

Raul Lino revisitado: Memórias de uma Arquitectura “Arte Nova” portuguesa

*Irene Ribeiro*¹

“As saudades são como um ornato em que a nossa alma reside”

Raul Lino

Introdução

Ao invés do que parece acontecer nas sociedades totalitárias, em que a memória e a história devem coincidir, modificadas uma e outra a partir do poder instituído que superiormente pretende controlar toda a prática social, nomeadamente as diversas formas do discurso colectivo, as sociedades pluralistas permitem e promovem uma rivalidade organizada das memórias e das suas inerentes narrativas, verbais ou materiais.

Novos olhares e novas interpretações sobre os objectos culturais e históricos podem assim ser progressivamente elaborados, nas sucessivas construções e desconstruções que a distância no tempo vai permitindo. O património cultural, seja este entendido como valor nacional ou de interesse público, de carácter artístico, étnico, paisagístico, etnográfico, arqueológico, técnico ou científico, envolve, na sua concepção actual, bens materiais ou imateriais, móveis ou imóveis. O enquadramento institucional que conjuntamente determina os objectos a valorizar pela sua conservação ou reabilitação, pressupõe actualmente em Portugal preocupações, não só com a qualidade intrínseca – histórica, cultural, estética – dos objectos nacionais, mas também com as influências exteriores à cultura portuguesa a que foram sujeitos.

¹ Docente na Escola Secundária Carolina Michaëlis, Mestre em Filosofia pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Em última instância, o que sempre aparece, sob as diferentes teorias e práticas legislativas, é o utópico designio de eternizar materialmente vestígios e testemunhos, numa constante intenção de superar a circunstancialidade inevitável das coisas, das pessoas e das sociedades.

A permanência e a preservação de uma prática cultural é indispensável à persistência material e simbólica de uma memória colectiva e à afirmação de uma identidade social – é através da memória que somos indivíduos. É pela retórica de um discurso mais ou menos crítico que construímos um passado selectivo em que, por vezes correndo o risco de confundir história com realidade, organizamos uma identidade nacional.

Raul Lino sempre revelou uma especial sensibilidade em relação a esta problemática. Já numa fase muito avançada da sua vida e do reconhecimento ideológico da sua obra, *et pour cause*, foi nomeado em 1949 Director dos Monumentos Nacionais pelo Estado Novo.

Foram grandes os seus combates, teóricos e mesmo arquitectónicos, que empreendeu em nome de princípios valorizadores do património cultural nacional e maiores ainda, os combates que provocou contra si e contra as consequências que a sua obra produziu na arquitectura portuguesa do século vinte.

E, no entanto, as suas ideias estéticas e a sua produção artística, sobretudo na fase inicial, podem ler-se como uma tranquila reflexão sobre os valores do património, do espírito do lugar, da funcionalidade simbólica e da tradição, articulados com os valores do orgânico, do paisagístico, da funcionalidade prática e da modernidade.

É possível olhar a obra inicial de Raul Lino, ultrapassados que são, há muito, os que foram, decerto, legítimos preconceitos de muitos arquitectos “modernos”, numa perspectiva nova – neste caso, numa abordagem sobre o seu contributo para uma Arte Nova portuguesa, que se afirmou em algumas das suas obras de forma distinta do que foi a arquitectura Arte Nova em Portugal.

De facto, as primeiras propostas arquitectónicas de Raul Lino representam uma intervenção original que, dentro do mais genuíno espírito da Arte Nova, não se limitaram ao que está mais frequentemente presente nos numerosos exemplares deste estilo em Portugal – as fachadas adornadas com motivos femininos e vegetais, a profusão de azulejos e gradeamentos, elementos que configuram um decorativismo superficial de contornos docemente eróticos, coloridos e barrocos.

Por outro lado, nos seus primeiros projectos, também não cedeu o arquitecto à que era a mais dominante influência arquitectónica estrangeira no Portugal do início do século XX – o estilo beauxartiano francês, pesado, ecléctico e decadente que deu origem a tantos objectos de monumental visibilidade, que ainda hoje, na sua granítica permanência, se avolumam na paisagem urbana nacional.



Fig. 1 - Casa S. Roque, Estoril. Raul Lino, 1909.

A originalidade de Raul Lino terá estado, muito para além da complexa idiossincrasia romântico-nacionalista em que se integrou, na *sui generis* associação da procura de modelos vernáculos portugueses com a tentativa de os articular com os conceitos veiculados por uma linha de pensamento de raiz germânica e inglesa, sobretudo através dos conceitos associados ao movimento “Arts and Crafts”.

A imagem tradicional de Raul Lino

Na cultura do Portugal contemporâneo, o nome de Raul Lino aparece sistematicamente conotado com o fenómeno espúrio da chamada “casa portuguesa”, uma manifestação arquitectónica anti-moderna, de cariz conservador e, acima de tudo, enfeudada a um precário e preconceituoso nacionalismo.

O nacionalismo foi, de facto, um dos vectores dominantes da obra de Raul Lino, quer na sua vertente prática mais expressiva, as casas que projectou, quer na vertente da sua produção teórica, os abundantes escritos, de generosa intenção pedagógica que publicou até morrer. Contudo, no que diz respeito às características de conservadorismo formal e atitude anti-moderna que lhe são atribuídas, não parece legítimo reconhecer em tais características a mesma objectividade de leitura. Ou seja, se o modelo da pretensa “casa portuguesa”, resultante de um postulado assumido superficialmente, enferma de um artificialismo anedótico, que ronda o limiar do *Kitsch*, as propostas concretas do arquitecto, sobretudo as do período de juventude, no início do século XX, caracterizaram-se por uma interessante frescura pré-moderna. É certo que a operatividade futura desta perspectiva inovadora, que poderia ter-se desenvolvido em direcção ao movimento moderno, se viu, no entanto, comprometida, pelos sucessivos recuos formais que se lhe seguiram e pelo crescente conservadorismo da própria conjuntura histórica. E assim, a responsabilidade da criação do paradigma da “casa portuguesa”, de tão reaccionária incidência na arquitectura oficial do antigo regime, veio a obscurecer a compreensão dos aspectos mais esteticamente progressistas das propostas iniciais do arquitecto.

Não é possível, pois, interpretar a obra deste autor, sem a situar no contexto cultural a que dá inicialmente resposta, uma resposta que a conduziu, de facto, a um processo criativo original, podendo assim Raul Lino ser considerado como um dos mais expressivos representantes de uma Arte Nova portuguesa. O desenvolvimento ulterior do seu trabalho veio, porém, a configurar-se num deslizar perverso e contraditório para as formas postizas e sedutoras com que a ideologia fascizante do Estado Novo foi docemente enganando o povo português - as brandas formas da “casa portuguesa” e do ridicularizado estilo “português suave”. E, se a “casa portuguesa” nunca existiu, não passando de meros epifenómenos de má qualidade as recriações com que o antigo regime, no seu

papel de mesquinha moralização das consciências, se desmultiplicou em casinhas pelo País, existiram porém casas portuguesas modernamente “arte nova”, da autoria de Raul Lino.

Na linha do romantismo português oitocentista - já a geração de setenta clamava contra o estrangeirismo - e no contexto do movimento ultra-romântico e da reacção ao Ultimato inglês do final do século, faziam-se em Portugal diversas pesquisas para tentar encontrar modelos culturais de carácter nacional. Essas pesquisas, de cariz originariamente literário, estenderam-se da etnografia à própria arquitectura. Raul Lino, quando deu início à sua actividade de arquitecto, perseguiu esta campanha, combatendo, não só a moda estrangeirada do *cottage*, do *chalet*, ou do *chateau*, mas também a má arquitectura “à antiga portuguesa”. Acima de tudo Raul Lino combatia o decadentismo, estrangeirado ou nacionalista, de todo o mau gosto *fin-de-siècle*.²

Os seus objectivos nacionalizantes e moralizadores do gosto arquitectónico em Portugal assentavam num duplo e claro pressuposto: o respeito histórico pela tradição e a preocupação de integração orgânica dos edifícios, numa total sintonia com a cultura e com a natureza do seu País. Neste sentido, apontava os valores de um habitar nacional: hospitalidade, privacidade, intimidade, modéstia, decoro, simplicidade. E sugeria a utilização de elementos arquitectónicos e decorativos que entendia serem tipicamente portugueses: beirais, alpendres, azulejos, cantaria, caiação.

Com tudo isto, pretendia articular tradição e modernidade, história e natureza, na constituição de uma espécie de ética do habitar. A sua intenção era, desde logo, imbuída de acentuado sentido crítico e pedagógico, sendo estes dois parâmetros - a crítica e a pedagogia - os principais vectores em que viria a desenvolver-se a sua imensa produção teórica posterior, atacando sistematicamente o modernismo e elaborando textos programáticos de teoria da arquitectura que, por vezes, se transformariam em didácticas e paternalistas moralizações de costumes. Raul Lino procurou assim o paradigma da “casa portuguesa” a partir dos diversos modelos que encontrou nas diferentes regiões do País.

Na verdade, se no que diz respeito à importância que atribuía à natureza podem encontrar-se sinais daquela embrionária modernidade que a Arte Nova anuncia, relativamente ao culto da tradição, a sua abordagem histórica terá sido um pouco superficial. Também a sua síntese do que seriam as características

²“Já se disse que o mais forte motivo da campanha para o aporuguesamento da nossa casa, da nossa arquitectura, é um anseio de recuperar a harmonia perdida da paisagem, das cidades de Portugal, o desejo de restabelecer o decôro, pelo menos nas aparências, que deve ter o cenário da nossa vida. Só quem tenha reparado no que se passa em outros países civilizados poderá medir a que ponto nos distanciamos daquela unidade que antes prevalecia, natural, comum, segura, coerente no arquitectar.” (Lino, R. - in “Ver e Crer”, nº8, 1945).

comuns às diversas manifestações regionais da arquitectura portuguesa terá sido precipitada e demasiado generalizante - como veio efectivamente a ser demonstrado pelo Inquérito à Arquitectura Popular em Portugal, realizado mais tarde, em 1961. Assim, a partir de uma base histórica discutível, ou mesmo falseada, por vezes reduzida à sua dimensão erudita e escamoteando as suas significantes manifestações populares, Raul Lino não terá tanto conseguido expressar a realidade da natureza e da história em Portugal, mas apenas recriado a dimensão ideal e mítica de um habitar português. De resto, esta atitude foi característica do próprio espírito da época, nas suas manifestações de simbolismo e decadentismo saudosista. E, quem sabe, talvez esta atitude se possa até considerar como uma tendência recorrente da própria identidade nacional.

Do ponto de vista estritamente arquitectónico, Raul Lino foi tradicionalmente acusado de utilizar um registo romântico-ruralista de redutora feição nacionalizante; de ter projectado com fraco sentido das proporções; de manifestar uma constante tendência para conceber em superfície, com pouca capacidade para o jogo de volumes. A serem objectivas estas considerações, não irão, também elas, ao encontro do reconhecimento de características que são afinal constantes a toda a arquitectura portuguesa?

O frequente carácter estrangeirado e o tendencial epigonismo da cultura portuguesa, em geral, e da arquitectura em Portugal, em particular, dificultam por vezes a leitura das manifestações que se revestem de um carácter mais especificamente nacional. No entanto, todo o percurso histórico desta arquitectura, sobretudo nos seus momentos menos apolíneos e racionalizantes, ou seja, nos períodos mais barrocos, como é o caso da Arte Nova, revela esse mesmo tipo de características que se apontam à obra deste arquitecto. Raul Lino foi um artista que se reivindicava do sentimento, do símbolo, do mistério, do poético e não da razão científica, positiva e realista. Toda esta orientação do pensamento é própria das raízes e do desenvolvimento dominante de que se revestiu o espírito da Arte Nova.³

Cronologias – Vida e obra

Raul Lino nasceu em 1879. A sua existência atravessou os momentos mais significativos do século XX português: atingiu a maioridade em 1900; com

³ "É justamente o amor, um certo amor, que torna a Arte e a Natureza afins entre si. Pode-se amar uma paisagem, uma árvore, com o mesmo amor com que se ama uma obra de Arte ou uma antiguidade, pode-se amar as flores do campo ou do jardim, de mistura com as estátuas ou os monumentos; mas não se pode amar uma chave inglesa ou um martelo pilão." (Lino, R. - "Arquitectura, Paisagem e a Vida", in "Boletim da Sociedade Portuguesa de Geografia", 1957).

cerca de trinta anos assistiu à implantação da República; desde a quarta década de vida, acompanhou toda a autarcia do Estado Novo, da sua formação, em 1926, até ao seu tão esperado fim, em 1974. Morreu, aos noventa e cinco de idade, nesse mesmo ano da Revolução de Abril.

A fase de maior reconhecimento público da obra e do pensamento deste arquitecto corresponde ao momento mais afirmativo e fascizante do regime, os anos quarenta. Ao ser director dos Monumentos Nacionais (a partir de 1949), veio a ter efectivas responsabilidades na política cultural do salazarismo. São também esses os anos em que se intensificou a sua produção teórica, com a publicação de diversos livros e de uma imensa quantidade de artigos na imprensa. É também este o tempo da estabilização formal e depois da sucessiva redução da sua gramática arquitectónica, em que se foi afastando progressivamente, senão dos ideais estéticos da juventude, pelo menos da sua operacionalização prática consequente. Isto deu origem a uma arquitectura conformada e menos criativa do que tinha sido a das suas obras primeiras. O Raul Lino desta época, a da sua maturidade, contemporâneo da segunda geração de arquitectos modernos, de Mies van der Rohe a Le Corbusier, acabou, pois, por enjeitar liminarmente o funcionalismo e o racionalismo, mostrando-se totalmente insensível ao futuro formal e social da arquitectura. De igual modo, tinha já antes ignorado, nos anos vinte/trinta, as manifestações mais tradicionais do movimento moderno, do puritanismo formal de Adolf Loos à Escola de Chicago - nem o organicismo e a sensibilidade estrutural ao espírito gótico de Frank Lloyd Wright lhe mereceu o mínimo apreço.⁴ Apesar de não lhe fazer qualquer referência teórica, deverá ter tido contacto com a expressão mais depurada e racionalizante da arquitectura Arte Nova da Secessão Vienense, formalmente herdeira de Mackintosh e de uma certa funcionalidade e contenção decorativa, que se virão a manifestar numa fase relativamente tardia dos seus projectos.

As influências internacionais mais marcantes na sua obra, sobretudo na fase inicial, foram, afinal, as de alguma arquitectura Arte Nova, aqui nas suas manifestações de origem inglesa: de John Ruskin e do *gothic revival*, de raízes plásticas e literárias românticas e de William Morris e do *domestic revival*, iniciador do movimento *Arts and Crafts*. São estes autores, à época pouco conhe-

⁴"Os <<modernos>> deviam saber que a Arquitectura digna desse nome não se transforma nem surge de um dia para o outro e por força de especulações ainda as mais subtis. Deviam ter a elegância de reconhecer que a salvação da Arquitectura não pode provir de um sr. Corbusier nem do funambulesco sr. Frank Lloyd Wright, (...). Em vez de tanta especulação para justificar a inconstância, a versatilidade, o invencível prurido do sensacional na obra dos arquitectos modernistas (passe o termo), não seria melhor se se preocupassem antes com quaisquer maneiras práticas de compensar o desgaste nas qualidades humanas da gente, à custa das quais se estão operando os progressos da técnica?" (Lino, R. - in "Diário Popular", 22-5-1952).

cidos num Portugal não industrializado e tradicionalmente aculturado pela França, que Raul Lino admirou e citou. Possivelmente, terão sido até arquitectos menos famosos, ligados à prática do *domestic revival* que mais efectivamente terão influenciado Raul Lino. E se a sua formação como arquitecto se deve essencialmente ao alemão Albrecht Haupt - especialista em arquitectura portuguesa do Renascimento - com quem estuda desde os catorze anos, os seus primeiros tempos escolares tinha-os passado em Inglaterra, onde frequentou um colégio católico. Terá convivido directamente com a obra e o espírito renovador dos arquitectos ingleses que tentavam contrariar as gramáticas decorativas historicistas, num retorno a um romantismo nostálgico e a um encantamento simbolista, associados à intenção moralizante de articular todas as artes, maiores e menores, e de produzir objectos, todos os objectos, dentro dos parâmetros de uma exigência estética que respeitasse organicamente os materiais e, ao mesmo tempo promovesse a beleza no quotidiano doméstico. Raul Lino seguiu sempre de muito perto o ideal wagneriano de uma "arte total" promovido por aqueles ingleses, na sua valorização medievalizante da artesanaria, no combate à standardização produzida pela máquina, na exaltação do campo, na articulação entre tradição nacionalista e respeito pela envolvência natural, na capacidade de estabelecer uma unidade arquitectónica e decorativa entre o interior e o exterior.

Dentro do espírito desta estética de conteúdos, em que se pretendia uma moralização do gosto, numa intenção de promover a beleza em todos os gestos da vida humana, Raul Lino tenta constantemente encontrar soluções artísticas para os objectos do dia a dia. Para além de projectar a arquitectura de edifícios, em que se harmonizassem estrutura e decoração, pretendia também criar objectos práticos cuja forma fosse inteiramente subordinada à função, num constante respeito pela dignidade e autenticidade dos respectivos materiais. Dedicou-se assim às artes decorativas, onde, bem no estilo da Arte Nova, procurou exprimir um simbolismo emblemático e poético, ao mesmo tempo naturalista e abstractizante, imbuído sempre da sua sensibilidade e afectividade subjectivas. Desenhou peças de mobiliário e de cerâmica, vitrais, cenários para teatro, figurinos, tecidos, rendas e bordados. Ilustrou livros. Dedicou-se também à serralharia artística e ao azulejo. Desdobrou a sua actividade como arquitecto entre a decoração de interiores e a concepção espacial e botânica dos jardins. Para tudo isto convocou, romanticamente, as formas de uma tradição cultural portuguesa, de raiz erudita e popular, por vezes impregnadas de influências árabes, orientais, ou internacionalmente europeias. E, sobretudo, recriou os símbolos através dos quais se orientava no mundo, da natureza que amava à sua pessoalíssima mitologia privada.⁵

⁵ "O ornato tem muitas modalidades e pode interessar de variada maneira: pode ser simbólico ou figurado; pode ser apenas rítmico para corrigir a falta de musicalidade de um

Numa mais emocional do que racional adesão ao espírito do movimento *Arts and Crafts*, Raul Lino apenas não parece ter sido sensível à dimensão social democratizante que todo aquele movimento comportava. O seu idealismo individualista, elitista e quase aristocrático, não lhe permitiu desenvolver a consciência social e política que acompanhava o espírito da "arquitetura doméstica". Tinha preocupações de carácter estético e moral, nunca políticas. A sua consciência política, por ingenuidade ou denegação, parecia inexistente - o que era, de resto, muito conveniente à pretensa neutralidade da "política sem política" em que o salazarismo pretendia educar os cidadãos.⁶

Apesar de toda a produção teórica de cariz pedagógico que foi realizando, a sua sensibilidade a uma articulação entre a ética e a estética não o conduziu de forma consequente a uma intervenção politicamente progressista e democraticamente transformadora da sociedade portuguesa. E, no entanto, tinha a consciência clara de que a arquitectura, ao determinar o modo de habitar o espaço, condicionava toda a relação do homem com o mundo, que ele afinal desejava - individualmente, é claro - criativa e livre.

O conservadorismo ideológico de Raul Lino que o impediu de compreender e aceitar o modernismo, levou-o mesmo a manifestar admiração por formas monumentais e académicas, como as que surgem na arquitectura italiana e alemã, da Roma classizante e fascista, à obra do nazi Albert Speer. Tudo isto é manifestamente contraditório com os seus ideais estéticos de juventude, na sua procura inovadora, organicista e anti-académica, que era, afinal a da Arte Nova.

As primeiras casas do arquitecto exprimem um espírito, ao mesmo tempo romântico e ecológico, uma ambição estética profundamente radicada numa interioridade reflexiva e de autênticos propósitos reformadores. No seu regresso a Portugal, depois da *sui generis* formação inglesa e germânica, Raul Lino sonhava com construções orgânicas, que sintetizassem criticamente modelos nacionais e exóticos. Desde a recordação nostálgica da casa encantada por

trecho; pode servir para acentuar qualquer linha ou volume arquitectónico que, sem ele, ficaria apagado ou fraco; também serve simplesmente para enriquecer o que é pobre de interesse ou monótono; só não pode nem deve uma coisa, que é: não servir para nada." (Lino, R. - "Casas Portuguesas - Alguns apontamentos sobre o arquitectar das casas simples", Ed. Valentim de Carvalho, Lisboa, 1933).

⁶"Por natureza julgo ser apolítico; não é que não ache bastante interessante a política internacional em teoria, mas na prática o que se está passando neste capítulo não o assimilo, porque começa por me causar tonturas e em seguida - não sei porquê - grandes náuseas também. Acontece por isso que não percebo patavina dessas coisas. Os acontecimentos políticos que se estão dando pelo mundo fora, para mim, nesta época de inundações diluvianas, fazem-me o efeito de uma enxurrada devastadora que vai passando pela nossa aldeia, e só tenho o desejo instintivo de que ela não chegue a atingir a rua onde nós moramos." (Lino, R. - *in* "Diário de Notícias", 5-3-1966).

objectos orientais, de uma velha tia que visitava na infância, até ao fascínio marroquino de uma viagem solitária, aos passeios de bicicleta pelo Alentejo, tudo o que viu foi futuramente elaborado, numa abordagem mítica da habitação que procurava recriar.⁷ A sua consciência da força da tradição na formação do seu imaginário arquitectónico só tinha equivalência no seu reiterado amor pela natureza - acompanhava-o nesta demanda de si próprio e do país em que nascera, a leitura dos transcendentalistas americanos, Emerson e Thoreau, ecologistas *avant-la lettre*, que o encaminharam para uma concepção orgânica da arte, para uma estética universalista de base quase panteísta. Neste contexto, o belo surgiria como uma expressão simbólica do divino e a natureza, criação de Deus, como o principal modelo do artista.

Ao longo de todos os percursos e viagens Raul Lino escrevia e desenhava, sonhando com a arquitectura sensorial e lúdica que veio a concretizar nas suas primeiras obras: desde o seu projecto não aprovado para o Pavilhão Português na Exposição Universal de Paris de 1900, às casas marroquinas dos primeiros anos do século, à Casa do Cipreste de 1912. Depois, foi o alargamento da clientela, o reconhecimento pelo poder, a redução da linguagem, e dos sonhos. Ainda assim, para além do discurso dos seus objectos, sempre ferido de ambiguidades de leitura, manteve sempre, no discurso teórico, numa escrita ora poética, ora crítica, uma reivindicada fidelidade aos princípios iniciais de harmonização entre o homem e o mundo, entre a arte e a vida.

Um habitar poético

Raul Lino partiu de uma estética intuitiva, em que o conceito/valor de beleza surge como um ideal supremo a atingir pela articulação entre a arte e a natureza, numa integração cósmica em que o sentimento artístico resultaria da própria sensibilidade às leis naturais.⁸

⁷ "Para se chegar a apreender o sentido do portuguesismo na arquitectura, é preciso ser-se dotado de gosto, (...) é necessário o amor das nossas coisas, porque de aí nascerá a compreensão profunda da nossa índole; é indispensável percorrer o país, de olhos abertos e coração enternecido, com a mão ágil prestes a tomar mil apontamentos, comovidamente, E a chama do sentimento indefinível das coisas inexplicáveis acabará por baixar sobre o artista enamorado..." (Lino, R. - in "Ver e Crer", 1945).

⁸ "... a essência da Arte não será uma consequência de caprichos e de modismos passageiros, mas sim um produto das causas mais fundas ligadas à nossa maneira de ser natural intrínseca. (...) As produções artísticas de maior durabilidade são baseadas em leis naturais, que os artistas quase sempre, talvez por felicidade, ignoram. (...) para que nos comovamos é indispensável que exista qualquer relacionamento com aquilo que de mais

Esta directriz estética teria como expressão na arquitectura uma constante exigência de conformidade entre uma funcionalidade prática, na adequação às leis da natureza e uma funcionalidade simbólica, na adequação à tradição e à cultura. Daqui resultaria uma idealizada intemporalidade estrutural, critério do valor arquitectónico dos edifícios. E, é claro, seriam também estes os parâmetros legitimadores da procura de um “estilo nacional”.

A maturidade cultural de um povo traduzir-se-ia pela definição natural de um estilo que fosse a afirmação da sua identidade metafísica e universal. E o que Raul Lino pretendia era, desde logo, educar o “mau gosto” português da época e construir casas modernas adequadas a um viver nacional.

Estava menos interessado no equacionamento arquitectónico e urbanístico dos locais de passagem, como gares ou hotéis, dedicando-se acima de tudo à casa de habitação. A casa, viu-a como o lugar privilegiado de integração do homem no mundo, o centro mesmo dessa mediação essencial entre a terra e o céu, o humano e o divino, o corpo e a alma. A paz, a felicidade e a segurança seriam os objectivos de todo o habitar humano, as condições de realização da própria identidade do homem.⁹ No imaginário do homem sensível, sentimental e romântico que foi Raul Lino, a arquitectura era condição existencial de uma busca poética de intimidade e solidão. A habitação teria uma escala humana e uma cuidadosa integração paisagística. As árvores adquiriam uma dimensão simbólica - a oliveira, expressão de serenidade, religiosidade, humildade e generosidade, representava o espírito do País; o cipreste, era a imagem vertical com que se representava a si próprio, na sua independência de espírito, liberdade e solidão. Os jardins, espaços de transição entre o público e o privado, o exterior e o interior, eram espaços lúdicos da idílica recriação de um paraíso perdido, cujo centro era a casa e o próprio ser humano, na sua individualidade e mundividência própria. A casa tinha, assim, o carácter sagrado de centro do mundo, enquanto espaço privilegiado de recriação, ao mesmo tempo naturalista e mítica, do homem e da vida. Nela se deveriam adequar a modernidade com a ancestralidade, numa persistente e essencial demanda de sentido - do habitar e da própria vida. Este sentido, racional e imaginário, só o atingiria cada homem, individualmente, por um filosófico confronto consigo mesmo, e, acima de tudo, por um recurso constante à poesia, lugar de encontro com o próprio ser. A casa, desde sempre condição de protecção dos medos e do nada, seria a materialização concreta da

perto nos toca, o que, no fundo, sustenta o nosso espírito, que é - já se sabe - a Vida." (Lino, R. - in "Diário de Notícias", 3-12-1963.)

⁹ "Primitiva ou complicada, a existência do homem não pode prescindir da cabana, gruta ou casa que lhe sirva de abrigo, garantindo-lhe, pelo menos, relativa tranquilidade e repouso reparador. (...) Muda e varia o ângulo de observação dos que tratam o assunto mas o objecto permanece sempre ligado de muito perto à vida material e espiritual dos habitantes da Terra." (Lino, R. - "Casas Portuguesas", 1933)

poesia, permitiria ao homem situar-se na relação ontológica com o absoluto. Daí a importância fulcral da actividade do arquitecto, da sua missão ordenadora da morada e da existência.

A casa nunca poderia, assim, reduzir-se a uma simples construção, a um utensílio ou “máquina para habitar”, antes seria o lugar quase místico da realização humana. Neste sentido, o principal designio do arquitecto seria a concretização da poesia, e em última instância, da própria beleza.

A alma da arquitectura, produtora de beleza, seria a proporção (e a volumetria), que, juntamente com a ordem e a harmonia se articulariam com a decoração. Do jogo destes elementos resultariam os diversos tipos de qualidades: materiais - solidez, isolamento, arejamento, iluminação, comodidade; e espirituais - naturalidade, verdade, harmonia, amor, conforto. Tendo como base o terreno e a planta, as casas seriam projectadas a partir do interior, numa prossecução do “bom gosto”, “carácter”, “nobreza” e “decoro” que constituiriam o espírito das “casas bem educadas”, condição desse habitar poético e feliz com que Raul Lino sonhava.

A ética e a estética são aqui idealmente inseparáveis e dialecticamente interactivas. Mas a reivindicada afirmação de uma superioridade moral do artista terá levado Raul Lino a promover um esteticismo, por vezes redutor, na sua rejeição de todo o mecanicismo cartesiano e industrial, no seu desencanto poético em relação à vida real e, sobretudo, na sua ambiguidade política e limitada consciência social. O seu pensamento intuitivo, que deu origem às brilhantes realizações arquitectónicas da juventude, nem sempre conduziu a um raciocínio consequente que prosseguisse com a mesma originalidade a sua criatividade inicial. Raul Lino nunca se desliga de uma experiência vivencial subjectivista e sonhadora, vectores de um romantismo psicológico, por vezes sentimentalmente maneirista e retrógrado. Mas a sua sincera religiosidade poética e a constante prevalência da afectividade sobre a razão que dominava o seu espírito, permitiram-lhe um diálogo criativo e eficaz com as dominantes culturais das diferentes conjunturas com que a sua vida e a sua actividade profissional se confrontaram.

As casas

Quando Raul Lino regressou a Portugal em 1897, aos dezoito anos de idade, regressou como um jovem estrangeirado, mas já imbuído - talvez por influência do seu mestre alemão - de um entusiasmado espírito nacionalista. Associou assim, como já foi dito, uma aculturação do movimento *Arts and Crafts* e do nacionalismo romântico que tanto o tocou psicologicamente, a uma matriz



Fig. 2 - *Casa Santa Maria*, Cascais. Raul Lino, 1902.



Fig. 3 - *Casa Verde*. Raul Lino, 1902.



Fig. 4 - *Vila Tanger*. Monte Estoril. Raul Lino, 1903.



Fig. 5 - *Vila Tanger*. Monte Estoril. Jorge Colaço, 1903.

ruralista tradicional portuguesa, por cujo encantamento se deixou seduzir, talvez sem a necessária análise crítica.¹⁰

O seu primeiro trabalho, o projecto para o Pavilhão Português na Exposição Universal de Paris de 1900, foi já um desafio ao gosto dominante, enfeudado a um estilo *beaux-arts*, cosmopolita e classizante, que o veio, de resto a rejeitar nesse concurso. Raul Lino articulava elementos tradicionais das várias regiões do País, especialmente do Alentejo, com elementos quinhentistas, numa composição que traduzia uma grande liberdade de associação. A sua fachada assume um eclectismo inovador nas suas assimetrias e no seu jogo de volumes. O próprio arquitecto teve consciência do “arrojo” desta sua tentativa, perante aquele conservadorismo de gosto afrancesado e académico que vingava na arquitectura oficial. O projecto vencedor foi da autoria de Ventura Terra. Raul Lino foi derrotado, mas não convencido. Além de tudo, o jovem autor ganhou notoriedade, e futuros clientes.

A partir dos primeiros anos do século XX Raul Lino irá então construir uma série de casas nas zonas do Estoril e de Cascais. As primeiras quatro, as mais conhecidas, são as chamadas “casas marroquinas”: a Casa Montsalvat, em 1901, uma espécie de retiro musical, como sugere o nome proveniente do castelo da ópera “Parsifal” - o cliente, o músico Alexandre Rey Colaço, era um amigo e, tal como Lino, um amante de Wagner; em 1902 a Casa de Santa Maria, construída para o financeiro Jorge O’Neil e a Casa Verde, para Silva Gomes; a Vila Tânger, para o ceramista Jorge Colaço. Outros projectos, para diversas outras casas, destinadas a clientes endinheirados, foram realizados na mesma zona, social e paisagisticamente privilegiada, dos arredores de Lisboa. Foram, de uma maneira geral, projectos modernizantes: quanto à integração topográfica; quanto ao seu programa, definido em conformidade com o espírito e os interesses dos respectivos destinatários¹¹; quanto à articulação entre estrutura e decoração;

¹⁰ “A boa casinha portuguesa tem de ser encarada no conjunto da paisagem à qual se liga com toda a naturalidade. (...) É nestas horas palpantes, doiradas e calmas, em que nos sentimos imbuídos não sabemos de que sentimento de paz e conciliação, que essas simpáticas casinhas à beira da estrada, ou entre os campos, melhor nos revelam o seu português sentido. Que alegres no seu variado matiz, que acomodadas nas proporções; que graça, que modéstia e contentamento não respiram! Nada têm de forçado ou de menos seguro efeito; tudo parece ter nascido do próprio lugar com toda a naturalidade.” (Lino, R. - “Casas Portuguesas”, 1933).

¹¹ “O conceito de belo não está portanto preso a qualquer estilo de construção mas sim ao sentimento geral de harmonia entre os desejos do proprietário, por um lado, e todas as condições materiais e espirituais que entram em jogo, (...) que cada casa tenha alguma coisa de especial a dizer a seu dono, mas que todas usem da mesma linguagem nacional.

O arquitecto, portanto, bom conhecedor do idioma do país, terá de ir criando no emprego desta linguagem plástica os neologismos necessários, e tratará do apertuguesamento das

quanto à subtileza dos jogos de luz e de sombra - refira-se o uso invulgar das aberturas, criteriosamente produtoras de uma iluminação, ora intimista, ora intensa; quanto ao relacionamento dinâmico que estabelecem entre o interior e o exterior - note-se o cuidadoso tratamento dos percursos e dos espaços de transição e a sistemática utilização de varandas e alpendres.

A utilização do azulejo, de tradicional incidência na arquitectura portuguesa, surge aqui com efeitos plásticos caracteristicamente conotáveis com a Arte Nova. A sua presença é uma constante decorativa, quer no revestimento regular de alguns percursos e espaços interiores, quer em pavimentos, quer no seu uso recortado em esquinas e fachadas, de onde se destaca em composições simbolistas de subjectiva semântica e criativo diálogo com os próprios elementos arquitectónicos. Raul Lino desenhava, ele próprio, os azulejos com que complementava a sua arquitectura.

Todos os projectos iniciais de Raul Lino se enquadram no mesmo modelo de uma arquitectura solar, tipicamente mediterrânica na concepção dos espaços, em que as sugestões de revivalismo mourisco - que foram já anteriores à viagem a Marrocos - parecem mais profundas do que a tendência decorativa arabizante que já caracterizava o gosto oitocentista. Acima de tudo, parece visível a influência da arquitectura alentejana, mitificada embora por outras sugestões vernáculas, em que se mistura a tradição erudita e popular. Em qualquer caso, o objectivo do arquitecto era o de construir casas alegres e confortáveis, em que a poética de um habitar íntimo e pleno da doçura sentimental do homem português se recriasse na arquitectura, na paisagem e na vida.

Por vezes, é a própria escala do edifício que promove o efeito algo paradoxal da contradição entre o reivindicado espírito das formas tradicionais, inspiradas nas "casinhas" populares e a própria monumentalidade da construção destinada a um cliente rico. A Casa dos Patudos, ou Solar de Alpiarça, encomenda do então ministro José Relvas, de 1904, é um exemplo deste processo, em que a excessiva acumulação de referências, associada a uma ampla volumetria, dá origem a uma obra mais formalista, menos verdadeira quanto a conteúdos habitacionais genuinamente portugueses e, é claro, quanto às intenções organicistas defendidas pelo arquitecto. E, no entanto, é possível encontrar nesta casa, actualmente transformada em museu, as preocupações de acolhimento, hospitalidade, protecção, intimidade, privacidade, das casas "bem educadas" de Raul Lino. A sugestão de modernidade com que Raul Lino interpretou a Arte Nova aparece aqui dispersa em pormenores decorativos híbridos que remetem para um

formas cuja importação é inevitável na evolução de todas as coisas. Não usará arcaísmos mas opor-se-á a tudo que tenda à desnacionalização da nossa arquitectura doméstica, (...) procederá em conformidade com o bom-senso (...) quem assim proceder, comportar-se-á com a proficiência de verdadeiro arquitecto e a dignidade de bom português." (Lino, R. - "Casas Portuguesas", 1933).



Fig. 6 - Casa dos Patudos, Alpiarça. Raul Lino, 1904



Fig. 8 - Casa do Cipreste, Sintra. Raul Lino, 1912.



Fig. 9 - Casa do Cipreste, Sintra. Raul Lino, 1912.



Fig. 10 - Casa do Cipreste, Sintra. Raul Lino, 1912.

todo quase palaciano, mais distante da modéstia e da simplicidade do espírito do habitar nacional, na concepção defendida pelo próprio arquitecto. Esta vertente mais monumental da casa de habitação concebida por Raul Lino tivera uma expressão ainda mais formalista, aristocrática e mundana na Casa dos Penedos, construída já em 1902. Apesar da exuberância da sua escala, do seu volume único e da representatividade visual que ostenta, esta casa consegue integrar-se harmonicamente na paisagem, na recriação arquitectónica que realiza do clima poético, natural e cultural de Sintra.

Foi na tradicionalmente romântica vila de Sintra que Raul Lino construiu a sua própria casa de habitação, a Casa do Cipreste de 1912, um dos seus projectos mais amados, actualmente reconhecida como uma obra prima da arquitectura genuinamente portuguesa.

Implantada numa antiga pedreira, num terreno oferecido por seu pai, esta casa reúne o que de mais livre, mais autêntico e mais original foi concebido pelo arquitecto. Com um experimentalismo exaustivo, equacionou a sua integração paisagística na serra de Sintra, numa discrição quase camuflada - até as telhas são verdes e castanhas - e construiu uma casa moldada à irregularidade morfológica do terreno. À partida, não fez qualquer correcção a esse terreno, antes procurou aninhar nele a sua casa, concebida com toda a coerência numa escala reduzida, através de uma planta orgânica que a integra nos socalcos, nos rochedos e nas árvores e a faz descansar como "um gato enroscado ao sol". O corredor encurvado com que articulou os diferentes espaços seria a espinha dorsal do tal gato.

Ao mesmo tempo que escondeu a casa na vegetação e na paisagem, abriu o seu interior à contemplação do misterioso Palácio de Sintra, obra arquitectónica de referência mágica, no imaginário povoado de recordações da sua infância. A vista para o Palácio acompanha os percursos interiores e, juntamente com a perspectiva da serra, valoriza as aberturas da sala principal. O terreno faz assim corpo com o edifício, que se desdobra, de forma assimétrica, em diferentes volumes de coberturas fraccionadas, cujo jogo dinâmico lhe permite um ideal relacionamento com o ar, a luz, e a paisagem natural e histórica do lugar. O seu amplo alpendre estabelece a ligação entre o jardim e a casa, permitindo também articular as duas dimensões, funcional e contemplativa, da habitação. As entradas, situadas nas traseiras, ajudam também a separar os diversos graus de privacidade e intimidade, qualidades exigidas pela circunspecta e independente arte de viver de Raul Lino.

A ligação entre os materiais, condição do bom gosto, foi criteriosamente pensada. A orientação solar - serviços a Norte, zonas de estar a Oeste e quartos a Nascente/Sul - foi pensada de forma confortavelmente adequada às respectivas funções. Janelas, vitrais e cortinas foram elementos cuidadosamente considerados na definição visual das atmosferas dos diferentes sítios. Até a cor dos azulejos que

revestem os corredores, foi pensada para se articular com a diferente luminosidade do percurso. Foi assim prestada uma particular atenção ao tratamento da luz, directa ou indirecta, de acordo com o maior ou menor recolhimento de cada ambiente e com o próprio sentido que Raul Lino atribuía à vida familiar e à sua própria realização individual.

Esta foi a primeira casa que construiu para si. Mais tarde, talvez de forma menos subjectivamente inovadora e expressiva, irá projectar outra habitação própria, em Lisboa, no ano de 1939, num ambiente em que a nostalgia mítica da infância vai dar lugar a uma mais realista conformação com a neutralidade urbana de uma banal rua de Lisboa, a rua Feio Terenas, onde ainda hoje vivem Cristina e Isolda, as suas filhas.

De facto, ultrapassado o idealismo sonhador da juventude e acompanhando o ideologicamente suspeito reconhecimento pelo Estado Novo, a obra arquitectónica de Raul Lino vai-se tornando menos criativa e emocionante – desaparecem os azulejos, perde-se o carácter lúdico e a espontaneidade iniciais, numa maior racionalização e empobrecimento formal.

Por outro lado, a sua obra escrita, enquanto ensaísta e conferencista, vai sendo cada vez mais produtiva e afirmativamente dogmática. Ainda assim, e já fora da frescura moderna do espírito inicial há que considerar a produção de edifícios e projectos que patenteiam algumas das contradições formais do espírito do arquitecto: o académico Cinema Tivoli, em 1924, para o qual organizou a própria programação durante sete anos; algumas casas e lojas em Lisboa, durante os anos vinte; alguns projectos para monumentos, a partir dos anos trinta, onde são ainda mais aparentes essas contradições formais. Aqui, Raul Lino parecia oscilar entre soluções barrocamente historicistas e outras geometricamente mais depuradas, entre uma matriz erudita e uma feição mais popular. De resto, talvez mais não faça do que exprimir, com o subjectivismo que lhe é próprio, as contradições formais do próprio regime que assume e não assume a ideologia fascista, na sua política cultural e respectivas opções arquitectónicas e monumentais.

Conclusão

Na história da arquitectura portuguesa contemporânea, Raul Lino nunca deixou de ser uma figura polémica. Foi inequivocamente reconhecido pelo Estado Novo, em cuja ideologia demagogicamente populista e folclórica se viu tranquilamente integrado. Conviveu sem grandes conflitos com os primeiros arquitectos modernos portugueses que, na aproximação dos anos quarenta, também se foram tradicionalizando, por um abandono do modernismo em detrimento da arquitectura monumentalista imposta pelo regime. Foi sobretudo incompreendido e rejeitado pelos jovens arquitectos do segundo modernismo, posterior à Carta de

Atenas de 1945 e ao Congresso de Arquitectura Portuguesa de 1948, defensores à *outrance* do funcionalismo e do empenhamento social e político da arquitectura, que em Raul Lino apenas liam o reaccionarismo fascista e a mentira arquitectónica da “casa portuguesa”. Ainda em 1970, quando se organizou na Fundação Calouste Gulbenkian a grande exposição retrospectiva da sua obra, muitos foram os arquitectos que assinaram documentos de repúdio por este evento. Só muito recentemente, seja pela distância histórica que se foi ganhando em relação ao salazarismo, seja pelas próprias potencialidades estruturais do pensamento pós-moderno, é que aquela liminar rejeição da obra do arquitecto Raul Lino foi dando lugar a um novo e crítico reconhecimento do valor do seu trabalho.

Ao mesmo tempo nacionalista e estrangeirado, Raul Lino exprimiu claramente a forma como se concretizaram em Portugal as contradições internas da arte europeia e da própria crise de consciência do fim do século XIX. Na sua obra inicial, conseguiu fazer a síntese e, de algum modo, a superação dessas contradições através de realizações artísticas de carácter tipicamente português. Combateu a retórica escolar do academismo revivalista e historicista cujo *pastiche* anedótico rejeitava, em nome de uma procura moderna de novos modelos arquitectónicos que fossem ao mesmo tempo históricos e orgânicos. Na sua luta pelo bom gosto, tentou escapar à redundância de mensagem, à falsidade folclórica e ao emprego de gramáticas e técnicas descontextualizadas, características do *Kitsch* oitocentista. Procurou a autenticidade na relação entre os meios e os fins, na dignificação dos materiais, na correspondência entre o interior e o exterior, na arquitectura complementada pela decoração. Criticou a desumanização urbana e a desfiguração paisagística, manifestando genuínas preocupações ecológicas. Defendeu intuitivamente os princípios de um habitar poético, sempre ligado à sua própria experiência vivencial e à dos seus destinatários. Valorizou a preservação do património histórico, sem cair no mero historicismo revivalista. Procurou constituir um estilo, inevitavelmente eclético pela necessária integração na conjuntura artística, nacional e internacional, mas sem cair na acumulação metódica, nem na estreiteza formal do eclecticismo. Por tudo isto, se pode considerar este arquitecto como um autor que, de forma original e portuguesa, se integra nas raízes estéticas da modernidade e no movimento artístico da Arte Nova.

Raul Lino participou na eterna busca de uma identidade nacional que provavelmente atravessa toda a cultura portuguesa e que, na conjuntura concreta que enquadrava a sua actividade inicial, se configurava num movimento pela definição de paradigmas culturais nacionalistas, neste caso arquitectónicos - a objectivação do modelo da “casa portuguesa”. Ultrapassou o complexo de decadência que, de uma forma larvar, estava na origem de tais demandas e assumiu, com toda a força de afirmação da sua subjectividade sentimental, não só a concepção de tal modelo, como o seu ensino a todos os portugueses. O seu

discurso, por vezes imbuído de um pessoalíssimo simbolismo saudosista, não tem deslizes decadentistas, antes traduz um entusiasmado optimismo em relação ao País que pretende educar. Talvez em função disso, a sua linguagem, escrita e arquitectónica, se manteria ora nos parâmetros simplificadores e sincréticos do senso comum, ora na pluralidade semântica do discurso poético.

Procurou, em função de si próprio, olhar o passado, não como uma prisão espartilhante, mas como uma realidade a preservar e recriar.¹² Sobretudo porque a tradição, não sendo apenas um valor em si mesma, representava, acima de tudo, a ancestral adequação à terra de que o homem era habitante precário. Para a sua religiosidade naturalista e lírica, o mundo natural, criado por Deus, era, afinal, o centro de toda a criação humana. E cada edifício, tal como cada homem, era um corpo vivo, com uma alma própria. E o estilo, neste caso um estilo nacional, só poderia resultar dessa adequação espontânea entre a natureza e a arte, entre a tradição e a modernidade.

A imagem de Raul Lino não se esgota nas críticas, mais ferozes, ou mais benevolentes das leituras “modernas”, ou “pós-modernas” de que foi objecto. A sua obra inicial representa hoje, a um século de distância desses seus primeiros projectos pré-modernos, um objecto de estudo que ainda exige uma análise crítica e sempre permite um novo encantamento. No contexto operativo de uma cultura patrimonial polémica e interventora que caracteriza a atitude dominante das gentes e dos poderes actuais, Raul Lino representa um momento circunstancial de afirmação original portuguesa, em relação ao qual é possível debruçar um outro olhar e levantar sempre novas interrogações. Ora se o novo só se define em

¹² “ Não basta copiar e recombinar elementos trazidos de um e de outro ponto à descrição de quem quer que seja, para desse modo se criar uma arquitectura. As actuais condições de vida, tanto espiritual como materialmente, são muito diferentes das de outras épocas e é preciso que à adaptação material, cuja necessidade toda a gente é muito pronta a sentir, corresponda uma transformação do espírito da arquitectura, sem o qual não poderá haver vida nem desenvolvimento. Será ainda preciso dizer-se que não podemos hoje pretender fazer obras góticas, românicas ou de qualquer outro estilo para cuja realização já as circunstâncias determinantes se escoaram num passado que nunca poderá voltar? Tam impossível é criar hoje qualquer obra manuelina como tornar a descobrir o caminho marítimo para a Índia! (...)”

Devemos, antes de tudo recuperar o nosso sentimento por um estudo dedicado e amoroso da Natureza que nos rodeia; devemos deslindar nas obras dos nossos artistas e do povo em Portugal quais os traços fundamentais que, na sua expressão, atravessaram as sucessivas épocas, vinculadas ao nosso modo de sentir e resultantes das condições da nossa terra. Só assim poderemos chegar a encontrar a expressão própria que não só convirá à solução de problemas chãos, de todos os dias, mas que poderá também elevar-se até à representação material dos mais altos ideais que possam interessar um povo forte e consciente.” (Lino, R. - “A Nossa Casa - Apontamentos sobre o bom gosto na construção das casas simples”, ed. Atlântida, Lisboa, 1918).

função do antigo e se o passado só se reconhece no futuro, a obra deste arquitecto, como qualquer objecto dito "património", só sobrevive enquanto sobre ele recair a visão plural que é própria da dialéctica inevitável do tempo e do espaço. A tardo-modernidade, na recorrência das suas inevitáveis contradições estéticas, tudo absolverá.