sentido honorífico. Estas características do termo ‘arte’ fazem com que pareça depreciativo não o predicar da architectura. Contudo, o *design* — que partilha várias características da architectura — não é diminuído na sua relevância cultural por não ser considerado uma arte.

O segundo é o facto de esta posição parecer implicar que nenhum objecto architectónico é uma obra de arte. Como já foi dito, no entanto, esta tese não se segue da primeira. A questão de saber se algumas obras architectónicas são obras de arte será tratada na próxima secção.

⁹ Stecker propõe que se distinga entre architectura como forma de arte e como *medium* de trabalho (2010: 283-286). Esta é uma forma engenhosa de resolver alguns dos problemas, mas parece continuar a discriminar os architectos descritos, aos quais não é dada a possibilidade de praticarem o primeiro tipo de architectura.

2 Arquitectura é arte? (segunda parte)

A arquitectura produz vários tipos de objectos. Para benefício da clareza, considerar-se-ão apenas os paradigmáticos: edifícios. Estes caracterizam-se por serem ocupáveis, permanentes ou estacionários e por possuírem um interior e um exterior (Davies 1994: 34-36).

Alguns edifícios são banais, desinteressantes e facilmente esquecíveis. Outros justificam longas viagens para serem vistos, são símbolos das culturas a que pertencem e suscitam um interesse semelhante ao que nos leva ao Louvre ou à Tate. Para alguns autores, só os segundos são arquitectura:¹⁰

Um abrigo para bicicletas é um edifício; a catedral de Lincoln é uma obra de arquitectura. Praticamente tudo o que delimita um espaço numa escala suficiente para permitir que um humano nele se mova é um edifício; o termo arquitectura aplica-se somente aos edifícios desenhados tendo em vista o apelo estético. (Pevsner 1968: 15)¹¹

Embora Pevsner capture uma distinção essencial, não é claro que esta forma de usar o termo ‘arquitectura’ tenha vantagens.¹² ‘Arquitectura’ será aqui utilizado para designar o conjunto de todos os edifícios, dos quais se destacam aqueles que são arte.

2.1 Obras arquitectónicas e obras de arte

Mesmo que não queiramos aceitar o critério de Pevsner, parece inegável que alguns edifícios são obras de arte. O interesse que nutrimos pelo *Taj Mahal* (Ahmad Lahori), pelo *Duomo* de Florença (di Cambio, Brunelleschi, De Fabris) ou pelo Pavilhão de Barcelona (Mies van der Rohe) é semelhante ao que nutrimos por pinturas e esculturas, entre outros. Ao afirmar que estes e outros edifícios são obras de

¹⁰ Esta passagem, sobretudo a primeira frase, é amplamente citada e mencionada. Veja-se, por exemplo, Graham (2009: 556).

¹¹ ‘A bicycle shed is a building; Lincoln Cathedral is a piece of architecture. Nearly everything that encloses space on a scale sufficient for a human being to move in is a building; the term architecture applies only to buildings designed with a view to aesthetic appeal.’

¹² Fisher chama ‘exclusivismo’ a esta forma de utilizar o termo e ‘inclusivismo’ à que aqui se adoptará (2016: 2.3).

arte, estamos a afirmar, não apenas que têm um valor especial,¹³ mas também que são dignos de fruição estética.

É, no entanto, bastante claro que os edifícios são objectos relevantemente diferentes da maioria das obras de arte. Estas diferenças podem ser de tal modo relevantes que obriguem a uma reavaliação das nossas intuições. Importa, por isso, à semelhança do que se fez acima, considerar as características que afastam os edifícios da maioria das obras de arte.¹⁴

Uso de arte. Em muita arquitectura religiosa existe uma grande profusão de nichos. Estes nichos destinam-se a ser ocupados por esculturas, mas a sua ocupação não é uma condição necessária para a completude da obra arquitectónica. Isto permite ilustrar o facto de a arquitectura albergar obras de arte, sem por isso ser por elas composta: o edifício e as esculturas nele incluídas não são duas partes da mesma obra. O mesmo poderia ser dito dos frescos, em que parte da obra arquitectónica é o suporte do pintor.

A relação entre edifício e as esculturas ou pinturas nele incluídas não parece ter paralelo nas artes. Se uma escultura incluir pinturas, então a obra de arte é composta pela escultura e as pinturas que inclui, deixando estas de ser separáveis daquela. De igual modo, uma escultura pintada não é apenas o *medium* da pintura. Parece razoável afirmar que, mais do que ser uma arte, a arquitectura *usa arte* (Graham 2009: 563).

Site-specificity. O valor arquitectónico dos edifícios depende crucialmente do meio no qual estão inseridos e do modo como se relacionam com o que os rodeia. Desde a geografia ao tipo de arquitectura circundante, as várias características do local parecem ser um elemento central na avaliação da obra. As obras arquitectónicas são, por isso, *site-specific*, isto é, dependem e são determinadas pelo sítio no qual são construídas. Esta especificidade é espaço-temporal, mas também sócio-cultural (Carlson 1986: 24, 2000: 204, Davies 1994: 44-46, Graham 2005: 167, 2009: 563, Goodman 1985, 643).

13 Sobre o valor da arte veja-se, neste volume, Lopes 2013b.

14 Seguir-se-á maioritariamente Graham (2009: 562-563, 2005: 165-169).

Tanto as obras de arte transportáveis, como pinturas, quanto as obras de arte com várias instâncias, como peças musicais ou poemas, podem ser apreciadas em vários locais, sem que isso ponha em causa o seu valor. Algumas obras de arte—em particular esculturas de grandes dimensões—são *site-specific*, mas aquilo que na arte é uma mera possibilidade é na arquitectura uma necessidade (Graham 2009: 563). Porque são necessariamente *site-specific*, os edifícios não parecem ser obras de arte.

Função. A característica que mais parece distinguir os objectos arquitectónicos das obras de arte é o facto de terem uma função prática que lhes é essencial (Graham 1989: 248-249, 2009: 562, Haldane 1998: 1999, 15, Scruton 1979: 40). O valor de um edifício é drasticamente influenciado pelo modo como cumpre, ou não, a sua função (Graham 2005: 165-167). Um edifício belo que não cumpra a sua função é um mau edifício. Um edifício sem qualquer função assemelha-se mais a uma escultura de grandes dimensões do que a uma obra arquitectónica.

Poderia argumentar-se que nem todos os objectos arquitectónicos têm funções práticas. Esse é o caso dos túmulos, monumentos e *follies*.¹⁵ Estes casos podem, contudo, ser considerados parasitários (Graham 1989: 250). *Follies* não são exactamente edifícios, mas antes cópias de edifícios pré-existentes. Túmulos e monumentos, são objectos com características semelhantes às da escultura, modelados a partir da ideia de edifício.

Embora as obras de arte possam ter funções práticas — pense-se na música de intervenção ou na sombra proporcionada por uma escultura — estas funções são acidentais e o valor da obra não depende do seu cumprimento (cf. Collingwood 1958: 32).¹⁶ Pelo

¹⁵ Pevsner, Fleming e Honour definem '*folly*' da seguinte maneira: 'A costly but useless structure built to satisfy the whim of some eccentric and thought to show his folly; usually a tower or a sham Gothic or classical ruin in a landscaped park intended to enhance the view or picturesque effect' (Pevsner, Fleming e Honour 1975: 169). As *follies* eram muito comuns em meados do séc. XVIII e visavam apenas decorar os jardins nos quais estavam colocadas. Veja-se Graham (1989: 249).

¹⁶ Para benefício do argumento, pressupõe-se provisoriamente uma forma genérica de esteticismo. Veja-se, brevemente neste volume, 'Arte e Moralidade'.

contrário, é uma posição bastante difundida aquela de acordo com a qual a apreciação da arte depende de esta ser considerada de modo *desinteressado* (cf. Kant 1793: 6). Esta abordagem seria, pelas razões descritas, totalmente desadequada à arquitectura, o que sugere que a arquitectura está demasiado distante das artes para ser considerada uma delas.

2.2 O estatuto das obras arquitectónicas

Perante as diferenças notadas acima, pode aceitar-se que, apesar das nossas intuições, os edifícios não podem ser obras de arte. Isto não quer dizer que não possam ser valiosos ou admirados também pela sua beleza, mas apenas que para tal não é necessário incluir estes objectos no conjunto das obras de arte. Esta posição foi defendida por Adolf Loos, para o qual só os túmulos e os monumentos, precisamente por não possuírem uma função prática (*stricto sensu*) podem ser considerados arte (Loos 1910: 82-83).¹⁷ Embora numa variante muito diferente, é também esta a proposta de Carlson, para quem os edifícios devem ser considerados, não como obras de arte, mas como elementos integrantes do ecossistema do qual os humanos fazem parte (1986: 22).

Se se quiser preservar a intuição de que alguns edifícios são obras de arte, terá de se esclarecer se eles têm um estatuto *sui generis* ou se são obras de arte como quaisquer outras. A segunda hipótese, radical e com poucos adeptos, foi defendida por Le Corbusier, para quem todos os aspectos mencionados pertencem ao âmbito, não da arquitectura, mas da construção e são, por isso, irrelevantes.¹⁸ Esta distinção parece, no entanto, forçada, pelo que a hipótese mais plausível é a primeira.

Para defender que alguns edifícios são obras de arte *sui generis* é necessário explicar por que razão as diferenças apresentadas não são

¹⁷ É importante notar, contudo, que Loos tem em mente os arquitectos e a arquitectura do seu tempo e não obras arquitectónicas anteriores. A sua posição é compatível com a afirmação de que, por exemplo, a catedral de Chartres é uma obra de arte.

¹⁸ A cisão entre a arquitectura vista como arte e o seu lado prático e funcional tem antecedentes em Alberti (1485: I, 1) e na filosofia pós-kantiana (em particular de Schelling e Schopenhauer). Veja-se Guyer (2011: 11-12, 15).

suficientes para excluir a arquitectura do conjunto das obras de arte. Para tal, pode afirmar-se, em relação ao uso de arte, que existem várias obras de arte que usam outras. Este é o caso de esculturas nas quais poemas estão gravados (como na Estátua da Liberdade), filmes com bandas sonoras, ou músicas nas quais poemas são cantados. Poderia argumentar-se que estes exemplos se deixam explicar à luz de uma distinção ontológica (acerca da qual mais será dito na secção quatro). Neles, as obras usadas são sempre espécimes (*tokens*) de obras múltiplas, ao passo que a arquitectura permite o uso de obras de arte singulares (como esculturas). Não se segue, contudo, que a relação de uso não seja a mesma, pelo que a diferença entre edifícios e outras obras de arte pode ser de grau e não de género: estas permitem o uso de um tipo de obra de arte e aqueles permitem o uso de dois tipos.

Em relação ao carácter *site-specific* da arquitectura, pode argumentar-se que isto se deve à dimensão dos objectos arquitectónicos.¹⁹ Esculturas de grandes dimensões, como as da Ilha de Páscoa, são, tal como os edifícios, necessariamente *site-specific*. A distinção relevante não parece, por isso, ser entre arte e não-arte, mas sim entre arte de pequenas dimensões e arte de grandes dimensões.²⁰

A posse de função, por fim, parece ser a característica da arquitectura que mais a diferencia das outras artes, justificando que esta seja vista como um subconjunto especial das obras de arte. Na sua formulação contemporânea, o reconhecimento do estatuto especial da arquitectura entre as artes remonta à obra de Kant, de acordo com o qual a beleza da arquitectura (tal como a dos animais) não é ‘livre,’ mas sim ‘aderente.’ Consequentemente, os juízos de gosto a seu respeito não são ‘livre[s] e puro[s],’ mas sim ‘aplicado[s]’ (Kant 1793: 51-52). Embora Kant seja por vezes visto como o culpado da desvalorização da arquitectura pela filosofia

¹⁹ O mesmo se aplica à natureza pública dos objectos arquitectónicos, que também os parece distinguir da arte (Graham 2009: 562).

²⁰ O exemplo paradigmático de escultura *site-specific* é o já mencionado *Tilted Arch*, que Richard Serra se recusou a relocalizar (cf. Carlson 2000: 204-205). Obras de arte múltiplas podem também, na realidade, ser *site-specific*. Este é o caso, por exemplo, da música composta pelos mestres da capela da catedral de S. Marcos, em Veneza, especificamente adaptada às condições acústicas daquele local. (Devo e agradeço esta observação a António Lopes, revisor deste artigo.)

(Goldblatt e Paden 2011: 1-2, cf. Guyer 2011 e Haldane 1999), daqui não se segue que a arquitectura seja inferior, mas apenas que constitui um subconjunto especial da arte.

3 Arquitectura como arte e valor arquitectónico

Como acaba de se ver, parece plausível afirmar que alguns edifícios são obras de arte. Isto não nos diz, contudo, que edifícios são esses, nem o que os distingue dos restantes. O propósito desta secção será o de apresentar alguns dos melhores candidatos para o esclarecer. Nesse sentido, considerar-se-ão algumas das teorias da arte mais influentes e o modo como se aplicam à arquitectura.²¹ Antes disto, considerar-se-á uma teoria a respeito do valor arquitectónico.

Funcionalismo austero. O termo ‘funcionalismo’ é profusamente utilizado em discussões sobre arquitectura, sem que uma definição seja normalmente fornecida. Na realidade, este termo denota um conjunto vasto de teorias arquitectónicas (cf. Forty 2000: 174-195). A teoria que aqui se considerará afirma que o valor de um edifício se mede exclusivamente pelo modo como cumpre a função à qual se destina. Quaisquer considerações de ordem estética só são relevantes na medida em que contribuem para o cumprimento dessa função. Seguindo Winters (2001: 524-527, 2007: 40), chamar-se-á ‘austero’ a este tipo de funcionalismo, por oposição ao ‘estético’, que será mencionado adiante.

O funcionalismo austero está sujeito a dois problemas. Em primeiro lugar, não é claro que se possa determinar a função de um edifício do modo requerido, uma vez que nem sempre se consegue determinar qual das coisas que acontecem num edifício corresponde à sua função (veja-se Scruton 1979: 38-43 e Winters 2007: 47-48). Em segundo lugar, ao focar-se apenas na função, o funcionalismo austero parece redutor. Existem inúmeros *designs* compatíveis com a mesma função e o funcionalismo não fornece ferramentas para os distinguir (Scruton 1979: 42). Deste modo, a teoria permite que

²¹ Não serão consideradas teorias que pressuponham que a arte só pode ser definida nominalmente. Veja-se, neste volume (Almeida 2014).

edifícios hediondos cuja fealdade não afecte a função sejam casos paradigmáticos de qualidade arquitectónica.

Imagine-se que estas dificuldades são respondidas e que o funcionalismo fornece um método sociológico para determinar a qualidade arquitectónica de um edifício. A pergunta a respeito do que torna certos edifícios obras de arte permanece por responder. Como tal, a adopção do funcionalismo austero não dispensa a consideração das teorias *infra*.

Formalismo. O formalismo, ou esteticismo, é a posição diametralmente oposta ao funcionalismo austero. De acordo com esta posição, alguns edifícios são obras de arte porque a sua forma tem certas propriedades estéticas (Graham 2009: 561-562, 2005: 175-177). O formalismo é uma família de posições, que inclui tanto a que Pevsner parece defender na citação acima (1968: 15), quanto a de Le Corbusier.

Numa versão radical, o formalismo implicaria que a função e estabilidade do edifício são irrelevantes para o seu estatuto e valor enquanto obra de arte. Esta versão é pouco apelativa, não apenas porque ignora uma característica essencial da arquitectura, mas porque não permite distinguir a arquitectura da escultura ocupável (cf. Scruton 1979: 8 e Graham 2009: 562).

As versões moderadas de formalismo reconhecem a importância dos aspectos utilitários da arquitectura e podem ser relacionadas com teorias de enorme importância histórica. É o caso das teorias de Vitruvius (80-70 a.C. – 15 a.C.) e Alberti (1404-1472).²² Segundo Vitruvius, a arquitectura deve contemplar sempre a durabilidade (*firmitas*), a conveniência (*utilitas*) e a beleza (*venustas*) (Vitruvius: I, 3, 2).²³ Alberti atribui maior importância ao desenho do que à construção, mas também ele reconhece a importância da segunda (1485: I, 1). Para ambos (em traços gerais), a qualidade arquitectónica depende da beleza do edifício. Um edifício é belo se as várias partes que o

22 Sobre a associação do esteticismo ao classicismo veja-se Graham (2009: 556-561). Sobre a importância histórica e filosófica destas e outras teorias, veja-se Haldane 1998 e 1999.

23 Seguiu-se a tradução de Haldane (1999: 9).

constituem estiverem articuladas de modo harmonioso e proporcional, constituindo um todo com as mesmas características.²⁴

O formalismo acerca da architectura está sujeito aos mesmos problemas que o formalismo acerca da arte (cf. Budd 1998, Sheppard 1987: 38-55). Esta teoria parece incapaz de explicar o valor artístico de obras que dependem de aspectos extra-formais. A Ópera de Sidney (Jørn Utzon), por exemplo, não parece poder ser devidamente compreendida e apreciada sem que se atenda ao facto de a sua forma ‘aludir a’ velas de barcos. O mesmo se aplica a muita architectura pós-moderna que faz uso do vernáculo, não pelas suas propriedades estéticas, mas pela sua dimensão simbólica (cf. Venturi, Scott Brown e Izenour 1988).

Referência. A teoria da arte como imitação, ou mais genericamente, representação, remonta ao Livro X d’A *República* (Platão) e, com diversas formulações ao longo do tempo, é uma das teorias da arte com maior importância histórica (cf. Sheppard 1987: 4-17). Por um lado, esta teoria parece encontrar na architectura, como na música e na pintura não-figurativa, um contra-exemplo: estas obras de arte não parecem representar, e menos ainda imitar, o que quer que seja. Por outro lado, ao contrário do formalismo, ela tem a capacidade de explicar o carácter e valor artísticos de edifícios como a Ópera de Sidney. Assim, uma teoria que amplie a noção de ‘representação’, permitindo acomodar casos em que o edifício não parece representar nada, será uma boa candidata para explicar a natureza artística desses edifícios.

Em *Languages of Art* (1976), Goodman propôs precisamente uma teoria com estas características, tendo apresentado a sua aplicação à architectura em *How Buildings Mean* (1985). De acordo com esta teoria, a característica distintiva das obras de arte é o facto de, tal como a linguagem, elas serem *intencionais*, isto é, *acerca* de alguma

24 Para Vitruvius, a beleza depende da ordem (*ordinatione*), da disposição (*dispositione*), do ritmo (*eurythmia*), da proporção (*symmetria*) e do decoro (*decore*) (Vitruvius: I, 2, 1; cf. Guyer 2011: 8); e para Alberti, da concinidade (*concinitas*), resultante dos princípios relativos ao número (*numerus*), à delimitação (*finitio*) e à disposição (*collocatio*) (Alberti 1485: IX, 5). Veja-se Haldane 1998, Scruton (1979: 58-70) e Winters (2007: 15-24).

coisa.²⁵ Aplicando-a à arquitectura, temos que ‘Um edifício é uma obra de arte apenas na medida em que significa, refere ou simboliza de alguma forma’ (Goodman 1985: 643).²⁶

De acordo com Goodman, a representação — que ocorre em edifícios como a Ópera de Sidney — é apenas uma das várias formas de referência (1985: 644-645). O modo de referência mais frequente na arquitectura é aquele a que Goodman chama ‘exemplificação’ e que ilustra da seguinte maneira:

Um caso comum é o de um pedaço de lã amarela axadrezada utilizada como amostra. O pedaço refere, não algo que representa, descreve ou denota, mas as suas propriedades de ser amarelo, axadrezado e de lã [...]. Mas o pedaço não exemplifica deste modo todas as propriedades ou classificações que se lhe aplicam — não exemplifica, por exemplo, o seu tamanho ou a sua forma. A senhora que pediu um vestido com um material ‘exactamente como a amostra’ não o quis feito de peças de [cinco centímetros quadrados] com bordas em ziguezague. (Goodman 1985: 645)²⁷

Do mesmo modo, os edifícios podem exemplificar algumas das suas propriedades estruturais ou funcionais. Eles podem também exemplificar propriedades que possuem apenas metaforicamente (1985: 646-648). A este tipo de referência, Goodman chama ‘expressão’.

A teoria de Goodman permite, assim, acomodar várias descrições comuns de edifícios. Pode, de acordo com ela, afirmar-se que uma catedral gótica expressa leveza ou que uma capela românica expressa recolhimento, embora nenhuma exemplifique estas propriedades. Goodman admite que as relações referenciais podem ser (mas nem sempre são) transitivas: ‘Por exemplo, se uma igreja representa veleiros, veleiros exemplificam libertação da terra e libertação da terra por sua vez exemplifica espiritualidade, então a igreja refere

²⁵ Veja-se, neste volume, Leclerc 2015.

²⁶ ‘A building is a work of art only insofar as it signifies, refers, symbolizes in some way.’

²⁷ ‘A commonplace case is a swatch of yellow plaid woolen serving as a sample. The swatch refers not to anything it pictures or describes or otherwise denotes but to its properties of being yellow, plaid, and woolen [...]. But it does not so exemplify all its properties nor all labels applying to it—not, for instance, its size or shape. The lady who ordered dress material ‘exactly like the sample’ did not want it in two-inch-square pieces with zigzag edges.’

espiritualidade através de uma cadeia com três elos' (Goodman 1985: 648). A este tipo de referência indirecta, o autor chama 'alusão'.²⁸

A grande vantagem da teoria de Goodman é o facto de ela ser compatível com outras teorias do valor arquitectónico, permitindo até torná-las mais claras. Considerem-se dois exemplos. O funcionalismo estético pode beneficiar do tratamento goodmaniano da noção de referência, passando a ser caracterizado como a teoria de acordo com a qual um edifício é uma obra de arte (ou é belo) se exemplificar a sua função. A posição metafisicamente carregada de Schopenhauer pode também beneficiar da teoria de Goodman. Segundo Schopenhauer, alguns edifícios são obras de arte — ainda que arte inferior — porque permitem a intuição (ou experiência) de 'Ideias que constituem os graus inferiores da objectividade da vontade' (Schopenhauer 1819: 43). Schopenhauer esclarece que se refere 'à gravidade, à coesão, à resistência, à dureza, às propriedades gerais da pedra, às representações mais rudimentares e mais simples da vontade dos baixos profundos da natureza' (Schopenhauer 1819: 43, cf. Guyer 2011: 11-12). Apelando ao vocabulário goodmaniano, pode dizer-se que, de acordo com esta perspectiva, são obras de arte apenas os edifícios que exemplificam propriedades relativas aos aspectos mais gerais da sua existência física.

Apesar de nem tudo a respeito da relação de referência ser claro, a teoria de Goodman constitui um bom ponto de partida para explicar porque é que certos edifícios são obras de arte. A sua principal desvantagem é o facto de estar intimamente relacionada com o *cognitivismo estético*, a tese de que o valor de uma obra de arte repousa no *esclarecimento* (*enlightenment*) que proporciona (Goodman 1985: 652 e Graham 2009: 567). A proximidade desta tese, embora não impeça a adopção de partes da teoria de Goodman, recomenda alguma ponderação.

Expressão. De acordo com a terminologia goodmaniana, um objecto expressa propriedades que não tem, mas que lhe podem ser atribuídas metaforicamente. Estados psicológicos e emocionais são casos paradigmáticos deste tipo de propriedade.

28 'For instance, if a church represents sailboats, sailboats exemplify freedom from earth, and freedom from earth in turn exemplifies spirituality, then the church refers to spirituality via a three-link chain.'

Dizemos frequentemente que uma pintura é triste ou que certa peça musical exprime alegria, assim como dizemos que um poema é reconfortante porque nos sentimos mais calmos ao lê-lo. Estas descrições são tão frequentes que é plausível pensar que a expressão de emoções é a única relação referencial relevante para a arte. Isto, por sua vez, corresponde à teoria da arte como expressão, herdeira do Romantismo e (embora em versões diferentes) defendida por autores como Tolstói, Croce e Collingwood (cf. Sheppard 1987: 18-37).

Na sua formulação mais geral, esta teoria afirma que um objecto é uma obra de arte somente se exprimir emoções do artista *ou* provocar emoções naqueles que a apreciam. Formulações mais específicas podem ser obtidas pela selecção de um dos disjuntos ou pela determinação das emoções relevantes. Para avaliar a aplicação da teoria à arquitectura, contudo, utilizar-se-á a versão genérica (cf. Scruton 1979: 185-205).

A música é a forma de arte que melhor se deixa explicar por esta teoria. Ao contrário da pintura ou da literatura, a música é um *medium* tipicamente não-representacional, pelo que é frequentemente descrita por apelo ao modo como parece exprimir as emoções do compositor ou do intérprete, e às emoções que provoca nos ouvintes. Sendo também tipicamente não-representacional, seria de esperar que a arquitectura se adaptasse facilmente a esta teoria. No entanto, não é tão comum dizer-se que um edifício exprime tristeza, alegria ou coragem. Além disto, sendo verdade que os edifícios têm influência no nosso estado emocional, não nos comovemos com eles da forma que nos comovemos ao ouvir uma peça musical. Assim, não é claro de que modo a noção ‘expressão de emoções’ se aplica à arquitectura.

A teoria da arte como expressão aplicada à arquitectura implica que um edifício é um veículo de expressão de emoções. Esta forma de conceber edifícios pode desvirtuar a arquitectura por conflitar

com a solidez estrutural dos edifícios,²⁹ ou com a sua dimensão social.³⁰

De entre as teorias consideradas acima, destaca-se a de Goodman pela sua adaptabilidade. Ela permite, por exemplo, que a natureza artística de um edifício se deva facto de ele referir outro edifício, o que contribui para que — tal como acontece nas outras artes — o valor artístico seja avaliado no contexto da história da disciplina.³¹ Assim, um edifício moderno pode ser considerado arte pelo modo como adapta, por exemplo, um princípio de proporção albertiano.

Isto não significa, contudo, que a teoria esteja livre de problemas. Além daquilo para o qual já se alertou, ela pode ser demasiado permissiva. Dependendo da nossa capacidade de estabelecer relações referenciais, pode argumentar-se acerca de qualquer edifício banal que ele refere algo. Pode, por exemplo, dizer-se que, ao violar certo princípio canónico, ele refere esse princípio e a arquitectura que o aplica. Nesse caso, a teoria permite que qualquer edifício seja uma obra de arte, desde que um observador suficientemente perspicaz produza um argumento nesse sentido. Esta consequência é mitigada caso exista uma interpretação correcta para cada edifício, mas essa possibilidade é muito controversa.³²

Dadas as dificuldades enfrentadas por todas as teorias consideradas, devemos ponderar até que ponto esta é a abordagem mais adequada. Talvez a arquitectura seja um âmbito no qual se revelam de forma particularmente clara as limitações da tentativa de encontrar uma teoria unificada a respeito da arte. Talvez devamos focar-nos antes no modo como apreciamos obras arquitectónicas, bem como no que isso implica acerca de nós mesmos enquanto indivíduos e

29 Embora, nesse caso, não se possa falar de expressivismo, a existência deste tipo de conflito é visível na polémica em torno do Stata Center, um edifício do M.I.T. desenhado por Frank Gehry, que levou a um processo judicial contra o arquitecto. Veja-se <https://www.nytimes.com/2007/11/07/us/07mit.html> (acedido a 29 de Janeiro de 2020).

30 O argumento de Adolf Loos contra o *Jugendstil* e a Secessão Vienense tem também esta estrutura (1910).

31 Isto permite que alguns aspectos da teoria sejam compatibilizados com uma teoria narrativista como a de Carroll (1993).

32 Veja-se brevemente neste volume ‘Intenção e Interpretação na Arte’.

enquanto comunidade. Esta abordagem é, *grosso modo*, a que Scruton leva a cabo na sua obra seminal *Aesthetics of Architecture* 1979.

4 Ontologia da arquitectura

Doravante, utilizar-se-á ‘obras arquitectónicas’ para referir os objectos arquitectónicos que (sob a suposição de que existem) são obras de arte. É plausível pensar que estes objectos são mais parecidos com obras de arte de um certo tipo do que de outro. Como a discussão acima tornou claro, a arquitectura pode frequentemente ser comparada com a escultura, havendo até casos em que não é fácil determinar a qual das artes certa obra pertence. Por outro lado, como também foi dito, ao contrário da escultura, a arquitectura não é um *medium* tipicamente representacional e assemelha-se, neste aspecto, mais à música do que a outras artes.

Esculturas e peças musicais são, contudo, objectos radicalmente diferentes: ao passo que a Quinta Sinfonia de Beethoven tem vindo a ser executada milhares de vezes, há apenas um *David* de Michelangelo. Diz-se que esculturas, pinturas, entre outros, são obras singulares, ao passo que as obras musicais e teatrais, entre outras, são *múltiplas* (cf. Davies 2009). *Prima facie*, a arquitectura pertence ao grupo das obras de arte singulares, mas, como se verá, há razões para crer que talvez pertença ao das obras de arte múltiplas. A presente secção explanará este debate, que é uma aplicação à arquitectura de problemas oriundos da ontologia da arte.³³

4.1 Edifícios como obras de arte singulares

Quando pensamos na Torre Eiffel, pensamos num edifício icónico da cidade de Paris e não no edifício (com metade do tamanho) no Hotel Paris em Las Vegas. Deste último dizemos tratar-se de uma réplica. Também em Las Vegas, existe uma réplica do *David* de Michelangelo, que nem por um momento confundimos com o original. O facto de estes objectos serem réplicas e não instâncias³⁴ genuínas das obras em

³³ Veja-se, neste volume, Lopes 2013a.

³⁴ ‘Instância’ será utilizado como termo neutro para identificar ocorrências, execuções, etc. de obras múltiplas.

causa sugere que tanto as obras de escultura quanto as de arquitectura são singulares.³⁵

Intuitivamente, a obra arquitectónica é o edifício, isto é, o objecto material concreto. Estes objectos têm grandes dimensões, são complexos e compósitos, mas parecem ser individuados do mesmo modo que individualizamos, por exemplo, peças de mobiliário. A esta forma comum de pensar em obras arquitectónicas, Dominic McIver Lopes chama ‘ontologia standard’ (*standard ontology*) (2007: 81), terminologia que aqui se adoptará.³⁶

A ontologia standard não deve ser confundida com a tese implausível de que a obra de arte é redutível aos materiais dos quais o edifício é composto (Davies 2009: 171). Isso implicaria que, se um edifício fosse uma obra de arte, o monte de entulho resultante da sua demolição também o seria. Pelo contrário, a ontologia standard permite acomodar a intuição de que quando um edifício é destruído, se destrói também a obra de arte (cf. Davies 1994: 44). Esta teoria explica, portanto, fenómenos como o da comoção generalizada em torno do incêndio da catedral de Notre-Dame.

4.1.1 *Objecções*

Existem três objecções principais à ontologia standard. Em primeiro lugar, parecem existir contra-exemplos à singularidade das obras arquitectónicas. Considere-se o movimento ‘*tiny house*’, cuja

35 O facto de os edifícios serem *site-specific* contribui para a intuição de que são singulares. A comparação com a pintura e a escultura mostra, contudo, que esta não é uma condição necessária e há razões para crer que também não é suficiente. Como argumenta Davies, se o sítio (*site*) puder ser recriado, então uma obra de arte arquitectónica pode ser *site-specific* e múltipla (1994: 44-46, 2009: 158). Se a afirmação se acrescentarem as de que os sítios (*sites*) são *local-specific* e que os locais (*locals*) são determinados histórica e socialmente, então sim a conjunção pode ser vista como condição suficiente para a singularidade das obras arquitectónicas (*Ibid.*) Na realidade, existem inúmeras formas de arte acerca das quais não é fácil decidir se são ou não singulares. Este é o caso de métodos de impressão como a gravura ou a serigrafia, mas também dos *ready mades* da arte contemporânea, entre outros.

36 Esta não é, contudo, a única teoria disponível compatível com a afirmação de que edifícios são obras de arte singulares. Por exemplo, Dominic McIver Lopes levanta a possibilidade de alguns edifícios serem *eventos* singulares (2007: 82-83). Veja-se ainda Davies 2009.

importância cultural tem vindo a aumentar. Este movimento advoga, como solução para os problemas sociais, económicos, ecológicos, etc. associados à habitação, a utilização para esse efeito de edifícios muito pequenos, mas muito adaptáveis.³⁷ Estes edifícios podem ser produzidos em larga escala e, uma vez que podem ser transportados (possuindo por vezes um trem para esse efeito), não são *site-specific*. Se se imaginarem três edifícios idênticos deste tipo, então, uma vez que a destruição de um não implica a destruição da obra arquitectónica (cf. Wolterstoff 1975: 118), parece haver boas razões para afirmar que se trata de três instâncias da mesma obra, pelo que ela é múltipla.³⁸

Uma forma de responder a esta objecção é argumentar que as ‘*tiny houses*’ não devem ser consideradas edifícios. Estes objectos não são estacionários, pelo que não partilham uma característica típica dos edifícios. Eles podem, por isso, ser comparados a outros objectos ocupáveis e habitáveis, como tendas ou caravanas. Se assim for, então as ‘*tiny houses*’ são objectos resultantes da actividade arquitectónica, que, não sendo paradigmáticos, requerem uma discussão independente.

Em segundo lugar, a ontologia standard não parece fornecer critérios de identidade ao longo do tempo adequados para obras arquitectónicas. Estes objectos estão expostos a condições climáticas variáveis e ao uso que deles é feito. Por este motivo, não apenas os materiais estão em constante deterioração, como é necessário proceder a intervenções frequentes de manutenção e renovação. Por implicar que a obra arquitectónica é composta por certos materiais (cf. Lord 1977: 149), a ontologia standard implica que uma alteração nos materiais é uma alteração da obra arquitectónica. Nesse caso, segue-se desta teoria que nenhuma obra arquitectónica existe durante muito tempo, sendo frequentemente substituída por uma nova obra.³⁹

37Veja-se, por exemplo, www.bauhauscampus.org.

38 Optou-se por utilizar o exemplo das ‘*tiny houses*’ porque não são *site-specific*. A objecção pode, no entanto, ser ilustrada com edifícios idênticos no seio de empreendimentos urbanos ou com edifícios pré-fabricados como as *kitHAUS*; cf. Lopes (2007: 81- 82).

39 Este problema é formalmente semelhante ao da identidade pessoal ao longo do tempo. Veja-se, neste volume, Galvão 2013.

Embora esta objecção revele a necessidade de refinar a ontologia standard, ela não a derrota. Se, por exemplo, edifícios forem objectos *tetradimensionais*, então a sua constituição material num dado momento é a constituição de apenas uma parte temporal da obra de arte. Nesse caso, a ontologia standard não está exposta a esta objecção.

Em terceiro lugar — levando mais longe a objecção anterior — a ontologia standard não consegue acomodar casos de *refabricação* de edifícios; isto é, casos em que um edifício é destruído e posteriormente reconstruído de acordo com o plano original (Wicks 1994: 163). Esta teoria implica que edifícios refabricados são réplicas do edifício anterior e não obras arquitectónicas genuínas. No entanto, não só não temos razões independentes para achar que esse é o caso, como, intuitivamente, não parece ser. O famoso Pavilhão de Barcelona de Mies van der Rohe foi destruído em 1930 e reconstruído em 1986. Contudo, a maioria de nós não está disposta a dizer que o pavilhão que hoje em dia se pode visitar é apenas uma réplica do original. Por paridade de raciocínio com os casos de deterioração e reparação de edifícios, o facto de os materiais serem numericamente diferentes dos originais não parece implicar que o edifício refabricado é uma réplica (Wicks 1994: 164). A isto acresce o facto de, aquando da refabricação, se procurar repor o aspecto original. Segundo Wicks (1994: 168), isto ‘sugere que’ a obra arquitectónica é, não o edifício, mas o seu ‘aspecto,’ multiplamente instanciável.⁴⁰

Esta objecção torna-se mais premente se se considerar a prática japonesa *shikinen senju*, introduzida na literatura por Dominic McIver Lopes (2007). Esta prática caracteriza-se pela reconstrução cíclica de templos xintoístas. O caso particular mais relevante é o do santuário de Ise, ou Ise Jingu, partes do qual são reconstruídas a cada vinte anos. De entre as partes sujeitas à reconstrução (que incluem uma ponte) destaca-se o *naiku*, dividido entre o *goshoden*, onde se encontra um templo, e o *kodenchi*, um espaço vazio com as mesmas dimensões, onde o templo será reconstruído no próximo ciclo de vinte anos.⁴¹ No momento da transição de ciclo, o novo e o velho templo estão

⁴⁰ De Clercq alerta para a fraqueza deste raciocínio e dos termos utilizados por Wicks (2012, 211).

⁴¹ O último ciclo começou em 2013, pelo que o próximo será em 2033. Para mais (e mais precisas) informações veja-se www.isejingu.or.jp.

construídos lado a lado. Por simplicidade, e seguindo a sugestão de Lopes, utilizar-se-á ‘o Ise Jingu’ para referir o *goshoden* (2007: 81).

Num certo sentido, o edifício refabricado ao lado do anterior é *novo*. Como tal, a frase (Y) ‘O Ise Jingu não tem mais de vinte anos’ parece verdadeira (Lopes 2007: 81). Noutra sentença, dado que a construção deste templo data pelo menos do século VIII d.C. (havendo uma lenda que o faz datar do século I a.C.) (Lopes 2007: 79), a frase (O) ‘O Ise Jingu tem mais de mil anos’ também parece verdadeira (Lopes 2007: 81).

De acordo com a ontologia standard, apenas (Y) é verdadeira. Uma vez que um objecto material não pode ocupar dois lugares ao mesmo tempo, a ontologia standard implica que não há um templo Ise Jingu com mais do que vinte anos. Lopes considera esta conclusão inaceitável — em parte porque viola o modo como os próprios japoneses falam acerca do templo — pelo que recomenda a rejeição da ontologia standard. Em alternativa, Lopes propõe que se adopte ou a perspectiva de acordo com a qual as obras arquitectónicas são múltiplas ou a de que são *eventos (token)*, e não objectos, singulares (2007: 82-83).

De Clercq responde a ambos os autores, procurando mostrar que os seus argumentos não suportam a conclusão pretendida (2008, 2012: 210-212). A Wicks, De Clercq responde que a refabricação de edifícios tendo em vista repor o seu aspecto original pode ser explicada por ser essa a aparência pretendida pelo autor da obra. A Lopes, responde que o problema é, na realidade, linguístico, devendo-se ao facto de ‘o templo Ise Jingu’ ser um designador temporalmente não-rígido. Como tal, a pergunta a que (O) e (Y) respondem é ambígua entre ‘quão velho é o referente de ‘o templo Ise Jingu?’ e ‘há quanto tempo tem ‘o templo Ise Jingu’ uma referência?’.⁴²

4.2 Edifícios como obras de arte múltiplas

Embora as objecções acima não derrotem definitivamente a ontologia standard, elas tornam pertinente considerar a possibilidade de as obras arquitectónicas serem múltiplas. Esta tese pode parecer implausível porque, apesar das excepções mencionadas, a grande

⁴²Veja-se a também a resposta de Lopes (2008).

maioria das obras arquitectónicas tem uma única instância. Todavia, isto não implica que as obras arquitectónicas não sejam múltiplas. A Quinta Sinfonia de Beethoven poderia ter sido executada uma única vez e não seria ainda assim uma obra singular. O critério a utilizar para distinguir estes tipos de obras não deve ser o do número de instâncias, mas sim o da destruição de instâncias: se destruir uma instância não implicar a destruição da obra, então a obra é múltipla (Wolterstoff 1975: 118). É precisamente por este motivo que a possibilidade de refabricar obras arquitectónicas, ou de recuperar obras parcialmente destruídas (como no caso da Notre-Dame), favorece a tese de que estas são múltiplas.

Na realidade (embora não seja incontroverso), uma obra múltipla pode não ter qualquer instância. A Quinta Sinfonia de Beethoven pode existir num mundo possível em que nunca foi executada. Se assim for, então uma das vantagens da tese de que as obras arquitectónicas são múltiplas é ela conseguir acomodar a existência de obras arquitectónicas nunca construídas. Esta é uma vantagem bastante relevante, porque grande parte do trabalho arquitectónico passa pela elaboração de projectos que não chegam a ser construídos (cf. Winters 2011). Frequentemente, (pense-se em concursos públicos) estes projectos estão completos e incluem plantas, elevações e modelos tridimensionais (digitais ou físicos). Acerca de pelo menos alguns deles parece sensato dizer que são obras arquitectónicas, muito embora não haja um edifício que lhes corresponda.

A tese de que as obras arquitectónicas são múltiplas tem, no entanto, um lado contra-intuitivo difícil de colmatar. O modo como falamos acerca de obras arquitectónicas não parece ser semelhante ao modo como falamos acerca de casos típicos de obras de arte múltiplas. *Ceteris paribus*, quando nos referimos à Quinta Sinfonia de Beethoven ou a *Hamlet*, não nos referimos a execuções específicas destas obras, nem, no caso da segunda, a cópias concretas. Quando dizemos 'Seagram Building' (Mies van der Rohe) ou 'Pártenon', contudo, referimo-nos a objectos materiais concretos, isto é, a meras instâncias das obras em causa (De Clercq 2012: 211). Além disto, se as obras arquitectónicas forem múltiplas, então apenas as suas instâncias, mas não as obras propriamente ditas, são *site-specific*.

4.2.1 *A arquitectura entre as outras obras de arte múltiplas*

As obras de arte múltiplas dividem-se em três tipos, de acordo com o modo como são produzidas e reproduzidas (Davies 2009: 159-163). Certas obras são produzidas através da criação de uma instância-modelo, que é depois utilizada para produzir as restantes instâncias. Este é o caso das obras literárias, em que o autor fornece à editora um manuscrito (ou dactiloscrito), que é depois editado e reproduzido em massa. O manuscrito é uma instância da obra, diferenciando-se apenas contingentemente das cópias publicadas.

Outras obras são produzidas através de uma matriz (*encoding*; Davies 2009: 160). Negativos fotográficos ou filmográficos, moldes e ficheiros digitais são exemplos de matrizes. Não sendo instâncias da obra de arte, estes objectos possibilitam, mediante um processo técnico (*decoding*; *Ibid.*), a sua reprodução.

Por fim, algumas obras são produzidas através de um conjunto de instruções registadas pelo seu criador, recorrendo, ou não, ao aparato técnico da própria arte. O exemplo típico deste caso são as obras musicais da tradição clássica ocidental, em que o compositor regista, por meio de uma partitura, aquilo que deve ser feito pelos intérpretes para executar uma instância da obra.

A comparação da arquitectura (vista sob a possibilidade de as suas obras serem múltiplas) com a música torna-se mais clara à luz desta caracterização. O projecto arquitectónico — plantas, elevações, modelos tridimensionais, etc. — parece corresponder à terceira hipótese: um conjunto de instruções que permitem aos responsáveis pela construção produzir uma instância da obra. É também claro, contudo, que há diferenças relevantes. Ao contrário do que acontece geralmente no caso da interpretação musical, a construção não tem uma dimensão artística. Pode argumentar-se que esta diferença resulta de a arquitectura não ser uma arte performativa. Alternativamente, sendo a construção um processo técnico, pode defender-se que o projecto arquitectónico é uma matriz.

A decisão a respeito desta opção pode, na realidade, depender de um outro problema, nomeadamente, o de saber qual a relação entre a obra de arte e as suas instâncias. Este problema é central na ontologia

da arte,⁴³ pelo que ultrapassa os limites da filosofia da arquitectura. Embora, por esse motivo, o presente contexto não permita um tratamento detalhado deste debate, é interessante considerar sucintamente o modo como se aplica às obras arquitectónicas.

Uma das posições mais populares a este respeito afirma que a obra de arte é um *tipo* do qual as instâncias são *tokens* (espécimes) (Davies 2009: 168-169). A relação seria, assim, a mesma que se estabelece entre uma letra e as suas instâncias numa palavra: em ‘papa’, por exemplo, temos dois *tokens* da letra ‘p’ (*tipo*) e dois *tokens* da letra ‘a’ (*tipo*). Do mesmo modo, parece plausível afirmar que a obra arquitectónica é (por assim dizer) o modelo abstracto, sendo o(s) edifício(s) a aplicação concreta desse modelo.

Uma outra posição importante, de pendor nominalista, é a de que a obra de arte é a classe da qual as instâncias são membros (Goodman 1976). A teoria de Goodman é frequentemente criticada por ter (pelo menos) duas consequências inaceitáveis (veja-se, por exemplo, Davies 2009: 168, Lopes 2013a: 15). Por um lado, ela implica que uma obra de arte múltipla ‘cresce’ à medida que vai sendo executada ou reproduzida. Por outro, ela implica que obras de arte sem instâncias são, na realidade, um e o mesmo objecto, a saber, o conjunto vazio.

É interessante considerar a aplicação da teoria de Goodman à arquitectura, precisamente porque não é claro que estas consequências obtenham. Em primeiro lugar, ao contrário de peças musicais, filmes ou fotografias, na grande maioria dos casos, as obras arquitectónicas têm apenas uma instância e não é previsível que esse número aumente com o passar do tempo. Se isso acontecer, não parece insensato afirmar que a obra arquitectónica ‘cresceu’: ela passou a ser composta por mais um edifício.

A segunda consequência seria bastante mais gravosa, já que a existência de obras arquitectónicas não construídas pode ser uma motivação para adoptar esta ontologia. Uma forma de, mantendo a teoria de Goodman, evitar esta consequência é argumentar que o projecto arquitectónico não é uma matriz nem um conjunto de instruções, mas sim uma instância-modelo da obra. Esta posição

⁴³Veja-se Davies 2009, Livingston 2016 e, neste volume, Lopes 2013a.

implicaria que obras arquitectónicas não construídas não são obras sem instâncias, mas sim obras sem certo tipo de instância.

O aspecto contra-intuitivo desta tese dissipa-se parcialmente se se considerar a importância dada hoje aos modelos arquitectónicos digitais. A maquete digital é, num certo sentido, um ‘edifício-teste’ que permite concluir a viabilidade de criar uma nova instância com implicações materiais e financeiras bastante maiores. Ela é, por isso, semelhante ao manuscrito de um romance enviado a uma editora.

Esta tese acomoda ainda com bastante facilidade a primeira consequência da teoria de Goodman. Afirmar que obras arquitectónicas construídas são ‘maiores do que’ obras arquitectónicas por construir pode ser uma forma de captar a diferença entre as duas. É também uma vantagem desta tese o facto de ela permitir explicar por que razão, quando estudamos uma obra arquitectónica, procuramos, além de visitar o edifício, conhecer plantas, esboços, modelos, entre outros.

Evidentemente, a viabilidade desta posição não pode ser atestada em tão curto espaço. Entre muitas outras coisas, seria necessário explicar de que modo uma obra de arte poderia ter instâncias tão diferentes e, conseqüentemente, o que justifica o carácter ontológico *sui generis* da arquitectura. A descrição acima não pretende veicular a plausibilidade deste projecto, mas tão só ilustrar o interesse de considerar a arquitectura nos debates ontológicos contemporâneos.

Para benefício da clareza da exposição, pressupôs-se nesta secção o monismo a respeito da ontologia da arquitectura.⁴⁴ Esta abordagem pode, todavia, ser contestada. A arquitectura abrange uma enorme diversidade de obras, com diferenças intra e inter-culturais, que talvez tornem irrazoável querer acomodar todas as obras arquitectónicas na mesma categoria ontológica. Tal como sugere Lopes (2007), talvez devamos ter primeiro em consideração o modo como certa arquitectura, no seu contexto cultural específico, é apreciada, para, a partir daí, procurar compreender de que tipo de objecto se trata.

⁴⁴ Na ontologia da arte, o monismo é a tese de que todas as obras de arte pertencem a uma mesma categoria ontológica e o pluralismo a de que existem várias categorias às quais diferentes obras de arte — presumivelmente em função da disciplina artística — podem pertencer. Veja-se Lopes (2007: 78-79) e Lopes (2013a: 4).

Conclusão

Neste ensaio, apresentaram-se as principais discussões filosóficas em torno da arquitectura. O seu fio condutor foi a questão do estatuto da arquitectura entre as artes. Embora não queira reclamar definitivamente a verdade de nenhuma tese, procurei mostrar que há boas razões para crer que a actividade arquitectónica não é uma forma de arte, mas que alguns objectos arquitectónicos são obras de arte. Apesar de nenhum critério para identificar estes objectos parecer totalmente satisfatório, salientou-se a adaptabilidade da noção goodmaniana de referência. Por fim, alertou-se para as limitações da ontologia mais intuitiva a respeito das obras arquitectónicas. Procurei tornar patente o interesse filosófico da arquitectura, mostrando que a sua consideração pode implicar uma revisão das nossas convicções ou mesmo uma mudança no modo tradicional de abordar os problemas.

Raimundo Henriques⁴⁵,
LanCog, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa,
raimundo.henriques@gmail.com

Referências

- Alberti, Leon Battista. 1485. *Da Arte Edificatória*. Traduzido por Arnaldo Monteiro do Espírito Santo, notas e revisão disciplinar Mário Júlio Teixeira Krüger. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.
- Almeida, Aires. 2014. Definição de Arte. In *Compêndio em Linha de Problemas de Filosofia Analítica* (2014), ed. por João Branquinho e Ricardo Santos. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa. URL = <http://compendioemlinha.lettras.ulisboa.pt/definicao-de-arte-aires-almeida>.
- Budd, Malcom. 1998. Formalism in Art. In *Routledge Encyclopedia of Philosophy* (Online, 2018), ed. por Edward Craig. Routledge, Taylor and Francis. DOI: 10.4324/9780415249126-M023-1.
- Carlson, Allen. 1986. Reconsidering the Aesthetics of Architecture. *Journal of Aesthetic Education* 20(4): 21-27. URL = <http://www.jstor.org/stable/3332592>.
- Carlson, Allen. 2000. *Aesthetics and the Environment. The appreciation of nature, art and architecture*. Londres e Nova Iorque: Routledge.
- Carroll, Noël. 1993. Historical Narratives and the Philosophy of Art. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 51(3): 313-326.
- Collingwood, R. G. 1938. *The Principles of Art*. Londres, Oxford e Nova Iorque: Oxford University Press. 1958.
- Davies, Stephen. 1994. Is Architecture an Art? In *Philosophy and Architecture*, ed. por Michael Mitias, pp. 31-47. Amsterdam e Atlanta (GA): Rodopi.

⁴⁵ Este artigo foi financiado pela Fundação Portuguesa para a Tecnologia (FCT), no âmbito da bolsa de doutoramento atribuída ao seu autor, com a referência SFRH/BD/121629.

- Curtis, William J. R. 1982. *Modern Architecture since 1900*. Oxford: Phaidon Press.
- Davis, Stephen. 2009. Ontology of Art. In *The Oxford Handbook of Aesthetics (Online)*, ed. por Jerrold Levinson, Oxford University Press. DOI: 10.1093/oxford-hb/9780199279456.003.0008.
- De Clercq, Rafael. 2008. Lopes on the Ontology of Japanese Shrines. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 66: 193-194. DOI: 10.1111/j.1540-6245.2008.00299_1.x.
- De Clercq, Rafael. 2012. Architecture. In *The Continuum Companion to Aesthetics*, ed. por Anna Christina Ribeiro, pp. 201-214. Londres e Nova Iorque: Continuum.
- Fisher, Saul. 1999. Analytic Philosophy of Architecture: A Course. *Newsletter of the American Society of Aesthetics* 19/2. URL = <https://aesthetics-online.org/page/Fisherarch?&hhsearchterms=%22saul+and+fisher%22..>
- Fisher, Saul. 2000. Architectural Aesthetics in the Analytic Tradition: A New Curriculum. *Journal of Architectural Education* 54(1): 35-44. DOI: 10.1162/104648800564716..
- Fisher, Saul. 2002. Why is Architecture a “Social” Art? In *Constructivism and Practice: Toward a Historical Epistemology*, ed. por Carol C. Gould, pp. 193-2013. Lanham, MD: Rowman and Littlefield.
- Fisher, Saul. 2016. Philosophy of Architecture. In *The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Winter 2016 Edition)*, ed. por Edward N. Zalta. URL = <https://plato.stanford.edu/archives/win2016/entries/architecture>.
- Forty, Adrian. 2000. *Words and Buildings. A Vocabulary of Modern Architecture*. Londres: Thames and Hudson.
- Galvão, Pedro. 2013. Identidade Pessoal. In *Compêndio em Linha de Problemas de Filosofia Analítica* (2013), ed. por João Branquinho e Ricardo Santos. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa. URL = <http://compendioemlinha.lettras.ulisboa.pt/identidade-pessoal-pedro-galvao>.
- Goldblatt, David and Paden, Roger. 2011. Introduction. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 69: 1-6. DOI:10.1111/j.1540-6245.2010.01441.x.
- Goodman, Nelson. 1976. *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*. 2a ed. Indianapolis e Cambridge: Hackett Publishing.
- Goodman, Nelson. 1985. How Buildings Mean. *Critical Inquiry* 11(4): 642-653. URL = <https://www.jstor.org/stable/1343421>.
- Graham, Gordon. 1989. Art and Architecture. *British Journal of Aesthetics* 29(3): 248-257.
- Graham, Gordon. 2005. *Philosophy of the Arts. An Introduction to Aesthetics*. 3a ed. Londres e Nova Iorque: Routledge.
- Graham, Gordon. 2006. Can There Be Public Architecture? *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 64(2): 243-249. URL = <https://www.jstor.org/stable/3700548>.
- Graham, Gordon. 2009. Architecture. In *The Oxford Handbook of Aesthetics (Online)*, ed. por Jerrold Levinson. Oxford University Press. DOI: 10.1093/oxford-hb/9780199279456.003.0031.
- Gutman, Robert. 1988. *Architectural Practice: A Critical View*. Princeton: Princeton Architectural Press.
- Guyer, Paul. 2011. Kant and the Philosophy of Architecture. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 69: 7- 19. DOI: 10.1111/j.1540-6245.2010.01442.x.
- Haldane, John. 1998. Architecture, aesthetics of. In *Routledge Encyclopedia of Philosophy (Online, 2018)*, ed. por Edward Craig. Routledge, Taylor and Francis. DOI: 10.4324/9780415249126-M004-1.
- Haldane, John. 1999. Form, meaning and value: a history of the philosophy of architecture. *The Journal of Architecture* 4(1): 9-20, DOI: 10.1080/136023699373954.
- Kant, Immanuel. 1793. *Crítica da Faculdade do Juízo*, ed. e introdução por António Marques, tradução e notas por António Marques e Valério Rohden. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1992.

- Kristeller, Paul Oskar. 1951. The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics Part I. *Journal of the History of Ideas* 12(4): 496-527. URL = <https://www.jstor.org/stable/2707484>.
- Kristeller, Paul Oskar. 1952. The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics (II). *Journal of the History of Ideas* 13(1): 17-46. URL = <https://www.jstor.org/stable/2707724>.
- Le Corbusier. 1925. *Vers une Architecture (Nouvelle Édition Revue et Augmentée)*. 11a ed. Paris: Les Éditions G. Crès.
- Leclerc, André. 2015. Intencionalidade. In *Compêndio em Linha de Problemas de Filosofia Analítica* (2015), ed. por João Branquinho e Ricardo Santos. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa. URL = <http://compendioemlinha.lettras.ulisboa.pt/intencionalidade-andre-leclerc>.
- Livingston, Paisley. 2016. History of the Ontology of Art. In *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2016 Edition), ed. por Edward N. Zalta. URL = <https://plato.stanford.edu/archives/sum2016/entries/art-ontology-history>.
- Loos, Adolf. 1910. Architecture. In *On Architecture*, ed. por Adolf Opel e Daniel Opel, traduzido por Michael Mitchell, pp. 73-85. Riverside: Ariadne Press, 2002.
- Lopes, António. 2013a. Ontologia da Arte. In *Compêndio em Linha de Problemas de Filosofia Analítica* (2013), ed. por João Branquinho e Ricardo Santos. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa. URL = <http://compendioemlinha.lettras.ulisboa.pt/wp-content/uploads/2014/06/Ontologia-da-Arte.pdf>.
- Lopes, António. 2013b. Valor da Arte. In *Compêndio em Linha de Problemas de Filosofia Analítica* (2013), João Branquinho e Ricardo Santos. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa. URL = <http://compendioemlinha.lettras.ulisboa.pt/valor-da-arte-antonio-lopes/>.
- Lopes, Dominic McIver. 2007. Shikinen Sengu and the Ontology of Architecture in Japan. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 65(1): 77-84.
- Lord, Catherine. 1977. A Kripkean Approach to the Identity of a Work of Art. *The Journal of Aesthetic and Art Criticism* 36(2): 147-153. DOI: 10.2307/429754.
- Pevsner, Nikolaus 1968. *An Outline of European Architecture*. 7a ed. com bibliografia revista. Harmondsworth: Penguin Books.
- Pevsner, Nikolaus, Fleming, John and Honour, Hugh. 1975. *A Dictionary of Architecture*. Revised and Enlarged. Londres: Allen Lane.
- Platão. *A República*. tradução e notas por Maria Helena da Rocha Pereira. 11a ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.
- Reiff, Daniel D. 1971. Viollet le Duc and Historic Restoration: The West Portals of Notre-Dame. *Journal of the Society of Architectural Historians* 30(1): 17-30. URL = <https://www.jstor.org/stable/988670>.
- Schopenhauer, Arthur. 1819. *O Mundo como Vontade e Representação*, tradução e apresentação por M. F. Sá Correia. Madrid: Rés-Editora, 2008.
- Scruton, Roger. 1979. *The Aesthetics of Architecture*. Londres: Methuen & Co..
- Sheppard, Anne. 1987. *Aesthetics*. In *An Introduction to the Philosophy of Art*. Oxford e Nova Iorque: Oxford University Press.
- Stecker, Robert. 2010. *Aesthetics and the Philosophy of Art. An Introduction*. 2a ed. Lanham: Rowman and Littlefield
- Venturi, Robert, Scott Brown, Denise and Izenour, Steven. 1988. *Learning from Las Vegas: the Forgotten Symbolism of Architectural Form*. Revised Edition. Cambridge (MA) e Londres: The MIT Press.
- Vitrúvio. 1931. *On Architecture*. Books I-V. traduzido e ed. por Frank Granger. Cambridge (MA) e Londres: Harvard University Press.
- Wicks. 1994. Architectural Restoration: Resurrection or Replication. *British Journal of Aesthetics*. 34 (2): 163-169.
- Winters, Edward. 2001. Architecture. In *The Routledge Companion to Aesthetics*, ed. por Berys Gaut e Dominic McIver Lopes, pp. 519-530. Londres e Nova Iorque: Routledge.
- Winters, Edward. 2007. *Aesthetics and Architecture*. Londres e New York: Continuum.

- Winters, Edward. 2011. A Dance to the Music of Architecture. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 69: 61-67. DOI: 10.1111/j.1540-6245.2010.01447.x.
- Wolterstoff, Nicholas. 1975. Toward an Ontology of Art Works. *Noûs* 9(2): 115-142. DOI: 10.2307/2214597.