



Departamento de Arquitetura e Urbanismo

Raul Lino – Arquitetura e Paisagem (1900-1948)

Paulo Alexandre Alves Barroso Manta Pereira

Tese especialmente elaborada para obtenção do grau de
Doutor em Arquitetura e Urbanismo,
Especialidade de Arquitetura

Orientador:

Doutor Paulo Tormenta Pinto, Professor Auxiliar,
ISCTE - Instituto Universitário de Lisboa

Coorientadora:

Doutora Ana Vaz Milheiro, Professora Auxiliar,
ISCTE - Instituto Universitário de Lisboa

Dezembro, 2012

Departamento de Arquitetura e Urbanismo

Raul Lino – Arquitetura e Paisagem (1900-1948)

Paulo Alexandre Alves Barroso Manta Pereira

Tese especialmente elaborada para obtenção do grau de
Doutor em Arquitetura e Urbanismo,
Especialidade de Arquitetura

Júri:

Doutor Vasco Nunes da Ponte Moreira Rato, Professor Auxiliar,
ISCTE - Instituto Universitário de Lisboa

Arquiteto Gonçalo de Sousa Byrne, Especialista

Doutor José António Oliveira Bandeirinha, Professor Associado
Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra

Doutor Rui Jorge Garcia Ramos, Professor Auxiliar,
Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto

Doutora Ana Vaz Milheiro, Professora Auxiliar,
ISCTE - Instituto Universitário de Lisboa

Doutor Paulo Tormenta Pinto, Professor Auxiliar,
ISCTE - Instituto Universitário de Lisboa

Dezembro, 2012

Agradecimentos

Ao meu orientador, professor arquiteto Paulo Tormenta Pinto, pela incondicional disponibilidade, fino sentido crítico e interpelação que me incentivaram à intuição do subtil ou menos claro e à superação das dificuldades. À minha co-orientadora, professora arquiteta Ana Vaz Milheiro pelo acolher e incentivar de outras leituras, *porque as coisas não são o que parecem que são*.

Ao arquiteto Gonçalo Byrne, pelo seu testemunho sobre a exposição retrospectiva de Raul Lino e a polémica que lhe sobreveio em setenta e afirmação contemporânea do significado cultural da paisagem pela arquitetura. Aos professores cuja investigação, obra e contato me estimulou, especialmente, à arquiteta Margarida Sousa Lôbo Howell, ao arquiteto paisagista Gonçalo Ribeiro Telles e à historiadora Maria João Neto.

Ao arquiteto Diogo Lino Pimentel, ao Martinho Pimentel, à Madalena Pimentel, ao Bernardo Pimentel e ao Rui Pimentel, agradeço o franquear das portas que me permitiram experimentar a obra do arquiteto Raul Lino e fruir do seu arquivo pessoal.

À Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian, aos arquivos históricos e serviços de informação geográfica das câmaras municipais de Cascais, Coimbra, Sintra e Tavira, à Biblioteca do Instituto da Habitação e da Reabilitação Urbana, agradeço a disponibilização de acesso e informação essencial à feitura da tese.

Aos meus pais João e Vitória, aos meus irmãos e aos meus amigos, agradeço a crença, a convicção e o crédito.

Dedico este trabalho à minha mulher Mafalda – só a sua cumplicidade e sacrifício viabilizaram esta vontade – e aos meus filhos Francisco e Frederico.

Raul Lino – Arquitetura e Paisagem (1900-1948)

Resumo

Nesta investigação sobre Raul Lino lemos a sua arquitetura também como construção de paisagem, inusitado propósito atendendo que as leituras sobre o autor têm-se centrado na sua arquitetura doméstica. Exceções têm havido que contextualizam a sua ação e obra entre coetâneos nas artes, no urbanismo ou no restauro e conservação do património, recusámos contudo a compartimentação disciplinar porque a demanda do autor abrange estes e outros domínios na mesma conceção espiritual de arquitetura.

Assentámos no seu propósito de recuperação da paisagem, ou seja na recuperação da continuidade perdida entre a arquitetura e a sua circunstância, o objetivo da presente tese. Delimitámos a investigação entre 1900, data em que foi publicado o seu projeto de pavilhão português para a exposição internacional de Paris e 1948, ano em que produziu o parecer da zona de proteção do Palácio Nacional de Sintra, um ano antes de se reformar por limite de idade ao serviço do estado. Esta delimitação temporal coincidiu com importantes marcos na história da arquitetura moderna em Portugal. Em 1900 Ventura Terra propalava entre nós o descolamento da via progressista avessa à tradição e em 1948 a doutrina moderna com Keil do Amaral à proa, ratificava nas teses do *1.º Congresso Nacional de Architectura* em 1948 a doutrina da Carta de Atenas de 1933.

Julgamos, que esta tese revela que a paisagem em Raul Lino é como a sua arquitetura, testemunho vitalício de uma obra de beleza. Sentido esse que hoje, na hipermodernidade, urge mais que nunca recuperar.

Palavras-chave

Espírito; proporção; arquitetura; paisagem; vida; continuidade; transversalidade.

Raul Lino – Arquitetura e Paisagem (1900-1948)

Abstract

In this research on Raul Lino we read its architecture as also the construction of landscape, unusual purpose given that the readings on the author has focused on its domestic architecture. Exceptions have been that contextualize its action and work among peers in the arts, in urban planning or thecul restoration and conservation of cultural heritage, however we refused to foreclosure because the demand discipline of the author covers these and other domains in the same spiritual conception of architecture.

Sat down in his purpose of recovery of the landscape, i.e. the recovery of lost continuity between the architecture and its circumstances, the goal of this thesis. We defined the investigation between 1900, when it was published his project of portuguese pavilion for the international exhibition of Paris and 1948, the year that produced the opinion of the protection zone of the National Palace of Sintra, a year before retiring by age limit at the service of the state. This temporal delimitation coincided with important milestones in the history of modern architecture in Portugal. In 1900 Ventura Terra spread among us in the detachment of track progressive averse to tradition and in 1948 the modern orthodoxy with Keil do Amaral to bow, ratified in the theses of the first National Congress of Architecture in 1948, the doctrine of the Athens Charter of 1933.

We believe, that this thesis reveals that the landscape in Raul Lino is like yours, lifelong testimony of a work of beauty. This sense that today, in hypermodernity, we urgently need more than ever recover.

Keywords

Spirit; proportion; architecture; landscape; life; continuity; transverseness

Raul Lino – Arquitetura e Paisagem (1900-1948)

ÍNDICE

I	Introdução	1	
II	Preâmbulo	21	
II.I	Espiritualidade e empatia em Raul Lino	23	
II.II	Sobre a paisagem em Raul Lino	34	
Capítulo 1			
Argumento – Exposição retrospectiva da obra de Raul Lino na Fundação Calouste Gulbenkian (1970). A polémica como alavanca da história			43
1.1	Instigação da polémica. A leitura de Pedro Vieira de Almeida	54	
1.2	Reação à polémica. A releitura dos atores modernos	62	
1.3	Debate da polémica. Sentido de uma leitura de paisagem em Raul Lino	70	
Capítulo 2			
Circunstância e proposta			82
2.1	Entre a Inglaterra e a Alemanha (1890-1897)	84	
2.2	Regresso a Portugal (1897-1900)	106	
2.3	Arquitetura, paisagem e “encantamento” (1900-1918)	113	
2.4	Arquitetura, paisagem e “boas maneiras” (1918-1933)	144	
2.5	Arquitetura, paisagem e serviço público (1933-1948)	181	
Capítulo 3			
Ilustrações de uma cultura da paisagem (moderna) em Raul Lino			237
3.1	Casa O’Neill (1902-1918). A paisagem de “sonho e poesia” que a arquitetura constrói na pequena escala	238	
3.2	Casa do Cipreste (1912-1914). A paisagem de “sensibilidade e respeito” que a arquitetura constrói na grande escala e em presença de valores históricos e artísticos.	244	
3.3	Ante-projecto de Urbanização da Cidade Universitária de Coimbra (1934-1936). Laboratório de uma “arquitetura urbanística” da continuidade	251	
3.4	Ante-Plano de Urbanização de Tavira (1948-1953). A negação de determinismos preconcebidos ou a urbanização entendida como a arte de valorização dos aglomerados	262	

3.5	Zona de Proteção do Palácio Nacional de Sintra (1948). A salvaguarda do património urbano ou a cultura como estratégia ao serviço do planeamento	268
Capítulo 4		
	Epílogo - “A Arquitetura morreu?”	272
	Bibliografia	285
	Anexos	296
A	Localização das “4 casas marroquinas” de Raul Lino em Cascais	297
B	Entrevista a Gonçalo Byrne (21 Mar. 2011)	298
C	Entrevista a Gonçalo Ribeiro Telles (01 Mar. 2011)	318
D	Entrevista a Maria João Neto (23 Fev. 2011)	327
E	“Centrais Telegráfica, Telefónica e Circunscrição Técnica de Lisboa” (8 Nov. 1941). [Parecer]	331
F	“Parecer” (30 Out. 1945) [Parecer]	334
G	“Zona de protecção do Palácio Nacional de Sintra” (24 Mai. 1948) [Parecer]	338
H	“Conservação de Monumentos” (Jun. 1949) [Circular]	340
I	“A Arquitectura morreu?”, in <i>Diário de Notícias</i> (4 Ago. 1955)	345
J	OLIVEIRA, Mário de – “Raul Lino e a sua lição de sinceridade”, in <i>Diário de Notícias</i> (19 Nov. 1970)	347
L	“Setenta arquitectos comentam a exposição retrospectiva de Raul Lino”, in <i>Diário de Lisboa</i> (21 Nov. 1970)	349
M	ALMEIDA, Pedro Vieira de – “A retrospectiva de Raul Lino – a resposta de P.V. de Almeida”, in <i>O Século</i> (24 Nov. 1970)	351

I
Introdução

I Introdução



1. Raul Lino, Casa dos Penedos (1920-1922), Sintra. ¹

As afirmações, mais ou menos polémicas que a obra de Raul Lino sempre me suscitou nunca tiveram como objectivo serem provocadoras, mas simplesmente acontecia que havia coisas que se não podiam afirmar sem provocação.

A provocação acontecia-lhes.

Sem particularmente a acarinhar, apenas me limitei a não a enjeitar.

Assim se passou, quando em 1970 afirmei em Raul Lino a possibilidade de ser lido enquanto arquitecto moderno, ou quando no início dos anos noventa especifiquei poder entendê-lo enquanto arquitecto pós-moderno. ²

¹Créditos: fotografia do autor, 2008.

²Almeida, Pedro Vieira de, Raul Lino, in *J.A.* Lisboa: Ordem dos Arquitectos, n.º 195 (Mar./Abr. 2000), p. 37.

Sobre Raul Lino (Lisboa, 21 novembro 1879-13 julho 1974), pronunciaram-se desde o início do século XX, autores do largo espectro da literatura, da história, da arqueologia, da etnografia, das artes plásticas e decorativas e da arquitetura, em artigos, crónicas e ensaios publicados na imprensa diária, em periódicos, em livro, em catálogos de exposições ou em trabalhos de investigação, que embora divididos sobre o escopo, interpretação e alcance da sua proposta, elegeram a *casa portuguesa* como o grande tema para a sua leitura.

Desde as primeiras leituras críticas publicadas nas páginas da *Construção Moderna* até aos mais recentes ensaios e trabalhos científicos produzidos sobre a ação e obra de Raul Lino, prevaleceu a análise racional do objeto no intento de identificar as suas especificidades e invariantes, que uma vez isoladas e autonomamente tratadas permitiram etiquetá-lo e arrumá-lo numa prateleira estilística da historiografia da arquitetura entre coetâneos do século XX.

Esta forma de interpretar a realidade através do exame minucioso das partes tem origens no humanismo da renascença, ”perspectiva que coloca o homem no centro do universo, tornando-o no senhor do ser”³ e que aplicada à história e à crítica de arquitetura se traduziu na análise do valor absoluto do objeto descontextualizado do meio, cumprindo a tradição da racionalidade científica que se arreigou na cultura europeia e atingiu o seu apogeu na segunda metade do século XIX, com o anúncio daquilo a que Friedrich-Wilhelm Nietzsche chamou “a morte de deus”.

Na “desvalorização dos valores supremos”⁴ realiza-se o “nihilismo completo”⁵, a única chance na definição nietzschiana, tudo o que o homem moderno deve esperar e desejar, desdobrando os valores na ”sua verdadeira natureza que é a convertibilidade, e transformabilidade”⁶, em *eterno retorno*, transitoriedade em que radicaram a arte e a arquitetura modernas, formadas sobre as utopias e as vanguardas do século XX ”com a necessidade de propor em cada passo, simultaneamente o objecto e o seu fundamento”⁷.

³Vattimo, Gianni, O Fim da Modernidade. Nihilismo e hermenêutica na cultura Pós-Moderna. Lisboa: Editorial Presença, 1987, p. 31.

⁴Id. Ibid.

⁵Id. Ibid.

⁶Id. Ibid.

⁷Solà-Morales, Ignasi de, “Arquitetura débil” in *Diferencias. Topografia de la arquitetura contemporânea*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA, 2003, p. 64.

A constante proposição do objeto e do fundamento na experiência moderna, a impossibilidade de cada nova utopia ou vanguarda erguida sobre o vazio constituir um sistema global, originou a multiformidade complexa da produção da arquitetura moderna no decurso do século XX, processo que no devir das constantes transitoriedades, já não pode mais ler-se de forma linear⁸.

Justifica-se então uma leitura contemporânea da produção da arquitetura moderna no século XX que se exerça de forma não estritamente linear ou cronológica antes diagonal e anacrônica no intuito de determinar uma constante que interesse relevar, no sentido da “ontologia débil”⁹ heideggeriana em que a arquitetura é o “acontecer da verdade «fraca» (...) no essencial, é o objecto de uma percepção distraída”¹⁰, cuja maior força na aceção de Solà-Morales reside naquilo que é capaz de produzir, quando em razão do contexto não se apresenta agressiva e dominante, mas tangencial e débil¹¹.

Congregando o juízo de Tafuri de que “criticar significa, na realidade, apreender a fragrância histórica dos fenómenos, submetê-los ao crivo de uma rigorosa avaliação, revelar as suas mistificações, valores, contradições e dialéticas íntimas, fazer explodir toda a sua carga de significados”¹² e a produção historiográfica e crítica sobre Raul Lino no longo período que remanesce entre o início de novecentos e a atualidade, predomina uma abordagem, que exercida na perspetiva progressista e no primado da razão tem privilegiado a sua arquitetura doméstica em razão do *objectum*, existindo nexos ainda por estabelecer.

Aquela abordagem positivista, longe de plasmar o universo de significados possíveis sobre a produção de Lino, carece da justaposição crítica que a contemporaneidade lhe exige, em particular depois dos desenvolvimentos epistemológicos da “ontologia fraca”¹³, ao acentuar-se da atenção dada ao espaço no chamado “segundo Heidegger”¹⁴ e dos discursos sobre o fim da época moderna e da pós-modernidade adotados por Tafuri, Vattimo e outros pensadores coetâneos italianos, franceses e alemães, a partir da década de oitenta.

⁸Id. Ibid.

⁹Id. Ibid.

¹⁰Vattimo, Gianni, *op. cit.*, p. 73.

¹¹Solà-Morales, Ignasi de, *op. cit.*, p. 63.

¹²Tafuri, Manfredo, *Teorias e História da arquitetura*, 2.^a ed. Lisboa: Editorial Presença, 1988, p. 21.

¹³Vattimo, Gianni, *op. cit.*

¹⁴Id. Ibid.

Na ”época hipermoderna”¹⁵ que caracteriza a contemporaneidade, segundo Gilles Lipovetsky sob o novo paradigma da ”vingança da cultura”¹⁶, a conceção de paisagem que emana da arquitetura de Lino, configura pelo intrínseco valor cultural e artístico da síntese ontológica, inquestionável capital de *resposta a uma sociedade desorientada*¹⁷, é ”acontecer da verdade fraca”¹⁸ cujo “resíduo”¹⁹, ou seja, o que remanesce da sua perceção, convoca a *aura* de autenticidade que a obra de arte perdeu com o progresso da técnica²⁰ e a “ténue força messiânica a que o passado tem direito”²¹, a que se refere Walter Benjamin.

Este significado messiânico que a arquitetura de Lino tem a capacidade de convocar, coloca-se com semelhante vigor nas reflexões que publicou, das mais eruditas às mais situacionistas, e formula-se, paradigmaticamente, na conferência *Arquitectura, Paisagem e a Vida*, que proferiu, em 1957, através da interrogação sobre “o que se vai entender por paisagem dentro de cinquenta anos (...) se o tecnicismo acabará por se tornar avassalador de uma maneira absoluta, ou se a vida espiritual – finalmente – se esforçaria por manter em equilíbrio as tendências adversas”²².

No futuro a que Lino endereça aquela interrogação, ou seja, na contemporaneidade, encontramos resposta assertiva na exposição *Terre natale – Ailleurs commence ici*²³, organizada segundo uma narrativa em que os fenómenos migratórios globais, o desenvolvimento da velocidade das telecomunicações, dos transportes e das redes tecnológicas constituem os fatores do desenraizamento da cultura contemporânea, que segundo Paul Virilio, passou de local a global, transformando a antiga ”Terre Natale” das cidades milenárias, na ”Terre Fatale” das cidades “obesas” com trinta milhões de habitantes que se formaram no decurso do século XX²⁴.

¹⁵Lipovetsky, Gilles; Serroy, Jean, *A cultura mundo: resposta a uma sociedade desorientada*. Lisboa: Edições 70, 2010, p. 31.

¹⁶Ibid., p. 31-37.

¹⁷Ibid. (subtítulo).

¹⁸Vattimo, Gianni, *op. cit.*, p. 73.

¹⁹Id. Ibid.

²⁰ Benjamin, Walter, A Obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica, in *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa: Relógio de Água, 1992.

²¹ Benjamin, Walter, Sobre o Conceito da História, in *O Anjo da História*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

²² Lino, Raul, Arquitetura, Paisagem e a Vida, in *Boletim*. Lisboa: Sociedade de Geografia de Lisboa, n.º 1-3, (Jan-Mar 1957), p. 26.

²³ Virilio, Paul, *Terre natale – Ailleurs commence ici* [exposição], Paris: Fondation Cartier pour l’Art Contemporain (21 Nov. 2008 - 15 Mar 2009).

²⁴ Virilio, Paul, Native land, Stop Eject [em linha] 5 Dez. 2009 [consult. 3 Jul. 2010], Disponível em <http://www.nativeland-stopeject.com>.

A resposta contemporânea de Virilio à profética questão de Lino, veio confirmar o seu pior “*pesadelo*”²⁵, pois demonstrou que “a paisagem, cuja compreensão sentimental tanto nos custou a conquistar através dos tempos, desde os trovadores que a percorriam de lés-a-lés sem dela nos deixarem o mais ténue vislumbre nos seus cantares, até aos entusiasmos descritivos de um Jean Jacques Rousseau no século XVIII”²⁶, desapareceu em vastas regiões do globo. Virilio iconizou naquela exposição a síntese de um ideário que vinha desenvolvendo há mais de três décadas²⁷, expresso em dezenas de ensaios, comunicações e livros publicados, sobre o estado da arte civilizacional de uma humanidade desterritorializada pela implosão do espaço-tempo, comprovando que o “tecnicismo” acabou mesmo por se tornar “avassalador”, condenando ao fracasso a mediação da “vida espiritual” para conciliar a “velha antinomia entre racionalismo e sentimento”²⁸, dialética que está na essência da produção de Lino.

As grandes fraturas do século XX, da modernidade, com as vanguardas iconoclastas do pós guerra nos anos 20, da pós-modernidade, com a crise das convenções nos anos 60, e da hipermodernidade, com a desregulação económica e o neoliberalismo dos anos 80, derivaram na orfandade de valores e na angústia da desorientação contemporâneas, e a resposta pode estar na “reconciliação entre o passado e o presente, a arte e a indústria, a técnica e a natureza, a sabedoria e a *performance*, a autoridade e a inovação, a tradição e a liberdade, o consumo e a solidariedade”²⁹, ou seja, no restabelecimento da continuidade.

Sinalizam-no, narrativas que na contemporaneidade se distinguem pela intrínseca qualidade da síntese, como a de Pether Zumthor, Prémio Pritzker, em 2009, que define a “arquitetura como espaço envolvente”³⁰, ou a de Eduardo Souto de Moura, Prémio Pritzker em 2011, quando refere que “o problema da arquitetura é um problema de adequação (ao lugar)”³¹, cujas respostas dão expressão arquitetónica à possibilidade de restabelecimento da *continuidade*, em contexto.

²⁵Lino, Raul, *Arquitetura, Paisagem e a Vida*, *op. cit.*, p. 26.

²⁶Id. *Ibid.*

²⁷Arquiteto, urbanista, crítico e filósofo, Paul Virilio lecionou na École Spécial d’Architecture de Paris e no College International de Philosophie. Influenciado pela Fenomenologia e pelo Pós-estruturalismo, baseou a sua obra teórica no enfoque tecnocientífico, considerando a relação entre ser humano e tecnologia.

²⁸Lino, Raul, *O «Jockey Club» e relance geral* in *Auriverde Jornada: recordações de uma viagem ao Brasil*. Lisboa: Valentim de Rio-Carvalho, 1937, p. 98. Esta reflexão dá-se no diálogo entre Raul Lino e o arquiteto brasileiro Lúcio Costa, num almoço no «Jockey Club», no Rio de Janeiro, em 1935.

²⁹Lipovetsky, Gilles; Serroy, Jean, *op. cit.*, p. 237-243.

³⁰Zumthor, Peter, *Atmosferas*. Barcelona: Gustavo Gili, 2009, p.64-65.

³¹Eduardo, Souto de Moura 2005-2009, in *El Croquis*, n.º 146 (2009), p. 19.

A singular produção daqueles arquitetos contemporâneos inscreve-se naquilo que interpretamos como um movimento global de expressão local, cujas sínteses tão multiformes quanto as culturas em que assentam, se manifestam conciliando tradição e modernidade na retoma dinâmica da *continuidade* em contexto, atenta às circunstâncias de espaço (lugar) - tempo (história), que não se funda em manifestos futuristas e abstratos mas em valores ancestrais e concretos.

Este anseio de restabelecimento da *continuidade* que a síntese arquitetónica consubstancia impõe-se na *Cultura-Mundo*³² da “época hipermoderna” como *Resposta a uma sociedade desorientada*³³, é a uma centúria de distância, o “mais forte motivo da campanha para o apertuguesamento da nossa casa, da nossa arquitectura”³⁴, que Raul Lino urdiu em 1900, “é um anseio de recuperar a harmonia perdida da paisagem, das cidades de Portugal, o desejo de restabelecer o decoro, pelo menos nas aparências, que deve ter o cenário da nossa vida.”³⁵

Já Pedro Vieira de Almeida (1933-2011), à luz de uma nova consciência teórico-crítica e historiográfica que emergia na cultura europeia de finais da década de 60³⁶, havia operacionalizado um nexo de *continuidade* espacial na sua obra, “Assim se passou, quando em 1970 afirm[ava] em Raul Lino a possibilidade de ser lido enquanto arquitecto moderno, ou quando no início dos anos noventa especifi[ava] poder entendê-lo enquanto arquitecto pós-moderno. Ao fazê-lo estava, em setenta a referir *moderno*, não “modernismo” mas essencialmente “modernidade”, como em noventa [se] referia, não a “pós-modernismo” mas a pós-modernidade”³⁷

O restabelecimento da continuidade entre a arquitetura e o meio é o objetivo de Raul Lino para “recuperar a *harmonia* perdida da paisagem”, o nexo espacial que Pedro Vieira de Almeida estabelece para explicar a “modernidade” da sua obra, em 1970, ou a sua “pós-modernidade”, em noventa, e o argumento que Gilles Lipovetsky e Paul Virilio contrapõem à angústia e instantaneidade da “hipermodernidade”, em 2008.

³²Lipovetsky, Gilles; Serroy, Jean, *op. cit.*

³³Id. Ibid [subtítulo].

³⁴ Lino, Raul, Raul Lino visto por ele próprio, in *Vida Mundial*. Lisboa: Sociedade Nacional de Tipografia, n.º 1589 (21 Nov. 1969), p. 32

³⁵Id. Ibid.

³⁶Tafuri, Manfredo, Teorias e História da arquitetura, *op. cit.*

³⁷Almeida, Pedro Vieira de, Raul Lino, *op. cit.*, p. 37.

Este intuito contemporâneo de restabelecimento da continuidade “perdida” na arquitetura, assim como a compreensão desse fenómeno do ponto de vista teórico-crítico, corresponde ao anseio espiritual em que o arquiteto assentou a demanda iniciada há mais de um século, e apresenta-se, mesmo na percepção mais distraída da sua obra, com indiscutível capital messiânico de resposta aos antagonismos da modernidade, da pós-modernidade e da hipermodernidade.

Com este nexos em vista, pretendemos então demonstrar através da análise da produção arquitetónica de Raul Lino, transversalmente exercida em projetos de obras de construção, urbanização e conservação e restauro de monumentos e sítios, à escala da casa ou do aglomerado urbano, em razão da construção, reabilitação e salvaguarda da paisagem, a relevância da sua proposta de *continuidade* atenta às circunstâncias de espaço (lugar) - tempo (história) e o valor profético que adquire estudá-lo no presente, ou no futuro, sempre que o «tecnicismo avassalador» se imponha sobre o «espírito».

“A Casa Portuguesa [a arquitetura e a paisagem] de hoje, que ainda está por criar, há de obedecer a uma doutrina nova. Mas antes de criarmos a Casa Portuguesa, parece-nos mais importante criarmos primeiro o criador ... e o ambiente em que ele há de viver. Façamo-lo enquanto o computador não acaba por substituir a consciência da gente. O que é novo, e isto dá-se com as coisas mais importantes, nem sempre pode ser rápida e eletronicamente criado. – E é preciso não esquecer que o melhor vinho não é aquele que só foi bem fabricado, há-de ser também o que melhor se adapta ao clima da região e o que melhor se dá com o torrão em que ele é produzido.”³⁸

O tema da “casa portuguesa” predominou nas leituras sobre Raul Lino no longo arco de tempo que remanesce entre a publicação do projeto para o pavilhão português da Exposição Universal de Paris, em 1900 e a atualidade, e está bem presente desde as primeiras críticas e os mais recentes ensaios e trabalhos científicos, abordagem que exercida na tradição positivista da análise do espaço doméstico, visou identificar as especificidades objetivas e as invariantes da sua produção, de molde a categorizá-lo entre coetâneos na história da arquitetura moderna.

³⁸Lino, Raul, *O Romantismo e a «Casa Portuguesa»* in Centro de Estudos do Século XIX do Grémio Literário, *Estética do Romantismo em Portugal: Primeiro colóquio, 1970*, Lisboa: Grémio Literário, 1974, p. 210.

Em 1970, a exposição retrospectiva da obra de Raul Lino na Fundação Calouste Gulbenkian, realizada por iniciativa do seu neto e arquiteto, Diogo Lino Pimentel, a partir de uma proposta de Pedro Vieira de Almeida³⁹, visou assinalar o nonagésimo primeiro aniversário do então decano dos arquitetos portugueses de forma criticamente responsável e deu o mote para uma análise transversal da sua produção.

Cumprindo a tradição historiográfica da análise centrada no objeto, José-Augusto França⁴⁰, organizador dos conteúdos e leituras da história na exposição, publicou no catálogo da exposição uma leitura enfocada na campanha da *Casa Portuguesa* em razão do "estilo", demanda oriunda da cultura finissecular inglesa e alemã que estava destinada a fracassar, em face do défice civilizacional da conjuntura portuguesa e do anseio de progresso que só a implementação dos valores pretensamente europeus e urbanos da metrópole francesa estaria em condições de garantir.

Já Pedro Vieira de Almeida⁴¹, inovou com uma leitura crítica sobre a *Casa Portuguesa* centrada na ideia de "espaço", na inter-relação entre as categorias "espaço-núcleo" e "espaço-transição", considerando na equação ontológica, o contexto, abordagem que inaugura uma nova direção na historiografia da arquitetura portuguesa moderna, aproximando-a dos desenvolvimentos da crítica na cultura europeia da década.

"Estilo" e "espaço" na temática da *Casa Portuguesa* são enfoques que recorrem e emanam, coetaneamente, a partir da exposição retrospectiva da obra de Raul Lino na Fundação Calouste Gulbenkian, em 1970, acontecimento que pôs em evidência a rutura ideológica que distanciava as gerações "modernistas" da proposta do arquiteto e colocou na agenda a necessidade de se reposicionar a arquitetura e os factos históricos em contexto e de se colmatarem do ponto de vista científico, as novas hipóteses que Pedro Vieira de Almeida inferia do seu pensamento, ação e obra.

³⁹Almeida, Pedro Vieira de, Raul Lino, *op. cit.*, p. 37.

⁴⁰França, José-Augusto, *Raul Lino: Arquiteto da Geração de 90*, in Almeida, Pedro Vieira de; Rio-Carvalho, Manuel de; França, José-Augusto, *Raul Lino: Exposição retrospectiva da sua Obra*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1970, p. 74-114.

⁴¹Almeida, Pedro Vieira de, *Raul Lino: Arquiteto moderno*, in Almeida, Pedro Vieira de; Rio-Carvalho, Manuel de; França, José-Augusto, *Raul Lino: Exposição retrospectiva da sua Obra*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1970, p. 117-188.

Segundo julgamos saber, data de 1983 a primeira dissertação de mestrado sobre Raul Lino e a partir daí a produção científica⁴², as monografias, os ensaios e os artigos não têm cessado no prelo, com claro predomínio para a arquitetura doméstica, que a maior expressão quantitativa e qualitativa daquela temática no conjunto da sua obra, legitima. Referem-se ainda outros trabalhos científicos, que incidindo tangencialmente sobre Raul Lino, permitem extrair outras linhas de investigação, reconhecendo-se-lhe entre outras, o pioneirismo culturalista no urbanismo na Época de Duarte Pacheco⁴³, a responsabilidade na implementação das modernas práticas de conservação e restauro de monumentos ao serviço da Direcção Geral de Edifícios e Monumentos Nacionais⁴⁴, ou a qualidade intrínseca da arquitetura efémera projetada para as Exposições do Estado Novo⁴⁵.

Para além da comunidade académica, o interesse sobre a produção de Raul Lino faz-se sentir na direta medida em que a sua emergência mediática se manifestou(a), como aconteceu por ocasião do centenário da construção das “casas marroquinas”, em 2003, assinalada com a realização da exposição itinerante *Raul Lino – Cem anos depois*⁴⁶. Ressurge esse enfoque, inevitavelmente, quando a própria arquitetura contemporânea o convoca, como aconteceu com a obra da Casa das Histórias Paula Rego (2008-2009), síntese que Eduardo Souto de Moura reconhece como parte de uma dialética de “adequação” ao lugar⁴⁷ no contexto aristocrático da Cidadela de Cascais. Paisagem que é contaminada pela conceção de Raul Lino no dealbar do século XX, constituindo-se a Casa O'Neill (1902-1918) como síntese densa de uma reinterpretação dinâmica da tradição meridional, que não se esgota na primeira gesta (1902), nem na segunda (1914) ou na terceira (1918) e que reverbera como hipótese de continuidade em permanente devir.

⁴²Referem-se, entre outras, as Teses de mestrado de: José Luís da Costa Quintino, *A obra do arquiteto Raul Lino*, História da Arte, Universidade Nova de Lisboa, 1983; Irene Ribeiro, *Raul Lino, Pensador nacionalista da Arquitetura, Filosofia*, Universidade do Porto, 1993; Maria do Carmo Pimenta de Vasconcelos e Sousa Lino, *As artes decorativas na obra de Raul Lino*, História da Arte, Universidade Lusíada, 1999; Bernardo D'Orey Manoel, *Permanência e revelação em Raul Lino*, Arquitetura, Universidade Lusíada, 2007.

⁴³Lobo, Margarida Sousa, *Planos de Urbanização: A Época de Duarte Pacheco*, Porto: FAUP Publicações, 1995.

⁴⁴Neto, Maria João Baptista, *Memória, Propaganda e Poder. O Restauro dos Monumentos Nacionais (1929-1960)*. Porto: FAUP Publicações, 2001.

⁴⁵Acciaiuoli, Margarida, *Exposições do Estado Novo 1934-1940*. Lisboa: Livros Horizonte, 1998.

⁴⁶A Exposição itinerante “Raul Lino – Cem anos depois” teve a sua primeira apresentação em Coimbra Capital Europeia da Cultura, em 2003, e percorreu várias cidades portuguesas, Veneza e Milão. Coetaneamente editou-se o livro-catálogo *Raul Lino 1879-1974*, com textos de Cláudio Sat e José Luís Quintino com enfoque para a arquitetura doméstica, “tipologia à qual o arquiteto dedicou a maior parte dos seus esforços práticos e teóricos”, ilustrando seis das suas casas mais icónicas.

⁴⁷Moura, Eduardo Souto de, *art. cit.*, p. 19.

Esta capacidade que a arquitetura tem de construir paisagem é evidente na Casa O'Neill, síntese que Raul Lino concebe de modernidade e tradição e reverbera contemporaneamente na Casa das Histórias no manuseio inteligente e sensível que Souto de Moura faz das estruturas da memória, como assinalam Ana Vaz Milheiro⁴⁸ e Nuno Grande⁴⁹. É precisamente nesta capacidade que a arquitetura tem de construir paisagem enfocada na ação e obra transversal de Raul Lino, no arco de tempo de todas as indecisões sobre o tema (1900 – 1948), que situamos a nossa abordagem.

A paisagem em Raul Lino tem sido lida como mimese empaticamente percebida entre a arquitetura e o contexto, predominando este último, que inscreve a síntese no domínio do pitoresco, percepção que se formou, em grande medida, a partir das ilustrações que acompanharam a sua campanha de renovação doméstica nacionalista, enunciada em livros como *A Nossa Casa* (1918), *A Casa Portuguesa* (1929) ou *Casas Portuguesas* (1933). Iniciada em termos de prática arquitetónica com o concurso de 1899 e no plano teórico em 1918, se inicialmente destinada “a fazer parte de uma colecção intitulada «Livros do povo»”⁵⁰, cedo percebeu Raul Lino a redundância do pedagógico intuito, endossando a edição do livro à burguesia capaz de edificá-la. Todavia a iniciativa não reverberou no sentido desejado pelo autor, resultando no desvio da infável ideia em manual para os menos escrupulosos. Na inversa medida, a paisagem em Raul Lino não tem sido lida como síntese dinamicamente percebida entre a arquitetura e o contexto, e que não de somenos acontece na sua obra, quando nela sobressai a expressão plástica do “elemento produtivo (...) que gera a obra de arte e que é apenas como que ideia ou sentimento à procura da forma em que possa encarnar”⁵¹.

É no equilíbrio exercido entre a expressão plástica do elemento produtivo da arquitetura e o grau da sua adaptação ao meio, que Raul Lino entende a síntese de paisagem, construção do espírito à qual devotou o seu maior esforço teórico e que tem na conferência, *Arquitectura, Paisagem e a Vida*, proferida na Sociedade de Geografia de Lisboa, em 1957, o seu pensamento mais estruturado.

⁴⁸ Milheiro, Ana Vaz, “O Arquitectar das Casas Simples” in *Casa das Histórias Paula Rego*, Arquitetura, 2009.

⁴⁹ Grande, Nuno, “O Palácio Escarlata” in *Casa das Histórias Paula Rego*, Arquitetura, 2009.

⁵⁰ Lino, Raul, *A Nossa Casa: Apontamentos sobre o bom gosto na construção das casas simples*. Lisboa: Atlântida, 1918, p. 3-4.

⁵¹ Lino, Raul, Espírito na Arquitetura in Raul Lino, *Auriverde Jornada: recordações de uma viagem ao Brasil*. Lisboa: Valentim de Rio-Carvalho, 1937, p. 227.

Transversalmente a matérias como turismo⁵², conservação e restauro de monumentos⁵³, urbanização⁵⁴ e arquitetura doméstica⁵⁵, Raul Lino afirmou a predominância ontológica da arquitetura sobre o valor de uso, possibilitando o transporte da temática da paisagem para uma zona excêntrica à que tem sido habitualmente exercida nas leituras e investigações em razão da arquitetura doméstica. É um facto, que em termos históricos ou teórico-críticos, a questão da paisagem em Raul Lino não foi até à data autonomizada como objeto de reflexão, como já o acusou Michel Toussaint⁵⁶, em 2002, nem constitui tema de qualquer investigação de doutoramento registada⁵⁷, lacuna essa que mais legitima a necessidade de realizar-se esta tese. Pretendemos então exercer uma leitura sobre o autor em razão da sua construção de paisagem, transversalmente a usos, disciplinas e escalas da sua produção, fixando a amplitude temporal da investigação entre 1900 e 1948.

Em 1900, contava Raul Lino 21 anos, anunciava-se publicamente o início da sua carreira de arquiteto com a divulgação da proposta que elaborou e apresentou a concurso para o Pavilhão Português da Exposição Universal de Paris, em 1899, através da qual formalizou a sua primeira hipótese de *Casa Portuguesa*, embora no domínio da pura expressão plástica, despida de contexto. Com aquele projeto iniciou a “campanha” de renovação doméstica que demandou por mais de quatro décadas, até reconhecer a impossibilidade da sua inefável pedagogia, em 1945, sem prejuízo de nela perseverar.

Cerca de um ano após o limite temporal desta investigação, em 1949, com setenta anos, Raul Lino é compelido à aposentação por limite de idade como Diretor Geral de Edifícios e Monumentos Nacionais, onde ingressou em 1934. Ao serviço do estado elaborou projetos de arquitetura, urbanismo, conservação e restauro de monumentos, interiores e decoração, prestou pareceres sobre projetos em zonas de proteção e de valor paisagístico, sendo que na tripla qualidade de projetista, avaliador e decisor, interagiu com a paisagem em domínios de abrangência territorial e disciplinar que até aí nunca havia exercido.

⁵²Memória justificativa e descritiva de um projeto de Hotel Português para ser construído no Sul do Paiz, *Congresso Regional Algarvio - These apresentada pela Comissão de Hotéis da Sociedade Propaganda de Portugal*. Lisboa: Gazeta dos Caminhos de Ferro, [s. n.] (Set. 1915).

⁵³Lino, Raul, A propósito da Sé do Funchal: a restauração de Monumentos, in *Belas-Artes*. Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes, n.º 9 (1941), p.5-15.

⁵⁴Lino, Raul, *Quatro Palavras sobre Urbanização*, Lisboa: Valentim de Rio-Carvalho, 1945.

⁵⁵Lino, Raul, *O Romantismo e a «Casa Portuguesa»*, *op. cit.*

⁵⁶Toussaint, Michel, A Paisagem Segundo Raul Lino, in *J.A.* Lisboa: Ordem dos Arquitetos, n.º 206 (Mai.-Jun. 2002), p. 106-109.

⁵⁷Gabinete de Planeamento, Estratégia, Avaliação e Relações Internacionais [em linha] [Consult. 5 Mar. 2012] Disponível em <http://www.gpeari.mctes.pt/index.php?idc=33&idi=161854>.

A produção de Raul Lino no arco de quase meio século em que confinamos a tese, coincide na conjuntura nacional com momentos relevantes no decurso da história do século XX, designadamente, em 1900, no cenário da depressão nacional que sobreveio do *Ultimatum* Inglês e, em 1948, no arranque do 1.º Congresso Nacional de Arquitetura de 1948, acontecimentos em relação aos quais não deixou de exercer a sua análise crítica e de propor respostas seja por *noblesse oblige*, imperativo ético ou deontológico. Em face da investigação desenvolvida e dos considerandos em análise, entendemos estruturar a tese em quatro capítulos precedidas de Preâmbulo, introito onde melhor explicitamos o nosso entendimento de paisagem em Raul Lino.

O primeiro capítulo que intitulamos "Argumento", coincide no tempo com a Exposição retrospectiva da obra de Raul Lino na Fundação Calouste Gulbenkian, em 1970, acontecimento que a deliberada leitura de modernidade inferida por Pedro Vieira de Almeida, polemizou junto da comunidade profissional e que decorridos 40 anos, carece de leitura à luz da hipermodernidade. Estrutturamos este capítulo em três pontos que acercam a polémica entre a sua deliberada instigação, a inflamada reação e o apaixonado debate.

O segundo capítulo que intitulamos "Circunstância e proposta", enreda-se nos seus dois primeiros pontos no período em que se educou e formou Raul Lino "Entre a Inglaterra e a Alemanha (1890-1897)" e no seu "Regresso a Portugal (1897-1900)", circunstâncias que informaram e circunstanciaram espiritualmente a sua produção. Não é de somenos afirmar a peculiaridade do percurso formativo do arquiteto que de facto é tudo menos linear no sentido de um ciclo de formação completo como entendido no seu tempo e modernamente. Em boa verdade Raul Lino iniciou o ensino preparatório e concluiu o secundário em regime de internato num colégio católico em Inglaterra entre 1890 e 1893, ou seja decorreu entre os dez e os treze anos de idade, num ciclo de três anos. Ulteriormente concluiu o ciclo de estudos superiores na Alemanha, em Hanôver, entre 1893 e 1897, entre os treze e os dezoito anos de idade incompletos: "Por então, estudava-se para arquitecto, como para pintor ou escultor, em cursos livres. Frequentei durante quatro anos uma escola de artesanato e artes e ofícios (Handwerker und Kunstgewerbeschule), assistindo a aulas teóricas no Instituto Superior Técnico (Technische Hochschule)."⁵⁸

⁵⁸ Lino, Raul, Raul Lino visto por ele próprio, *op. cit.*, p. 29.

Raul Lino deu por concluídos os seus estudos em arquitetura com dezoito anos de idade incompletos, em 1897, quando o coetâneo Ventura Terra (1866-1919) concluiu o curso de arquitetura da Academia Portuense de Belas Artes, num ciclo de cinco anos, em 1886, com a idade de vinte. Todavia Terra prolongou a sua formação até obter o diploma de arquiteto de 1.^a classe do Governo Francês em 1896, com trinta anos, sem que tal relevasse em produção teórica, como expectável seria, matéria na qual Lino, improvavelmente, se evidenciou entre coetâneos. Após enfocadas as circunstâncias da formação que estruturaram a génese psicológica da conceção culturalista de Raul Lino em detrimento de outra – que bem podia ser, não fosse a particular influência dos seus mestres germânicos e lusos, Albrecht Haupt e Alexandre Colaço, que entre 1893 e 1900 lhe incentivaram uma perceção espiritual da arquitetura, da paisagem e da vida – enredamos três períodos que entendemos relevar para uma leitura coerente da sua proposta de arquitetura e paisagem.

Identificamos uma primeira fase da proposta que intitulamos de “Arquitetura, paisagem e ”encantamento” (1900-1918)”, compreendida entre o Concurso para o projeto do Pavilhão Português da Exposição Universal de Paris de 1900 e o fim da primeira guerra mundial, em 1918, período de intrínseca coerência teórica e prática que culminou com a publicação da primeira edição de *A nossa Casa – Apontamentos sobre o bom gosto na construção das casas simples*, sob o signo do ”encantamento” na produção, através de uma arquitetura de “sonho [e] poesia”⁵⁹. No período de crise que sucedeu a primeira guerra mundial, operou-se uma alteração do perfil socioeconómico da clientela de Raul Lino, que se deslocou da aristocracia culta das suas primeiras obras para a burguesia, a única classe social com condições para edificar a sua casa, acarretando uma óbvia redução do orçamento, do programa, logo, uma redução na volumetria, nos materiais e na linguagem, em prejuízo de uma arquitetura de “encantamento”, beneficiando contudo certa homogeneidade formal na sua proposta. Entre 1918, ano em publicou a primeira edição de *A nossa Casa – Apontamentos sobre o bom gosto na construção das casas simples*, e 1933 quando saiu no prelo a primeira edição de *Casas Portuguesas – Alguns apontamentos sobre o architectar das casas simples*, identificamos uma segunda fase de intrínseca coerência na sua proposta, que designamos de “Arquitetura, paisagem e “boas maneiras” (1918-1933)”⁶⁰.

⁵⁹Lino, Raul, O Romantismo e a «Casa Portuguesa», *op. cit.*

⁶⁰«As maneiras boas e más na Arquitetura» é o título de um livro de T. Edwards (...) É escusado dizer-se que os modos na arquitetura e na urbanização refletem qualidades e defeitos de qualquer povo, o seu civismo, a sua cultura, as suas maneiras”. Lino, Raul, Maneiras, in *Diário de Notícias* (30 Jan. 1950).

Após demandada a essencialidade da “campanha de aportuguesamento da nossa casa, da nossa arquitectura”⁶¹, Raul Lino ingressou na DGEMN, em 1934, para exercer tarefas ao serviço do Estado, que prosseguiu com elevado interesse público e responsabilidade, até ser compelido à aposentação, em 1949, com setenta anos, constituindo aquele curto mas prolífero período de 15 anos, o objeto de uma terceira fase, que intitulamos de “Arquitetura, paisagem e serviço público (1933-1948)”.

No que respeita à identificação de três fases enfocadas no propósito de construção de paisagem no preciso período balizado entre 1900 e 1948, tal resulta como já aduzimos da intrínseca coerência da ação e obra de Raul Lino. A sua arquitetura afirmou-se numa conjuntura progressista avessa ao propósito culturalista que a inflamava e que se foi acentuando em termos de progressiva redução expressiva, como subjaz nos quatro períodos identificados na leitura de Pedro Vieira de Almeida, que se esvaziam de influência nos três primeiros até 1940, com a Exposição do Mundo Português,⁶² quando lhe foi retirada a hipótese de construir obra naquela efeméride do regime. Entendemos contudo que a sua validade e influência superou esse horizonte e comprovamo-lo com factos que estendem esse prazo pelo menos oito anos, até 1948, até ao *1.º Congresso Nacional de Arquitectura*. Entendemos as três fases de conceção de arquitetura e paisagem em Raul Lino, em termos de encantamento (1900-1918), boas-maneyras (1918-1933) e serviço público (1933-1948), informadas sob a coerência endógena do seu ideário e obra, mas também assente em factos históricos relevantes para a história da arquitetura moderna em Portugal.

Assim foi em 1900, na esteira do urbanismo e da arquitetura progressista formada em termos franceses por Ressano Garcia e Ventura Terra que enfunavam os anseios cosmopolitas da burguesia lisboeta, dos quais não beneficiou a primeira proposta de Raul Lino, contudo acolhida pela aristocracia culta que lhe permitiu a obra de encantamento. Como em 1918, no pós primeira guerra mundial e na profunda crise económica que ditou a necessidade de arregimentar nova clientela, mais modesta no orçamento, com redução da expressão na simplicidade e nas boas-maneyras.

⁶¹ Lino, Raul, ‘Vicissitudes da casa portuguesa nos últimos cinquenta anos, in *Ver e Crer*, [S. l.: s.n.], n.º 8 (Dez. 1945).

⁶² Na sua leitura Pedro Vieira de Almeida considera: 1.º Período 1900-1920 – Formação e proposta; 2.º Período 1920-1930 – Primeira redução de linguagem: estabilização; 3.º Período – Segunda redução de linguagem: Descolamento (1930-1940); 4.º Período – terceira redução de linguagem: Ruptura. Cf. Almeida, Pedro Vieira, Raul Lino – Arquitecto moderno, *op. cit.*

Já a conjuntura da emergência do Estado Novo em 1933 e de certo ressurgimento patriótico consagrado no programa político da nova constituição, permitiu-lhe franquear outros domínios com implicação transversal na construção de paisagem, como o planeamento urbanístico ou a conservação e restauro do património ao serviço da Direcção Geral de Edifícios e Monumentos Nacionais, até 1949, contudo perfeitamente definida até 1948. Circunscrevemos a nossa leitura da ação e obra de Raul Lino em razão da construção de paisagem, entre 1900 e 1948, tempo que é o de todas as indecisões entre a sua eutopia de construção de uma paisagem do encantamento meridional, concretizável na valorização das particularidades dos aglomerados numa perspetiva de continuidade com a tradição e a utopia de construção da paisagem universal da Carta de Atenas. Hiato que decorre entre a sua primeira síntese profissional e o crepúsculo da sua breve mas significativa carreira ao serviço do Estado, cumulada na realização de dois trabalhos paradigmáticos no seu propósito de salvaguarda e construção da paisagem e que coincidem com a realização do *1.º Congresso Nacional de Arquitetura* em 1948. Período marcado entre o seu projeto de pavilhão português para a exposição internacional de Paris de 1900 e o parecer da zona de proteção do Palácio Nacional de Sintra, assim como o Ante-Plano de Urbanização de Tavira, que se fixavam em 1948. Naquele mesmo ano a globalidade das teses apresentadas ao *1.º Congresso* ratificavam a tábua rasa da tradição preconizada na Carta de Atenas do Urbanismo de 1933 (Segunda parte - Património histórico das cidades, pontos 65-70).

Definido o arco de tempo em que se desenvolve a proposta e o propósito de construção de paisagem do arquiteto, expressamos no âmbito do capítulo três que intitulamos “Ilustrações de uma cultura da paisagem (moderna) em Raul Lino,” cinco propostas de construção, renovação e salvaguarda da paisagem com vista a avaliar em que medida é a sua conceptualidade objetivamente intuída na representação das hipóteses. Não tanto como casos de estudo a dissecar analiticamente, mais como expressão gráfica da narrativa prosseguida ao longo do corpo da tese, com vista a possibilitar outras intuições. Refere-se a primeira ilustração à “Casa O’Neill (1902-1918)” em Cascais, construída na estrema rochosa marítima com surpreendente efeito na construção da paisagem atlântica de Cascais, em 1902 e que posteriores desenvolvimentos de implantação e volume, em 1914 e 1918, não lograram desvirtuar, antes lhe acentuaram o efeito cénico, projeto que Pedro Vieira de Almeida inscreveu nas “4 Casas Marroquinas.”⁶³

⁶³Almeida, Pedro Vieira, Raul Lino – Arquiteto moderno, *op. cit.*, p. 138-140.

A segunda ilustração, que intitulamos “Casa do Cipreste (1912-1914)”, refere-se àquela que unanimemente se considera a *obra-prima* de Raul Lino, síntese que se inscreve harmoniosamente na paisagem e simultaneamente a constrói, sobre a qual escreveu, “Fizemos apenas uma habitação que daria comodidades aos moradores e, pelo carácter do exterior, se integrava com sensibilidade e respeito na bela paisagem de Sintra”⁶⁴.

Corresponde a terceira ilustração ao “Anteprojecto de urbanização da Cidade Universitária de Coimbra (1934-1936)”, estudo praticamente desconhecido e raramente referenciado na historiografia do Estado Novo⁶⁵, que Raul Lino gizou em coautoria com Luiz Benavente no âmbito da DGEMN, por nomeação de Duarte Pacheco⁶⁶, sob programa da Primeira Comissão de Obras da Cidade Universitária de Coimbra⁶⁷. Naquele estudo propôs-se uma “remodelação” da Alta de Coimbra atenta à salvaguarda e manutenção de aspetos “pitorescos” da sua imagem urbana, na direção oposta ao que se viria a afirmar no terreno, sob o demolidor traçado de Cottinelli Telmo e Cristino da Silva.

Refere-se a quarta ilustração ao “Ante-Plano de Urbanização de Tavira (1948-1953)”, o único de um conjunto de três planos urbanísticos para cuja elaboração Raul Lino foi designado e que efetivamente terminou⁶⁸, tendo sido aprovado pelo Conselho Superior de Obas Públicas em 1954 e servido como instrumento de planeamento que orientou o crescimento do município. Prosseguindo a argumentação que fundamentou em pareceres e sintetizou em ensaio⁶⁹, em 1945, Raul Lino gizou o plano como projeto de valorização na perspetiva da “tese artística que tem em consideração o carácter da terra, o seu aspeto particular, a linha tradicional da sua evolução,”⁷⁰ não só como imperativo cultural mas também como gerador de riqueza através do “Turismo (...) essência mágica que faz mover o maquinismo do progresso onde não haja outro combustível.”⁷¹

⁶⁴Lino, Raul, Raul Lino visto por ele próprio, *op. cit.*, p. 31.

⁶⁵Rosmaninho, Nuno; Torgal, Luís, O princípio de uma “revolução urbanística” no Estado Novo: os primeiros programas da cidade universitária de Coimbra, 1934-1940. Coimbra: Ed. Minerva, 1996.

⁶⁶Cf. Portaria do Ministro das Obras Públicas e Comunicações, Duarte Pacheco, de 4 de dezembro de 1934 Diário do Governo, II.ª Série, n.º 294, de 15-12-1934, p. 5413.

⁶⁷Cf. Portaria de 11 de dezembro de 1934, Diário do Governo, II.ª Série, n.º 294, de 15-12-1934, p. 5413.

⁶⁸Lobo, Margarida Sousa, *op. cit.*, p. 193.

⁶⁹Lino, Raul, *Quatro Palavras sobre Urbanização*, *op. cit.*

⁷⁰Id. *Ibid.*

⁷¹Id. *Ibid.*

Raul Lino distinguiu-se dos seus coetâneos nacionais pelo reconhecimento pioneiro do património urbano, apreendendo nos aspetos particulares dos aglomerados, ou seja no pitoresco, catalisador endógeno do processo de urbanização que melhor entende como valorização quando em presença de cidade existente, e nessa perspetiva entendemos evidenciar a área urbana circunscrita no parecer que realizou em 24 de maio de 1948, para a fixação “Zona de Protecção do Palácio Nacional de Sintra”, pelo valor da síntese implícita, o que entendemos fazer a coberto da quinta ilustração.

Em ordem a coligir a informação gráfica necessária à construção daquelas hipóteses e da narrativa, consultaram-se e reproduziram-se elementos de várias fontes valorizando as primárias. Nesse âmbito procedeu-se a uma análise pormenorizada do espólio do arquiteto Raul Lino à guarda da Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian, bem como do seu processo pessoal enquanto funcionário na Direcção Geral de Edifícios e Monumentos Nacionais, assim como os pareceres e projetos existentes no Arquivo do Forte de Sacavém/IHRU. Consultou-se ainda o arquivo Oliveira Salazar no Arquivo da Torre do Tombo, o Arquivo Histórico da Direcção Geral do Ordenamento do Território e Desenvolvimento Urbano e os Arquivos Históricos das Câmaras Municipais de Cascais, Sintra, Coimbra e Tavira, assim como a Imagoteca de Coimbra. Consultámos ainda o material da exposição retrospectiva da obra de Raul Lino existente no Arquivo do serviço de Belas-Artes da Fundação Calouste Gulbenkian, com destaque para a correspondência trocada entre os organizadores dos conteúdos expositivos e a administração da Gulbenkian. Visando a contextualização das hipóteses e a sua representação gráfica em desenhos e esquemas interpretativos, procedeu-se à recolha dos necessários elementos cartográficos digitais junto dos departamentos SIG das Câmaras Municipais de Cascais, Sintra, Coimbra e Tavira.

Na conclusão que intitulamos por Epílogo – “A Arquitectura morreu?” reforçamos o valor espiritual da paisagem “que é, como alguém no século passado a definiu, um estado de alma,”⁷² sentimento que Raul Lino entende formado na intuição da paisagem ou na sua elaboração como síntese entre a arquitetura e o meio e cujo agrado “só é devido à proporção.”⁷³

⁷²Lino, Raul, *Arquitetura, Paisagem e a Vida*, *op. cit.*, p. 21

⁷³“e Goethe, espírito universal, referindo-se à Arquitetura conforme fora praticada durante séculos na Europa, dizia que esta arte impressiona poderosamente o nosso espírito e o nosso sentir – prova de que encerra em si

O declínio da arquitetura e da paisagem deu-se quando deixaram de “reflectir sensações de ordem espiritual (...) [acusando a sua] decadência quando deixou de ser tectónica para se tornar em simples técnica. Os primeiros sintomas mórbidos surgiram com a estandarização, agravaram-se com os «pré-fabricados».”⁷⁴ Raul Lino assenta a sua proposta de valorização das particularidades na retoma dinâmica da tradição, visando restabelecer a continuidade perdida entre o homem e o meio, desde o advento da industrialização. E faz todo o sentido reler-se hoje a sua proposta à luz da pós-modernidade e da hipermodernidade, pois é testemunho concreto de autenticidade e de messiânica espiritualidade, com significante capital de *Resposta a uma sociedade desorientada*.⁷⁵

No sentido de juntar à presente investigação contribuições de personalidades que se têm distinguido no plano da produção prática ou teórica em matérias tangentes ao objeto da presente tese, entendemos ainda proceder a três entrevistas. Nesse intuito entrevistámos o arquiteto Gonçalo Sousa Byrne (n. 1941), o arquiteto paisagista Gonçalo Ribeiro Telles (n. 1922) e a historiadora Maria João Baptista Neto (n. 1963), cujos olhares sobre o autor diferem no arco dos respetivos exercícios possibilitando outras perspetivas de leitura.

Gonçalo Byrne (n. 1941) diplomado em arquitetura na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa em 1968, é autor de vasta e premiada obra, professor convidado em universidades nacionais e estrangeiras e tem-se distinguido por uma produção que sendo culturalmente sensível à tradição é também impactante e vivo testemunho de contemporaneidade. É por virtude dos seus créditos uma voz a ouvir acrescida pelo fato de, enquanto jovem arquiteto com apenas dois anos de formatura, ter subscrito o segundo abaixo-assinado crítico contra a exposição retrospectiva de Raul Lino na Fundação Calouste Gulbenkian (*Diário de Lisboa*, 21 Nov. 1970).

Gonçalo Ribeiro Telles (n. 1922) concluiu em 1952 a licenciatura em Engenharia Agrónoma e o curso livre de arquitetura paisagista, manteve intensa atividade profissional e académica tendo criado enquanto Ministro os regimes da Reserva Agrícola Nacional e da Reserva Ecológica Nacional.

qualquer coisa de grande, qualquer coisa profundamente sentida, pensada e elaborada, incluindo intrinsecamente e revelando proporções cujo efeito é para nós irresistível, e mais adiante: «o nosso agrado só é devido à proporção». Cf. Lino, Raul, “A Arquitetura morreu?”, in *Diário de Notícias* (4 Ago. 1955).

⁷⁴Id. Ibid.

⁷⁵Lipovetsky, Gilles; Serroy, Jean, *op. cit.* [subtítulo].

Voz ativa contra a betonização do território e discípulo de Francisco Caldeira Cabral prosseguiu como ele a afirmação do *continuum naturale* enquanto possibilidade moderna de restabelecimento do equilíbrio campo-cidade, e conheceu pelo seu mestre o incentivo de Raul Lino para a afirmação da paisagem como disciplina do conhecimento.

Maria João Baptista Neto (n. 1963) doutorada em História da Arte pela Universidade de Lisboa em 1996, publicou a sua tese sob o título *Memória, Propaganda e Poder. O Restauro dos Monumentos Nacionais (1929-1960)* pela Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto (2001). Investigação que revela a contribuição de Raul Lino para a inversão da prática do restauro integral em uso naquele órgão suportada num rigoroso conhecimento teórico. É ainda autora de artigos sobre a ação e obra transversal de Raul Lino nesse contexto e sobre outros domínios, como o património urbano ou a paisagem.

Junta-se ainda em anexo a transcrição de três pareceres inéditos e uma circular de Raul Lino prestados nas várias representações prosseguidas ao serviço da Direção Geral de Edifícios e Monumentos Nacionais que relevam para entender o seu posicionamento em matéria de paisagem. Anexamos também uma cópia do seu artigo “A arquitetura morreu?” publicado no Diário de Notícias em 4 de agosto de 1955, pela polémica intentada e coerente persistência na defesa do seu ideário culturalista, assim como pelo carácter messiânico da narrativa em face do atual estado de “desorientação” da sociedade hiper-moderna a que se referem autores aqui aludidos, como Gilles Lipovetsky ou Paul Virillio. Juntamos ainda artigos de outros autores que simpatizantes ou não do seu propósito, dão ideia do largo espectro da polémica desencadeada com a exposição retrospectiva da obra de Raul Lino, em 1970.

II Preâmbulo

II Preâmbulo



2. Castelo da Pena visto a partir do Hotel de Seteais, Sintra⁷⁶

(...) outra frase – também célebre, da autoria de um quase filósofo suíço – que teve a mesma boa ou má sorte de se trivializar, descobre que «toda a paisagem é um estado de espírito»: coisa indubitável, não porque a paisagem seja paisagem, mas porque a paisagem é arte. A intuição artística é, portanto, sempre intuição lírica: palavra, esta última, que não é adjetivo ou determinação da primeira, mas sinónimo.⁷⁷

⁷⁶ Créditos: fotografia do autor, 2010.

⁷⁷ Croce, Benedetto, *Breviário de estética*, Lisboa: Edições 70, 2008, p.14 [tit. or. *Breviario di estetica*, Bari: Laterza, 1913]

II.I Espiritualidade e empatia em Raul Lino

Na convergência entre antónimos define-se o espírito, ideia algures entre a esfera do pensamento e do instinto em que assenta a ação e obra de Raul Lino, como expressou sempre que o reduziu à forma escrita. O “meu feitio tendeu sempre para a meditação”⁷⁸, escreveu o arquiteto na sua autobiografia e deveu-o, em grande medida, à influência de *Walden or life in the woods*, “livro do filósofo-poeta americano Thoreau, contemporâneo de Emerson, que ficou sendo durante muito tempo [seu] livro de cabeceira,”⁷⁹ e cuja 1.^a edição inglesa⁸⁰ adquiriu em 1895, a meio curso dos seus estudos em arquitetura e artes decorativas naquela cidade alemã.

A permanência de Raul Lino em Hanôver foi indelevelmente marcada pela leitura de *Walden*, no tempo que lhe sobrava entre a frequência da “escola de artesanato e artes e ofícios (Handwerker und Kunstgewerbeschule), [as] (...) aulas teóricas no “Instituto Superior Técnico a Universidade, (...) e a prática, durante dois anos, no «atelier» do prof. A. Haupt.”⁸¹ Essa leitura influenciou-o para uma reflexão dialética da realidade entre o plano metafísico da ideia e o plano sensorial do fenómeno, como procedeu Thoreau na sua reflexão sobre a precária condição humana na sociedade industrial, assente na erudição metafísica, na observação da vida dos seus conterrâneos de Concord e na experiência de isolamento vivida na primeira pessoa nas margens do lago Walden.

Entendendo-se o meio como território acercado de determinadas circunstâncias económicas, sociais e culturais, não terá sido alheia à formação finissecular de Raul Lino uma reflexão sobre o fenómeno da urbanização como a conheceu na Alemanha e na Áustria. Naqueles territórios sob a influência de Camillo Sitte (1843-1903), privilegiava-se a tese artística da construção e expansão da cidade no respeito das suas particularidades, reflexão que o arquiteto veio a exercer na sua conceção urbanística, em inúmeros pareceres escritos e projetos.

⁷⁸Lino, Raul, Raul Lino visto por ele próprio, *op. cit.*, p. 29

⁷⁹Id. *Ibid.*

⁸⁰Thoreau, Henry David; Direks, Will H. (int.), *Walden: or life in the woods*. London: Walter Scott ltd, 1886 [1.^a ed. Boston: Ticknor and Fields, 1854].

⁸¹Lino, Raul, Raul Lino visto por ele próprio, *op. cit.*, p. 29

Todavia não aventamos na prosa narrativa de Raul Lino, reduzida à forma escrita na forma de livros, artigos, ensaios, ou conferências, o intuito de formular uma teoria, pois não visou doutrinar um sistema de conceitos, princípios e técnicas com base na sua arquitetura, mas tão só evidenciar a sua conceção ontológica intermediada pelo espírito, que em termos operativos define por “instinto”⁸². Expressão de um pensamento sobre a arquitetura circunstanciada no seu meio de que a paisagem é síntese, inefável, no sentido em que não se pode exprimir por palavras, logo anti-teórica na sua génese.

Ajuizou Lino, que “para se chegar a sentir o portuguesismo na arquitetura, (...) é indispensável percorrer o país, de olhos abertos e coração enternecido, com a mão ágil preste a tomar mil apontamentos comovidamente. E a chama do sentimento indefinível das coisas inexplicáveis acabará por baixar sobre o artista enamorado.”⁸³ O arquiteto caracterizava então a paisagem como estado de espírito na esfera da intuição artística, como a entendeu Benedetto Croce, no seu *Breviário di estetica* (1913). Partindo de Hegel e Marx, Croce é autor de uma *Filosofia do espírito*, que conjectura a realidade como espírito concebido dialeticamente. Na sua definição “de que a arte é intuição infere, em simultâneo, significado e força de tudo aquilo que ela implicitamente nega e do qual distingue a arte”⁸⁴, nega que a arte “seja um facto físico (...) um acto utilitário (...) um acto moral (...) [ou] conhecimento conceptual.”⁸⁵ Croce assevera que “aquilo que dá coerência e unidade à intuição é o sentimento; a intuição é-o verdadeiramente porque representa um sentimento, e só dele e por ele pode surgir”⁸⁶.

Aplicando este juízo de Croce em Lino, é como afirmar que o sentimento do portuguesismo na arquitetura surge da intuição do “artista enamorado” sobre a arquitetura em face do meio. Experiência que avessa à análise pura de morfologia, função ou tipologia, é espiritualmente exercida na perspetiva de uma continuidade com a tradição, ou seja com a cultura, nexos que entendemos particularmente verosímil, atentando ao juízo que o próprio Lino estabeleceu sobre a arquitetura moderna em Itália, e indiretamente, sobre Croce.

⁸²Lino, Raul, *A vida corre – o Tempo continua*, 14 fl., (20 Nov. 1970). [palestra]. Acessível no arquivo da família, Lisboa: R. Feio Terenas, p. 3.

⁸³Lino, Raul, *Vicissitudes da casa portuguesa nos últimos cinquenta anos*, *op. cit.*, p. 36.

⁸⁴ Croce, Benedetto, *op. cit.*, p.15.

⁸⁵ Id., pp.15-21.

⁸⁶ Id., p. 32.

Croce teve um ascendente na filosofia da estética e da história em Itália na primeira metade do século XX e inspirou gerações de arquitetos italianos da pós-modernidade formados na conjuntura da ditadura como o afirmou Giancarlo De Carlo (1919-2005),⁸⁷ membro do *Team 10* e mentor da arquitetura participativa. Numa conceção que incorpora o querer do indivíduo e da comunidade na produção da síntese, o arquiteto assegura de baixo para cima o mais legítimo anseio de continuidade com a tradição, porque efetivamente sentido como tal pelos seus utilizadores. Esta visão de Giancarlo De Carlo foi precedida na cultura europeia pela proposta de arquitetos que entenderam dinamicamente esse reporte de continuidade e o sinalizaram contra a doutrina da universalidade plasmada nos encontros e Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna.

Raul Lino é, no caso português, um desses arquitetos pioneiros que sem recurso à participação no processo de programação e conceção da obra, que não particular – nem o era suposto num regime ditatorial – soube no entanto interpretar dinamicamente as estruturas da tradição introduzindo-as na síntese, de forma reconhecível e aderida pelo indivíduo e pela comunidade. A ideia de continuidade é justamente o mote da sua (sempre) atualidade, e que o arquiteto já aduzia com particular densidade teórica no terceiro capítulo de *Auriverde Jornada*, onde transcreveu a palestra que proferiu no Rio de Janeiro, apresentada sob o título “Arquitectura – Padrão Cultural,” na Academia Brasileira de Letras, em 9 de julho de 1935. A “arquitectura está gradualmente perdendo o seu significado como padrão de cultura. Já não reflecte rigorosamente senão as actividades da parte material da vida”⁸⁸, escreveu Lino, sem prejuízo de julgar que “as conquistas da ciência e os aperfeiçoamentos da técnica hajam encontrado na arte de construir, por vezes, perfeita representação.”⁸⁹ O arquiteto considera adiante no texto que “só merece realmente este nome [arquitetura] o trabalho em que o autor procura sujeitar o conjunto da obra a certa ideia plástica independentemente da razão utilitária do que se pretende edificar,”⁹⁰ retomando uma ideia que já havia expresso num artigo publicado em 1916, a propósito de um texto sobre construções escolares e que de facto é corolário da sua obra.

⁸⁷ Como afirmou o arquiteto Giancarlo De Carlo em entrevista realizada por João Piza no dia 1 de agosto de 2002 no seu *atelier*, em Milão, e disponibilizada no Portal Vitruvius em novembro de 2007. Cf. A experiência participativa de Giancarlo De Carlo [Em linha]. Vitruvius, 2007 [consult. 22 Mar. 2012]. Disponível em www.vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/08.032/3292?page=6.

⁸⁸ Lino, Raul, Espírito na Arquitetura in, *Auriverde Jornada: recordações de uma viagem ao Brasil*. Lisboa: Valentim de Rio-Carvalho, 1937, p. 166.

⁸⁹ Id., p. 166-167.

⁹⁰ Id., p. 176.

Naquela conferência, Raul Lino ilustra a narrativa com imagens de obras projetadas na tela que enfocam o valor da arquitetura em contexto para a produção de uma síntese de paisagem culturalmente entendida, e é precisamente na penúltima projeção que justifica o interesse pela concepção “espiritual” dos arquitetos do modernismo italiano.

“o interessante caso que passo a expôr da cidade de Brescia (...) reformada há cerca de 5 anos e onde foi preciso construir vários grandes edificios novos (...) [concluindo que] o arquitecto incumbido desta reforma urbanística, executou-a com notável tacto, conseguindo estabelecer a indispensável harmonia com certos monumentos antigos que bordam o sítio, como a igreja de Santa Ágata e a *Loggia* do Sansovino. Os novos edificios, entre os quais um com o carácter de arranha-céus, são do mais perfeito equilíbrio, correspondem bem ao fim a que são destinados e, sem que dispensem a expressão justa do modernismo, integram-se absolutamente no clima da tradição italiana”⁹¹.



3. Marcello Piacentini, Piazza della Vittoria (1927-1932), Brescia.⁹²



4. Marcello Piacentini, Piazza della Vittoria (1927), Brescia: planimetria⁹³

⁹¹Lino, Raul, *Espírito na Arquitetura*, *op. cit.*, p. 208-209.

⁹²Créditos: Raul Lino, *Espírito na Arquitetura*, *op. cit.*, projeção n.º 21.

⁹³Créditos: Marcello Piacentini (1927), [em linha] Wikipédia, 6 Out. 2009 [Consult. 11 Mar. 2012] disponível em http://it.wikipedia.org/wiki/File:Progetto_definitivo_piazza_vittoria_brescia.jpg

A arquitetura pode então manter “o seu significado como padrão de cultura” na modernidade segundo Raul Lino quando “as conquistas da ciência e os aperfeiçoamentos da técnica” se conciliam com os valores espirituais. E é significativo que o arquiteto tenha dado como paradigma dessa gesta no modernismo italiano o projeto da *Piazza della Vittoria*, que gizado por Marcello Piacentini num sistema de *Piazza e Piazzeta* estruturadas sobre a torre em gaveto, prossegue com verosímil semelhança o esquema renascentista ideado por Jacopo Sansovino (1486-1570) para Veneza. Não é por acaso que o arquiteto referencia a reforma urbanística da *Piazza della Vittoria*, subjaz-lhe uma empatia conceptual com aquele projeto urbano que é encarado como um problema de arquitetura, de completamento e composição, que é na essência a marca do renascimento. E não nos podemos alhear do facto que foi no entendimento das estruturas do renascimento em Portugal que Raul Lino começou a praticar arquitetura no *atelier* do seu mestre e professor teutónico, Albrecht Haupt.

De facto a questão do concílio (ou não) entre a técnica e o espírito denotada em “Espírito na Arquitetura” no Capítulo III de *Auriverde Jornada*, já havia sido abordada no âmbito *Do diário de viagem* no Capítulo I daquele livro, que é a todos os títulos seminal para a compreensão do ideário do arquiteto. Nele Raul Lino traça o entendimento negativo da possibilidade de concílio denunciando “a velha antinomia entre racionalismo e sentimento, como se a qualidade humana pudesse ser completa sem qualquer destes dois princípios,”⁹⁴ nos argumentos que lhe contrapôs Lúcio Costa (1902-1998), na conversa que com ele manteve no almoço do Jockey Club do Rio de Janeiro, durante a sua estada no Brasil.

A Lino “interessava-lhe particularmente tomar contacto com êste último artista [Lúcio Costa] cuja personalidade goza do merecido prestígio de um verdadeiro mentor dos jovens arquitectos do Brasil, havendo-se distinguido na sua fulgurante carreira principalmente por uma inesperada evolução do ecletismo tradicionalista – exercido com notável talento – para um estrito abstencionismo de feição internacional”⁹⁵. A “inesperada evolução” de Lúcio Costa deu-se no final dos anos 20, após a eclosão das vanguardas e dos primeiros Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (CIAM).

⁹⁴Lino, Raul, *Do diário de Viagem in, Auriverde Jornada: recordações de uma viagem ao Brasil*, Lisboa: Valentim de Rio-Carvalho, 1937, p. 98.

⁹⁵Id., p. 91.

Invocando o dogma da universalidade dos CIAM, Lúcio Costa rompe com a tradição, segregando arquitetura e urbanismo e ambos, do contexto e, convicto dos malefícios “de feição internacional”, Raul Lino alega em sentido oposto, a retoma da continuidade através do entendimento dinâmico da tradição, em ordem a repor o “significado [da arquitetura] como padrão de cultura”. Questionando se ““*Espírito na Arquitectura*”, não será o carácter da expressão que constitui a sua beleza?”⁹⁶, argumenta Lino, que “Se, na gradual formação do nosso espírito, com o tempo, se vieram a agrupar certas e as mais diversas actividades humanas sob a designação da mágica palavra *Arte*, é [por]que, de facto, alguma coisa de essencial e comum existe em todas estas actividades [o encontro de] dois elementos essenciais que se conjugam e de cuja combinação nasce aquela qualidade rara – a vitalidade ou energia animadora do espírito que caracteriza as verdadeiras, as eternas obras de Arte”⁹⁷.

“O primeiro destes elementos é o indefinível princípio que poderemos chamar impulso, desejo, anseio, misteriosa disposição procriadora que se manifesta na profundidade do nosso subconsciente, ainda sem qualquer propósito reconhecível”⁹⁸, desenvolvendo-se o segundo elemento “de maneira mais ou menos aparente, mais ou menos clara e que se patenteia aos nossos sentidos no processo que chamaremos de adaptação”⁹⁹. Concorrem ambos “estes elementos, - o produtivo e o de adaptação, - (...) no criar e formar de qualquer obra de Arte, e – digamos de passagem – são também implícitos na própria essência de beleza”¹⁰⁰, refletindo Lino sobre a possibilidade de operacionalização desses dois elementos, que:

“O primeiro – digamos – o elemento misterioso original que gera a obra de Arte e que é apenas como que ideia ou sentimento à procura de forma em que se possa encarnar, produz-se quando e aonde os deuses muito bem queiram mandar o seu anjo anunciador. Poderemos quando muito, provocar o seu aparecimento, mas não supunhamos que isto seja matéria que pudéssemos converter em disciplina para ser tratada nas Academias.

⁹⁶Lino, Raul, *Espírito na Arquitectura*, *op. cit.*, p. 225.

⁹⁷Id., p. 226.

⁹⁸Id. *Ibid.*

⁹⁹Id., p. 227.

¹⁰⁰Id. *Ibid.*

O segundo elemento – o da adaptação – é mais ou menos acessível á nossa inteligência e susceptível de ser discriminado. Percebemos a flor, mas não sabemos explicar como do pequeno grão germinou a planta.

(...) Mas se nos falta a possibilidade de separar e atingir esse primeiro elemento vital da obra de Arte, não nos é vedada a compreensão do segundo – o da adaptação, que reveste o primeiro como túnica, tornando a sua existência reconhecível aos nossos sentidos.

O predomínio deste segundo elemento sobre o primeiro representa em Arte o que se pode chamar o *pintoresco*, termo derivado de *pintura* por ser esta Arte talvez aquela em que o processo de adaptação mais transparente é ou onde ele de mais perto cinge o elemento gerador da obra.

(...) Arte puríssima (...) que se dirige da maneira mais imediata ao nosso sentimento, dispensando todo o processo de adaptação, é a música, a música absoluta (...) arquitectura é música eternamente presa à matéria (...) [e] sem, este palpitar no cárcere da matéria, não pode haver arquitectura digna deste nome. Sem o sôpro de espírito que anime a obra e lhe garanta a vida ao longo das gerações, não há arquitectura séria que perdure.”¹⁰¹

Raul Lino faz depender a génese da obra do concurso “[do] indefinível elemento do impulso” e do elemento de “adaptação,” entendendo a predominância relativa daqueles elementos na obra de arquitetura em contexto na expressão abstrata que lhe confere a sua autonomia em relação ao meio (“Arte puríssima”) ou na mimese que esta estabelece com o entorno (“pintoresco”). Esta ideia foi muito contaminada pela sua experiência de ensino, que traçada por “orientação empírica do [seu] pai no intento de engrandecer a sua casa comercial levou-o (...) para a Alemanha em 1893 para aprender o alemão e fazer um curso de arquitectura.”¹⁰² Em Hanôver calcorreou o *pathos* do romantismo alemão, que avesso ao positivismo da tradição académica francesa, valorizava a intuição artística assente no idealismo absoluto hegeliano e na convicção de que todas as artes convergem na produção da “obra de arte total” (*Gesamtkunstwerk*), na “obra de arte do futuro” (Wagner, 1849) a quem compete, “no sentido nietzscheano (...) o corrigimento do mundo”¹⁰³.

¹⁰¹Ibid., p. 227-231

¹⁰²Lino, Raul, A vida corre – o Tempo contínua, 14 fl., (1970). [palestra proferida na inauguração da exposição retrospectiva na FCG]. Acessível no arquivo da família, Lisboa: R. Feio Terenas, p. 5.

¹⁰³Lino, Raul, Raul Lino visto por ele próprio, *op. cit.*, p. 42.

Na Alemanha que Lino conheceu em finais do século XIX, a contribuição da intuição artística para a percepção da forma já havia dado os primeiros passos para a formação de uma nova doutrina estética, com Friederich Theodor Visser (1807-1887), autor de uma filosofia em que “a estética já não é o ponto de partida da investigação, mas resultado do comportamento de contemplação do sujeito”¹⁰⁴, conceção que viria a ser “clara e compreensivamente formulada nos escritos de Theodor Lipps”¹⁰⁵ (1851-1914), como Empatia (*Einfühlung*). Segundo Lipps, o prazer estético resulta da percepção de um objeto exterior ao sujeito e da sua identificação nele¹⁰⁶, processando-se a emoção estética do belo quando este se sente livre na contemplação das formas e do feio quando este se sente constrangido¹⁰⁷.

Entretanto, Alois Riegl (1858-1905), assentava com base na sua investigação sobre a história do ornamento no período românico tardio (*Stilfragen*, 1893), uma conjectura da “teoria da vontade”¹⁰⁸, que autonomizava a “vontade da arte” (*Kunstwollen*) da estrita competência técnica e material do homem, contrapondo-se à “teoria da habilidade”¹⁰⁹ fundada por Gottfried Semper (1803-1879) sobre a tectónica. Baseado no sistema estético da “empatia” de Lipps e a história da “vontade da arte” de Riegl, de quem foi discípulo, Wilhelm Worringer (1881-1965) concebeu uma teoria da psicologia da arte e do estilo, em que as noções de “empatia” negativa e de “vontade” de abstração concorreram para a formação da “teoria da abstração”, nela entendendo a estilização na arte como fuga ao constrangimento que o homem sente na experiência dos fenómenos, definindo em contraponto no arco do sentimento estético, a “teoria da empatia”, como reflexo da harmonia que o homem frui na experiência do mundo concreto. Como figuração arquitetónica de abstração, Worringer deu por exemplo a pirâmide do Egito, que se apresenta como uma representação puramente cristalina e abstrata¹¹⁰, indicando como paradigma de empatia, o templo grego, organicamente concebido em proporção da escala humana¹¹¹.

¹⁰⁴Worringer, Wilhelm; Bullock, Michael, trad. *Abstraction and empathy*. (ed. or. 1907) 3th rev. ed., Chicago: Elephant Paperbacks, 1997, p. 4 [tradução livre Paulo Manta].

¹⁰⁵Id. Ibid.

¹⁰⁶Ibid., p. 5.

¹⁰⁷Ibid., p. 7.

¹⁰⁸Ibid., p. 9.

¹⁰⁹Ibid., p. 8-9.

¹¹⁰Ibid., p. 114.

¹¹¹Id. Ibid.

Já concebida sob valores estritamente abstratos, puramente mecânicos, sem qualquer ideia de proporcionalidade orgânica, a catedral gótica, contém um capital de empatia que se estende até ao abstrato¹¹². Informe, grotesca e excessiva, citando o Abade Laugier (1713-1769), pura manifestação da arte e expressão de deus, citando Goethe (1749-1832), Worringer sinaliza na catedral gótica, “com a sua mórbida diferenciação, com os seus extremos e inquietações, a idade da puberdade do homem europeu”¹¹³. Worringer agregou na construção da sua teoria, os dois sentimentos estéticos de sentido oposto mas interdependentes, cientificamente validada como tese de doutoramento, sob o título *Abstracção e Empatia (Abstraktion und Einfühlung)*, que defendeu na Universidade de Berna, em 1907, sendo que uma recensão escrita pelo crítico de arte, Paul Ernst, para o influente *Kunst und Künstler*, compulsou à sua publicação em livro, no ano de 1908, e cujo interesse se revelou em onze edições, até 1951¹¹⁴.

A teoria de Worringer configura uma visão global e dialética sobre o processo psicológico da conceção artística, em torno da abstração e da empatia, sentimentos estéticos que quando polarizados se traduzem, como representação de rutura ou de continuidade do homem com as suas circunstâncias, ou no que mais interessa à presente tese, como rutura ou continuidade na síntese que a paisagem representa entre arquitetura e contexto. Neste ponto da narrativa tem sentido estabelecer-se um nexos entre a dupla polaridade da abstração e da empatia em Worringer e a aduzida por Lino em torno dos elementos impulso e adaptação (“*Espírito na Architectura*”), atentando ao facto de que, tanto o historiador e teórico da arte como o arquiteto, entenderam a conceção psicológica da arte assente sobre sentimentos estéticos bipolarizados mas complementares, e que relacionamos entre ambos os autores nos binómios abstração/impulso e empatia/adaptação. A conjectura de Worringer e o elogio da catedral gótica medieval como representação máxima de arte e espiritualidade, embora concebida sob valores estritamente abstratos, deduziu uma possibilidade de fusão entre abstração e empatia, que já antes da edição da sua tese (1908), não era alheia aos arquitetos que no círculo de Munique, desde 1907 e sob a iniciativa de Hermann Muthesius (1861-1927), discutiam no *Deutscher Werkbund*, as possibilidades de conciliar arte, arquitetura e indústria.

¹¹²Ibid., p. 114-115.

¹¹³Ibid., p. 115.

¹¹⁴Cf. Read, Herbert, Wilhelm Worringer. *Encounter*. London: Spender, Stephen; Lasky, Melvin J., Vol. XXV, n.º 5 (Nov. 1965), p. 58-59 [Disponível em <http://www.unz.org/Pub/Encounter-1965nov-00058>].

Na sua experiência como adido cultural em Londres (1896-1904), Muthesius viveu o *Arts and Crafts*, que em similitude de *pathos* com o romantismo germânico se alicerçou na espiritualidade medieval e no gótico, com Augustus Pugin (1812-1852), John Ruskin (1819-1900) e William Morris (1834-1896). Após teorizar sobre a “obra de arte total” dos pioneiros britânicos (*Das English Haus*, 1904), Muthesius introduziu as suas práticas na *Deutscher Werkbund*, através de Charles Rennie Mackintosh (1868-1928) e Mackay Hugh Baillie Scott (1865-1945). Sentimentos artísticos aparentemente antitéticos conviviam entre o racionalismo dos edifícios industriais e escritórios de Walter Gropius (1883-1969) e Adolf Meyer (1881-1929) e o expressionismo da “catedral de vidro” de Bruno Taut (1880-1938), que se apresentavam a par na exposição do *Deutscher Werkbund* em Colónia (1914). Acentuavam-se as diferenças internas que se proclamariam em clivagem nas “teses e contrateses do Werkbund”¹¹⁵ de Muthesius e Van de Velde, defendendo o primeiro a concentração e standardização e o segundo a individualidade criativa do artista.

A operacionalização do concílio entre arte, arquitetura e indústria, iniciada na segunda metade de oitocentos com os pioneiros britânicos do *Arts and Crafts* assente na manufatura, começava a dirigir-se sob a iniciativa de Muthesius no *Deutscher Werkbund*, a partir de 1907, no sentido da industrialização dos processos e na standardização do objeto de arte e da arquitetura, como o evidenciou a 1.ª exposição de Colónia, em 1914. Da fusão da Escola de Artes Decorativas de Weimar criada em 1905 por Van de Velde e da Academia de Belas Artes daquele Grão-ducado, nasceu em 1919 sob a direção de Gropius, a *Staatliches Bauhaus*, cujo manifesto de 1923 passava a encarar o paradigma da “arte e [da] tecnologia [como] uma nova unidade.” Sediada a partir de 1925 em Dessau, sob a direção de Hannes Meyer entre 1928 e 1930, e a partir de 1930 em Berlim, com Mies Van der Rohe (1886-1969) no leme até à eclosão do nacional-socialismo de Hitler em 1933, a Bauhaus afirmava o funcionalismo como fundamento da arquitetura moderna. Em finais de oitocentos Raul Lino conheceu a proposta de continuidade do *Arts and Crafts* dos pioneiros britânicos na Alemanha, através das “lições de bom gosto da revista *Studio*”¹¹⁶, de onde imergiu o *Jugendstil*, que derivaria no expressionismo e racionalismo de índole abstrata que consagraria o domínio da standardização nas artes e na arquitetura.

¹¹⁵Muthesius, Hermann; Velde, Van de, *Thèses et contre-teses du Werkbund*, 1914, in. AAVV. – *Teoria e crítica de Arquitetura: Século XX*. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2010.

¹¹⁶Lino, Raul, Para o Senhor Arq^{to} Pedro Vieira de Almeida, 3 fl. (1970). [Carta]. Acessível na Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa: Av. Berna.

Naquela conjuntura de transição, Lino elegeu a direção redentora do passado na matriz *Arts and Crafts* e particularmente influenciado por M. H. Baillie Scott, arquiteto frequentemente publicado na *Studio* e cuja obra teórica adquire numa viagem a Londres, em 1907¹¹⁷, visou na sua esteira, reabilitar a paisagem e a arquitetura na retoma dinâmica de valores arreigados na tradição, numa dinâmica de continuidade entre arquitetura e meio.

A operacionalização desta demanda exerceu-a Lino através da proporção, “fautora ou resultado de arranjos harmoniosos misteriosamente engendrados por espíritos de gosto educado, que encerram combinações matemáticas racionais por vezes ignoradas, mas que são instintivamente aprazíveis à vista, ao ouvido, à disposição mental”¹¹⁸, concorrendo na síntese entre arquitetura e meio, abstração/impulso e empatia/adaptação em proporções racionalmente intraduzíveis, mas intuitivamente presentes, dependendo das circunstâncias de contexto material e espiritual.

¹¹⁷Scott, M. H. Baillie, *Houses and Gardens: Arts and Crafts interiors*. London: George Newnes, 1906. Acessível no arquivo da família, Lisboa: R. Feio Terenas.

¹¹⁸Lino, Raul, A proporção e outras coisas mais. *Diário de Notícias* (24 Jul. 1959).

II.II Sobre a paisagem em Raul Lino

Considera Raul Lino que “(...) O sentimento da paisagem (...) só se definiu na sua actual concepção com Pretarca e Aeneus Sylvius (papa Pio IX) na proto-renascença italiana, indo até Rousseau e ao romantismo”¹¹⁹, atribuindo à paisagem o significado de sentimento, “estado afetivo que tem por antecedente imediato uma representação mental”¹²⁰, que resulta da experiência vivida pelo sujeito na sua percepção, e cuja génese contextualiza na Itália do século XIV, no plano artístico da intuição lírica. O exercer desse primeiro “sentimento da paisagem” manifestou-se entre nós, cerca de século e meio depois do protorrenascimento italiano, no tempo do reinado de D. Manuel I *O Venturoso*, pelo punho do seu mestre de retórica, Gil Vicente (1465-c. 1536?), poeta, músico, ator e encenador e fundador do renascimento literário português.

No pós Ultimatum Inglês de 1890 e adentro do século XX, Gil Vicente adquire particular significado messiânico no plano do ressurgimento nacional, e tem no poeta Afonso Lopes Vieira (1878-1946) um dos grandes mentores da sua retoma, que dinamizará a *Campanha Vicentina* (1914) no círculo de Alexandre Rey Colaço (1854-1928). Naquele meio privava Raul Lino, que esteve “muito ocupado com a representação da Mofina Mendes, (...), em casa do irmão José, [num] espectáculo organizado e dirigido com a colaboração de Afonso Lopes Vieira, Augusto Rosa e outros entusiastas da [sua] ressurreição”¹²¹. A representação do *Auto da Mofina Mendes*, na Casa O’Neill, em Cascais, após a sua aquisição por José Lino e a execução da segunda campanha de obras sob traço de Raul Lino (1914), foi assinalada em 1914 por José de Figueiredo, como “uma autêntica “festa de beleza” (...) concorrendo, para isso, tudo: desde a indumentária e o fundo arquitectónico até á música”¹²². Para além de representar, Raul Lino desenhou cenários e figurinos para várias peças de Gil Vicente e materializou a sua admiração por aquele autor, num excerto da Mofina Mendes lavrado num painel de azulejos que embutiu no muro do jardim da Casa dos Ciprestes, em Sintra, envolvendo a sua vida daquela qualidade espiritual que considera essencial à arte, e em particular, à arquitetura.

¹¹⁹ Lino, Raul, Raul Lino visto por ele próprio, *op. cit.*, p. 42.

¹²⁰ Dicionário de Língua Portuguesa [Em linha]. Porto, Porto Editora, 2012 [consult. 06 Jun. 2012]. Disponível em <http://www.infopedia.pt/pesquisa-global/sentimento>.

¹²¹ Lino, Raul, Raul Lino visto por ele próprio, *op. cit.*, p. 37.

¹²² Figueiredo, José de, A representação do Auto da Mofina Mendes, in Vieira, Afonso Lopes, *A Campanha Vicentina*. Lisboa: A Editora, 1914, p. 255.

Já no que respeito diz ao sentimento de uma intuição plástica da paisagem, começou a surgir na cultura europeia a partir das últimas décadas do século XVIII, com o romantismo, por compulsão da angústia que se gerava na medida em que começava a perigar a hipótese de intuição do tradicional sentimento de paisagem, em razão de profundas transformações no território natural e humanizado. Sob os auspícios do positivismo, do progresso da ciência e da técnica inventiva, a implementação das infraestruturas pesadas de transportes e a urbanização esventravam campo e cidade, projetando no homem o “sentimento arqueológico” de salvaguarda do trecho campestre ou da catedral gótica e do seu casco edificado, promovendo-os pelo inerente risco de perda daqueles venerandos testemunhos do passado, a objeto de pintura, ou “*pintoresco*”¹²³.

Na conferência *Arquitectura, Paisagem e a Vida*, proferida na Sociedade de Geografia de Lisboa, em 16 de janeiro de 1957, Raul Lino coligiu o seu ideário em razão da paisagem, numa narrativa que é intrínseca e transversal à sua produção, começando por imputar a raiz do seu problema, ou seja, do seu desentendimento espiritual, ao materialismo que se instalava na sociedade Europeia a partir de finais do século XIX, quando “se instaurava no exercício de todas as artes, maiores ou menores, o sistema do liberalismo absoluto que perdura até aos nossos dias”¹²⁴, atribuindo a esse “liberalismo desenfreado na Europa” a desintegração de “uma segurança, uma série de certezas de que nós carecíamos e de que sentíamos a falta a todo o momento”¹²⁵.

“Até há cerca de cem anos, os aglomerados de casaria, maiores ou até os mais modestos, nunca deixavam de apresentar uma boa arrumação, e, dado que se respeitavam usos tradicionais – (a tradição em si é uma disciplina resultante da experiência das gerações), - e que não existiam ainda as exteriorizações de vaidade sob forma de caprichos e extravagâncias arquitectónicas, o panorama das povoações guardava sempre uma compostura, por vezes digna, outras vezes pitoresca, que além de ser decorosa e aprazível à simples vista, revelava sinais de um incontestável estilo na maneira de se viver [...] a paisagem traduzia um certo estilo no viver das gentes”¹²⁶.

¹²³ Lino, Raul Lino, *Espírito na Arquitetura*, *op. cit.*, p. 228.

¹²⁴ Lino, Raul, *Arquitetura, Paisagem e a Vida*, *op. cit.*, p. 15.

¹²⁵ Id. *Ibid.*, p. 16.

¹²⁶ Id. *Ibid.*, pp. 17-18.

Em Portugal, na segunda metade do século XIX, eram ainda insipientes os desenvolvimentos da revolução industrial na agricultura ou na indústria e, sem prejuízo do urbanismo se afirmar no nosso ordenamento jurídico com a criação dos Planos Gerais de Melhoramentos, em 1865, coetaneamente com o que sucedia nas nações mais desenvolvidas da Europa, os primeiros planos gerais para Lisboa e Porto só começaram a ganhar forma, no início do século XX¹²⁷. O “atraso” português a que aludiram Alexandre Herculano e Antero de Quental (*Causas da decadência dos povos peninsulares*, 24-05-1871) opunha-nos ao positivismo que fecundava na Europa, ao historicismo de Taine, ao evolucionismo de Darwin, ou ao socialismo de Marx e o progresso da ciência e da técnica refletia-se na melhoria das condições materiais da vida humana, com o inverso prejuízo da espiritualidade que caracterizava a vida coletiva das comunidades pré-industriais.

Aquela condição do “atraso” português para o “adolescente, quase imberbe, que havia pouco chegara do estrangeiro”¹²⁸ e que havia conhecido *in situ* a renovação artística, arquitetónica e urbanística finissecular de Londres, Hanôver, Munique ou Viena, ao invés de nele frutificar o ímpeto reformador progressista, antes lhe alavancou densidade crítica ao *pathos* romântico de querer reabilitar a arquitetura e a paisagem em continuidade com a tradição. Essa não foi a via dos coetâneos Miguel Ventura Terra (1866-1919) e José Marques da Silva (1869-1947), que após diplomados como bolseiros do estado na *École Nationale et Speciale de Beaux-Arts* de Paris, prosseguiriam entre nós a via progressista. Inspirado no movimento *Arts and Crafts*, Lino moveu-se no sentido do passado, como os pioneiros britânicos, que no valor do espiritualismo da sociedade medieval fundaram a sua proposta de retoma dinâmica da tradição, visando restabelecer a continuidade perdida entre arte, arquitetura, urbanismo e meio, na produção de uma totalidade artística.

A perceção espiritual daquele Portugal telúrico figurava no “mapa de deveres”¹²⁹, que Raul Lino “trazia no seu caderno de estudante”¹³⁰, passado em 1897 por Albrecht Haupt (1852-1932), seu professor de história de arquitetura e mestre de ofício, em Hanôver, e prosseguiu no círculo de Alexandre Rey Colaço, em Lisboa, que em 1901, se transferiu para a casa que projetou para o insigne pianista no “Monte Palmella” em Cascais, de seu nome *Monsalvat*, como a montanha do Santo Graal na ópera *Parsifal*, de Wagner.

¹²⁷ Lobo, Margarida Sousa, *op. cit.*, p. 13.

¹²⁸ Lino, Raul, *Evocação de Alexandre Rey Colaço*. Lisboa: Valentim de Rio-Carvalho, 1957, p. 11.

¹²⁹ Id. *Ibid.*

No círculo artístico de Rey Colaço, Lino amadureceu os argumentos do “escol dos que não se conformavam com a vida normal e corrente do nosso meio, em que a Arte – quando muito – não passa de vago motivo de divertimento, estando longe de representar uma necessidade do espírito”¹³¹. Convicto no culto da intuição artística e na convergência das suas manifestações na obra de arte total wagneriana, a leitura de “Tolstoi, Ruskin, Taine e de tantos outros fanais [guias] predilectos daquele tempo”¹³², fermentou em Lino o propósito de cumprir a missão que lhe cometera Haupt e, por volta de 1900, começou a calcorrear o território português, de Norte a Sul, em *grand-tour* impressionista, na companhia do aguarelista Roque Gameiro, concentrando-se na demanda das circunstâncias do habitar e do “estilo de vida” do Alentejo.

“Era em qualquer caso um estilo de vida que entretanto se perdeu (...) Não se encontra de facto em vias de criação um novo estilo de vida? Sem dúvida que se está a querer definir uma nova maneira de ser, de pensar e de sentir, em certos sectores da população. Sòmente, pelo caminho que as coisas levam, tudo nos faz crer que o novo estilo de vida não seja de molde a poder coadunar-se com a natureza da paisagem, ou – se preferem – com a paisagem da Natureza, ou – com ambas as coisas.”¹³³.

A conceção de paisagem em Lino, não resulta da estrita síntese entre a arquitetura e o meio, entendido este como a expressão plástica daquilo que é sensualmente perceptível, mas compreende também as circunstâncias materiais e sociais, o “estilo de vida”, a “maneira de ser, de pensar e de sentir” de determinada comunidade. Contudo, quando o homem deixou de incorporar “a tradição, em si uma disciplina resultante da experiência das gerações”, no “estilo de vida”, devido à “profunda mudança na estrutura político-social” a partir de meados do século XIX, deu-se o “triunfo do materialismo”, que segundo Lino, fecundou um novo “estilo de vida”, cujas “obras mais significativas ou representativas (...) enveredam por um caminho que se nos afigura incompatível com a paisagem (...) conforme os nossos conceitos tradicionais, onde a Natureza predominava e era valorizada pela obra do homem”¹³⁴.

¹³⁰Id. Ibid.

¹³¹Id. Ibid.

¹³²Id. Ibid.

¹³³Lino, Raul, *Arquitetura, Paisagem e a Vida*, *op. cit.*, p.19.

¹³⁴Id., p. 19.

A crítica de Raul Lino às obras finisseculares de oitocentos é à rutura que a implícita conceção materialista configura para o conceito tradicional de paisagem, antes intuído pelo homem em harmonia com as circunstâncias do mundo concreto, que nele se projetava e com ele se identificava, pois proporcionava-se à sua escala e fisiologia num “estilo de vida” por gerações prosseguido, consolidado e aperfeiçoado. Esta perceção foi interrompida com a revolução industrial na segunda metade do século XVIII, iniciando com a mecanização dos processos de produção e a especialização laboral, segundo Patrick Geddes (1854-1932), a era “paleotécnica”¹³⁵, que na esteira do progresso da ciência e da técnica cumulou, na segunda metade do século XIX, com a invenção do processo industrial de produção em massa, iniciando-se então a segunda revolução industrial, ou segundo Geddes a era “neotécnica”¹³⁶.

A gestão científica na indústria, a especialização e a estandardização refletiram-se nos traçados hipodâmicos das cidades coloniais de oitocentos, segundo Geddes, ignorando-se a “eutopia”, ou utopia realizável, que a evolução “neotécnica” possibilitava implementar, se consideradas as circunstâncias particulares e as aspirações das comunidades humanas, para uma ordenação urbana enfocada na intuição e no concreto. Afim desta perspetiva humana, Lino apela ao concílio entre progresso e tradição em ordem à produção da síntese harmoniosa entre a arquitetura e o meio, que é a paisagem.

”Dir-se-ia que a vulgar dualidade Arte e Natureza, que até aqui sugeria um consórcio, passa agora a significar antagonismo. – Não é o facto de existirem auto-estradas, que rasgam a paisagem impiedosamente; ou os grandes edifícios industriais, que em vez de se integrarem, se sobrepõem à paisagem; não é o facto de se explorarem desalmadamente pedreiras ou saibreiras que abrem escaras no revestimento vegetal do monte, ou de se erigirem antenas disformes, ou de se lançarem linhas de alta tensão, vias de carris de ferro, através de montes e vales, etc. – Não é o facto destas coisas existirem e de serem acaso necessárias. Mas é a circunstância de todas elas se fazerem sem a mínima preocupação.”¹³⁷

¹³⁵Geddes, Patrick; Castilho, Maria José Ferreira trad., *Cidades em evolução*. São Paulo: Papirus, 1994. p. 65-76 (tit. original *Cities in evolution*, 1915).

¹³⁶Id., *ibid.*

¹³⁷Lino, Raul, *Arquitetura, Paisagem e a Vida*, *op. cit.*, p. 19.

Antes como hoje, segundo Raul Lino, existe uma subordinação de ordem económica, que no passado “está ligada diretamente ao homem, à sua actividade muscular, à sua fisiologia e coaduna-se com a Natureza”¹³⁸ e no presente “obedece a uma economia genérica, sem ligação com as nossas funções e despreza a Natureza. Esta diferença é fundamental”¹³⁹. Em abono da sua ideia justifica que, “desde os primórdios da nossa civilização até há pouco (...) a arquitectura obedecia sempre a uma lei fundamental: a de ser concebida à nossa imagem e semelhança (...) Quer isto dizer que o que nós mais prezamos é o que reflecte qualquer coisa das nossas qualidades existenciais, da nossa organização biológica hierárquica, da nossa estrutura baseada na proporção, da nossa maneira de sentir – independentemente de qualquer racionalismo.”¹⁴⁰

A ideia de Raul Lino é afim à de Geddes sobre a organização biológica da cidade, contrapondo à sua conceção de arquitetura, o pensamento que “o que hoje justifica todos os nossos empreendimentos, quando não sejam razões de ordem puramente materialista ou mercantil, são causas económicas, científicas, técnicas sobretudo. E estas têm a sua lógica particular, não precisam de arquitectura; servem-se de raciocínios e de armações, da álgebra e de maquinismos e baseiam-se na estandarização.”¹⁴¹

“Por isso eu digo, que receio muito que os sintomas actuais de um novo estilo de vida em formação nos afastem cada vez mais da paisagem, que é como já alguém no século passado a definiu, um estado de alma”¹⁴²

Referindo-se ao filósofo suíço Henri-Frédéric Amiel (1821-1881), para quem “uma qualquer paisagem é um estado de alma”¹⁴³, Lino coloca-nos de novo no plano do idealismo alemão, que o contaminou como a Amiel enquanto estudante de filosofia e discípulo de Schelling na universidade de Berlim (1844-1848).¹⁴⁴ Também o autor do “idealismo absoluto” que é Benedetto Croce (*Breviário di Estética*, 1913), citou Amiel a propósito da definição de “arte como intuição” e nesse âmbito, de “paisagem como arte”.

¹³⁸Ibid., p. 20.

¹³⁹Id. Ibid.

¹⁴⁰Ibid., p. 21.

¹⁴¹Id. Ibid.

¹⁴²Id. Ibid.

¹⁴³Amiel, Henri-Frédéric, *Journal Intime: Janvier 1852-Mars 1856*. Lausanne: Editions L’Age d’Homme (1978), p. 295 (trad. livre Paulo Manta).

¹⁴⁴Ver cronografia <http://www.amiel.org/atelier/chronoscope/chronoamiel.html>.

Entendendo-se paisagem como o sentimento estético que resulta da projeção do sujeito no meio e a sua beleza quando este se sente livre na sua contemplação, a partir da já aludida conceção de empatia em Worringer (*Einfühlung*) – que traduz a confiança iniludível do homem no mundo concreto –, em face do “anseio de recuperar a harmonia perdida da paisagem, das cidades de Portugal”¹⁴⁵, presente na síntese de Raul Lino entre a arquitetura e o meio em continuidade com a tradição, é lícito aduzir ser seu propósito restabelecer a confiança do homem moderno no seu mundo concreto. Contudo, já em palestra proferida em 1954, não descortinava o arquiteto como operar esse propósito, pois “com os progressos das ciências e das técnicas, temos assistido nos últimos tempos à progressiva mecanização de todas as actividades (...) impende[ndo] sobre nós a ameaça de um cabal aniquilamento do indivíduo, por meio da crescente invasão dos foros da nossa personalidade por tendências colectivistas uniformizantes que hoje dominam a vida.”¹⁴⁶ Adiante naquela palestra, aduz Lino que as “solicitações predominantemente intelectualistas e racionalistas da vida moderna, dão lugar a um desequilíbrio biológico que, à luz da fisiologia, já está produzindo um conhecido tipo humano especial (...) com a contrapartida de uma cultura toda pendente para o analítico e o abstracto (...) [designado-o por] *homem restrito*”¹⁴⁷, que concebe as contruções “cada vez mais para o tecnicismo que até aqui só tinha razão de existir na máquina”¹⁴⁸.

“Não é só a preocupação estatística que perturba a nossa visão das coisas. A moléstia da velocidade ameaça também subverter o conceito que tínhamos da paisagem. À maneira que os veículos vão aumentando em quantidade e tamanho a rede das estradas incha, complica-se (...) não há povoado ou edifício histórico, por monumental que seja, cuja escala não fique aniquilada (...) [contudo] mais nocivo ao tradicional conceito da paisagem é a influência exercida pela aviação (...) [uma vez que] a paisagem observada do avião apresenta-se-nos planificada, achatada, numa visão desumana (...) e entretanto uma coisa já se perdeu, - o sentido da contemplação, que não tem cabimento, - planificado ou não – no dia a dia da vida nova.”¹⁴⁹

¹⁴⁵Lino, Raul, Vicissitudes da casa portuguesa nos últimos cinquenta anos, *op. cit.*, p. 36.

¹⁴⁶Lino, Raul, *Evocação de Alexandre Rey Colaço*, *op. cit.*, p. 12-13.

¹⁴⁷Id., p. 13.

¹⁴⁸Lino, Raul, *Arquitetura, Paisagem e a Vida*, *op. cit.*, p. 21.

¹⁴⁹Id., p. 24-26.

O “sentido da contemplação” da paisagem em Raul Lino está intrinsecamente ligado à aludida definição de Amiel, que a concebe como um “estado de alma”, sentimento espiritual tão libertador quanto maior é o bem-estar que o sujeito sente projetando-se na paisagem e que cumula no sentimento de felicidade, aquele que é porventura o mais elevado desígnio da condição humana. Pois “disse o filósofo que uma urbe deve ser planeada e construída para conferir aos moradores segurança e torná-los ao mesmo tempo felizes,”¹⁵⁰ refere Lino citando Aristóteles, reconhecendo a possibilidade daquele “estado de alma” resultar da experiência da contemplação da paisagem, ou seja, da síntese harmoniosa entre a arquitetura e o meio. Contudo a velocidade e a distância sobre o objeto da contemplação que a “progressiva mecanização” introduziu na percepção do homem, deformaram a intuição do sentimento de paisagem da espiritualidade medieval, começando no séc. XVIII com a “paleotécnica”¹⁵¹, transitando em meados de oitocentos, pela “neotécnica”¹⁵² e na segunda metade do séc. XX, pela revolução tecnológica.

A reprodução técnica da obra de arte, a standardização das formas e a internacionalização do gosto, foram ingredientes do cadinho que urdiu a pós-modernidade em finais da década de setenta. Já a queda do muro de Berlim (1989), o colapso da URSS e do socialismo (1991) e a criação da *WorldWideWeb* (1990) na década de noventa, determinaram a globalização do mercado e a sociedade de consumo. A desmaterialização do concreto dilui o espaço-tempo no plano virtual e a vida reorganiza-se na soberania individual do uso do tempo na “época hipermoderna”¹⁵³ que é a contemporânea, integrando o autêntico e a tradição o novo paradigma da “vingança da cultura”¹⁵⁴, que a paisagem concebida por Lino, ou seja, a sua síntese entre a arquitetura e o meio, já profetizava em 1900.

Em “Arquitectura, Paisagem e a Vida”, Raul Lino elenca argumentos que à distância de mais de cinquenta anos, reconhecemos historicamente válidos na conjuntura de 1957, e de tal forma se configura a legitimidade dos seus fundamentos, que somos induzidos a interpretar a clareza da sua articulação sobre as circunstâncias que lhe são coetâneas, como portadora de sentido messiânico e confundi-la com um eventual significado de antecipação historiográfica da pós-modernidade e ulterior hipermodernidade.

¹⁵⁰Lino, Raul, *Quatro Palavras sobre Urbanização*, *op. cit.*, p. 12.

¹⁵¹Geddes, Patrick, *op. cit.*, p. 65-76.

¹⁵²Id., *ibid.*

¹⁵³Lipovetsky, Gilles; Serroy, Jean, *op. cit.*, p. 31.

¹⁵⁴*Ibid.*, p. 31-37.

Contudo, não vislumbramos nos seus argumentos qualquer objetivo prospectivo que não derive dessa carga messiânica e foi a partir dessa releitura que julgamos poder inferir-se em Lino uma possibilidade de antecipação historiográfica, como o propôs Pedro Vieira de Almeida, alinhado com a leitura que alguns autores europeus, como Tafuri na Escola de Veneza, já haviam produzido em 1970, sobre o fenómeno da crise material da arquitetura moderna. Certo é que releva da produção de Raul Lino uma intemporeidade assente no concílio entre as complementaridades espirituais.

“Seria ocioso deitarmo-nos a adivinhar o que se vai entender por paisagem dentro de cinquenta anos [2007]. Eu contentaria a minha curiosidade quando os oráculos me revelassem pelo menos se o tecnicismo acabará por se tornar avassalador de uma maneira absoluta, ou se a vida espiritual – finalmente – se esforçaria por manter em equilíbrio as tendências adversas.”¹⁵⁵

Raul Lino intui a síntese na dialética entre opostos como o “tecnicismo” e a “vida espiritual”, ou a “razão” e o “sentimento”, visando o equilíbrio entre as “tendências adversas” no entendimento dinâmico da tradição, de que o homem se apropria, aproveita e reinterpreta, citando Ortega y Gasset.¹⁵⁶ No Portugal retrógrado e periférico de 1900, demanda o *pathos* romântico que o contaminou enquanto jovem estudante na Inglaterra e na Alemanha, visando restabelecer a harmonia, no proporcionar entre a arquitetura e o meio, que a sua produção de paisagem conforma. Em parecer escrito ao serviço da Direção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, em 1945, Raul Lino já havia “oficializado” aquele objetivo central da “campanha (...) o que na essência mais não é que os protestos de um justificado anseio por criar de novo, restabelecer, a perdida harmonia no capítulo da Arquitectura em Portugal, - harmonia entre o propósito e a realização; entre a obra, o meio e o tempo, - como expressão cultural de um povo e revelação daquela continuidade que em muitos respeitos constitui a nação”¹⁵⁷. É a “continuidade”, que Paul Virillio e Gilles Lipovetsky contrapõem à angústia e à instantaneidade na “hipermodernidade, o valor que mais releva da síntese que é a paisagem em Raul Lino e no qual julgamos mais se focar o objetivo transversal da sua produção, é também a qualidade que evidencia a oportunidade do seu estudo na atualidade e no dialético devir das crises humanais.

¹⁵⁵Lino, Raul, *Arquitetura, Paisagem e a Vida*, *op. cit.*, p26.

¹⁵⁶Lino, Raul, *Arte, Problema Humano: a propósito da sede da O.N.U.*, *op. cit.*, p. 45.

¹⁵⁷Lino, Raul, *Parecer* (30 Out. 1945). Acessível na Biblioteca do IHRU.

Capítulo 1

**Argumento: Exposição retrospectiva da obra de Raul Lino na
Fundação Calouste Gulbenkian (1970).
A polémica como alavanca da história.**

Capítulo 1. Argumento: Exposição retrospectiva da obra de Raul Lino na Fundação Calouste Gulbenkian (1970). A polémica como alavanca da história.



5. Raul Lino e o Presidente do Conselho, Marcelo Caetano, em primeiro plano, na inauguração da exposição retrospectiva da sua obra na Fundação Calouste Gulbenkian¹⁵⁸

“Este o sentido que atribuo a moderno, aquele o sentido que atribuo a modernista; e é por esta distinção de significados que me parece de reivindicar a possibilidade de considerar Raul Lino enquanto arquitecto moderno, quer dizer, analisar o que na sua obra pode ser lido em termos de modernidade crítica, e quer dizer ainda, o que na sua obra permanece vital *para a arquitectura e para o arquitecto modernos*.¹⁵⁹

¹⁵⁸ Créditos: Carlos Coelho da Silva [30 Out. 1970] FCG/Biblarte/F04-03912 001

¹⁵⁹ Almeida, Pedro Vieira de, *Raul Lino: Arquitecto moderno*, *op. cit.*, pp. 117-118.

A exposição retrospectiva da obra de Raul Lino na Fundação Calouste Gulbenkian, solenemente inaugurada pelo Presidente da República Américo Tomás, em 30 de outubro de 1970, aconteceu num momento particularmente convulso da sociedade portuguesa. Vigorava em Portugal um ímpeto reformador que o recém-empossado presidente do conselho, Marcelo Caetano, em 27 de setembro de 1968, imprimiu ao nível social, económico e político. Melhorava-se a assistência social, analisavam-se propostas de democratização do ensino, revogava-se a “lei do condicionalismo industrial” abrindo-se as fronteiras ao investimento estrangeiro, lançavam-se obras públicas estruturantes como o porto de Sines ou a barragem do Alqueva e davam-se sinais de abertura na vida política interna, dentro de um conceito de concessão de “liberdade possível”. Contudo, o estado de graça da “primavera marcelista” (1968-1970) dissipava-se sob a inércia da resistência à mudança que a sociedade civil exigia, na esteira da “crise académica” de Coimbra de 1969 e erodia-se sob o custo das vidas perdidas na guerra colonial, em favor de um ideal colonialista que já não reverberava entre nós, nem no cenário internacional. Estava cada vez mais distante a possibilidade de uma “evolução na continuidade”.

Naquela conjuntura de 70, a exposição da obra do decano dos arquitetos portugueses que, alegadamente “devotou toda a sua vida à defesa de aspetos e valores do passado e ao combate intransigente à floração de uma arquitectura moderna portuguesa”¹⁶⁰ e o seu acontecer na Fundação Calouste Gulbenkian, prenunciava, pelas antitéticas significações entre a obra e ação do polémico tradicionalista e a arquitetura moderna do edifício onde se deu a exposição, uma tensão dialética, que o curso dos acontecimentos confirmaria. O recém-inaugurado edifício da Gulbenkian à Avenida de Berna, em 1969, é historiograficamente entendido como pedra de fecho da “produção arquitectónica dos anos 50 na fidelidade aos princípios do Movimento moderno validando, sem atraiçoar a clareza estrutural, a capacidade da modernidade realizar um monumento”¹⁶¹. Aquele edifício-conjunto é bem uma paisagem da interdisciplinaridade moderna, *eden* urbano segundo Ribeiro Teles, cerzido que é no encontro da arquitetura e do paisagismo, com territórios disciplinares claramente demarcados.

¹⁶⁰ Posição assumida pelo grupo de 70 arquitetos que assinou o primeiro de dois textos publicados no *Diário de Lisboa* insurgindo-se contra a realização da exposição retrospectiva de Raul Lino na Gulbenkian. Cf AAVV., Setenta arquitetos comentam a exposição retrospectiva de Raul Lino, in *Diário de Lisboa* (21 Nov. 1970).

¹⁶¹ Tostões, Ana, Em direção a uma nova monumentalidade: A obra da Sede e Museu da Fundação Calouste Gulbenkian, in AAVV. *Revista de História da Arte: Lisboa Espaço e Memória*. Lisboa: Instituto de História da Arte, n.º 2 (2006). p. 206.

Naquele contexto, o contraste dos conteúdos tradicionalistas da obra de Raul Lino em face do entorno plasticamente moderno do sítio expositivo, conformou uma provocação que alheia às leituras dos organizadores da exposição, já acalentava polémica. Demonstrou-o claramente a reação de um grupo de “arquitetos modernos”¹⁶² no primeiro abaixo-assinado publicado no Diário de Lisboa, em 21 de novembro de 1970. Naquele texto, que agregou arquitetos das gerações dos anos dez, vinte e trinta, “estranha[-se] que a Fundação Calouste, devotada com raro brilho à promoção de grandes exposições de arte moderna portuguesa e estrangeira (...) passe a ocupar-se logo em seguida de um artista controverso”.

À controvérsia que a alegada inadequação da ação e obra de Raul Lino em face do meio expositivo gerou entre a comunidade dos arquitetos modernos, juntava-se a má memória do ainda recente processo de seleção da equipa responsável pelo projeto de execução da obra da Gulbenkian. Francisco Keil do Amaral e Carlos Ramos foram os arquitetos portugueses designados pela administração da Gulbenkian para integrar o grupo de consultores permanentes que, após dois anos de maturação, definiram o programa que serviu de base ao concurso fechado por convites, lançado em 1959 a três equipas de arquitetos, num processo que a Seção Sul do SNA exigia ser publicamente concursado.¹⁶³

Polémicas tangentes à exposição retrospectiva de Raul Lino induzem outras significações dos factos para a(s) narrativa(s) da historiografia da arquitetura moderna em Portugal, a que não é alheia a manipulação dos acontecimentos exercida pelos atores-arquitetos que lhe são coetâneos. A Sul, Francisco Keil do Amaral eleito Presidente da Direção do Sindicato Nacional dos Arquitectos nas vésperas do 1.º Congresso de 1948, desenvolveu forte oposição ao sentido da exposição retrospectiva, nas iniciativas e fóruns públicos em que houve oportunidade de discutir o seu significado intrínseco, o sentido das leituras dos seus organizadores e as antitéticas reações teórico-críticas dos seus oponentes modernos.

¹⁶²Assinam o primeiro texto publicado no Diário de Lisboa de 21 de novembro de 1970, entre outros, os arquitetos Francisco Keil do Amaral (1910-1975), José de Almeida Segurado (1913-1988), José Rafael Botelho (n. 1923), Victor Figueiredo (1929-2004) e Francisco da Silva Dias (n. 1930).

¹⁶³Foram convidadas três equipas,formadas pelos arquitetos Arnaldo Araújo, Frederico George e Manuel Laginha, outra por Arménio Losa, Formosinho Sanchez e Pádua Ramos e a terceira por Alberto Pessoa, Pedro Cid e Rui Jervis d’Athougia, tendo sido adjudicado o projeto a esta última equipa,segundo relatório de março de 1961, e terminado o projeto de licenciamento, em julho de 1961. Processo este que a Seção Regional Sul do Sindicato Nacional dos Arquitectos (SNA), não aceitou tendo deliberado em Assembleia Geral Extraordinária a 4 e 5 de maio de 1959, pela realização de um concurso público que, não teve nem o acolhimento da Administração da Gulbenkian, nem da Seção Regional Norte do SNA. Cf. Tostões, Ana, *op. cit.*

Todavia, mais do que o acontecimento da exposição retrospectiva da obra de Raul Lino no recém-inaugurado edifício da Gulbenkian, em 1970, foi o ensaio crítico de Pedro Vieira de Almeida¹⁶⁴, que assente numa retoma dinâmica da tradição e da continuidade do espaço da arquitetura como fundamento da modernidade da sua obra, mais enredou aquele certame em polémica. A reação dos arquitetos modernos inflamava-se em abaixo-assinados e artigos publicados na imprensa diária e em periódicos, atingindo o clímax no debate sobre “A polémica da casa portuguesa”, que ocorreu na Sociedade Nacional de Belas Artes, em 10 de dezembro de 1970. Na generalidade, essa reação não correspondeu em qualidade crítica às leituras de José-Augusto França, Manuel Rio-Carvalho e Pedro Vieira de Almeida, que integraram o catálogo, como o assinalaram aqueles autores e outros que, com distância crítica e objetividade, relataram o curso dos acontecimentos, como o fez Carlos S. Duarte no periódico do Sindicato Nacional dos Arquitectos¹⁶⁵

A “polémica da casa portuguesa” foi inaugurada em termos críticos, pelo estudante de arquitetura da Escola Superior de Belas Artes do Porto, Fernando Távora (1923-2005), em 1945, no artigo “O problema da casa portuguesa”¹⁶⁶, contava então vinte e dois anos. Naquele escrito “refundido e aumentado pelo autor, que inaugura com propriedade a publicação dos Cadernos de arquitectura”¹⁶⁷, em 1947, imputa-se a raiz do “problema” ao apelo nacionalista e romântico de finais do séc. XIX. Intuito que assente numa falsa interpretação das tradições domésticas locais disseminou, uma “falsa arquitectura” pelo território nacional, considerando que a “*Casa à Antiga Portuguesa (...)* filha dessa arqueológica orientação, não introduziu em Portugal qualquer coisa de novo, pelo contrário, veio atrasar todo o desenvolvimento possível, da nossa arquitectura”¹⁶⁸. Crítico do “movimento da «Casa Portuguesa», ao qual, podemos afirmá-lo sem receio, presidiu a mentira arquitectónica que caracteriza as más obras e os maus artistas”¹⁶⁹, Fernando Távora enfatizou a ideia que “as casas de hoje terão de nascer de nós, isto é, terão de representar as nossas necessidades, resultar das nossas condições e de toda a espécie de circunstâncias dentro das quais vivemos, no espaço e no tempo”¹⁷⁰.

¹⁶⁴Almeida, Pedro Vieira de, Raul Lino: Arquitecto moderno, *op. cit.*

¹⁶⁵Duarte, Carlos S., Noticiário in *Arquitetura*, Lisboa: Sindicato Nacional dos Arquitectos, n.º 115, (Mai./Jun. 1970), p.97.

¹⁶⁶Távora, Fernando, O Problema da Casa Portuguesa in *Aléo*, Lisboa: ALÉO, (n.º 9. 10 Nov. 1945), p. 10.

¹⁶⁷Távora, Fernando, *O Problema da Casa Portuguesa*, Lisboa: Coleção Cadernos de Arquitetura, Manuel João Leal, 1947.

¹⁶⁸Id. Ibid, p. 6.

¹⁶⁹Id. Ibid, p. 8.

¹⁷⁰Id. Ibid, p. 9.

No escopo daquele texto de 1945, “refundido” em 1947, radica a convicção numa nova arquitetura capaz de dar resposta aos problemas do homem e da sociedade no espaço nacional e no tempo do pós-guerra que, recorrendo aos processos industriais e à standardização, não se reduza à mera expressão das novas possibilidades técnicas. Fernando Távora, finalista do Curso Especial de Arquitetura da Escola de Belas Artes do Porto (ESBAP) e aspirante a arquiteto moderno, apelando ao entendimento dinâmico da tradição para afirmar uma nova arquitetura, não em rutura, mas em continuidade com as circunstâncias, está também a revolucionar o moderno, tal como convencionado nos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (CIAM). Na carta que endereçou a Nuno Vaz Pinto, em 30 de Outubro de 1945, sobre a versão final do texto de “O Problema da Casa Portuguesa” que viria a ser publicado no semanário *Aléo*, em 10 de Novembro de 1945, esclareceu o arquiteto, o seguinte:

“Não viso em especial o conhecido R. Lino cuja sensibilidade muito considero, mas que não é de modo nenhum um arquitecto. Sabes certamente que pode ser-se um grande artista e não se ser um grande arquitecto; por vezes até a arte a mais pode prejudicar, porque tira à arquitetura o aspecto real nada fantasista e nada romântico que a deve caracterizar. (...) A uma sociedade nova – uma Arquitetura Nova”¹⁷¹.

Adiante, naquela carta Fernando Távora postula para “uma sociedade nova – uma Arquitetura Nova”¹⁷², concebendo-a na “continuação dum mesmo espírito, continuação duma mesma verdade, manifestação de uma mesma constante”¹⁷³. É este dispositivo de incorporação dinâmica da tradição na síntese que, independentemente da sua expressão plástica e aparente ausência nos primeiros projetos e obras, mais o diferencia da grande maioria dos seus coetâneos modernos. Dispositivo que por muito que se relativize na historiografia da arquitetura moderna em Portugal, como na leitura sobre a (im)possibilidade de concílio do moderno e do nacional nos anos quarenta de José Bandeirinha em “Um manifesto edificante” (*Quinas Vivas*, 1993), mais entendemos aproximar Raul Lino e Fernando Távora.

¹⁷¹TÁVORA, Fernando, 1945, “Resposta de Fernando Távora a carta a Nuno Vaz Pinto [...]”, in Manuel Mendes (coord.), Fernando Távora «minha casa», Do “Prólogo”, fascículo 1, Porto, FIAJMS 2013, p. 24. [Figura Eminente da U. Porto: Fernando Távora]

¹⁷²Id., p. 25.

¹⁷³Id. Ibid.

Observámo-lo a partir de uma leitura transversal do pensamento publicado e da obra do primeiro, através de pareceres, artigos, ensaios, livros e obras de arquitetura que, muito para além da arquitetura doméstica, compreende o que designa de “arquitetura urbanística”, a conservação e restauro de património e as artes decorativas, numa obra de arte total. Em Fernando Távora, a síntese nasce do funcionalismo e dos cinco pontos da arquitetura de Le Corbusier, como iconizou no Concurso para a Obtenção do Diploma de Arquitecto (CODA) com o projecto *Uma Casa sobre o Mar*, em 1952. Caminhando no sentido da fusão entre o moderno e o vernáculo, a casa de férias no Pinhal de Ofir, em Fão (1957-1958), é obra maior deste entendimento contaminado pela percepção das estruturas finas da tradição e do modo de vida do Minho, que decorreu do trabalho de campo do Inquérito, iniciado em 1955.

Após regressar da Alemanha, em 1897, Raul Lino começa por intuir as estruturas e o modo de vida do Portugal telúrico, sobretudo a Sul, reinterpretando-as dinamicamente na sua primeira obra de “sonho” e “poesia”, de que a Casa O’Neill (1902) é expressão maior. A sua obra evoluiu na constância do sentido de adequação possível às circunstâncias, todavia com progressivo distanciamento crítico e ênfase do carácter abstrato, que a obra para si produzida, como a Casa do Cipreste (1912-1914) em Sintra ou a *Casita à Beira Mar* (Casa Branca, 1918), nas Azenhas do Mar, melhor espelham. Lino é formado no *pathos* do romantismo, no idealismo absoluto de Hegel e na obra de arte total Wagneriana e não destringe a arquitetura da paisagem, enquanto Távora, formado no escol positivista da Academia entende a arquitetura e a paisagem como disciplinas concorrentes na obra. Todavia, independentemente das proclamadas simpatias por esta ou àquela tendência é por demais evidente a tangência entre obras como a Casa do Cipreste (1912-1914) e a Casa de Ofir (1957-1958), quando intuídas contemporaneamente sob o olhar esbatido pel’*O tempo esse grande escultor*, como diria Marguerite Yourcenar (1983).

Retomando-se “O Problema da Casa Portuguesa” e o fenómeno espúrio da “Casa à Antiga Portuguesa”, testemunho dessa “falsa arquitetura” que Fernando Távora entendeu, em 1945, emergir da voluntariosa didática do artista, que não arquiteto, Raul Lino, há que repor certa verdade no encadeamento dos factos históricos. Em boa verdade esse fenómeno já havia sido denunciado pelo próprio autor da “campanha”, em 1933, em sede da sua segunda obra pedagógica, *Casas Portuguesas*:

“Poderemos reconhecer estas casas [portuguesas] como avós verdadeiras das que acima descrevemos e que, feitas em nossos dias, se intitulam «à antiga portuguesa»? (...) Podemos crer na ascendência sabendo que de avós escorreitos descendem às vezes netos idiotas. Está visto que as casas de hoje não podem nem devem ser idênticas às de há cem anos. (...) não seria razoável que a habitação actual se confundisse com a de então. E há razões fortes para que assim não deva suceder – cuida-se hoje felizmente mais da planta do que noutros tempos;”¹⁷⁴

È relevante que o arquiteto tenha acusado o problema da “Casa à Antiga Portuguesa”, em 1933, quinze anos depois de o assinalar como manifestação positiva de um intuito nacionalista na conclusão de *A Nossa Casa* (1918), onde escreveu que “o exemplo de uma casa feita «à antiga portuguesa» pegou, e a pouco e pouco vamos encontrando por todos os lados o propósito de se volver ao bom caminho”¹⁷⁵. Fê-lo todavia, acusando-as de “tentativas ingénuas, mas piegas e sem a necessária apreensão da índole nacional”¹⁷⁶.

Com a publicação de *Casas Portuguesas*, em 1933, Raul Lino completou o intuito pedagógico da campanha, sem prejuízo de a reconhecer comprometida, fatalmente condenada, seja pela impossibilidade histórica de reverberar entre nós, como no continente europeu, desde o pós-guerra e o advento das vanguardas, seja pela inexistência de um movimento de autores-arquitetos interessados em interpretar e concretizar o ideário. E falhou duplamente pela soberba da expressão plástica, pela abundante ilustração, que reforçada a cada nova edição de *Casas Portuguesas*, acabou por fornecer os instrumentos àqueles que, “subvertendo toda a boa intenção”, provocaram o colapso da campanha.¹⁷⁷

Raul Lino enfatizou o problema em setembro de 1941, no artigo “Ainda as casas Portuguesas”, acusando a “chuvada de beiralinhos, azulejos, pilaretes e alpendróides, que ainda hoje perdura a maré dos arrebiques inúteis”¹⁷⁸.

¹⁷⁴Lino, Raul, *Casas Portuguesas – Alguns apontamentos sobre o arquitetar das casas simples*, (8.^a Ed. a partir da 5.^a Ed.) Lisboa: Cotovia, 1991 (1.^a Ed., Lisboa: Valentim de Rio-Carvalho, 1933), p. 73.

¹⁷⁵Lino, Raul, *A Nossa Casa*, *op. cit.* p. 55.

¹⁷⁶Id. *Ibid.*

¹⁷⁷Lino, Raul, Ainda as Casas Portuguesas, in *Panorama*. Lisboa: Secretaria de Estado da Informação e Turismo, n.º 4 (Set. 1941), p. 9.

¹⁷⁸Id. *Ibid.*

Já em dezembro de 1945, no artigo “Vicissitudes da Casa Portuguesa”, pareceu querer exercer o direito de resposta ao artigo de Fernando Távora publicado um mês antes na revista *Aléo*, nele escrevendo que, “ao antigo carnaval babélico [dos «chalets»], sucedia outra mascarada arquitectónica, menos variada porque agora há só um disfarce preferido – é a casa «à antiga portuguesa»”¹⁷⁹.

Este encadeamento de argumentos da “campanha para o aporuguesamento da nossa casa, da nossa arquitetura”, vem situar “O problema da casa portuguesa” criticamente lançado por Fernando Távora em 1945 e 1947, na base da proliferação da “mentira arquitetónica” que é a “Casa à Antiga Portuguesa”, como o colocou o seu próprio criador. Reforça este nosso entender o depoimento de Fernando Távora no debate na Sociedade Nacional de Belas Artes, em 10 de dezembro de 1970, sobre “A polémica da casa portuguesa”, adiante enfocada pela sua relevância para a hipótese em que fecunda esta tese, que é a da relação entre a arquitetura e a paisagem na obra de Raul Lino.

Nas próprias palavras de Fernando Távora, “para uma arquitectura portuguesa de hoje (...) impõe-se um trabalho sério, conciso, bem orientado e realista, cujos estudos poderiam talvez agrupar-se em três ordens: a) do meio português; b) da Arquitectura portuguesa existente; c) da Arquitectura e das possibilidades da construção moderna do mundo”¹⁸⁰.

Em boa verdade o “estudo do meio português (...) atend[endo] aos dois elementos fundamentais, o homem e a Terra, no seu presente e no seu desenvolvimento histórico”¹⁸¹, já vinha sendo cientificamente exercido por Orlando Ribeiro (1911-1997), doutorado em Geografia pela Universidade de Lisboa, em 1936. Discípulo de Leite de Vasconcellos, erudito na História, na Antropologia e na Etnografia e dono de uma cultura internacionalmente consolidada, Orlando Ribeiro efetuou inúmeras viagens pelo território português, sobretudo na década de 40, registando nos seus “cadernos de campo”, retratos tão científicos como poéticos de paisagens, gentes e fenómenos naturais.¹⁸²

¹⁷⁹Lino, Raul, Vicissitudes da casa portuguesa nos últimos cinquenta anos, *op. cit.*, p. 35.

¹⁸⁰Távora, Fernando, O Problema da Casa Portuguesa, *op. cit.* (1947), p. 10.

¹⁸¹Id. *Ibid*, p. 10.

¹⁸²Daveau, Suzanne [et. al.] *Orlando Ribeiro* [em linha] Lisboa, Centro de Estudos Geográficos, 2004, atual. 2011, [Consult. 29 Jul. 2012]. Disponível em <http://www.orlando-ribeiro.info/home.htm>.

Outra dimensão do “problema da Casa Portuguesa” segundo Fernando Távora, era que o “estudo da Arquitectura portuguesa existente ou da construção em Portugal, não está feito (...) A casa popular fornecer-nos-á grandes lições quando devidamente estudada, pois ela é a mais funcional e a menos fantasiosa, numa palavra, aquela que está mais de acordo com as novas intenções”¹⁸³. No seu ensaio de 1945 e densificado em 1947, articulavam-se argumentos que foram os do *Inquérito à Arquitectura Popular em Portugal*, cuja realização Francisco Keil do Amaral (1910-1975) defendia a Sul, em abril de 1947, no artigo “Uma iniciativa necessária”¹⁸⁴. O grande dinamizador do “Inquérito” eleito presidente da direção do Sindicato Nacional dos Arquitectos nas vésperas do *I.º Congresso Nacional de Arquitectura*, em 1948, viu a sua influência reforçada no seio da comunidade profissional, sem prejuízo do Secretário de Estado das Corporações lhe ter recusado a sanção, em despacho de 18 de agosto de 1949. Keil do Amaral perseverou na ideia, assim foi “quando em 1949, pela primeira vez se pensou na urgente necessidade de um inquérito desta natureza (...) [em] tentativa junto do Instituto para a Alta Cultura, da qual não se obtiveram resultados”¹⁸⁵.

O arquiteto viu frutificar o propósito seis anos depois, em 1955, era então Ministro das Obras Públicas o engenheiro Eduardo de Arantes e Oliveira, que “compreendeu o alcance da iniciativa e a acolheu com todo o entusiasmo”¹⁸⁶, materializando o patrocínio do Governo¹⁸⁷. A necessidade de “estudar a Arquitectura portuguesa existente”, sugerida por Fernando Távora em 1945 e 1947, e neste mesmo ano reforçada por Keil do Amaral, começou então a cumprir-se no *Inquérito* cujo trabalho de campo, dividido por seis zonas do território continental, decorreu entre 1955 e 1960, tendo sido publicado o relatório pelo Sindicato Nacional dos Arquitectos, em 1961. Fadado pela imprecisão metodológica do trabalho de campo com “diferentes parâmetros e graus de profundidade de análise, o que de certa maneira autonomiza os estudos feitos como monografias”¹⁸⁸, como observou Pedro Vieira de Almeida, em 1970, o *Inquérito à Arquitectura Popular em Portugal* serviu os propósitos ideológicos da sua realização, consubstanciados não só na idiosincrasia das formas por regiões, mas também da análise procedida.

¹⁸³Távora, Fernando, *O Problema da Casa Portuguesa*, op. cit. (1947), p. 11.

¹⁸⁴Amaral, Francisco Keil do, *Uma iniciativa necessária* in *Arquitetura*, Lisboa: Sindicato Nacional dos Arquitectos, n.º 14, (Abr. 1947).

¹⁸⁵AAVV., *Arquitetura Popular em Portugal*. Lisboa: Sindicato Nacional dos Arquitectos, 1961.

¹⁸⁶Id. *Ibid.*

¹⁸⁷Decreto-Lei n.º 40349 de 19 de outubro de 1955.

¹⁸⁸Almeida, Pedro Vieira de, *Raul Lino: Arquiteto moderno*, op. cit, p. 132.

E se orientado contra uma alegada didática regionalista e epidérmica da Casa Portuguesa, o *Inquérito* contaminou os seus autores na perceção de valores subjetivos e imprecisos do meio para uma renovação da arquitetura moderna portuguesa, que começa então a divergir do internacionalismo dos CIAM.

É certo que o resultado do *Inquérito* demandado entre 1955 e 1960 foi tão impreciso e pessoal como a sensível recolha de Lino, cerca de 1900, e tal está bem patente nos estudos das seis zonas plasmados no relatório publicado em 1961. Seis leituras tão diversas que são quanto os atores das brigadas, sendo-lhes todavia transversal a intuição de uma força da paisagem que se expressa em imagens, não o é tanto no conteúdo, enfocado que está na arquitetura, autonomamente considerada.

Intuímos essa força da paisagem na obra de Fernando Távora, em particular na organização do espaço, nos materiais e na tectónica da Casa de Ofir, que projetada e construída entre 1957 e 1958, a meio percurso da sua investigação sobre a Zona 1 (Minho) é síntese de acorde harmonioso entre a arquitetura e o sítio. E é precisamente através da leitura de Fernando Távora no fórum d’“A polémica da casa portuguesa”, na Sociedade Nacional de Belas Artes, em 10 de dezembro de 1970, que introduzimos o tema da importância da paisagem em Raul Lino, tema no qual fundamos a nossa tese.

1.1 Instigação da polémica. A leitura de Pedro Vieira de Almeida

Na sua leitura sobre a obra do decano dos arquitetos portugueses inserta no catálogo da exposição retrospectiva na Gulbenkian, em 1970, Pedro Vieira de Almeida intentou polemizar, duplamente, com o título e a intenção do ensaio “Raul Lino – Arquitecto moderno”, objetivo que a sua ação como produtor, pensador e avaliador de arquitetura e os equívocos a partir dela gerados, se assegurava à partida. Começando por definir o significado de moderno, refere-se “à possibilidade não só de fazer a releitura actual em termos de uma nova consciência crítica, de uma determinada obra ou intervenção do passado, mas à possibilidade de tornar operacionável essa mesma obra (...) [propondo] analisar o que na sua obra pode ser lido em termos de modernidade crítica”¹⁸⁹.

Pedro Vieira de Almeida entende-lhe a essência da modernidade na organização nucleada da planta e na diluição das fronteiras da construção, “através daquilo que em conversa Raul Lino chama almofadas de penumbra”¹⁹⁰, semi-interiorizando alpendres e varandas ou semiexteriorizando espaços interiores, criando “sucessivas e subtis gradações convergentes, de uma categoria de espaço a que chamo espaço-transição (...) significativo na definição possível das características regionais em matéria de arquitectura, mas também (...) na evolução de toda a arquitectura moderna”¹⁹¹.

Assentando a sua leitura na projeção da realidade tridimensional que é o espaço, abstração jamais reconhecida com valor conceptual na síntese arquitetónica de Raul Lino, Pedro Vieira de Almeida continuava a linha de investigação que iniciou com a sua tese para obtenção do diploma de arquiteto na Escola Superior de Belas Artes do Porto (1962-63)¹⁹² e densificou enquanto bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian no “estudo das relações entre o espaço da arquitectura e o comportamento”, em Inglaterra.¹⁹³ Naquele mesmo tema centrou a sua abordagem crítica da arquitetura, em estudos como “O Espaço perdido – proposta para a sua revalorização crítica” (*Jornal Letras e Artes*, 1965), ou “Uma análise da obra de Siza Vieira” (*Arquitectura*, n.º 96, 1967), e prossegue-o na leitura de Raul Lino.

¹⁸⁹ Id. Ibid, p. 117.

¹⁹⁰ Id. Ibid, p. 142.

¹⁹¹ Id. Ibid, p. 148.

¹⁹² Almeida, Pedro Vieira de, Ensaio sobre o espaço da arquitetura in *Arquitectura*, Lisboa: F. Costa, n.º 79-81 (Jul., Dez. 1963; Mar. 1964).

¹⁹³ Cf. Dicionário cronológico de autores portugueses, vol. VI, Lisboa, 1999.

Talvez fruto de uma cultura arquitetônica também anglo-saxonicamente informada, e próximo da narrativa de Pevsner em *Pioneiros do desenho moderno* (Londres, 1936), Pedro Vieira de Almeida fecunda no entendimento crítico da história, uma possibilidade de superação ideológica da crise material da arquitetura moderna, alinhando-se com novas abordagens da história da arquitetura, coetaneamente exercidas por autores como Tafuri.¹⁹⁴ Para além da arquitetura, releva o crítico em Raul Lino, o entendimento do meio, ou “natureza empaticamente percebida (...) condicionada por uma voluntária distanciação”¹⁹⁵, reconhecendo-lhe personalidade ontológica na construção da síntese, que é a paisagem, num “equilíbrio que se define por uma noção de medida”¹⁹⁶ ou seja, de “proporção” entre as partes (arquitetura e meio).

Recusando a “dissolução da architectura numa atitude mimética entre o construído e o seu enquadramento natural”¹⁹⁷, Pedro Vieira de Almeida apreende a partir da obra de Raul Lino “um sentido de adequação da intervenção possível”¹⁹⁸, numa conceção que não é de todo estranha à definição da génese e conceção da obra de arte a que o próprio autor procede em “*“Espírito na Architectura”*” (*Auriverde Jornada*, 1937). Concorrem os já aqui aludidos elementos “impulso” e “adaptação”, segundo Raul Lino “no criar e formar de qualquer obra de arte”, elementos cuja prevalência relativa na obra de arquitetura em contexto, ou seja, na paisagem, se define pela expressão abstrata da sua autonomia ou pela sua mimese no entorno. “Solicitado para sobre ele acrescentar umas ideias, o que não [s]e po[de] negar a fazer, sem parecer que afinal “deix[a] cair a dama”¹⁹⁹, num número do *J. A.* sobre “A Cidade e as Serras” (n.º 195, Mar./Abr. 2000), Pedro Vieira de Almeida, interpelado sobre “se ainda defend[e] hoje teses como as que com algum escândalo desenvolv[eu] sobre Raul Lino em 1970”²⁰⁰, afirma:

“que não só pens[a] o mesmo que há trinta anos, como te[m] de esclarecer que o esforçado caminho de fundamentação crítica/teórica da architectura, que sem pressas tinha iniciado antes e que [lhe] tinha ditado o interesse por uma análise da obra de Raul Lino – que via e v[ê] mal enquadrado ou superficialmente entendido

¹⁹⁴ Cf. Tafuri, Manfredo, *Teorie e storia dell'architettura*. Bari: Laterza, 1967, muito embora a crítica de Tafuri já se difundisse em periódicos italianos de arquitetura, como na *Casabella continuità*, desde 1962.

¹⁹⁵ Almeida, Pedro Vieira de, *Raul Lino: Arquiteto moderno*, *op. cit.*, p. 154.

¹⁹⁶ Id. *Ibid.*

¹⁹⁷ Id., *Ibid.*, p. 156.

¹⁹⁸ Id., *Ibid.*

¹⁹⁹ Almeida, Pedro Vieira de, *Raul Lino*, *op. cit.*, p. 37.

–, esse caminho se tem vindo a consolidar em todos os sentidos e hoje, parece [lhe] que coerentemente, encar[a] um horizonte mais vasto no qual é mesmo toda a História da Arquitectura Moderna que carece de ser revista na sua estrutura e na hierarquia relativa dos seus actores.”²⁰¹

Reivindicando a necessidade de uma “revisão” da “História da Arquitectura Moderna”, Pedro Vieira de Almeida critica “uma história que em parte é plasmada sobre o modelo que nos chega do estrangeiro, pronto a consumir”²⁰², a que acresceu a “nossa perversa interpretação particular, com a geral perversidade do modelo importado [tendo sido] a nível internacional que os caminhos ínvios começa[ram] a desenhar-se”²⁰³.

“mais do que na actividade concreta dos arquitectos, na origem dessa apontada leitura perversa da história moderna está um homem, entusiasta, com inegáveis qualidades de sensibilidade e saber, mas que talvez por essas mesmas qualidades, por esse mesmo saber e, sobretudo, por ser espectador-interveniente dos factos que relatava, acaba por ser traído pela excessiva proximidade aos acontecimentos e perde (momentaneamente?) a perspectiva global e a frieza que se exigiria, em especial a um historiador: Sigfried Giedion.”²⁰⁴

Visando a “revisão” da “História da Arquitectura Moderna” de Sigfried Giedion (*Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition*, Harvard University Press, 1941), aplicada ao caso português, Pedro Vieira de Almeida contaminou o estudo crítico sobre a obra de Raul Lino, em 1970, de argumentos indutores de polémica, pois “sem polémica, sem divergência, não há história”²⁰⁵, catalisando a catarse dessa revisão da história no seio da comunidade dos arquitetos modernos. Fê-lo contudo sem prejuízo de uma análise espacialmente exercida que, na continuidade de uma abordagem crítica já maturada sobre a obra de outros arquitetos, vem comprovar a tese da modernidade crítica da obra do autor em objeto do ensaio, “cujo título e intenção (...) são duplamente polémicos”.

²⁰⁰Id., Ibid., p. 36.

²⁰¹Id., Ibid.

²⁰²Id., Ibid.

²⁰³Id., Ibid.

²⁰⁴Id., Ibid.

²⁰⁵Cf. Tafuri, Manfredo, For a historical history: Pietro Corsi interviews Manfredo Tafuri, in *Casabella*, n.º 619-620 (Jan., Fev. 1995), p. 151 [tit. or. Architettura: per una storia storica, Abr. 1994], trad. livre Paulo Manta.

Polêmica pela “possibilidade de conferir modernidade à obra de um homem que em 1940 perde (e era fatal perdê-la) uma radical batalha com a geração modernista”²⁰⁶, não tendo sido edificada no recinto da Exposição do Mundo Português nenhuma das obras que foram oficialmente cometidas a Raul Lino, como adiante enfocaremos, com a exceção do exemplar Pavilhão do Brasil Independente, que lhe foi diretamente encomendado pelo Governo Brasileiro.

“Polêmica depois em relação ao próprio Raul Lino, a afirmação tácita de que a sua obra pode ser enquadrada e valorada (...) naqueles conceitos e naquela arquitetura, a que ele recusa sequer existência em 55, dado que anuncia que a verdadeira arquitetura estava morta e que a *construção* que lhe teria sucedido não dava provas de ser herdeira capaz, de tão grande herança”²⁰⁷.

O título do ensaio do catálogo da exposição retrospectiva de Raul Lino na Gulbenkian, em 1970, a par da modernidade crítica da organização do espaço da sua arquitetura, tal como lidos por Pedro Vieira de Almeida, eram condimentos fortes quanto baste para instigar a polêmica junto da comunidade dos arquitetos modernos da segunda e terceira geração. Naquele contexto, a memória recente do artigo a “A arquitectura Morreu” que o decano dos arquitetos publicou no Diário de Notícias, em 4 de Agosto de 1955, sete anos depois do 1.º Congresso Nacional de Arquitetura (1948) e quinze anos antes da exposição retrospectiva (1970), foi detonador eficaz para a ignição da polêmica.

Raul Lino proclamou²⁰⁸ a morte da arquitetura, subjugada pela “estandardização [agravada pelos] «pré-fabricados» (...) [cujas grandes obras] já não se aquilatavam segundo uma lei da proporção (...) quando à harmonia e á eurtmia das partes componentes, se substituiu o regime da acumulação ou multiplicação de elementos uniformes”²⁰⁹. Assim o entendeu pela inobservância moderna de uma constante que desde o princípio dos tempos definiu a arquitetura como obra de continuidade do homem, projeção ontológica na sua circunstância à sua escala e imagem e “cujo agrado só é devido à proporção”²¹⁰.

²⁰⁶ Almeida, Pedro Vieira de, *Raul Lino: Arquiteto moderno*, op. cit., p. 117.

²⁰⁷Id., Ibid.

²⁰⁸No título daquele polémico artigo, onde se lê um ponto de interrogação deve ler-se um ponto de exclamação, alteração que o editor do jornal fez à boca da impressão no sentido de evitar polémica maior, cf. França, José Augusto, *Raul Lino: Arquiteto da Geração de 90*, op. cit., p. 106.

²⁰⁹Id. Ibid.

²¹⁰Id. Ibid.

Neste âmbito entendemos que a proclamação da morte da arquitetura de Raul Lino, em 1955, sem prejuízo de diferentes motivações e leituras históricas do problema, não deixava de estar em linha com o debate da crise material da arquitetura moderna no plano internacional. Na conjuntura da exposição retrospectiva de Raul Lino na Gulbenkian, em 1970, refens de quatro décadas de clausura mediática e da censura do Estado Novo – a que a primavera Marcelista (1968-1970) veio entretanto dar alguma folga –, só os arquitetos que cruzavam(ram) as fronteiras nacionais conseguiam aceder ao conhecimento capaz de alicerçar uma disciplina da crítica e da cultura arquitetónica modernas.

Foi esse o caso de autores arquitetos da segunda geração moderna como Keil do Amaral, profundamente influenciado pela obra do holandês Willem Marinus Dudok²¹¹ (1884-1974), que contactou em diversas viagens que fez àquele país, durante o ano de 1936, sinalizando uma influência que provinha do moderno orgânico segundo Frank Lloyd Wright. Assim foi também com Fernando Távora, que “quis conhecer as manifestações artísticas que se encontram na tradição europeia”²¹², *Grand-Tour* que concretizou em 1947, na pegada das viagens de Le Corbusier, figura tutelar e influência clara no projeto apresentado ao CODA como em toda a sua obra posterior. Foi ainda representante português nos CIAM entre 1951 e 1956, tendo participado no encontro de Otterlo, que em 1959, determinou o seu encerramento e cuja dinâmica no sentido de uma nova modernidade crítica propalou o intuito cultural da sua obra posterior, já informada pelo trabalho de campo do Inquérito. No diário de viagem aos USA, em 1960, Fernando Távora, sinalizou uma recentralização tutelar das influências que do purismo moderno de Le Corbusier se transfere para o orgânico moderno de Frank Lloyd Wright.

A certidão de óbito dos CIAM passada no encontro de Otterlo, em 1959, já se prenunciava desde que os Smithsons apresentaram o *Doorn Manifesto*, na Holanda, em 1954, acontecimento seminal que cunhou a formação da terceira geração de arquitetos modernos, como Nuno Portas e Pedro Vieira de Almeida, diplomados pela Escola Superior de Belas Artes do Porto, respetivamente, em 1959 e 1962. Marcou-os também a investigação internacionalmente trilhada à luz de um moderno que se renovava no entendimento cultural das estruturas da tradição.

²¹¹Amaral, Francisco Keil do, “A moderna arquitectura Holandesa” (1936) in *Seara Nova*, n.º 810-813, Lisboa, Fev-Mar, 1943

²¹²Távora, in Esposito, António, Leoni, Giovanni, Fernando Távora – opera completa, Electa spa, 2005, p. 40

Certamente devido a um novo entendimento crítico do moderno internacionalmente fecundado e localmente interpretado, Keil do Amaral e Fernando Távora, Nuno Portas e Pedro Vieira de Almeida, eram os arquitetos melhor posicionados para debater criticamente a polémica que sucedeu à exposição retrospectiva de Raul Lino na Gulbenkian, em 1970. E assim foi.

Trinta anos volvidos e a pretexto do referido número do *J.A.* sobre “A Cidade e as Serras”, tendo como “tema preciso, este da relação cidade campo na obra de Raul Lino”²¹³, Pedro Vieira de Almeida vem aduzir argumentos, em 2000, que reforçam o sentido de modernidade já inferido na sua primeira leitura, em 1970. Na essência “Mais progresso material para o campo, mais progresso moral para a cidade. É esse o sentido pedagógico mais fundo da sua intervenção. E que insistentemente se não quer entender (...)”²¹⁴. “Habitado a grandes cidades como as que conhecera na Alemanha, em Inglaterra ou na Áustria (...) Raul Lino, sobretudo após a viagem de reconhecimento que inicia com Roque Gameiro em [18]97-98, vai encontrar no interior de Portugal outros valores, populares mas sólidos e poéticos que, embora modestos ou mesmo feridos pela geral miséria, permaneciam teimosamente vivos”²¹⁵.

Testemunhos edificados por comunidades humanas durante gerações, em razão das circunstâncias e do “estilo de vida”²¹⁶, aqueles valores são intuitivamente apreendidos por Raul Lino e após dinamicamente reinterpretados incorporam a síntese no “anseio de recuperar a harmonia perdida da paisagem, das cidades de Portugal”²¹⁷, que é o da “campanha”, sem fórmula ou metodologia que lhe seja reconhecível. “Que a sua prática profissional concreta não tenha sido prioritariamente urbana, tal apenas dependeu dos sucessivos clientes e programas que foi encontrando”²¹⁸, escreveu Pedro Vieira de Almeida na sua releitura em 2000, reforçando um argumento que já transparecia no seu estudo sobre Raul Lino, em 1970.

²¹³Almeida, Pedro Vieira de, *Raul Lino, op. cit.*, p. 37.

²¹⁴Id., *Ibid.*, p. 38.

²¹⁵Almeida, Pedro Vieira de, *Raul Lino, op. cit.*, p. 38.

²¹⁶Lino, Raul, *Arquitetura, Paisagem e a Vida, op. cit.*, p.19.

²¹⁷Lino, Raul, *Vicissitudes da casa portuguesa nos últimos cinquenta anos, op. cit.*, p. 36.

²¹⁸Almeida, Pedro Vieira de, *Raul Lino, op. cit.*, p. 38.

Este argumento da urbanidade da sua obra, “sobretudo no plano arquitetónico”²¹⁹, só não teve maior expressão quantitativa em virtude da sua encomenda se confinar ao círculo aristocrático e cultural, e menos na burguesia urbana com meios para edificar, “embora isso não impeça que o seu Tivoli [1918-1924] não seja ainda hoje, uma das salas mais civilizadas de Lisboa, que a sua Casa Elisa Vaz [1912] não tenha sido uma das mais correctas com que a cidade contou.”²²⁰ Em 1970, Pedro Vieira de Almeida lê a obra de Raul Lino com decrescente qualidade nas quatro fases de intrínseca coerência, que identificou como “Formação e proposta”²²¹ (1900-1920), “Primeira redução de linguagem: estabilização”²²² (1920-1930), “Segunda redução de linguagem: descolamento”²²³ (1930-1940) e “Terceira redução de linguagem – Ruptura”²²⁴.

No essencial as leituras de Pedro Vieira de Almeida, José-Augusto França e Manuel Rio-Carvalho, concordam sobre a inscrição da sua formação no espaço e no tempo da Europa do Norte finissecular de oitocentos e na influência dessa formação culturalista, extrínseca ao padrão positivista da formação dos bolseiros arquitetos portugueses, que contaminou a sua produção nacionalista.

É na síntese entre a arquitetura e o meio, exercício de ordem espiritual assente nas circunstâncias, nas particularidades, de ordem inefável e estranha a racionalismos pré-determinados, que naquelas três leituras, radica o pioneirismo e a especificidade da obra de Raul Lino entre coetâneos. E é Pedro Vieira de Almeida que em 1970 inova com a tese da modernidade crítica da obra de Raul Lino, assente numa leitura de continuidade já inscrita numa problemática reconhecida no curso da crise material da arquitetura moderna naqueles idos, e que o arquiteto-crítico como já aqui o aduzimos, coerente e convictamente reforçou em 2000.²²⁵ Inaugurada em 30 de outubro de 1970, a exposição retrospectiva envolveu-se em polémica, foi esse o intuito de Pedro Vieira de Almeida com o ensaio crítico “Raul Lino – Arquitecto moderno.”

²¹⁹Id., *Ibid.*

²²⁰Id., *Ibid.*

²²¹ Almeida, Pedro Vieira de, *Raul Lino: Arquitecto moderno*, *op. cit.*, p. 136-162.

²²²Id., *Ibid.*, p. 162-170.

²²³Id., *Ibid.*, p. 170-178.

²²⁴Id., *Ibid.*, p. 178-182.

²²⁵ Almeida, Pedro Vieira de, *Raul Lino*, *op. cit.*

Contudo essa polémica não se traduziu no seio da comunidade profissional dos arquitetos modernos, em termos criticamente responsáveis, lembrando-o os autores das leituras insertas no catálogo da exposição retrospectiva, como José-Augusto França, que no artigo “Raul Lino relido,”²²⁶ a balizou como “exposição de estudo.”

“Entender as razões ideológicas de Raul Lino (que foram as de homens como Afonso Lopes Vieira ou como António Sérgio e para ambos trabalhou) leva a mais bem situar «o nacionalismo» português, desde 90 (...) leva também a rever os sistemas da modernidade e os seus padrões vendo (como viu o notável estudo de Pedro Vieira de Almeida no catálogo) que, em relação a eles Raul Lino teve uma função positiva (...) a presente exposição permite re-ler a sua obra e re-situá-la”²²⁷

²²⁶França, José-Augusto, Raul Lino Relido, in *Diário de Lisboa* (26 Nov. 1970).

²²⁷Id., *Ibid.*

1.2 Reação à polémica. A releitura dos atores modernos

A expectativa que a exposição retrospectiva da obra de Raul Lino na Fundação Calouste Gulbenkian, inaugurada em 30 de outubro de 1970, produzisse efeitos em termos criticamente responsáveis era, independentemente do teor mais ou menos polémico de qualquer das leituras insertas no catálogo, uma nebulosa de incerta previsão. Incerto era também o acolhimento do figurino retrospectivo, pela extrema densificação dos conteúdos expositivos tripartidos da história da arte, da arquitetura e das artes decorativas, em torno de um só ator, com extensa produção, prática e teórica, em qualquer um daqueles domínios, e consequente alocação de recursos críticos para a sua completa apreensão.

Invulgar foi a iniciativa da Gulbenkian no acolher de uma exposição retrospectiva deste fôlego, para um ator tão atípico da história da nossa arquitetura moderna, tão pouco representativo da amostragem e mediania da produção portuguesa. Seja pelo percurso da sua formação em arquitetura num escol anglo-saxónico e germânico, logo excêntrico à norma, que era a academia francesa, seja pela singularidade da sua produção doméstica centrada no reaportuguesamento daquilo que se queria francês, seja pela sua mestria em várias artes, tão atípica entre os seus coetâneos. Haveria (e houve) uma série de argumentos endereçados à administração da Gulbenkian, acusando-a de ter desperdiçado a oportunidade de destinar esta iniciativa a outrem, que não Raul Lino, a alguém talvez mais representativo da nossa cultura arquitetónica, que não tão intrinsecamente nacionalista.

Mas a polémica, que já era previsível pela singularidade e atipicidade da produção e obra do ator-arquiteto em objeto de exposição, foi exponencializada ao limite na leitura inserta no catálogo da exposição escrita por Pedro Vieira de Almeida, responsável pelos conteúdos arquitetónicos da exposição. O intuito do arquiteto-crítico foi, já aqui o referimos, o de polemizar "duplamente", com o "título" e a "intenção" do ensaio "Raul Lino – Arquitecto moderno", nele inferindo a significação da sua modernidade crítica e ainda, "o que na sua obra permanece vital *para a arquitectura e para o arquitecto modernos*".²²⁸ E o objetivo cumpriu-se.

²²⁸Almeida, Pedro Vieira de, *Raul Lino: Arquitecto moderno, op. cit.*, p. 118.

Reações houve de naturezas várias, de testemunhos apaixonados e incríticos a releituras intrinsecamente coerentes no sentido crítico da(s) sua(s) significação(ões), não muitas, refira-se em abono da verdade, ou que pelo menos se aquilatassem pela qualidade crítica das leituras exercidas dos organizadores da exposição.

As primeiras reações críticas sobre a exposição retrospectiva da obra de Raul Lino publicaram-se no âmbito de colunas da atualidade artística na imprensa diária, coetaneamente ao ciclo de palestras que decorreram no auditório dois da Fundação Calouste Gulbenkian²²⁹. Na esfera da crítica de arte referenciamos dois artigos em 14 e 19 de novembro de 1970, nomeadamente, “Raul Lino: A lição e o exemplo”²³⁰ da autoria do pensador, crítico, professor, poeta e ficcionista António Quadros (1923-1993) e “Raul Lino e a sua lição de sinceridade”²³¹ escrito pelo arquiteto, urbanista, artista, ensaísta e crítico Mário de Oliveira (n. 1915). Naqueles dois textos valoriza-se a obra do decano dos arquitetos portugueses, em razão de uma conceção psicológica e estética da arquitetura que, assente na perceção intuitiva das circunstâncias, do meio e da tradição, é síntese de continuidade e expressão de harmonia. Valorização que procede do sentido pedagógico da sua obra, pela “lição” que a sua síntese reproduz a todo o tempo, conformando um “exemplo” de coerência e perseverança no plano da realização e expressão de “sinceridade” no plano da prossecução do propósito espiritual e inefável da conceção.

Merece particular destaque a breve análise do arquiteto, urbanista, artista, ensaísta e crítico Mário de Oliveira em ordem a assinalar a cumplicidade de princípios em que assenta a sua produção e a de Raul Lino. De facto, essa relação já se infere no plano teórico, na intrínseca relação que é possível intuir entre o enunciado culturalista da tese que o primeiro apresentou ao *1.º Congresso Nacional de Arquitectura*, intitulada “A Arquitectura no plano nacional” (1948), e o ideário que o segundo já havia reduzido à forma escrita, como em “Espírito na Arquitectura” (in *Auriverde Jornada*, 1937) ou em *Quatro palavras sobre urbanização* (1947).

²²⁹A primeira conferência foi proferida pela Dr^a Julieta Ferrão, (“Raul Lino, o artista e o meio”, 12 Nov. 1970), a segunda pelo Arq.^o Jorge Segurado (“Artista excelso”, 13 Nov. 1970), a terceira pelo Eng.^o João dos Santos Simões (“Raul Lino e a decoração integrada”, 17 Nov. 1970) e a quarta pelo próprio Raul Lino (“A Vida corre o tempo contínua”, em 19 Nov. 1970).

²³⁰Quadros, António, Raul Lino: A lição e o exemplo, in *Diário de Notícias*, (14 Nov. 1970).

²³¹Oliveira, Mário de, Raul Lino e a sua lição de sinceridade, in *Diário de Notícias* (19 Nov. 1970).

Inferimos esta similitude entre Mário de Oliveira e Raul Lino na priorização das circunstâncias de meio e tradição a que ambos procedem, no entendimento dinâmico das estruturas finas de lugar e história, ou seja de cultura, que ambos descodificam e incorporam, inefavelmente, na construção das respetivas sínteses de arquitetura ou urbanismo. É em particular nesta última disciplina, como evidenciam os traçados de Mário de Oliveira para o Ante-Plano de Urbanização da Lourinhã (1948) ou Nisa (1951) e de Raul Lino para Tavira (1948), que ambos os arquitetos evidenciam o propósito de valorização dos aglomerados existentes, atentos às particularidades do meio e estruturas existentes, para o desenho das respetivas soluções. Esse sentido é cientificamente validado na tese de doutoramento de Margarida Souza Lobo,²³² a propósito de uma tendência culturalista partilhada e confinada àqueles dois arquitetos, entre coetâneos nacionais, no urbanismo do Estado Novo.

Para além da afirmação objetiva de um nexos culturalista entre as produções dos dois arquitetos, releva com maior significado para o objeto da presente tese, na esteira da densa produção arquitetónica e urbanística exercida por Mário de Oliveira no território português continental e ultramarino²³³, a leitura a que procedeu sobre a exposição retrospectiva de Raul Lino na Gulbenkian, em 1970, no já aludido artigo “*Raul Lino e a sua lição de sinceridade*”. Naquele artigo Mário de Oliveira elege o propósito de integrar arquitetura e paisagem em uníssono, como a marca de água distintiva da produção do decano dos arquitetos portugueses.

“(…) artista de fina sensibilidade, e que soube criar uma obra – discutível em muitos dos seus aspectos é certo –, mas uma obra honesta, onde esteve sempre patente a sua ideia de integrar a sua arquitetura com a paisagem.

Desenhador de méritos incontestáveis, Raul Lino sobe realizar a sua obra em estudos relacionados com as características de cada meio-ambiente, ajustando cada expressão arquitectónica que idealizava, no espaço paisagístico que lhe competia.”²³⁴

²³²Lobo, Margarida Sousa, *Planos de Urbanização: A Época de Duarte Pacheco*, Porto: FAUP Publicações, 1995, p. 191-197.

²³³Sobre esta matéria refere-se a investigação de Ana Vaz Milheiro sobre Mário de Oliveira com enfoque nos territórios ultramarinos. Milheiro, Ana Vaz, Em busca de Mário de Oliveira [Fernando Schiappa de Campos, Adriano Moreira e António Belém Lima] in *J.A.* Lisboa: Ordem dos Arquitetos, n.º 245 (Abr./Mai./Jun. 2012), p. 24-39

²³⁴Oliveira, Mário de, Raul Lino e a sua lição de sinceridade, in *Diário de Notícias* (19 Nov. 1970).

O segundo bloco de reações críticas à exposição retrospectiva da obra de Raul Lino na Gulbenkian, assim entendido por se contrapor ao sentido positivo das duas primeiras leituras de António Quadros e Mário de Oliveira, de 14 e 19 de novembro de 1970, expõe a dimensão negativa de duas leituras em razão de uma visão problemática da exposição, através de um artigo também publicado na imprensa diária, no *Diário de Lisboa* de 21 de novembro de 1970.

No dia em que o arquiteto cumpria o seu nonagésimo primeiro aniversário publicavam-se então dois abaixo-assinados, o primeiro subscrito por setenta arquitetos e o segundo por sessenta e cinco, que na essência plasmaram duas contra leituras à inferida significação de modernidade crítica da obra de Raul Lino a que aludiu Pedro Vieira de Almeida, no ensaio crítico inserto no catálogo da exposição. É significativa a forma do abaixo-assinado em que se exercem estas duas releituras, em virtude de diluírem e transportarem a responsabilidade crítica individual para a esfera do coletivo, traduzindo uma declaração de repúdio que deve ser entendida na conjuntura da profunda crispação política da conjuntura, extrínseca e alheia aos objetivos da exposição retrospectiva como programada pelos seus organizadores, mas que, todavia, não deixa de ser chancelada pelas cúpulas do Estado Novo.

No primeiro dos textos, setenta arquitetos “Estranham e lamentam que, na actual exposição e no catálogo que a acompanha, se tenham feito omissões e interpretações tendenciosas procurando uma valorização artificial – e nem sempre legítima da obra do homenageado (...) [e] que se venha apresentar Raul Lino como «um arquitecto moderno», quando, em rigor, ele devotou toda a sua vida à defesa de aspectos e valores do passado e ao combate intransigente à floração de uma arquitectura moderna portuguesa”²³⁵. Expressa-se aqui a reação incrítica a que se referiu José-Augusto França, confundindo-se uma “exposição de estudo [com] uma homenagem”²³⁶, desvalorizando-se o que foi uma interpretação crítica original que “leva a rever os sistemas da modernidade e os seus padrões (...) como viu o notável estudo de Pedro Vieira de Almeida”²³⁷, em favor de uma leitura que “é cronologia e não história”²³⁸.

²³⁵ AAVV., Setenta arquitetos comentam a exposição retrospectiva de Raul Lino, in *Diário de Lisboa* (21 Nov. 1970).

²³⁶ França, José-Augusto, Raul Lino Relido, in *Diário de Lisboa* (26 Nov. 1970).

²³⁷ Id. Ibid.

²³⁸ Id. Ibid.

No segundo texto, assinado por sessenta e cinco arquitetos, alguns dos quais haviam já assinado o primeiro texto, refere-se que “ao evocar Raul Lino de forma historicamente isolada, separando a sua figura e a sua obra das várias gerações que o envolvem e evitando o despectivo confronto de um modo imparcial e sistemático, incorre-se na adulação de um personagem pela separação conceptual entre o homem e a sua prática sociocultural”²³⁹. Argumentam os signatários, que o “imobilismo ideológico em que Raul Lino se situa” é a base da negação da “modernidade e [d]a magistralidade que esta exposição pretende assinalar” por não haver uma “procura rigorosa e metódica na História e na arquitetura que racionalizasse e tornasse a sua Acção transmissível como conhecimento e pedagogia”. Em boa verdade e como acusa o texto, certamente, não foi intuito de Raul Lino racionalizar e transmitir, pedagogicamente, o que sempre entendeu como uma disciplina do espírito, da reflexão ontologicamente exercida sobre o meio e de natureza inefável, como teorizou, densamente, em obras como “Espírito na Architectura” (*Auriverde Jornada*, 1937).

Este segundo texto subscrito por sessenta e cinco arquitetos, onde se incluía Nuno Portas (n. 1934), mereceu desenvolvimento num ensaio crítico que o “jovem arquitecto especializado na investigação da arquitectura contemporânea portuguesa”²⁴⁰, escreveu em dezembro de 1970, protagonizando o sentimento coletivo da comunidade dos arquitetos modernos nas páginas da revista *Colóquio*, periódico artístico da Fundação Calouste Gulbenkian, que dessa forma promoveu o contraditório exigido pelas circunstâncias. Numa “reflexão resultante duma leitura problemática da exposição”²⁴¹, entende Nuno Portas que “em Raul Lino coexiste um *autor* de arquitectura, um *doutrinador* e crítico e, ainda um *actor* social com papel influente no contexto social e político que determinou as arquitecturas da primeira metade deste século no país.”²⁴² Considerando esquadrihada a sua ação como *autor*, no âmbito da “preciosa exegese de Vieira de Almeida (...) que permite reentender, a uma luz actual, os valores mais significativos da obra de Lino”²⁴³, é no entendimento das “contradições do doutrinador e (...) [n]a influência do actor”²⁴⁴, que Nuno Portas centra a sua “crítica histórica”²⁴⁵.

²³⁹ AAVV., Setenta arquitetos comentam a exposição retrospectiva de Raul Lino, in *Diário de Lisboa* (21 Nov. 1970).

²⁴⁰ Portas, Nuno, Raul Lino: uma interpretação Crítica da sua Obra de Arquitecto e Doutrinador, in *Colóquio: Revista de Artes e Letras*. Lisboa: F.C.G., n.º 61 (Dez. 1970), p. 14-22.

²⁴¹ *Id.*, p. 14.

²⁴² *Id.*, *Ibid.*

²⁴³ *Id.*, *Ibid.*

²⁴⁴ *Id.*, *Ibid.*

²⁴⁵ *Id.*, *Ibid.*

No primeiro ponto da sua leitura, o arquiteto-crítico assinala em relação ao material expositivo, a brevidade do período em que se desenvolvem “as obras efetivamente interessantes”²⁴⁶ do autor, circunscrevendo-as nos primeiros doze anos, entre “as casas do Estoril [1900] e a melhor de Sintra a do Cipreste [1912-1914]”²⁴⁷, que entende “muito mais contagiado por correntes de renovação do gosto centro e norte-europeu do que pela tradição portuguesa.”²⁴⁸ Naquele arco de tempo, Nuno Portas descortina ainda outras obras “onde não se vê qualquer inovação importante nos ambientes que propõe. E é esta não pesquisa que vai possibilitar a redução a clichés das «casas portuguesas», propostos, sintomaticamente, pelo aspecto exterior e epidérmico do seu apelo”²⁴⁹. Na sua análise, considera o crítico que a tendência mais original da obra de Raul Lino desvanece-se na medida em que o portuguesismo ganha importância polémica, porque a nossa tradição de habitar não é compatível com essa pulsação de espaços nucleados/espaços de transição de que a Casa do Cipreste é paradigma, implicando esta contradição, a distinção “entre valores de *língua* e de *linguagem* na obra deste arquitecto”²⁵⁰.

Em segundo ponto crítico da sua releitura, Nuno Portas assinala a “parcialidade das fontes morfológicas (...) quase exclusivamente uma obra doméstica que se reporta, também quase exclusivamente, à tradição doméstica *rural* (e senhorial)”²⁵¹, da casa isolada, negando por essa via o “sentido de relação de cada arquitectura com a *arquitectura do espaço colectivo* – sentido esse fortemente presente na estrutura das nossas cidades”²⁵². Identifica-se em Raul Lino uma “incompatibilidade ideológica com a cidade”²⁵³, que não entendemos como tal, já aqui aduzimos que quando a sua obra foi urbana, atentou ao meio e à “arquitectura do espaço colectivo” para conformar a sua síntese de “boas maneiras”²⁵⁴, como o comprovam o Cinema Tivoli (1924) na Av. da Liberdade, ou a Casa António Sérgio (1925), na Lapa, obras que são também estruturadoras da urbanidade dos sítios.

²⁴⁶ Id., Ibid.

²⁴⁷ Id., Ibid.

²⁴⁸ Id., Ibid.

²⁴⁹ Id., p. 17.

²⁵⁰ Id., Ibid.

²⁵¹ Id., p. 18.

²⁵² Id., Ibid.

²⁵³ Id., Ibid.

²⁵⁴ Escreve Raul Lino no artigo “Maneiras” (*Diário de Notícias*, 30 Jan. 1950), que “«As maneiras boas e más na Arquitectura» (...) e na urbanização refletem qualidades e defeitos de qualquer povo, o seu civismo, a sua cultura, as suas maneiras”. Conceito que o arquiteto adota a partir do livro de Arthur Trystan Edwards, *Good and Bad Manners in architecture*, (London: Philip Allan, 1924).

Em boa verdade, a menor expressão urbana da obra de Raul Lino foi alheia à sua vontade, revela-o a publicação de vários projetos citadinos na revista *Construção Moderna*, visando seduzir a burguesia urbana com recursos para edificar a sua casa. Esse foi um “amor” não correspondido, por claro desinteresse da burguesia em querer incorporar o aroma da tradição na sua casa e esfera de vida, mais seduzida que estava pelo apelo do figurino cosmopolita e progressista francófono a que outros coetâneos davam melhor resposta, como assentaram Nuno Portas ou José-Augusto França.

No terceiro e último ponto da sua releitura, Nuno Portas interpreta a forma como tem sido lida a “campanha pela «casa portuguesa»”²⁵⁵, ou seja, como a analisou Pedro Vieira de Almeida no plano da crítica de arquitetura, como branqueadora dos seus reais malefícios. Errónea, primeiro, porque imputava aos “mediócrs seguidores de Raul Lino (...) [o] «arqueologismo» que sempre recusou”²⁵⁶ e segundo, por defender “a actualidade da sua campanha de meio século, aduzindo a falência do internacionalismo internacionalista”²⁵⁷. Contrapõe àquela leitura Nuno Portas que o “próprio método de seleccionar características utilizado por Lino era já menos dinâmico e mais «arqueológico» do que ele próprio desejava”²⁵⁸, todavia, ao fazê-lo está a perspetivar o sentido positivista da metodologia e da produção tipológica, que é absolutamente excêntrico à ideia do *autor*, cuja síntese resulta da projeção ontológica no meio, infável e avessa à doutrina.

Para o entendimento da real influência de Raul Lino na “eflorescência de novos caminhos numa actividade tão intrincada no mecanismo institucional como é a arquitetura”²⁵⁹, considerava o arquiteto-crítico essencial que se tivesse feito a análise “dos inúmeros pareceres que, em diferentes representações, teve que dar nas últimas décadas, na medida em que nas cadeias de informações oficiais, como nas decisões de júris, *se decide* arquitectura, directa ou indirectamente.”²⁶⁰ Como nos é dado entender a partir do seu texto foi nessa atividade que o arquiteto prestou ao serviço do Estado nas várias representações que adiante afluíram, que Nuno Portas entendeu o maior prejuízo da sua ação.

²⁵⁵Portas, Nuno, Raul Lino: uma interpretação Crítica da sua Obra de Arquiteto e Doutrinador, *op. cit.*, p. 20.

²⁵⁶Id. Ibid.

²⁵⁷Id. Ibid.

²⁵⁸Id. Ibid.

²⁵⁹Id. Ibid.

²⁶⁰Id. Ibid.

É no papel de “jugador”²⁶¹ de arquitetura e urbanismo, servindo-nos do termo que Pardal Monteiro empregou em 1948, para expressar a frustração dos arquitetos na impossibilidade de manifestar o contraditório perante as decisões unilaterais da tutela, que mais se enredou a polémica da exposição retrospectiva. Todavia este argumento de Nuno Portas, em 1970, sobre uma alegada blocagem de Raul Lino à floração da arquitetura moderna através dos seus pareceres, perde força à luz de recentes investigações.

Assim é no que se refere ao seu papel de avaliador de projetos de conservação e restauro de monumentos no seio da Direção-Geral de Edifícios e Monumentos Nacionais²⁶², concebendo uma verdadeira renovação da prática alinhada com as recentes convenções internacionais sobre a matéria, como as Conclusões da Conferência Internacional de Atenas sobre o Restauro dos Monumentos (Atenas, 1931). Argumento que desmistificamos também no papel de avaliador de arquitetura e urbanismo, onde defendeu, coerentemente, a adequação das propostas de edifícios e ante-planos às particularidades do meio, atento à pré-existência e à tectónica, sem prejuízo dos vocábulos. Nessa representação prosseguiu a defesa do sentido cultural da arquitetura, valor modernamente reconhecido, por exemplo, nos pareceres que prestou ao projeto da Casa da Moeda de Jorge Segurado (1938), ou às “Centrais Telegráfica, telefónica e Circunscrição Técnica de Lisboa” de Adelino Nunes (1841). Este último parecer, expressamente referenciado por Keil do Amaral no seu depoimento à polémica na SNBA, em 1970, é analisado na presente tese e ingresso em anexo.

Após as releituras coletivas sobre a significação negativa da exposição retrospectiva de Raul Lino na Gulbenkian, em particular, sobre a inferida hipótese de modernidade crítica na sua obra, contra-argumentaram os autores dos ensaios insertos no catálogo. Em textos também publicados na imprensa diária, Pedro Vieira de Almeida (*O Século*, 24 Nov. 1970) e como já aludido, José-Augusto França (*Diário de Lisboa*, 26 Nov. 1970), mantiveram as respetivas leituras e acusaram o tom incrítico das releituras dos arquitetos do arco “*modernista-internacionalista*”²⁶³.

²⁶¹Monteiro, Porfírio Pardal, “Do julgamento dos projetos de arquitetura, in AA VV., *1.º Congresso Nacional de Arquitetura*. (Ed. Fac-similada), Lisboa: Ordem dos Arquitetos, 2008, p. 98-101.

²⁶²Neto, Maria João Baptista, *op. cit.*

²⁶³França, José-Augusto, *Raul Lino: Arquiteto da Geração de 90, op. cit.*, p. 106.

1.3 Debate da polémica. Sentido de uma leitura de paisagem em Raul Lino

Na exposição retrospectiva da obra de Raul Lino na Gulbenkian, inaugurada em 30 de outubro de 1970, a apresentação dos conteúdos arquitetónicos e decorativos assentes na reinterpretação da tradição, no meio físico do edifício inaugurado em 1969, que representava a “fidelidade aos princípios do movimento moderno”²⁶⁴, já induzia sentimentos de revolta na comunidade profissional. No âmbito daquela que foi a primeira grande exposição retrospectiva em Portugal devotada à obra de um arquiteto, procedeu-se ao necessário enquadramento crítico num conjunto de releituras que se exerceram na forma de três ensaios insertos no catálogo²⁶⁵, e num ciclo de quatro conferências proferidas no auditório, em 12, 13, 17 e 19 de novembro²⁶⁶. Contudo foi a releitura de Pedro Vieira de Almeida, e a expressa intenção de polemizar “duplamente” com o “título” e a “intenção” do ensaio “Raul Lino, Arquitecto moderno”, que instigou a polémica.

As primeiras reações críticas surgiram no âmbito de colunas de atualidade artística em periódicos, nas crónicas de António Quadros (“Raul Lino, a lição e o exemplo”, in *Diário de Notícias*, 14 Nov. 1970) e de Mário de Oliveira (“Raul Lino e a sua lição de sinceridade”, in *Diário de Notícias*, 19 Nov. 1970), que excêntricos a qualquer propósito polémico, que o não entendiam nos conteúdos expositivos ou nos ensaios críticos insertos no catálogo, prestavam as suas releituras de sentido positivo, saudando a iniciativa de grande fôlego da Gulbenkian.

Foi num segundo bloco de releituras críticas, assim entendido pela articulação coletiva de dois abaixo-assinados (“Setenta arquitectos comentam a exposição retrospectiva de Raul Lino”, in *Diário de Lisboa*, 21 Nov. 1970), que tomou forma a releitura dogmática e ortodoxa “modernista-internacionalista” em que assentou o movimento moderno. Na essência, ambos os textos exprimiram o sentido negativo e o repúdio dos arquitetos abaixo-assinados sobre a leitura de modernidade crítica que Pedro Vieira de Almeida argumentou na obra de Raul Lino, lançando a reação à polémica.

²⁶⁴Tostões, Ana, *op. cit.*, p. 206.

²⁶⁵Almeida, Pedro Vieira de; Rio-Carvalho, Manuel de; França, José-Augusto, *Raul Lino: Exposição retrospectiva da sua Obra*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1970.

²⁶⁶Dr^a Julieta Ferrão, *Raul Lino, o artista e o meio*, 12 Nov. 1970; Arq.^o Jorge Segurado, *Artista excelso*, 13 Nov. 1970; Eng.^o João dos Santos Simões, *Raul Lino e a decoração integrada*, 17 Nov. 1970; Arq.^o Raul Lino *A Vida corre o tempo continua*, 19 Nov. 1970.

Confrontada com a polémica em que se enredava a exposição retrospectiva de Raul Lino, a Fundação Calouste Gulbenkian deu espaço ao contraditório nas páginas da revista *Colóquio*, tendo solicitado a já aludida releitura crítica de Nuno Portas, “jovem arquitecto especializado na investigação da arquitectura contemporânea portuguesa”²⁶⁷ e um dos mais dinâmicos arquitetos subscritores do segundo abaixo-assinado publicado no Diário de Lisboa. Naquele texto prosseguiu a defesa da doutrina funcionalista fundadora do movimento moderno, convicto que só com a rutura das vanguardas iniciada nos anos 30 pela geração de Carlos Ramos, pôde florescer, arduamente, a démarche da geração de Keil do Amaral, reverberando na geração de 50, com Távora no Porto e Teotónio Pereira, em Lisboa. Arquitetos que:

“já ofereciam à geração mais nova pistas seguras, sem sombra de compromissos arqueológicos, mas interpretando frontalmente valores de ambiente pré-existente como hipótese de forma a verificar perante as instâncias dos novos significados”²⁶⁸.

A leitura de Portas em 1970, incompreensível para as primeiras gerações, mesmo se praticada por arquitetos da segunda geração como Keil do Amaral, que logo as desmentiam por incompatibilidade ideológica, incorporava já o organicismo de Bruno Zevi (1918-2000) e as estruturas da tradição numa nova arquitetura que emergia do pós-CIAM com os Smithsons e restantes membros do *Team 10*. A defesa do ADN funcionalista do primeiro modernismo sinaliza no argumentário do crítico, o respeito que se tem por um avô que nos inspira, todavia não deixa de incorrer em contradição com a sua releitura de Raul Lino, em virtude deste incorporar na sua obra, em gérmen, esses mesmos valores, como adiante enfocamos na tese.

Este ideário está bem expresso no seu prefácio e “estudo sobre a evolução da arquitectura moderna em Portugal” à edição portuguesa de *História da arquitectura moderna*, livro-manifesto da arquitetura orgânica²⁶⁹ de Bruno Zevi (1945), que Nuno Portas traduziu e saiu no prelo em 1970, no preciso ano em que aconteceu a exposição retrospectiva de Raul Lino na Gulbenkian.

²⁶⁷Portas, Nuno, *op. cit.*, p. 14

²⁶⁸ Id., *Ibid.*, p. 21

Nuno Portas e Pedro Vieira de Almeida integravam a nova geração de arquitetos-críticos e autores de obra, considerados operativos na aceção de Taffuri que aderiam a uma ideia de renovação centrada no homem e no espaço da sua vida. Com outros referenciais e embora projetando o espaço na tradição moderna, a partir do interior para o exterior, incorporam contudo o entendimento crítico das estruturas culturais e locais para a construção da síntese do moderno renovado. Estreita cumplicidade prática e teórica liga Portas e Vieira de Almeida, sem prejuízo das releituras antitéticas procedidas quanto à modernidade crítica da ação e obra de Raul Lino no âmbito da exposição retrospectiva na Gulbenkian, respetivamente, o primeiro como proponente dessa possibilidade e instigador da polémica, e o segundo dela opositor.

Nuno Portas (n. 1934) licenciou-se arquiteto pela Escola Superior de Belas Artes do Porto, em 1959, onde se diplomou também Pedro Vieira de Almeida, em 1962, e integraram as primeiras gerações formadas naquela que é conhecida como a *Escola do Porto*, nascida da reforma do ensino das Belas-Artes, em 1957. Naquele ambiente beneficiaram do influxo reformador que emergia sob direção do arquiteto Carlos Chambers Ramos (1897-1969) e por docentes-projetistas como Fernando Távora que introduziram uma dinâmica de crítica e cultura na estrutura curricular do renovado curso de arquitetura, combinando teoria e prática naquele cadinho que lhe é intrínseco. E na tradição de responsabilidade em que fecunda aquela *Escola*, os seus atores da segunda e terceira geração, respetivamente Fernando Távora assim como Nuno Portas e Pedro Vieira de Almeida, desempenharam em diferentes representações, papéis essenciais num momento que convocava os esforços da comunidade para se pensar a história recente da arquitetura moderna em Portugal. Esse momento foi o da exposição retrospectiva da obra de Raul Lino na Fundação Calouste Gulbenkian, em 1970.

Entre as já aduzidas adesões à tese de modernidade defendida por Pedro Vieira de Almeida e a oposição a ela protagonizada por Nuno Portas, a sensibilidade de Fernando Távora às circunstâncias do meio para a produção da síntese e o seu posicionamento no debate [d']*A polémica da casa portuguesa* na Sociedade Nacional de Belas Artes, em 10 de dezembro de 1970, configurou uma terceira via na releitura crítica de Raul Lino.

²⁶⁹Zevi, Bruno, *Verso un'Architettura Orgânica: Saggio sullo sviluppo del pensiero architettonico negli ultimi cinquant'anni*. Torino: Einaudi, 1945.

Na essência o que se subentende daquilo que Fernando Távora assenta ou rejeita, no debate da polémica, releva em particular, para o sentido de uma releitura de paisagem em Raul Lino.

Em boa verdade, a presença desse sentido de paisagem na obra de Raul Lino, tangencial na leitura crítica de Pedro Vieira de Almeida, surgiu com densidade na releitura do arquiteto, urbanista e crítico, Mário de Oliveira, na crónica de atualidade artística publicada no Diário de Notícias, em 19 de novembro de 1970, sob o título “Raul Lino e a sua lição de sinceridade”. Nela respalda a qualidade de uma “obra honesta, onde esteve sempre patente a sua ideia de integrar a sua arquitetura com a paisagem”, releitura que já relevava na tendência culturalista da sua própria produção urbanística, no valorizar dos aglomerados em face das suas circunstâncias particulares, pioneiramente prosseguida a par de Raul Lino, e estes isolados entre coetâneos portugueses, na época de Duarte Pacheco, como o identificou e demonstrou Margarida Sousa Lobo na sua tese de doutoramento²⁷⁰.

Contudo, é particularmente relevante que esse sentido de paisagem na obra de Raul Lino tenha sido acusado por Fernando Távora, pelo seu duplo papel de autor e pedagogo na conjuntura da renovação da arquitetura moderna em Portugal e na condução dos destinos da *Escola do Porto*, em prol desse propósito. Foram convidados especiais ao debate [d’] *A polémica da casa portuguesa* na Sociedade Nacional de Belas Artes, em 10 de dezembro de 1970, os arquitetos Keil do Amaral, Fernando Távora, Arménio Losa e Charters Monteiro, num fórum cujo desenvolvimento foi noticiado no periódico do Sindicato Nacional dos Arquitectos. À crítica do arquiteto Carlos dos Santos Duarte²⁷¹ (n. 1926), assente no exercício que vinha prosseguindo, desde 1957, na Revista *Arquitectura*, se deveu a narração do curso dos acontecimentos:

“Casa cheia numa sessão que se previa animada, e, pensava-se (possivelmente, desejavelmente), esclarecedora de alguns dos problemas levantados pela polémica em curso sobre a exposição de Raul Lino.

²⁷⁰Lobo, Margarida Sousa, *Planos de Urbanização: A Época de Duarte Pacheco* op. cit.

²⁷¹Duarte, Carlos S., “Noticiário” in *Arquitetura*, Lisboa: Sindicato Nacional dos Arquitectos, n.º 115, (Mai./Jun. 1970), p. 97. Carlos dos Santos Duarte iniciou o seu exercício crítico integrado no projeto editorial do ICAT, que lançou a 3.ª série da revista *Arquitetura: arquitetura-planeamento-design-artes plásticas* (1957-1974), e perdurou por 17 anos (n.º 57/5-131), tendo sido redator e entre 1969-1974 e diretor da revista. Ver “Os críticos não se inventaram de um dia para o outro” in *J.A.* Lisboa: Ordem dos Arquitectos, n.º 239 (Abr./Mai./Jun. 2010).

Iniciou a série de depoimentos o arq. Keil do Amaral que leu um texto em que, depois de considerar como manifestação de provincianismo a presente controvérsia à volta de Raul Lino, afirmou: «O que mais engulhos causou foi considerar Raul Lino como arquitecto moderno e dar ao caso um jeito de desafio insultuosos aos arquitectos modernos»²⁷²

No seu depoimento desvalorizou a “controvérsia” e centrou o problema na leitura de modernidade da obra que lhe aduziu Pedro Vieira de Almeida no ensaio “Raul Lino, arquitecto moderno”, considerando-o um insulto. Eleito presidente do Sindicato Nacional dos Arquitectos nas vésperas do 1.º Congresso de 1948, Keil do Amaral ocupou aquele cargo durante oito meses, não tendo sido empossado pelo Secretário de Estado das Corporações e Previdência, sanção que mais reforçou a sua legitimidade combativa no seio da comunidade, simbolizando então o padrão de reserva moral da classe. Neste fórum, em 10 de dezembro, prosseguiu a crítica que havia coletivamente subscrito contra a exposição retrospectiva de Raul Lino, nos dois abaixo-assinados publicados no Diário de Lisboa, em 21 de novembro, tendo confirmado na primeira pessoa aquele que Nuno Portas sinalizou, como o maior prejuízo da sua ação para o florescimento da arquitetura moderna em Portugal, que foi o seu papel como “*deci[sor de] arquitectura*”²⁷³, nas instâncias oficiais:

“E, depois de lembrar alguns dos princípios da arquitectura racionalista [Keil do Amaral], referiu a acção oficial de Raul Lino demorando-se na recordação da sua oposição «implacável», ao longo de anos, às obras modernas, que exemplificou com os casos do Palácio da Cidade de Lisboa e da Central Telefónica.”²⁷⁴

A partir da sua própria experiência acusou em Raul Lino a “oposição implacável” ao projeto do “Palácio da Cidade”, no alto do Parque Eduardo VII, e ao projeto para a “Central Telefónica” na Praça de D. Luiz, no aterro da Boavista de Adelino Nunes (1903-1948), coetâneo e com ele fundador do ICAT²⁷⁵.

²⁷²Id., *ibid.*

²⁷³Id., *ibid.*, p. 20.

²⁷⁴Duarte, Carlos S., *op. cit.*, p. 97.

²⁷⁵Em 1946, Keil do Amaral, fundou em Lisboa com Adelino Nunes, João Simões, Veloso Reis Camelo, Paulo Cunha, Hernâni Gandra, Celestino Castro, Formosinho Sanches, entre outros o ICAT (Iniciativas Culturais Arte e Técnica), grupo que editou a revista *Arquitectura*.

O papel de censor que Keil do Amaral acusou em Raul Lino decorreu da sua ação avaliadora ao serviço do Estado, já aqui aludida e um dos casos em que aquela representação releva para o objeto da presente tese, é o do parecer sobre o projeto da “Central Telefónica”. Naquele parecer²⁷⁶ prossegue o sentido culturalista do seu ideário cingindo a crítica à (in)adequação dos materiais do edifício projetado no contexto urbano da Praça de D. Luiz, sem contudo deixar de elogiar a clara organização da planta como adiante desenvolvemos na tese. Retomando-se o fio da meada ao debate, Carlos S. Duarte prosseguia a sua narrativa nos seguintes termos:

“Seguiu-se o arq. Fernando Távora, antes classificado como um arquitecto da segunda geração moderna, que, de improviso e em tom coloquial, afirmou uma posição diferente em relação à obra de Raul Lino.

Falando da sua experiência pessoal, lembrou os tempos (em 1942, na EBAP), em que se pensava que «uma boa planta dá sempre um bom alçado», referindo o alheamento dos alunos de então pelos problemas de integração no meio ambiente, pelas implicações sociológicas da arquitectura, etc. A propósito, deu conta do abalo sofrido nas suas convicções quando, em 1951, no Congresso dos CIAM, ouvira Corbusier expor as suas preocupações no plano de Chandigarh, no que respeita à estrutura social existente, à arquitectura local, etc.”²⁷⁷

Do depoimento do mentor e pedagogo da “Escola do Porto” e na sua referência ao “alheamento” dos coetâneos sobre os problemas de integração da arquitetura no meio ambiente e social, inferimos a leitura de uma cultura de paisagem na obra de Raul Lino, que Fernando Távora estabelece por contraste de doutrinas e convicções estéticas. Sem alguma vez se referir naquele fórum sobre o autor visado e a sua obra, pronuncia-se pelo contraste do que intui de negativo sobre os arquitetos do primeiro modernismo em razão da não “integração no meio ambiente”, da descontinuidade com as “circunstâncias”. Neste sentido e sem prejuízo de Fernando Távora ter entendido na já aludida carta que endereçou a Nuno Vaz Pinto, em 30 de Outubro de 1945, que Raul Lino “não é de modo nenhum um arquitecto”, são evidentes as tangências entre ambos os autores e as respetivas obras, no entendimento que fazem das “circunstâncias”.

²⁷⁶Lino, Raul, “Centrais Telegráfica, Telefónica e Circunscricção Técnica de Lisboa” (8 Nov. 1941). [Parecer]. Acessível na Biblioteca do IHRU, Processo pessoal de Raul Lino (DGEMN). Lisboa: Forte de Sacavém.

²⁷⁷Duarte, Carlos S., *op. cit.*, p. 97.

Intui-mo-lo, como julgamos que foi o entendimento de Fernando Távora, a partir do sentido que lhe deu Ortega y Gasset, para quem “tanto faz dizer que vivemos como dizer que nos encontramos num ambiente de determinadas possibilidades. Costuma chamar-se a este âmbito «circunstâncias». Toda a vida é encontrar-se dentro da «circunstância» ou mundo”²⁷⁸.

Talvez não fosse possível a Fernando Távora exprimir-se de outra forma na conjuntura sem atraiçoar a base do seu próprio pensamento e dos coetâneos modernos, não as suas convicções em matéria de arquitetura e paisagem, que intuímos subtilmente próximas das de Raul Lino. Da segunda(?) geração moderna como observou Carlos Duarte, prematura, se compararmos a sua geração nascida na década de vinte, com a de Keil do Amaral, nascida na década de dez, Fernando Távora era-o de facto, em virtude do seu pensamento e preparação cultural, como demonstrou no opúsculo “O problema da Casa Portuguesa”, de 1945, refundido e ampliado no ensaio de 1947, e em obra, especialmente a partir do contato com os últimos CIAM e a realização do *Inquérito*.

A própria conceção doméstica de Lino não era estranha a Távora, pois *Casas Portuguesas* povoava as estantes da sua casa, era mesmo obra dilecta para o seu pai²⁷⁹, Dom José Pinto de Tavares Ferrão (1881-1967), ferrenho integralista lusitano, com forte formação humanista e pensamento liberal, personalidade que sendo influente no círculo do Porto também influenciou a sua própria estrutura psicológica como pessoa humana e arquiteto. Ambos beneficiaram de formação e experiência internacional nos respetivos percursos de vida e era-lhes comum o gosto pela viagem, reconhecendo nessa prática um imenso capital de formação no plano da história, da crítica e da estética, para a consolidação da cultura, conhecimento, perceção e criação arquitetónica. Inferimos então um improvável nexo de afinidade entre Raul Lino e Fernando Távora que advém de circunstâncias de vida e formação afins.

²⁷⁸Ortega y Gasset, José; Guerra, Artur (trad.), *A Rebelião das Massas*, Lisboa: Relógio d’Água, 2007, p. 61 [tit. or. *La rebelión de las masas*, Madrid, 1930]. O termo “circunstância” é recorrente na narrativa de Fernando Távora, no preciso sentido que lhe emprega Ortega Y Gasset (1833-1955). E não o é por acaso, pois este importante filósofo liberal espanhol, é objetivamente citado em duas ocasiões no ensaio que Távora apresentou como prova de dissertação para o concurso de Professor do 1.º grupo da ESBAP. Cf. Távora, Fernando, *Da organização do Espaço*, 7.ª ed. Porto: Escola Superior de Belas-Artes do Porto, 2007, p. 21, 32. [1.ª ed. 1962].

²⁷⁹Cf. Cardoso, Mário, Entrevista com o arquiteto Fernando Távora, in *Arquitetura*, n.º 123, (Set., Out. 1971).

Raul Lino, na transição entre o século XIX e o século XX e Fernando Távora, na década de 50, carregaram das suas viagens em território nacional e na intuição *in situ* da “casa portuguesa” – quando ainda se verificava a sua autenticidade em meio rural, antes do fenómeno da (i)emigração em massa na década de 60 –, significativo influxo na formação das suas propostas. Formados em conjunturas marcadas pelo expoente progresso técnico com exacerbação do materialismo e degenerescente espiritualidade, e sem prejuízo de diferentes entendimentos sobre a aplicação das novas possibilidades técnicas na “arte” da construção, ambos visaram restabelecer a continuidade entre a arquitetura e o meio, centrada no homem e na sua circunstância, organicamente procedida do interior para o exterior.

Embora de concepções absolutamente distintas na sua génese – já aqui destrinçámos a arquitetura para Lino entendida como obra de arte total com base no romantismo e para Távora resultante de um encontro de disciplinas de assento funcionalista –, ambos intuíram *in situ* as estruturas culturais, de memória e lugar que concorreram na construção das respetivas sínteses. É-o no sentido que lhe emprega Ortega y Gasset, para quem:

“O verdadeiro tesouro do homem é o tesouro dos seus erros, a longa experiência vital decantada gota a gota durante milénios. Por isso Nietzsche define o homem superior como o ser «de mais larga memória».

Romper a continuidade com o passado, querer começar de novo é aspirar a plagiar e a descer ao nível do orangotango. Compraz-me que tenha sido um francês, Dupont-White, quem, por volta de 1860, se atreveu a clamar: «*La continuité est un droit de l’homme; elle est un hommage à tout ce qui le distingue de la bête.*»²⁸⁰

Ortega y Gasset consagra a vetustez do sentido da continuidade, em razão da memória ou tradição perpetuada pelo homem durante gerações, afastando o erro em aperfeiçoamento milenarmente procedido, com reflexo arquitetónico nas estruturas construídas e na paisagem, sentido que três séculos de progresso inquinaram.

²⁸⁰Ortega y Gasset, José; Guerra, Artur (trad.), *A rebelião das massas*, Lisboa: Relógio d’Água, 2007, p. 32 [tit. or. *La rebelión de las masas*, Madrid, 1930].

Todavia a tradição é em Lino entendida como o “estilo de vida”²⁸¹ de determinada comunidade humana na sua circunstância, que intui romanticamente, visando uma síntese de continuidade na arte e na arquitetura, recusando as possibilidades mecânicas na sua construção assim como a leitura social do problema da habitação que se impunham e fazendo-o estava a recusar o seu próprio tempo histórico. Em Távora a tradição e a casa popular em concreto é analisada de forma tão multidisciplinar quanto possível, concorrendo dinamicamente com o “carácter novo das condições novas”²⁸² para o estudo “da Arquitetura e das possibilidades de construção moderna do mundo”²⁸³.

Intuição do espírito ou objeto de análise, o entendimento da tradição para ambos os arquitetos parte de abordagens distintas para se refletir na construção de sínteses, não tão distantes, como já aludimos a propósito da Casa do Cipreste (1912-1914) e da Casa de Ofir (1957-1958). O que nos leva a afirmar que a tradução das narrativas dos autores, nem sempre é tão literal e objetiva na perceção das respetivas obras. Inusitável e porventura não tanto, partindo do pensamento que antecede, é a referência de um autor comum na passagem de textos fundamentais para a compreensão dos seus ideários, justamente Ortega y Gasset, citado, em 1957, por Raul Lino²⁸⁴, e, em 1962, por Fernando Távora²⁸⁵.

Esse pensar da história e da importância relativa dos seus atores é intrínseco a *Auriverde Jornada: recordações de uma viagem ao Brasil* (Raul Lino, 1937) ou ao *Diário de Viagem aos USA* (Fernando Távora, 1960), na medida em que partindo da adesão matricial ao *Arts and Crafts* de William Morris e da sua importância para a própria fundação da arquitetura moderna, divergem, como os pioneiros britânicos da segunda geração nas duas vias que perspectivaram. A via da pura arte e artesanato na fidelidade da utopia de Morris, com M. H. Baillie Scott (1865-1945) e a via do concílio entre a arte e indústria que se adivinhava com C. F. Voysey (1857-1941) e C. R. Machintosh (1868-1928).

²⁸¹Lino, Raul, *Arquitetura, Paisagem e a Vida*, *op. cit.*, p.19.

²⁸²Távora, Fernando, *O Problema da Casa Portuguesa*, *op. cit.*, p.11.

²⁸³Id., p. 10.

²⁸⁴Raul Lino pronunciou-se sobre este sentido da tradição citando um extrato do *Prólogo para franceses (A rebelião das massas*, Ortega y Gasset, 1930) no estudo que apresentou no Museu Nacional de Arte Antiga em 16-04-1951 e na escola Superior de Belas artes do Porto, em 11-05-1951. Cf. Lino, Raul, *Arte, Problema Humano: a propósito da sede da O.N.U.*, *op. cit.*, p. 45.

²⁸⁵Ortega y Gasset (*La rebelion de las massas*, Madrid, 1943) é objetivamente citado em duas ocasiões no ensaio de Távora, e é espiritualmente intrínseco à sua narrativa. Cf. Távora, Fernando, *Da organização do Espaço*, 7.^a ed. Porto: Escola Superior de Belas-Artes do Porto, 2007, p. 21, 32. [1.^a ed. 1962].

A educação anglo-saxónica e germânica de Raul Lino na última década do século XIX fecundou no *pathos* do romantismo alemão e do *Arts and Crafts* britânico, tendo o arquiteto reconhecido certo paralelismo espiritual da sua campanha com o “*cottage* da Grã-Bretanha”²⁸⁶. No *cottage* dos pioneiros britânicos assentou Muthesius (*Das English Haus*, 1904) uma hipótese de espacialidade doméstica moderna cuja investigação incentivou, como já aduzimos, no seio da *Deutscher Werkbund* a partir de 1907, argumento que Pevsner entendeu central na doutrina da Bauhaus. Na intuição tridimensional do *Arts and Crafts*, da *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total) e no particular apuro da *Artistic House* de M. H. Baillie Scott (1865-1945) amplamente divulgado na revista *The Studio* (1895-1920) cujas “lições de bom gosto”²⁸⁷ faziam a sua preferência, assentou Raul Lino a sua própria conceção.²⁸⁸

Formado no escol da primeira geração moderna na EBAP, Fernando Távora foi contagiado pelo funcionalismo da Ville Radieuse e os cinco pontos da arquitetura de Le Corbusier (1887-1965), em bloco aderidos entre nós nas teses apresentadas ao *I.º Congresso Nacional de Architectura* (1948) e, particularmente, no manifesto do grupo ODAM do Porto. Todavia, o arquiteto suíço protagonista do movimento moderno assentou a sua proposta no desenvolvimento da espacialidade abstrata do *Arts and Crafts*, na formação que iniciou na Escola de Artes Decorativas de *La-Chaux-de-Fonds* (1904), contatando a congénere Alemã em missão de estudo, com 23 anos (1910-1911), um ano antes de partir em “Viagem ao Oriente” (1911). Nas suas viagens pela Alemanha e pelo Oriente, assim como em outras anteriores por Itália (1907), Viena (1907-1908) e Paris (1908), Le Corbusier coligiu “elementos formais, temáticos e concetuais, que serão agentes realmente influentes no seu processo criativo”²⁸⁹, num processo clássico, agregando esses novos elementos como abecedário de uma linguagem eclética na direção “purista” (Exposição de Paris, 1918).

²⁸⁶“E há em toda a casa portuguesa, dum extremo ao outro do país, certo ar amoroso de doçura que na modesta habitação campestre só tem paralelo (de género bem diferente) no *cottage* da Grã-Bretanha”. Cf. Lino, Raul, *A Casa Portuguesa*, Lisboa: Escola Tipográfica da Imprensa Nacional, 1929, p. 68.

²⁸⁷Cf. Lino, Raul, Para o Senhor Arq^{to} Pedro Vieira de Almeida, 3 fl. (1970). [Carta]. Acessível na Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa: Av. Berna.

²⁸⁸“Querendo concretizar-se podemos dizer que os motivos que mais influência manifestam nos meus trabalhos ne arquitetura doméstica foram a eliminação do Corredor e a sua substituição por quaisquer divisões adequadas a estabelecer ligação entre as partes da habitação”. Cf. Lino, Raul, Para o Senhor Arq^{to} Pedro Vieira de Almeida, 3 fl. (1970). [Carta]. Acessível na Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa: Av. Berna.

²⁸⁹Ramos, Rui Jorge Garcia, Ler a viagem como passagem para o projeto: a lição da *Casa Turca* em Le Corbusier. In *Revistas de Arquitetura: Arquivo(s) da modernidade*, Marieta Dá Mesquita (ed.). Lisboa: Caleidoscópio; CLAUD/FAUTL (2010)

Fernando Távora “quis conhecer as manifestações artísticas que se encontram na tradição europeia”, já aqui o referimos, recriando em dezembro de 1947, com vinte e cinco anos e em jeito de *Grand-Tour*, itinerários de viagem de Le Corbusier. Numa outra viagem que iniciou com trinta e seis anos, em fevereiro de 1960, tendo como destino os Estados Unidos e com a maturidade de uma obra que se começava a consolidar no harmonioso concílio do entendimento das estruturas da tradição e das novas possibilidades técnicas, descreveu nos seguintes termos a experiência de intuição da obra de Frank Lloyd Wright (1867-1959) na sua circunstância:

“A ideia de Taliesin como uma construção desfez-se nesse momento no meu espírito; Taliesin é uma paisagem, Taliesin é um conjunto, em que é porventura difícil distinguir a obra de Deus da obra dos Homens.

(...) mas acrescento agora, Taliesin é também uma vida e uma filosofia.

(...) Estou convencido que a integração das artes pela qual a entendem os funcionalistas é coisa estúpida (...) e estou convencidíssimo de que Wright resolveu o problema como foi resolvido aliás nos velhos tempos, onde começa a arquitectura e acaba a escultura ou a pintura nos edifícios de Wright? E onde acaba a arquitectura e começa o paisagismo ou o urbanismo? Ninguém sabe.

(...) O tempo em Taliesin joga a forma da arquitectura e da paisagem, o que creio não acontece em 90% da arquitectura moderna.

Vi há tempos a casa de Gropius em Lincoln: quando vi Taliesin, a casa de Gropius pareceu-me um frigorífico pousado numa colina!

Não há dúvida que o Zevi tem razão: o Sr. Giedion enganou-se ao pôr Wright no princípio e Le Corbusier no fim do seu livro; foi um pequeno engano... de pôr tudo ao contrário. E o mundo sente, todos nós sentimos (e eu chorei por isso mesmo) que me falta qualquer coisa, que a máquina está perturbada, que o caminho não é exactamente este e que os anos passam...

Estamos a fazer uma arquitectura de “esqueletos decorados”; e Wright conseguiu criar organismos. Quem se atreve a discutir a forma de um dedo, a cor de uma flor ou o bico de um pelicano? São assim ... porque são assim.”²⁹⁰

²⁹⁰Távora, Fernando; Siza, Álvaro (coord.); Marnoto, Rita (ed.), “Diário da Viagem aos USA, 1960: Abril, 9, Sábado”, in *Diário de “Bordo”*. Matosinhos: Associação Casa da Arquitectura, 2012. [Manuscrito original 1960].

No seu relato, Fernando Távora recusou a multidisciplinaridade “como a entendem os funcionalistas” intuindo aquela obra de arquitetura como um paisagem, como uma narrativa de continuidade do espírito dos “velhos tempos” e contrapõe à historiografia de Siegfried Giedion, narrador oficial do “pensamento clássico”²⁹¹ dos CIAM, a inversão da importância relativa dos seus atores, colocando Le Corbusier no princípio e Wright no fim, como propôs Bruno Zevi na sua *História da Arquitetura Moderna* (1950). Influenciado, como foi posteriormente o arquiteto suíço, pelo influxo *Arts and Crafts*, mas pela via estadunidense de Henry Hobson Richardson (1838-1886), Frank Lloyd Wright desenvolveu junto de Louis Sullivan (1856-1924), como nos movimentos continentais europeus coetâneos, a possibilidade de concílio entre a arquitetura e a indústria, concebendo-a como uma “entidade orgânica” (“A Arquitetura Orgânica”, 1910).

O manifesto de Wright recuperado por Bruno Zevi em *Verso un'architettura orgânica* (1945) apresentava-se mesmo antes da “Viagem aos USA” (1960) na síntese de Távora que cerzida entre o entendimento dinâmico das estruturas da tradição e as novas possibilidades técnicas visou “criar organismos”, como já o era a Casa de Ofir (1957). O próprio enunciado da arquitetura orgânica de Zevi “em que se teria notabilizado o Arquiteto norte-americano sr. F. Lloyd Wright”²⁹², como escreveu Raul Lino no artigo “O sensacional e o gigantismo na arquitetura moderna”, publicado no Diário Popular, em 22 maio de 1952, é por ele entendido como intrínseco à definição da “bela palavra arquitetura”²⁹³.

É neste sentido abrangente e transversal da síntese que a paisagem é entre a arquitetura e a(s) sua(s) circunstância(s), em Fernando Távora e Raul Lino, independentemente dos seus argumentos e narrativas, que intuímos a tangência entre os autores e que valida o sentido do nosso próprio argumento.

²⁹¹“importante na vida dos CIAM [Hoddesdon, 1951] porque foi, em certa aspetos, um congresso de reviravolta em relação ao pensamento anterior, clássico, dos CIAM, estiveram presentes os nomes mais famosos do organismo: Le Corbusier, Gropius, Giedion, Sert, e depois gente mais nova como Kenzo Tange, Bakema, Rogers, e muitos arquitetos ingleses”. Cf. Cardoso, Mário, *op. cit.*, p. 152.

²⁹²Raul Lino escreve sobre “a tradução de um artigo do sr. B. Zevi, publicado há pouco tempo na revista «Metron» (...) da pretensa grande descoberta da «consciência espacial», em que se teria notabilizado o Arquiteto norte-americano sr. F. Lloyd Wright. – A «consciência dos volumes», a «visão dos espaços» e o problema da «caixa murária» que os encerra, toda a vida fizeram parte integrante daquela atividade artística dos homens, que até há pouco tempo se designava pela bela palavra Arquitetura”. Cf. Lino, Raul – “O sensacional e o gigantismo na arquitetura moderna”, in *Diário Popular*, (22 Mai. 1952).

²⁹³Id. *Ibid.*

Capítulo 2
Circunstância e proposta

Capítulo 2. Circunstância e proposta



6. William Morris e Philipp Webb, Red House (1859-1860), Bexleyheath, London²⁹⁴

Acreditem em mim, se quisermos que a arte comece em casa, como deve ser, devemos limpar as nossas casas das superfluidades incômodas que estão no nosso caminho, confortos convencionais que não são confortos reais, mas fazê-las para operários e doutores: se quiserem uma regra de ouro que sirva a todos, é esta:

‘Não tenham nada em vossas casas que não saibam ser úteis, ou acreditem ser belas.’²⁹⁵

²⁹⁴ Créditos: fotografia do Autor, 2007.

²⁹⁵ Conferência proferida por William Morris em *The Birmingham Society of Arts and School of Design* (19 Fev. 1880). Cf. Morris, William, “The Beauty of Life” in *Hopes and fears for Art*. [ed. or. 1882] New York: Longmans, Green, and Co., 1901, p. 107-108 [trad. liv. Paulo Manta].

2.1 Entre a Inglaterra e a Alemanha (1890-1897)

Raul Lino da Silva, filho de José Lino da Silva, próspero negociante de materiais de construção, cresceu no seio familiar, entre Lisboa e São Pedro de Sintra e “Em 1890, com dez anos o pai leva[ra-os] a [si] e ao [seu] irmão José, de 12 anos, para Inglaterra, onde [os] internou num colégio católico”²⁹⁶, nos arredores de Windsor.

Naqueles idos, em Inglaterra, Augustus Welby Northmore Pugin (1812-1852) já havia impulsionado o ressurgimento católico e medievalista na arquitetura, John Ruskin (1819-1900) já havia escrito *Seven Lamps of Architecture* (1849) e *Stones of Venice* (1851), Willian Morris (1834-1896) já havia desenhado tecidos, papéis de parede, móveis e artefactos, enriquecido interiores públicos e privados e projetado, com Philip Webb (1831-1915), a *Red House* (Bexleyheath, 1859-1860). Enquanto síntese oitocentista do influxo espiritual *Arts and Crafts*, gerado na retoma dinâmica da tradição inglesa medieval, a *Red House*, influenciou decisivamente o movimento de renovação doméstica na Grã-Bretanha, na Europa Continental e nos Estados Unidos da América. Willian Morris foi o primeiro dos “pioneiros do desenho moderno”²⁹⁷, que segundo Nikolaus Pevsner (1902-1983), entendeu a “casa” na centralidade do processo de fusão artística entre urbanismo, arquitetura e artes decorativas, conceção que emergiu da obra de Pugin, se consolidou teoricamente com John Ruskin e que ulteriormente a Morris, foi desenvolvida no “*cottage* da grã-Bretanha”²⁹⁸, pela segunda geração de “pioneiros”.

É então provável que, na circunstância artística de Londres, em finais de oitocentos, Raul Lino, tenha experimentado paisagens, arquiteturas e interiores *Arts and Crafts*, a que uma precoce vocação artística - certamente encorajada e influenciada pelo tio materno arquiteto²⁹⁹ e bem acolhida no seio do próspero negócio familiar de comercialização de materiais de construção –, não foi indiferente.

²⁹⁶Lino, Raul, Raul Lino visto por ele próprio, *op. cit.*, p. 28.

²⁹⁷“Morris é assim o verdadeiro profeta do século XX. A ele devemos que a residência de um homem qualquer tenha voltado a ser uma criação valiosa do pensamento do arquiteto, e que uma cadeira, um papel de parede ou um vaso sejam de novo criações valiosas da imaginação do artista”. Cf. Nikolaus Pevsner, *Os Pioneiros do Desenho Moderno*, Lisboa, Editorial Pelicano, 1964, p. 25.

²⁹⁸Lino, Raul, *A casa Portuguesa*, 1929, *op. cit.*, p. 68.

²⁹⁹Raul Lino era sobrinho materno de Miguel Evaristo de Lima Pinto, arquiteto que gozou de algum prestígio em Lisboa, e projetou o Teatro da Trindade, que abriu portas em 1867, cf. França, José-Augusto, *Raul Lino: Arquiteto da Geração de 90*, *op. cit.*, p. 154.

Da experiência em Inglaterra (1890-1893), talvez devido à sua curta duração e tenra idade, escreveu Raul Lino que “das disciplinas de que vim a ficar imbuído, só tenho na memória as de carácter psicológico que ainda hoje estimo tê-las experimentado e que continuam a manter-me grato ao meu pai por me haver mandado para a Inglaterra. Ali me inculiram o «self-respect», o respeito pelo próximo, a noção de rectidão que era uma constante nos jogos obrigatórios a que chamavam «public games».”³⁰⁰ Distante da terra lusa que o viu nascer, como Carlos da Maia, protagonista do romance de Eça de Queiroz (1845-1900), publicado dois anos antes da sua partida para Inglaterra (*Os Maias*, Porto, 1888), Raul Lino beneficiou de uma educação conhecida pela exigência extrema e rigor ao nível das competências psicológicas e físicas.

O arquiteto forja muito cedo a sua temperança no “respeito pelo próximo”, em moldes que são absolutamente extrínsecos à decadente educação peninsular, como se lhe referiu Antero de Quental (1842-1891), nas conferências do Casino (1871)³⁰¹, com reflexos na sua relação com o próximo e a circunstância, em termos de comportamento e produção arquitetónica, que sintetiza como expressão de “boas maneiras.”³⁰²

Daquele “carácter psicológico” releva Raul Lino a sua perceção de que “a beleza literária do texto (...) é um prazer espiritual (...) que podemos adquirir pelo nosso próprio esforço, [que] nunca a esqueci e a [que] tenho sido fiel.”³⁰³ O hábito da leitura, muito cedo adquirido – e que o tempo livre entre as aulas e o recolhimento no internato, com certeza possibilitou – exercitou-lhe o desenvolvimento de competências de análise teórico-crítica e o gosto pela expressão lírica em prosa narrativa. Esta forma de produção narrativa, que mereceu ampla publicação, na forma de livro, ensaio ou comunicação, foi aliás uma das suas marcas distintivas em relação aos coetâneos arquitetos. Produções que não se lhes conhece, talvez pelos motivos já aduzidos, porque os seus próprios referenciais repousavam em doutrinas internacionalmente formatadas.

³⁰⁰Lino, Raul, Raul Lino visto por ele próprio, *op. cit.*, p. 28.

³⁰¹Quental, Antero, Causas da decadência dos povos peninsulares nos últimos três séculos: discurso pronunciado na noite de 27 de maio de 1871, na sala do Casino Lisbonense. Porto: Typ. Commercial (1871).

³⁰²Escreve Raul Lino no artigo “Maneiras” (*Diário de Notícias*, 30 Jan. 1950), que “«As maneiras boas e más na Arquitetura» (...) e na urbanização refletem qualidades e defeitos de qualquer povo, o seu civismo, a sua cultura, as suas maneiras”. Conceito que o arquiteto adota a partir do livro de Arthur Trystan Edwards, *Good and Bad Manners in architecture*, (London: Philip Allan, 1924). Raul Lino reforça esse entendimento repetidamente, fazendo-o também na sua autobiografia. cf. Lino, Raul, Raul Lino visto por ele próprio, *op. cit.*, p. 28.

³⁰³Lino, Raul, Raul Lino visto por ele próprio, *op. cit.*, p. 28.

Em Inglaterra, Raul Lino forjou também a sua personalidade, num traço que lhe é essencial, que está no seu ADN, que é o da intrínseca exigência do conhecimento de si próprio, “preceito de um antigo filósofo”³⁰⁴ (Sócrates) que Henry David Thoreau (1817-1862) lavrou em conclusão a *Walden or life in the Woods*, livro que o jovem estudante virá a adquirir em Hanôver, na Alemanha e preceito que bem poderia constituir outra das suas máximas. Nas “boas maneiras”, radica o propósito da construção harmoniosa entre a arquitetura e a circunstância – de natureza mais empática – e no influxo plástico da conceção artística que se gera no ser – de natureza mais abstrata –, residem os já aludidos elementos da criação de qualquer obra de arte, a que se refere Raul Lino, em *Espírito na Arquitectura (Auriverde Jornada, Lisboa, 1937)*, e que começam a tomar forma na sua educação inglesa.

Do já citado Benedetto Croce, é conhecida a ideia que “toda a paisagem é um estado de espírito»: coisa indubitável, não porque a paisagem seja paisagem, mas porque a paisagem é arte. A intuição artística é, portanto, sempre intuição lírica: palavra, esta última, que não é adjectivo ou determinação da primeira, mas sinónimo”³⁰⁵. Ora entendendo-se a paisagem como estado de espírito, porque é arte e esta como intuição lírica, então a paisagem pode expressar-se numa narrativa literária, tão harmoniosa quanto maior o grau de identificação do sujeito com o sítio. Em Raul Lino a harmonia da paisagem revela-se numa narrativa de continuidade entre a arquitetura e a tradição, ou seja da memória perpetuada e milenarmente decantada do erro, a que se refere Ortega y Gasset.³⁰⁶ Nesse sentido é significativo que o único registo autobiográfico de Raul Lino em termos de experiência dos ambientes que viveu nos três anos de internato em Inglaterra seja sobre a sua paisagem. Pareceu-nos então da maior importância obter informação de contexto sobre o “ambiente interessante” que, segundo Raul Lino, era o daquele colégio católico nos arredores de Windsor, que foi a sua escola entre os 10 e os 13 anos, em particulares circunstâncias de isolamento e rigor, que ao invés de o marcar pela negativa, antes fortaleceu-lhe a temperança em que radica a sua índole reflexiva.

³⁰⁴“Se alguém quisesse aprender a falar todas as línguas e a familiarizar-se com os costumes de todas as nações, se quisesse viajar para mais longe que todos os viajantes, aclimatar-se a todos os lugares (...) devia obedecer ao preceito de um antigo filósofo: Conhece-te a ti mesmo”. Cf. Thoreau, Henry David, *Walden; Ou, a Vida nos Bosques*, Antígona, Lisboa, 1999, p. 349.

³⁰⁵ Croce, Benedetto, *op. cit.* p.14. [tit. Or. *Breviario di Estetica*, Bari: Laterza, 1913]

³⁰⁶ Ortega y Gasset, José; *op. cit.*, p. 32. [tit. or. *La rebelión de las masas*, Madrid, 1930]

Através da análise de elementos existentes no arquivo da família na casa da Rua Feio Terenas em Lisboa onde Raul Lino viveu (1939-1974), designadamente de registos escolares datados de 1891 e 1892,³⁰⁷ foi-nos possível apurar que o colégio católico frequentado pelo arquiteto entre 1890-1893 se tratava do St. James Roman Catholic School, que funcionou entre 1830 e 1907 sob a orientação de William e James Butt, nas instalações da Baylis House, sita no condado de Slough, em Buckinghamshire:

“O ambiente da localidade era interessante. O colégio estava instalado nos arredores de Windsor, em uma velha mansão do século XVIII, cercada de prados aonde se chegava por uma alameda de cedros mais do que centenários. Na propriedade havia um lago onde nos banhávamos no Verão e onde no Inverno aprendi a patinar.”³⁰⁸



7. *Baylis House* (cerca 1900), *Slough, Buckinghamshire*³⁰⁹

³⁰⁷ Foi-nos dado observar através da consulta do dossier do inventário informal do arquivo elaborado por Isolda Lino, com a assistência de Raul Lino, a existência de quatro documentos escolares numerados (Armário 26, n.º 4, 5, 6 e 11), datados entre 1891 e 1892, com referência a *Baylis House* e a *William Butt*.

³⁰⁸ Lino, Raul, Raul Lino visto por ele próprio, *op. cit.*, p. 28.

³⁰⁹ Créditos: [s.a.], 1906, Slough Library.

Na imagem atrás reproduzida apresenta-se em primeiro plano o lago onde Raul Lino se banhava no verão e onde no inverno aprendeu a patinar, em segundo plano o arvoredo que o bordeja e em terceiro plano, entre as copas do arvoredo, vislumbra-se parcialmente a *Baylis House*,³¹⁰ a “velha mansão do século XVIII” onde “o colégio estava instalado”. Embora dezasseis anos posterior ao início do seu período de estudos em Inglaterra, aquela imagem apresenta um quadro harmonioso em que o homem soube entender e realçar os valores naturais na construção da paisagem. Nem a arquitetura de vocabulário clássico parece beliscar a placidez da composição, para o que certamente concorreu a tectónica de tijolo de barro vermelho que lhe acentuou a possibilidade de integração no sítio.

O exercício das disciplinas de carácter psicológico desenvolveu em Raul Lino, na sua estada em regime de internato na St. James Roman Catholic School, entre os 10 e os 13 anos de idade (1890-1893), o cultivo das “boas maneiras” entre colegas, e da reflexão solitária. Para além dessa disciplina, mas com ela estreitamente relacionada ao nível da psicologia da arte, Raul Lino revelou também uma prematura apetência na expressão plástica, que a conquista do primeiro prémio de mérito em desenho num exame da primeira classe,³¹¹ vem evidenciar. Não conseguimos contudo perceber se na sua estada, Raul Lino esteve apenas confinado à vetustez clássica da “velha mansão do século XVIII” e aos limites da propriedade, ou se eventualmente contactou outros ambientes, paisagens, arquiteturas e interiores *Arts and Crafts* que o influenciassem na adesão a esse influxo medievalista. Da análise da sua narrativa autobiográfica (1969) de outros escritos seus e fontes indiretas, entendemos que o influxo *Arts and Crafts* tomou forma ulteriormente, na época em que Raul Lino começou os seus estudos na Alemanha, em 1893, sob a influência da revista inglesa *The Studio*, que era lançada naquele mesmo ano.

³¹⁰*Baylis House* foi construída em 1696 por Gregory Hascard, Reverendo de *Windsor* (1684). Desconhece-se contudo quem foi o autor do projeto de arquitetura, podendo ter sido o próprio Sir Christopher Wren (1632-1723) ou John James de *Greenwich* (1673-1746). Este procedeu a várias obras de alteração e ampliação, incluindo a construção de um 3.º piso, em 1726, e outros trabalhos na década de 1730. No ano de 1830, William e James Butt, arrendaram as instalações da *Baylis House*, e transformaram-na na *St James Roman Catholic School*, que se havia transferido de *Richmond* por carecer de instalações maiores. Naquela época era a única escola católica na cidade de Slough. Praticamente autossuficiente, naquela propriedade, cultivavam-se 99 acres (44 hectares) e operavam a sua própria cervejaria, padaria e laticínios. *Baylis House* permaneceu como escola até 1907, ano em que foi encerrada por falência. Cf. Slough History Online [Em linha]. Slough Libraries, Arts and Information Service [s.d.] [consult. 12 Set. 2012]. Disponível em <http://www.sloughhistoryonline.org.uk>.

³¹¹Romam Catacombs – Midsummer Examination, the first prize for merit in drawing, has been awarded to Raoul lino in the first class, William Butt, Baylis House, 1892. Acessível no arquivo da família, Lisboa: R. Feio Terenas (Armário 26, n.º 6).

Nesse sentido, será importante relevar o que se estava a passar com o movimento *Arts and Crafts*, em Inglaterra, na última década do século XIX, em particular, com os desenvolvimentos espaciais do *cottage* refletido na produção dos pioneiros britânicos e que iriam contaminar os movimentos que emergiam na Europa continental e nos Estados Unidos da América. Essa influência, internacionalmente propagada nas páginas da revista *The Studio*, a partir de 1893, foi determinante para a formação dos correspondentes movimentos continentais, como a *Sezession* austríaca, o *Jugendstil* alemão, o *Art Nouveau* belga e francês ou o *Liberty* italiano. Movimentos que Raul Lino relegou pela efemeridade intrínseca, caracterizando-os como “estilo[s] de linhas flexuosas e indisciplinadas, como folhas exangues e inúteis que as árvores soltam ao findar o Outono”³¹², preferindo-lhes o denso influxo do *Arts and Crafts*.

Lino reconheceu segundo Manuel Rio-Carvalho³¹³ a influência de M. H. Baillie Scott, pioneiro britânico da segunda geração, que se distinguiu de C. F. Voysey e C. R. Machintosh na permanência fiel da tradição de artesanaria *Arts and Crafts*, recusando a introdução de processos mecânicos na produção da obra de arquitetura ou das artes decorativas, duas expressões com o mesmo valor na transversalidade daquele influxo. Distinguiu-se também dos seus coetâneos por teorizar a conceção doméstica (*Artistic House*) consubstanciada numa obra que eliminando corredores e compartimentos inúteis conquistava espaço para a “vida doméstica”, centrada na *house place*, em relação nucleada com os espaços anexos, irradiando para o jardim, na construção de uma síntese proporcionada entre a arquitetura e a sua circunstância. Numa primeira fase, a partir de 1893, M. H. Baillie Scott teoriza a inovadora conceção através da sua obra amplamente publicada na revista *The Studio* e, que em 1906, colige no livro *Houses and Gardens*, ao longo de um articulado de quarenta capítulos e profusa ilustração. Raul Lino contactou com a produção daquele “pioneiro” em duas fases distintas, a primeira, diluída por 14 anos (1893-1907) através da leitura da revista *The Studio*, enquanto estuda na Alemanha (1893-1897) e depois de regressar a Portugal, e a segunda, em 1907, como já aludido, quando adquire o livro em Londres naquele mesmo ano.

³¹² Lino, Raul Lino, *A nossa Casa – Apontamentos sobre o bom gosto na construção das casas simples*, *op. cit.*, p. 60.

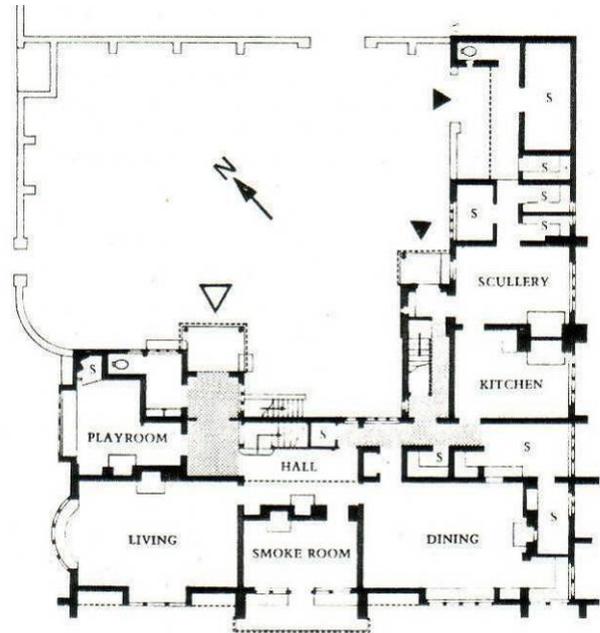
³¹³ Segundo Manuel Rio-Carvalho, Raul Lino nunca reconheceu expressamente a influência de Voysey, “mas sempre aceitou a influência de Baillie Scott”. Cf. Rio-Carvalho, Manuel, Raul Lino, in *História da Arte em Portugal – Do romantismo ao fim do século*, Lisboa: Publicações Alfa, (1990), vol 11, p. 174.

Em boa verdade, a obra de M. H. Baillie Scott, quando comparada com a produção de C. F. Voysey e C. R. Machintosh é menos impactante, talvez porque aquele arquiteto foi particularmente “ortodoxo” na fidelidade aos princípios da pura artesanaria *Arts and Crafts*, herdada de William Morris, tendo em relação a este, inovado com a espacialidade doméstica da *Artistic House*.

Entre aqueles três pioneiros britânicos da segunda geração, C. F. Voysey foi o primeiro com obra construída, a saber, uma casa em The Parade, o bairro-jardim de Norman Shaw, em Bedford Park, perto de Londres, em 1891 – embora numa direção Arte Nova, que abandonou na medida em que foi recebendo encomendas de casas de campo.³¹⁴ “Homem dotado de um intenso sentimento da natureza, como os seus desenhos demonstram, não podia deixar de pensar as suas casas em função da paisagem,”³¹⁵ atento às “dominantes arquitetônicas da região.”³¹⁶ Essa concepção é a de Perrycroft, Colwall, Herefordshire, de 1893, casa que bem integrada na “tradição local” a que se refere Pevsner, não deixa de ostentar elementos de modernidade como a horizontalidade das janelas ou as mísulas de ferro.



8. C.F. Voysey, Perrycroft (1893): Fachada Sul, Colwall, Herefordshire³¹⁷



9. C.F. Voysey, Perrycroft (1893): Piso térreo, Colwall, Herefordshire³¹⁸

³¹⁴Cf. Pevsner, Nikolaus, *Pioneiros do Desenho Moderno*, Lisboa: Editorial Pelicano (1964), p. 139.

³¹⁵Id. Ibid., p. 140

³¹⁶Id. Ibid.

³¹⁷Créditos: disponível em <http://www.voysey.gotik-romanik.de/>

³¹⁸id. Ibid.

Nikolaus Pevsner (1902-1983) foi autor, em 1936, de uma história da arquitetura que colocou na esteira da modernidade a obra dos pioneiros britânicos da primeira geração – como William Morris (1834-1896), Philip Webb (1831-1915) e Richard Norman Shaw (1831-1912) –, e da segunda geração – C. F. Voysey (1857-1941), M. H. Baillie Scott (1865-1945), e C. R. Machintosh (1868-1928) –, que passando pelo influxo da industrialização alemã, fecundaria na terceira geração do escol da Bauhaus com Walter Gropius (1883-1969). No seu entender, e no que interessa discernir entre os atores da segunda geração, Voysey introduziu uma limpidez e graciosidade formal na sua proposta de paisagem, arquitetura e artes decorativas “que teve especial importância para o futuro movimento moderno,”³¹⁹ e contribuiu para dissipar “a atmosfera sufocante do medievalismo.”³²⁰ Pevsner elege como “uma das suas melhores casas de campo *BroadLeys*, no lago Windermere, de 1898,”³²¹ entendendo que “podia ter-se dado uma passagem direta, desta vão central com colunelos e travessas (...) destas janelas rasgadas com simplicidade na parede, para o estilo de hoje.”³²²



10. C.F. Voysey, Broadleys (1898): Fachada Poente, Lago Windermere, Cumbria³²³



11. C.F. Voysey, Broadleys (1898): Piso térreo, Lago Windermere, Cumbria³²⁴

³¹⁹Cf. Pevsner, Nikolaus, *Pioneiros do Desenho Moderno*, Lisboa: Editorial Pelicano (1964), p. 136.

³²⁰Id. Ibid., p. 140

³²¹Id. Ibid.

³²²Id. Ibid., p. 141.

³²³Créditos: Christopher Vickers, disponível em <http://www.visitcumbria.com/>

³²⁴Créditos: Herman Muthesius, *Das englische Haus* (1904), disponível em <http://www.voysey.gotik-romanik.de/>

A passagem para o estilo arquitetónico de hoje, segundo Nikolaus Pevsner, seria provavelmente mais direta com Voysey do que nos “desenhos daqueles poucos que em Inglaterra nos últimos anos do século pareciam ser mais revolucionários (...) Quem foram eles? Talvez M. H. Baillie Scott.”³²⁵ Esta foi a única alusão que Nikolaus Pevsner fez a Baillie Scott em *Os Pioneiros do Desenho Moderno* (1936), referenciando ainda sobre a sua prática “que começou um pouco depois de Voysey e sofreu grande influência deste.”³²⁶

Aquela “ausência” de Baillie Scott na narrativa da história da arquitetura moderna de Pevsner poderia ser comprometedora no que respeita ao encadeamento dos factos, dada a relevância da sua produção prática e teórica, esta bem mais extensa e densa que a dos coetâneos, Voysey e Mackintosh, e a sua influência no plano da arquitetura e das artes decorativas britânica e continental, como já aduzido. A “ausência” é deliberada e o ator cai por já não ter papel na narrativa da arquitetura moderna em construção, por defender uma produção que assente na manufatura do artífice-artista, contrariava a inexorável direção da produção em série e do desenho industrial. Para além da nova espacialidade doméstica, Baillie Scott inova também no propósito social tornando a sua obra mais disponível e acessível à classe média, e será possivelmente por este intuito que Pevner o entende “mais revolucionário” que Voysey. Foi talvez a convicção de Baillie Scott na artesanaria *Arts and Crafts* e em converter a casa num ambiente artístico acessível à classe média, que seduziu Lino para a sua campanha.³²⁷

Comparando-se plantas de obras coetâneas de ambos, como por exemplo das casas que realizaram em 1898, respetivamente *Broadleys* de Voysey, no Lago Windermere, e *The Five Gables* de Baillie Scott, em Cambridge, constatamos essa diferença da compartimentação mais rígida e estanque entre a sala e os espaços circundantes em termos de fluidez interiores, em Voysey, e a efetiva abertura entre os espaços de estar centrada no fôgo de sala, que os unificam num amplo espaço em relação franca com a entrada, na planta de Baillie Scott.

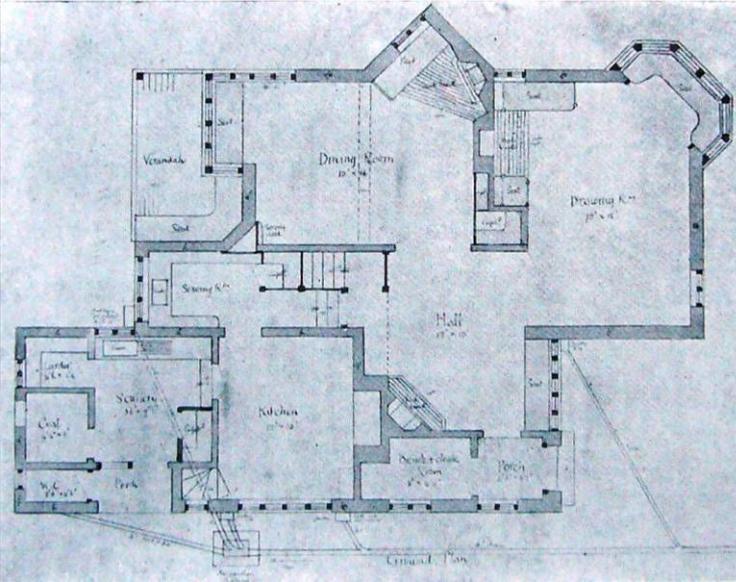
³²⁵Cf. Pevsner, Nikolaus, *Pioneiros do Desenho Moderno*, Lisboa: Editorial Pelicano (1964), p. 141.

³²⁶Id. Ibid.

³²⁷Relevante nesse sentido é o teor do texto que figura em três folhas agrafadas de fotocópias de um artigo de Baillie Scott, datado de maio de 1939, existente na biblioteca pessoal de Raul Lino, que comprovam o seu interesse pelo autor e pelas suas posições. Cf. Scott, Baillie, *An Architect's Creed*, in *Homes and Gardens*, London: I P C Magazines Limited (Mai. 1939), p. 451-453.



12. M. H. Baillie Scott: *The Five Gables* (1898), Grange Road, Cambridge³²⁸



13. M. H. Baillie Scott: *The Five Gables* (1898): Piso térreo, Grange Road, Cambridge³²⁹

Com a *Artistic House*, M. H. Baillie Scott propôs um ambiente artístico propício a uma clientela com “aspirações artísticas e rendimentos modestos,”³³⁰ a que o *cottage* dava resposta no escrupuloso cumprimento do manifesto artístico *Arts and Crafts*. No dealbar do século XX a proposta de M. H. Baillie Scott configurava uma resposta arquitetônica adequada à ideia da cidade-jardim apresentada por Ebenezer Howard (1850-1928) em *Tomorrow: A Peaceful Path to real reform* (1898). Em 1903, Barry Parker (1867-1947) e Raymond Unwin (1863-1940) traçaram o plano da primeira cidade-jardim de *Letchworth* e em 1905, M. H. Baillie Scott, submeteu ao concurso das *Cheap Cottages Exhibitions*, as duas casas geminadas conhecidas como *Elmwood Cottages*. “(...) desenhadas como protesto contra as meras ideias utilitárias dos edifícios modernos (...) tentando demonstrar que a beleza e a “old cottage” não são incompatíveis com os requisitos modernos,”³³¹ M. H. Baillie Scott construiu as duas casas por 420£, superando o custo base de concurso da *Cheap Cottage* de 150£, pelo que foi eliminado, sem prejuízo de reunir o maior sufrágio entre os mais de 60.000 visitantes.³³² Um ano depois, M. H. Baillie Scott, publicava *Houses and Gardens*.

³²⁸Créditos: Dan Bloom, English Heritage, disponível em <http://www.imagesofengland.org.uk/>

³²⁹Créditos Scott, M. H. Baillie, *Houses and Gardens: Arts and Crafts interiors*, 3.^a Ed. Suffolk: Antique Collector's Club, 2004, p. 260. [ed. or. London: George Newnes, 1906].

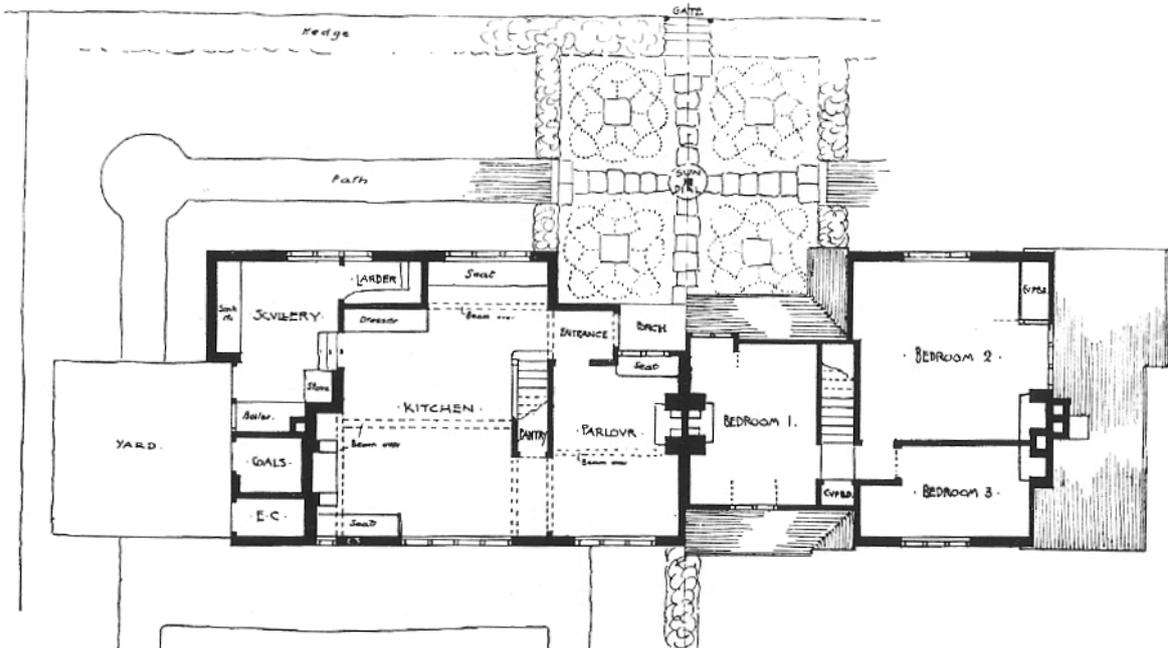
³³⁰Baillie Scott teorizou sobre a “Artistic House” e destinou-a a uma clientela com aspirações artísticas e rendimentos modestos. Cf Scott, M. H. Baillie, *Houses and Gardens: Arts and Crafts interiors*. London: George Newnes, 1906.

³³¹Id. Ibid. p. 150. [trad. Liv. Paulo Manta]

³³²Cf. informação disponível em http://www.gardencitymuseum.org/exhibitions/cheap_cottages_exhibition.



14. M. H. Baillie Scott: *Elmwood Cottages* (1905), Letchworth, Hertfordshire³³³



15. M. H. Baillie Scott: *Elmwood Cottages* (1905): Plantas. Letchworth, Hertfordshire³³⁴

³³³Créditos: pixelsandpaper (2010), disponível em <http://www.flickr.com/>

³³⁴Créditos Scott, M. H. Baillie, *Houses and Gardens: Arts and Crafts interiors*, 3.^a Ed. Suffolk: Antique Collector's Club, 2004, p. 155. [ed. or. London: George Newnes, 1906].

Ao plano da cidade-jardim de *Letchworth* traçado por Parker&Unwin (1903), sucedeu o plano de *Hampstead Garden Suburb* (1907), não como a cidade-jardim multifuncional teorizada por Howard, mas como subúrbio habitacional. Talvez derivado a uma comunhão conceptual no que se refere à integração da arquitetura e do urbanismo na paisagem inglesa em termos de pitoresco, o *Cottage* de M. H. Baillie Scott e o urbanismo de Raymond Unwin encontraram-se de novo em *Hampstead Garden Suburb*. Ambos os autores coligiram a experiência e narraram-na em livro como uma nova prática de planeamento urbano e arquitetura, atenta às circunstâncias e aos valores da paisagem.³³⁵

A arquitetura de M. H. Baillie Scott, embora moderna na articulação com a ideia da cidade-jardim de Unwin (*Town planing and modern architecture at the Hampstead Garden Suburb*, 1909) e talvez “mais revolucionária” que a de Voysey segundo Nikolaus Pevsner (*Pioneiros do desenho moderno*, 1936), estava destinada a perecer por não aceitar os processos mecânicos inexoravelmente ligados ao desenvolvimento da arquitetura moderna. Contudo, a sua arquitetura não deixa de ser intrinsecamente moderna por essa circunstância e frutificou pela inovação da espacialidade nucleada da casa centrada na vida familiar orientada do interior para o exterior, e nesse sentido outras narrativas têm entendido o seu pioneirismo, por exemplo, reconhecendo-lhe influência na conceção orgânica de Frank Lloyd Wright.³³⁶

Iluminada em traços largos a essência e ideário da produção de C. F. Voysey e M. H. Baillie Scott, e ressalvada a centralidade deste último entre os coetâneos, impõe-se retomar a narrativa de Pevsner – afinal aquela que mais serve o escopo da presente tese – para sintetizar a conceção de C. R. Macintosh (1868-1928), também escocês, e o mais novo dos três pioneiros da segunda geração. Em direção distinta a Voysey, Macintosh, criou uma arquitetura de planos e superfícies onde pontua o ferro e o vidro, e cuja natureza mais gráfica, abstrata e translúcida se opõe à tridimensionalidade densa dos tradicionais ambientes *Arts and Crafts*. Testemunho daquela conceção é por exemplo a obra do novo edifício da Escola de Arte de Glasgow (1897-1899), ou os estuques pintados no Salão de Chá Cranston (1897-1898), na Buchanan Street, em Glasgow.

³³⁵Scott, M. H. Baillie; Unwin, Raymond, *Town planing and modern architecture at the Hampstead Garden Suburb: with contributions by Raymond Unwin and M H.Baillie Scott and a hundred and twenty-one drawings, plans and photographs*. London: T. Fisher Unwin (1909).

³³⁶Cf. Kornwolf, James D., *op. cit.*



16. C. R. Mackintosh: Escola de Arte de Glasgow (1897-1899)³³⁷



17. C. R. Mackintosh: Salão de Chá Cranston (1897-1898), 91-93 Buchanan Street, Glasgow³³⁸

A divulgação de alguns desenhos para as paredes do Salão de Chá Cranston, na revista inglesa *The Studio* (1897), cujas “lições de bom gosto”³³⁹ Raul Lino apreciava, e que propagava o desenho e a obra dos pioneiros britânicos, com enorme ressonância no movimento Arte Nova, tendência principal da arquitetura continental na década de 1890³⁴⁰, influenciou os artistas da Sezession Vienense. Essa é a tese de Nikolaus Pevsner para quem a arquitetura do pavilhão de exposições projetado por Joseph Maria Olbrich (1867-1899) ou o grafismo da revista *Ver Sacrum* (1898-1903), são concebidos “num estilo extraordinariamente semelhante ao de C. R. Mackintosh.”³⁴¹ Segundo Pevsner, “com ele [Mackintosh] podemos finalmente ligar a evolução em Inglaterra com a tendência principal da arquitetura continental dos anos 90.”³⁴²

³³⁷Créditos: Steve Cadman (2006), disponível em <http://www.flickr.com/>

³³⁸Créditos: T&R Annan & Sons Ltd, 1897.

³³⁹Cf. Lino, Raul, Para o Senhor Arq¹⁰ Pedro Vieira de Almeida, 3 fl. (1970). [Carta]. Acessível na Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa: Av. Berna.

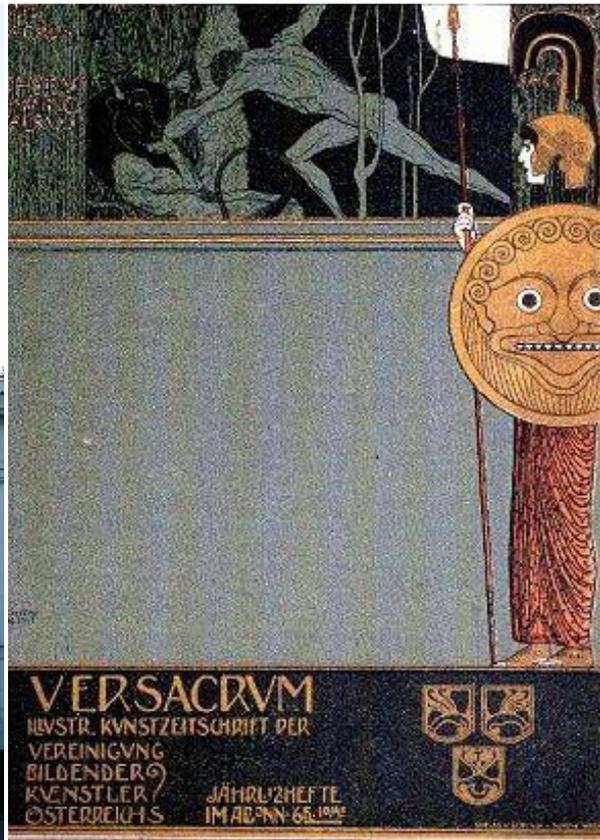
³⁴⁰Cf. Pevsner, Nikolaus, *Pioneiros do Desenho Moderno*, Lisboa: Editorial Pelicano (1964), p. 142.

³⁴¹Hipótese que Pevsner comprova com as participações do arquiteto na exposição anual de Viena de 1900 e 1901. Cf. Id. *Ibid.*, p.145.

³⁴²Id. *Ibid.*, p. 142.



18. Olbrich: A Sezession (1898-1899), Viena ³⁴³



19. Gustav Klimt: Poster da primeira exposição da Sezession (1900), Viena ³⁴⁴

Para além da revista *The Studio*, a obra dos pioneiros britânicos divulgava-se no continente, em particular na Alemanha, através da colaboração que mantiveram na *Deutsche Werkstätten*, em Hellerau, respetivamente C. R. Mackintosh (1900-1910) e M. H. Baillie Scott (1903-1914). Impacto semelhante teve a publicação do livro de Hermann Muthesius sobre a inovadora conceção da arquitetura doméstica inglesa (1904),³⁴⁵ que influenciou a orientação da *Deutscher Werkbund*, agremiação de artistas, arquitetos³⁴⁶, designers e industriais, que criou em Munique, no ano de 1907, com o intento de ligar a arte e a indústria. O influxo da reinterpretação dinâmica da tradição inglesa no desenho e obra dos pioneiros e os seus desenvolvimentos no tornejear do novo século, “foi o legado da Grã-Bretanha ao futuro movimento moderno [transferindo-se] a direcção da conquista do novo estilo”³⁴⁷ para a Alemanha.

³⁴³Créditos: Autor, 2007.

³⁴⁴Créditos: disponível em http://gustav_klimt.tripod.com.

³⁴⁵Hermann Muthesius foi adido cultural da embaixada Alemã em Londres, entre 1896 e 1904, tendo publicado *Das English Haus* (The English House), em 1904.

³⁴⁶A formação inicial da Deutscher Werkbund, em 1907, incluía doze arquitetos, entre os quais, Peter Behrens, Teodor Fischer, seu primeiro presidente, Josef Hoffmann, Bruno Paul e Richard Riemerschmid.

³⁴⁷ Pevsner, Nikolaus, *Pioneiros do Desenho Moderno*, Lisboa: Editorial Pelicano (1964), p. 147.

Na última década de oitocentos, o destino de Raul Lino parecia antecipar a sediação dos fluxos artísticos *fin de siècle*, que se deslocariam da Inglaterra para a Alemanha. Em boa verdade com apenas treze anos de idade, “sem grande lastro de matéria escolar mas dominando o inglês, [seu] pai resolveu então, em 1893, le[vá-lo] para a Alemanha para aprender a língua e fazer um curso de arquitectura. Fi[cou] alojado em pensão, entregue a uma família modesta de boa gente, na pacata cidade de Hanôver.”³⁴⁸ Raul Lino prosseguiu o plano de estudos definido pelo seu pai sob conselho dos amigos melómanos do círculo wagneriano, em particular “por sugestão de Joaquim Bensaúde”³⁴⁹, que com o seu irmão Alfredo Bensaúde, também se haviam licenciado no Instituto Superior Técnico daquela cidade. A educação germânica dos irmãos Bensaúde foi traçada por determinação do pai, José Bensaúde, industrial culto e benemérito da diáspora micaelense, que não aceitou sujeitar os seus filhos ao juramento de ortodoxia cristã exigido pela Universidade de Coimbra. Seguindo a recomendação do seu condiscípulo e amigo, Antero de Quental (1842-1891), levou os seus filhos para estudar na Alemanha, nação que o poeta e filósofo entendia ser, de longe, a mais avançada da Europa.³⁵⁰

Raul Lino continuou os seus estudos na linha tutorial que caracterizava o ensino de arquitetura nos países do norte da Europa, num percurso que se dividia entre as aulas teóricas na universidade e a prática no *atelier*. “Por então, estudava-se para arquitecto, como para pintor ou escultor, em cursos livres. Frequen[tou] durante quatro anos uma escola de artesanato e artes e ofícios (*Handwerker und Kunstgewerbeschule*), assistindo a aulas teóricas no Instituto Superior Técnico (*Technische Hochschule*).”³⁵¹ Na década de 1890 fecundava na Alemanha o revivalismo medievalista em que radicou o influxo *Arts and Crafts* britânico, aquela que foi a grande contribuição da Inglaterra para a arte europeia segundo Pevsner, e a divulgação dos conteúdos estéticos e críticos desse novo movimento através da revista *The Studio*, fundada em 1893, fez emergir as tendências nacionais um pouco por todo o continente.

³⁴⁸Lino, Raul, Raul Lino visto por ele próprio, *op. cit.*, p. 29.

³⁴⁹França, José-Augusto, *Raul Lino: Arquitecto da Geração de 90*, *op. cit.*, p. 78.

³⁵⁰“Por ora o que lhe posso dizer é que há entre a educação, como os alemães a compreendem e a praticam, e a que se em outros colégios mesmo franceses, ingleses ou americanos, tão grande diferença, que se não deve hesitar, na escolha. Os métodos alemães têm outra profundidade e é por excelência a Alemanha o país da pedagogia. Além disso tanto em ciência como em moralidade são superiores a tudo, e combinam a instrução teórica com a prática da maneira mais acertada. Isto sei que é assim ...”. Cf. Quental, Antero de, *Cartas de Antero de Quental*, Coimbra: Impr. Da Universidade (1915).

³⁵¹Lino, Raul, Raul Lino visto por ele próprio, *op. cit.*, p. 29.

O artesanato e as artes e ofícios adquiriam então uma importância disciplinar no seio do ensino artístico com aplicação na vida material e espiritual do novo século e fruto desse renovo, fundavam-se as correspondentes instituições na década de 1890 um pouco por todo o continente e em particular na Alemanha, conhecidas como *Handwerker und Kunstgewerbeschule*. Assim se passou também em Hanôver, que viu nascer a sua “Escola de artesanato e artes e ofícios”, em 1892, num edifício projetado pelo arquiteto Paul Rowald (1850-1920), construído entre 1890 e 1891 e inaugurado em 1892.

Raul Lino mudava do cenário da experiência do internato de três anos no colégio católico “instalado nos arredores de Windsor, em uma velha mansão do século XVIII”, inserido num contexto pitoresco de extraordinário valor paisagístico, para o cenário da “pacata cidade de Hanôver”. Sem prejuízo da tranquilidade que Raul Lino intui do ambiente da cidade de Hanôver, tratava-se da capital e da maior cidade do estado alemão da Baixa Saxónia. Essa centralidade refletia-se nas suas instituições e a *Technische Hochschule*, fundada em 1831 como Instituto Politécnico, transferia-se para as instalações do histórico *Welfenschloss*, em 1879, com o estatuto de Universidade Técnica, sendo-lhe reconhecida, em 1899, a possibilidade de conferir grau de doutor.



20. Escola de artesanato e artes e ofícios (*Handwerker und Kunstgewerbeschule*) Hanôver³⁵²



21. Instituto Superior Técnico (*Welfenschloss Technische Hochschule*) Hanôver³⁵³

³⁵²Créditos: Karl Friderich Wunder (1899) disponível em http://de.wikipedia.org/wiki/Kunstgewerbeschule_Hannover

³⁵³Créditos: [a. d.] (1890-1905) Library of Congress disponível em <http://www.loc.gov/pictures/item/2002713724/>

Naqueles idos da última década do século XIX e sob a influência das “lições de bom gosto” que a revista *The Studio* vinha propagando pelo continente, desde 1893 – o mesmo ano em que Raul Lino desembarcou em Hanôver – tomava forma na cidade de Munique, em 1896, o *Jugendstil*³⁵⁴, a tendência alemã do *Art Nouveau*. O *Jugendstil* na Alemanha, como a *Sezession* na Áustria, o *Art Nouveau* na Bélgica e em França ou o *Liberty* em Itália, contaminavam o escol artístico e fizeram surgir uma nova linguagem que se libertava da densidade medievalista do *Arts and Crafts*, visando ambientes translúcidos, e etéreos, claramente influenciados pela obra de Macintosh, segundo Pevsner.

Sobre o advento deste movimento artístico na Alemanha, na última década do século XIX, escreveu Raul Lino (1918), tratar-se do “«estilo juventude» (...) Na sua essência, sob o ponto de vista puramente arquitectónico e abstraindo dos aspectos variados a que as circunstâncias especiais de época e ambiente obrigam, tudo isto não foi mais que uma nova manifestação do espírito que, à falta de melhor denominação, se pode chamar gótico, antitético do classicismo.”³⁵⁵ Sem prejuízo de o entender efémero, Raul Lino é vagamente influenciado em apontamentos (esparços) na sua obra, como por exemplo, na Casa Ribeiro Ferreira (Lisboa, 1906 - demolida), no Cinema Tivoli (Lisboa, 1924), ou mais adiante no Pavilhão do Brasil Independente (Lisboa, 1940).

A influência “da escola de Munich”³⁵⁶ é aliás relevada por António Arroio na revista *Atlântida* (n.º 2, 15 Dez. 1915), a propósito de um desenho de Raul Lino anexo a uma carta do “ilustre pianista Rey Colaço [sobre a ideia de] promover a construção d’uma sala para concertos íntimos” em Lisboa.³⁵⁷ Ao que Raul Lino responde discordar “respeitosamente da opinião do sr. Arroyo, sobre a derivação da moderna arquitectura alemã que [reputa] resultante, em primeiro lugar de motivos espirituais bem mais profundos, de[ve] confessar que em princípio não ac[ha] perniciosa uma influência politicamente estranha desde que ela não se manifeste em cópia arbitrária, mas que seja antes fundada numa analogia espontânea de modos de sentir emanentes de uma mesma fonte de inspiração.”³⁵⁸

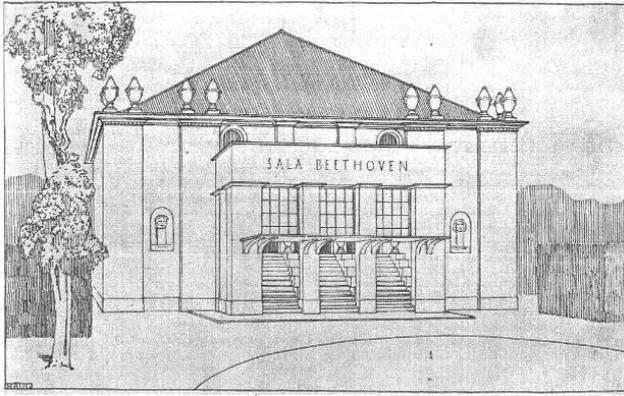
³⁵⁴ Movimento germânico da Arte Nova inspirado no título do semanário ilustrado *Jugend*, fundado em Munique, no ano de 1896, pelo escritor, jornalista e editor Georg Hirth (1841-1916).

³⁵⁵ Lino, Raul Lino, A nossa Casa – Apontamentos sobre o bom gosto na construção das casas simples, *op. cit.*, p. 60.

³⁵⁶ Arroio, António, Sala Beethoven, in *Atlântida*, n.º 2, (15 Dez. 1915), p. 171-174.

³⁵⁷ Id. *Ibid.*

³⁵⁸ Lino, Raul, Uma carta de Raul Lino, in *Atlântida*, n.º 3 (15 Jan. 1916), p. 279-281.



22. Raul Lino: Sala Beethoven (1915)[s. l.]³⁵⁹

23. Raul Lino: Exposição do Mundo Português, Pavilhão do Brasil (1940), Belem³⁶⁰

Aquela resposta de Raul Lino a António Arroio esclarece em dois planos sobre a conceção da Sala Beethoven: que deriva de um influxo espiritual profundo na esteira do *Arts and Crafts* e não efêmero como o “da escola de Munich”; que o acorde das proporções, do ritmo dos elementos da fachada (como a tripla portada saliente) e da tectónica, sendo bem português, permite intuir a entrada da quinta sinfonia e assim relacionar a construção com Beethoven. Raul Lino reflete então uma consciência clara sobre a dualidade dos elementos endógenos/abstratos e exógenos/empáticos, que radicam na génese arquitetónica e artística, na esteira da já aludida investigação de Wilhelm Worringer (1907) e que articulará compreensivamente em “Espírito na Arquitetura” (*Auriverde Jornada*, 1937), sem prejuízo de a exercer a todo o momento, na sua síntese.

Raul Lino reflete também um entendimento dos desenvolvimentos progressistas que a arte e a arquitetura tomavam no *fin de siècle*. Entre os dois caminhos que se perfilavam na década de 1890 e que percecionou enquanto estudante na Inglaterra e na Alemanha (1890-1897), Raul Lino escolheu a direção da continuidade entre arquitetura e circunstância que se apresentava no entendimento da tradição, que lhe davam os pioneiros britânicos do *Arts and Crafts*, e em particular M. H. Baillie Scott. Consequentemente Raul Lino repudiou a direção de rutura com a história que se configurava no estilo *Sezession* ou *Jugendstil*, e tal evidencia-se na resposta que endereça a António Arroio: “por não seguir o seu conselho, não querendo agora, e a sangue frio, aplicar sobre a fachada, sentida como foi, alguns ornatos que lhe dariam, quanto muito, apenas uma alegria ... offenbachiana.”³⁶¹

³⁵⁹ Créditos: Almeida, Pedro Vieira de, Raul Lino – Arquiteto moderno, *op. cit.* p. 121.

³⁶⁰ Créditos: Paulo Guedes (1940) Arquivo Municipal de Lisboa/Núcleo fotográfico/PT/AMLSB/PAG/000362.

³⁶¹ Lino, Raul, Uma carta de Raul Lino, in *Atlântida*, n.º 3 (15 Jan. 1916), p. 280.

Em boa verdade, a presença que atrás intuímos de “linhas flexuosa” ao Estilo *Sezession* ou *Jugendstil* na obra de Raul Lino, entendemo-la no decorrer de uma recente urbanidade (Casa Ribeiro Ferreira, Lisboa, 1906), do caráter festivo do ambiente (Cinema Tivoli, Lisboa, 1924) ou da própria efemeridade e caráter representativo (Pavilhão do Brasil, Belém, 1940), ou seja, em circunstâncias que de alguma forma exigiam essa “alegria ... offenbachiana.” Não menos relevante para a formação do arquiteto embora sem o revelar, mas subjacente na argumentação em ensaios, pareceres e memórias descritivas da sua produção urbanística, foi a centralidade da história e da arte na expansão e desenvolvimento das cidades. Esta questão foi justamente levantada por Camillo Sitte, em *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen (A construção das cidades segundo seus princípios artísticos, 1889)*, polemizando contra as alterações higienistas do Ring de Viena, obra que Françoise Choay³⁶², considera central na história do urbanismo europeu para a afirmação da tendência culturalista na última década do século XIX. *Der Städtebau*, propagou a influência de Camillo Sitte na Europa do norte e central tendo recebido a calorosa crítica de Joseph Stübben (1845-1936), num periódico de Hanôver (1889).³⁶³

Ora Raul Lino desembarcou em Hanôver (1893), numa conjuntura dominada pela polémica de Sitte, sendo provável que tenha contactado com *Der Städtebau*, senão através da imprensa, decerto nas aulas teóricas da *Technische Hochschule*. Na essência Sitte contrapôs à hierarquização do tráfego e das infraestruturas no traçado do Ring de Viena, a necessidade de se observarem, igualmente, critérios artísticos no desenho da cidade e da sua expansão. Autor com ampla produção no centro e norte da Europa, Sitte prosseguiu um sentido de continuidade que é idêntico na gesta ao dos pioneiros britânicos e que influenciou o urbanismo inglês finissecular da cidade-jardim. Sem prejuízo de só ter sido editado em inglês no ano de 1945,³⁶⁴ a sua influência de *Der Städtebau* é acusada por Raymond Unwin em 1909³⁶⁵, num sentido que é absolutamente concordante com o projeto artístico de cidade de Camillo Sitte, realçando-lhe o enfoque na valorização das particularidades dos aglomerados revelando a surpresa e o belo, o pitoresco, em continuidade com a história e a tradição, ou seja com a cultura.

³⁶²Choay, Françoise, *L'urbanisme: Utopies et Réalités*, Paris: Seuil, 1965, p. 259-276

³⁶³“Hannoversche Zeitschrift”, XXXV, 1889. Collins, George. R.; Collins, Christiane C., *Camillo Sitte y el nacimiento del urbanismo moderno*, Barcelona: Gustavo Gili, 1980, p. 73-74.

³⁶⁴Sitte, Camillo; Stewart, Charles T., *The art of building cities: city building according to its artistic fundamentals*. New York: Reinhold Publishing Corporation, 1945.

³⁶⁵Unwin, Raymond, *Town planning in practice: an introduction to the art of designing cities and suburbs*. London: T. Fischer Unwin, 1909.

Esta conceção de Camillo Sitte é a que Raul Lino tem sobre a “Arte da urbanização”³⁶⁶, ou valorização³⁶⁷ quando em presença da cidade histórica, entendê-mo-la pois cunhada na sua formação alemã, adquirindo densidade crítica também através da produção dos pioneiros e urbanistas ingleses, como já aludido, por via da obra de M. H. Baillie Scott e pela sua associação a Raymond Unwin, no que concerne à cidade-jardim. Conhecimento que é intrínseco aos escritos de Raul Lino e será determinante para a sua produção urbanística.

À frequência da “escola de artesanato e artes e ofícios” (*Handwerker und Kunstgewerbeschule*) e das “aulas teóricas no Instituto Superior Técnico” (*Technische Hochschule*), juntou-se a “prática, durante dois anos, no «atelier» do prof. A. Haupt, como voluntário.”³⁶⁸ Durante os dois últimos anos da sua estada em Hanôver (1895-1897), Raul Lino praticou arquitetura com Karl Albrecht Haupt (1852-1932), arquiteto que conhecia como professor de História de Arquitetura na *Technische Hochschule*, e “com quem depois de voltar para Portugal mant[eu] assídua correspondência até à sua morte. A ele devo o grande amor que passei a nutrir pela minha terra.”³⁶⁹

De facto, no mesmo ano de 1895 em que Raul Lino começou a praticar no *atelier* de Albrecht Haupt, publicava este o segundo volume da sua tese de doutoramento sobre a Arquitetura do Renascimento em Portugal³⁷⁰, investigação que desenvolveu *in situ* sobre a arquitetura quinhentista Portuguesa. Esta obra foi delineada como um roteiro de arquitetura civil e religiosa portuguesa para os leitores teutónicos, tendo sido referenciada por Ramalho Ortigão em o *Culto da Arte em Portugal* (1896) pela sua relevância para a compreensão do manuelino e do renascimento. Mendes Atanásio³⁷¹, embora referenciando imprecisões do ponto de vista da história, reconhece-lhe uma profunda visão da arquitetura no seu meio, entre os séculos XIII e XVII.

³⁶⁶Cf. Lino, Raul, *Quatro Palavras sobre Urbanização*. Lisboa: Valentim de Rio-Carvalho, 1945, p. 12.

³⁶⁷“A palavra urbanização começa por não corresponder etimologicamente áquilo de que Sintra carece (...) Urbanização nesse sentido só é de admitir á margem. Completamente fora da mancha panorâmica (...) Por isso eu preferia chamar valorização ao que aí haja de ser feito”. Cf. Lino, Raul, Sintra e a Urbanização, in *Diário de Notícias* (2 Mar. 1952).

³⁶⁸Cf. Lino, Raul, Raul Lino visto por ele próprio, *op. cit.*, p. 29.

³⁶⁹Id. *Ibid.*

³⁷⁰Haupt, K. Albrecht, *Die Baukunst der Renaissance in Portugal von den Emmanuel's dis glucklichen bis zu dem schlusse spanischen herrschaft*, 2º v.: Das land, Frankfurt: Henrich Keller, 1895.

³⁷¹Cf. Albrecht Haupt; Atanásio, Manuel Mendes (pref.); Morgado, Margarida (trad.); *A arquitetura do Renascimento em Portugal: do tempo de D. Manuel o Venturoso, até ao fim do domínio Espanhol*, Lisboa: Presença, 1986.

O conhecimento teórico que Raul Lino adquiriu na *Technische Hochschule*, particularmente em história da arquitetura e a prática desenvolvida em *atelier*, sob a tutoria de Albercht Haupt, são exemplo claro da excelência da pedagogia alemã enfocada na prática a que se referiu Antero de Quental (Conferências do Casino, 1871). Esta experiência de ensino proporcionou-lhe à distância do território pátrio, um nível de conhecimento sobre a história e a paisagem portuguesa – esta como narrativa literária que o é, também – que certamente, não obteria em Lisboa. Já após a sua estada na Alemanha e a pedido de Haupt, Raul Lino desenvolveu algumas investigações no sul de Portugal, região que seria a de maior incidência da sua obra de arquitetura doméstica.

“Caracterizou-se a minha permanência na Alemanha por uma vida muito solitária em que aproveitei bastante dos melhores mestres que por lá tive”³⁷² e nesse particular Haupt além de professor e patrono de estágio orientou-o também para a leitura, tendo Raul Lino adquirido a primeira edição inglesa de *Walden or life in the Woods* (1854)³⁷³ numa livraria de Hanôver cerca de 1895.³⁷⁴ “Livro do filósofo-poeta americano Thoreau, contemporâneo de Emerson, que ficou sendo durante muito tempo [seu] livro de cabeceira,”³⁷⁵ confessa dever-se à sua leitura compreensiva “o amor que [tem] pela Natureza, sem dúvida outro resultado da [sua] permanência na Alemanha.”³⁷⁶ Desse amor elevado a “culto pela Natureza,”³⁷⁷ escreve que “o [seu] feitio tendeu sempre para a meditação, e a independência atraía-[o] sem que o isolamento [o] assustasse,”³⁷⁸ entendendo a experiência da “Natureza” como um exercício de intuição na esfera do espírito. Adiante no mesmo texto escreve que “corria e palmilhava a serra de Sintra (...) sempre a pé e sozinho,”³⁷⁹ admitindo a experiência da “Natureza” também como fisiológica. Natureza em Raul Lino é projeção mental e extensão fisiológica do ser, experiência espiritualmente exercida e nesse entender, natureza virgem ou humanizada, cidade, vila, aldeia, sítio, são paisagem “que é, como já alguém no século passado a definiu, um estado de alma.”³⁸⁰

³⁷²Cf. Lino, Raul, Raul Lino visto por ele próprio, *op. cit.*, p. 29.

³⁷³ Thoreau, Henry David; Dircks, Will H. (int.), *Walden: or life in the woods*. London: Walter Scott Ltd, 1886 [1.^a ed. Boston: Ticknor and Fields, 1854].

³⁷⁴Cf. França, José-Augusto, *Raul Lino: Arquiteto da Geração de 90*, *op. cit.*, p. 80.

³⁷⁵Cf. Lino, Raul, Raul Lino visto por ele próprio, *op. cit.*, p. 29.

³⁷⁶Id. *Ibid.*

³⁷⁷Id. *Ibid.*

³⁷⁸Id. *Ibid.*

³⁷⁹Id. *Ibid.*

³⁸⁰ Lino, Raul, *Arquitetura, Paisagem e a Vida*, *op. cit.*, p. 21.

Este entendimento de natureza espiritualmente domesticada evidencia-se na conceção de paisagem segundo Raul Lino, como síntese que é entre a arquitetura e a circunstância na medida do “concurso [dos dois] elementos”³⁸¹ que confluem na conceção de qualquer obra de arte, designadamente, já aqui o aduzimos - “o indefinível elemento do impulso”³⁸² e o elemento perceptível no processo de “adaptação.”³⁸³ A evidência desta dialética espiritual entre abstração e empatia para a génese da síntese adquiriu-a o arquiteto na contínua demanda pelo conhecimento de si próprio,³⁸⁴ que o exercício de contemplação da natureza melhor propicia praticando o exemplo do escritor-filósofo H. D. Thoreau, que viveu dois anos nas margens do lago *Walden*, em Concord, com o mesmo propósito.

Cerca dos dezoito anos, Raul Lino, termina a sua educação no estrangeiro, entre a Inglaterra e a Alemanha, possuidor de um conhecimento culto da arquitetura do Renascimento em Portugal e das nossas paisagens através das narrativas literárias e desenhadas *in situ* pelo seu mestre germânico Albrecht Haupt, entre 1886 e 1888³⁸⁵. Sobre ele escreveu que “ao seu temperamento e à sua cultura humanística repugnava toda a ideia de uma «Arte sem antecedências,»”³⁸⁶ e assim afirmava como palavras suas o “significado [da arquitetura] como padrão de cultura.”³⁸⁷

Raul Lino absorveu também em Hanôver, nas aulas teóricas de arquitetura, na escola de artes e ofícios e nas “lições de bom gosto” da revista *The Studio*, o influxo *Arts and Crafts* britânico que contagiou a sua proposta artística transversal entre artes decorativas, arquitetura e urbanismo, preferindo-o à translucidez dos movimentos *Sezession* na Áustria ou *Jugendstil* na Alemanha que conheceu e que anunciavam a rutura das vanguardas com a história. Uma vez em Portugal Raul Lino exercerá o influxo espiritual da continuidade com a tradição, em termos de cultura nacional e nesse intuito revolucionará também pela modernidade da conceção orgânica herdada dos pioneiros e de M. H. Baillie Scott, em particular.

³⁸¹ Lino, Raul, *Espírito na Arquitetura*, *op. cit.*, p. 227.

³⁸² Id. *Ibid.*

³⁸³ Id. *Ibid.*

³⁸⁴ “Se alguém quisesse aprender a falar todas as línguas e a familiarizar-se com os costumes de todas as nações, se quisesse viajar para mais longe que todos os viajantes, aclimatar-se a todos os lugares (...) devia obedecer ao preceito de um antigo filósofo: Conhece-te a ti mesmo”. Cf. Thoreau, Henry David, *Walden; Ou, a Vida nos Bosques*, Antígona, Lisboa, 1999, p. 349.

³⁸⁵ Lino, Raul, Alberto Haupt, in *Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes*, V, Lisboa, 1939.

³⁸⁶ Id. *Ibid.*

³⁸⁷ Lino, Raul, *Espírito na Arquitetura op. cit.* p. 166.

2.2 Regresso a Portugal (1897-1900)

Raul Lino, “tendo regressado a Lisboa [em 1897] quando ainda não tinha feito 18 anos, comple[tou] o [seu] curso livre autodidacticamente,”³⁸⁸ deixando na sua narrativa autobiográfica a convicção que havia cumprido com zelo – sem prejuízo de o ter feito em idade muito prematura – um exigente plano de estudos em arquitetura, no plano teórico assistindo a aulas na *Technische Hochschule* de Hanôver e no plano prático em *atelier*. De facto, ambas aquelas componentes da sua formação germânica foram-lhe ministradas pelo Professor Albrecht Haupt, que sendo doutor em história da arquitetura sobre a época do renascimento em Portugal e arquiteto com vasta obra executada, assegurava um patamar de rigor científico e profissional, muito para além do que seria expectável encontrar, em Portugal, ou em França, que era o destino regular dos bolseiros portugueses.

Continua argumentando Raul Lino na sua autobiografia: “Ainda pensei em praticar durante uns tempos no *atelier* do arquitecto Ventura Terra; abeirei-me dele, mas não cheguei a falar nisto porque não lhe via, nem de longe, o interesse e o magnetismo que me haviam seduzido na pessoa de Albrecht Haupt”³⁸⁹. Nesta passagem do texto, Raul Lino indica claramente que a fonte do seu desinteresse por Ventura Terra (1866-1919) deriva das suas características pessoais e espirituais e em particular a uma falta de apelo que não podemos deixar de a associar à sua produção progressista, configurada que foi nos cânones clássicos das *Beaux-Arts* e no centro civilizacional da Europa continental, que era Paris.

Contudo, trabalhar sob a orientação de Ventura Terra no seu *atelier* implicava aderir à sua proposta progressista e estilhaçar toda a formação, árdua e convictamente adquirida, entre a Inglaterra e a Alemanha, no entendimento que a arquitetura é uma arte concebida em continuidade com a tradição, reinterpretando a todo o tempo as estruturas de memória e lugar, perpetuando o seu inalienável papel de padrão cultural. E esse propósito de Raul Lino sucumbiria ao internacionalismo, racionalismo e estandardização admitida no processo progressista de Ventura Terra. E essa não era opção que pudesse aceitar.

³⁸⁸Cf. Lino, Raul, Raul Lino visto por ele próprio, *op. cit.*, p. 29.

³⁸⁹Id. *Ibid.*

Raul Lino regressa a Portugal, no ano de 1897, numa conjuntura particularmente conturbada. Os primeiros indícios de instabilidade vinham da década de 1870, nas comunicações que Antero de Quental (1842-1891) e Eça de Queiroz (1845-1900) proferiram nas *Conferências do Casino* (1871), entre outros autores da geração de 70, que o desencanto converteu em “vencidos da vida” (1887-1894). Com o Ultimato Britânico, em 1890 essa instabilidade intensificou-se, e à ameaça da perda da soberania nacional sobre os territórios ultramarinos, contrapunham-se nas artes, expressões simbólicas como a épica Camonianiana ou a telúrica paisagem rural. Entretanto e sob repto lançado em 1890, por Adolfo Coelho (1847-1919), arqueólogos e etnógrafos indagavam pela casa portuguesa, síntese de nacionalidade com o maior significado simbólico.

Um ano antes do seu regresso saía no prelo *O Culto da Arte em Portugal* (1896) de Ramalho Ortigão (1836-1915), obra onde o autor acusa “a hybrida confusão allucinada do chálet suíço, do cottage inglez, da fortaleza normanda, do minarete tártaro e da mesquita moira,”³⁹⁰ que nos últimos vinte anos vinha inquinando a paisagem dos arredores de Lisboa. Àquela “confusão alucinada”, o autor contrapunha o exemplo de uma casa que o Conde de Arnoso construiu em Cascais (1894), e que indiciava a possibilidade de construção moderna de uma casa tradicional. Aquele diagnóstico sobre a degradação da paisagem portuguesa, implicava um tratamento que não passava pela arqueologia ou a etnografia, porque a ciência não poderia dar resposta a uma questão espiritual e cultural, que só a síntese arquitetónica contextualizada poderia dar.

Pela sua natureza, o repto de Ramalho Ortigão ficava-se pelas esferas da aristocracia e da alta burguesia cultas ou das elites intelectuais, sendo indiferente para a burguesia emergente e endinheirada que anseava pelo exotismo e originalidade de pavilhões de feira internacional à beira mar plantados. Contudo aquele repto em prol da nossa paisagem era precisamente o propósito de Raul Lino, que “quando regressou da Alemanha, trazia já o intuito, conhecido e aplaudido de Haupt – o seu verdadeiro mestre, - de se dedicar de preferência, à construção de habitações, e de reagir, com todo o vigor, com toda a fé, da sua radiosa juventude, contra a corrente de banalidade e de estrangeirismo, que há muito nos invadiu.”³⁹¹

³⁹⁰Ortigão, Ramalho, *O culto da arte em Portugal*, Lisboa: António Maria Pereira – livreiro-editor, 1896, p. 115.

³⁹¹Pessanha, D. José, Raul Lino, in *A Construção Moderna*, Ano III, n.º 56 (10 Abr. 1902), p. XX.

A falta de interesse e o magnetismo que sentiu no contato com Ventura Terra, colmatou-os Raul Lino de sobejo junto de Alexandre Rey Colaço, “não po[dendo] (...) deixar de relatar, a título de exemplo, o que significou para um estudante, que se conservara ausente de Portugal durante mais de oito anos, vir a encontrar no lar acolhedor da antiga Rua Nova de S. Francisco de Paula o melhor guia espiritual que se lhe poderia ter oferecido.”³⁹²

“Na casa de S. Francisco de Paula juntava-se o escol dos que não se conformavam com a vida normal e corrente do nosso meio, em que a Arte – quando muito – não passa de vago motivo de divertimento, estando longe de representar uma necessidade do espírito. Além de artistas de todos os campos – músicos, pintores, actores – e dos mais dedicados discípulos, víamos ali também frequentemente homens de boa sabedoria daquela época: Jaime Batalha Reis (1847-1935) (...) Agostinho de Campos (1870-1944) (...) Alfredo Bensaúde (1856-1941) (...) António Arroio (1856-1934) (...) Afonso Lopes Vieira (1878-1946).”³⁹³

Recém-chegado de Hanôver, em 1897, Raul Lino encontrou no círculo artístico de Alexandre Rey Colaço, campo fértil para o cultivo do espírito e incentivo no entendimento convergente das expressões artísticas na *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total) wagneriana, “instinto” que fecundou no *pathos* do romantismo alemão. “Na ambiência daquela casa (...) [entusiasmou-se] pelas ideias mais nobres e justas que encontraram expressão nas obras de Rousseau, de Tolstoi, Ruskin, Taine e de tantos outros fanais prediletos daquele tempo.”³⁹⁴ Em “Evocação de Alexandre Rey Colaço” que Raul Lino proferiu no Conservatório Nacional, em 30 de abril de 1954, acentuou, “uma das características da [sua] personalidade, que chega até aos nossos dias e se nos apresenta hoje como parte integrante de um tipo ideal da modernidade.”³⁹⁵ Assenta essa “modernidade” no seu reconhecimento “de um cabal aniquilamento do indivíduo, por meio da crescente invasão dos foros da nossa personalidade por tendências coletivistas uniformizantes que hoje dominam a vida”³⁹⁶ refletindo-se numa “cultura toda pendente para o analítico e o abstracto”³⁹⁷ que produziu o “tipo do homem restrito.”³⁹⁸

³⁹²Lino, Raul, *Evocação de Alexandre Rey Colaço*. Lisboa: Valentim de Rio-Carvalho, 1957, p. 8.

³⁹³Id. Ibid., p. 10.

³⁹⁴Id. Ibid., p. 11.

³⁹⁵Id. Ibid., p. 12.

³⁹⁶Id. Ibid., p. 12-13.

³⁹⁷Id. Ibid., p. 13.

³⁹⁸Id. Ibid., p. 13.

“Reconhecendo os efeitos viciosos causados pela civilização materialista e tecnicista (...) é com vista ao futuro, que podemos bem invocar o seu exemplo [Alexandre Rey Colaço], como a antítese do *homo restrictus* (...) como homem-artista para quem o culto da música, o apreço da Arte, a admiração pela Natureza se achavam estruturalmente ligados.”³⁹⁹

Imbuído do espírito da *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total) e munido do instrumento do “instinto”, espiritualmente revigorado no círculo de Alexandre Rey Colaço, fermentou em Raul Lino o propósito de cumprir a missão que constava no “mapa de deveres [que] trazia no seu caderno de estudante”⁴⁰⁰, passado por Albrecht Haupt, em 1897. Raul Lino mergulha então na percepção espiritual daquele Portugal telúrico que conhecia dos “desenhos de viagem”⁴⁰¹ de Haupt, da sua investigação sobre a arquitetura do renascimento em Portugal.

É de novembro de 1897⁴⁰², o primeiro desenho de Raul Lino no âmbito das excursões de estudo que realizou, de norte a sul de Portugal, na companhia do aguarelista Roque Gameiro, que lhe havia sido apresentado pelo seu pai. “Aproveitando domingos e feriados percorríamos os sítios ao nosso alcance. Começámos pelo Sul do país onde me interessava em especial o mudejarismo e o pseudo-mudejarismo do Alentejo e Algarve.”⁴⁰³ Raul Lino concentrou a sua no Sul, região onde coletou a clientela da sua primeira e fecunda proposta doméstica (1900-1918), “No entanto a minha carreira profissional incipiente obrigava-me a visitar também as outras províncias por onde se foi espalhando a minha primitiva clientela”⁴⁰⁴.

³⁹⁹Lino, Raul, *Evocação de Alexandre Rey Colaço*. Lisboa: Valentim de Rio-Carvalho, 1957, p. 17-18.

⁴⁰⁰Id. Ibid., p. 11.

⁴⁰¹Albrecht Haupt (1852-1932) fundamentou a sua investigação sobre a arquitetura do renascimento em Portugal (*Die Baukunst der Renaissance in Portugal von den Emmanuel's dis glucklichen bis zu dem schlusse spanischen herrschaft*, 1890, 1895) sobre uma série de registos de viagem, desenhados *in situ*, em sete itinerários que se cumpriram entre junho de 1886 e outubro de 1888. Raul Lino terá certamente contactado com estes registos no seu estúdio no *atelier* de Haupt. Cf. Belchior, Lucília dos Santos, *Karl Albrecht Haupt (1852-1932) e o «desenho de viagem»: o registo dos monumentos nacionais: compreensão arquitetónica e fruição estética*. Lisboa: Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, 2011 (Tese de doutoramento História: Arte, Património e Teoria do restauro). Disponível em <http://repositorio.ul.pt/handle/10451/3192>.

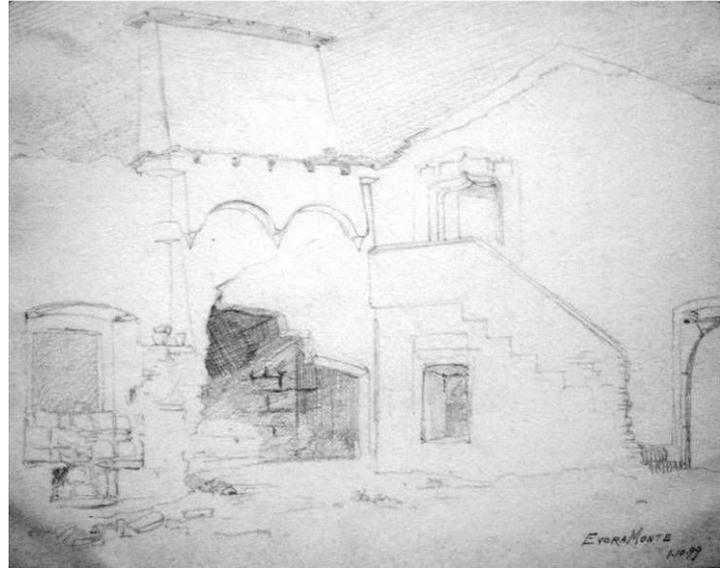
⁴⁰²Foi-nos dado observar através da consulta dos desenhos originais e do dossier do inventário informal do arquivo elaborado por Isolda Lino, com a assistência de Raul Lino, um “apontamento de exteriores” numerado (Gaveta 10, n.º 1), datado de 11-97, referente a um desenho de chaminés, Alvito, 11-97.

⁴⁰³Lino, Raul, *A vida corre – o Tempo continua*, (1970), p. 4. [palestra] Acessível no arquivo da família, Lisboa: R. Feio Terenas.

⁴⁰⁴Id. Ibid.



24. Raul Lino: “Rebor do Chão e Bragado, VII.1898”, Vila Real ⁴⁰⁵



25. Raul Lino: “Évora Monte 1-10-1899”, Évora ⁴⁰⁶

Raul Lino apreendeu os “valores-de-habitar”⁴⁰⁷ e o “estilo de vida”⁴⁰⁸ do Sul atento às estruturas da tradição, ou seja da cultura de lugar e memória, intuindo narrativas de continuidade entre a *Arquitetura [a] Paisagem e a Vida*, registando-as em desenho como o seu mestre Haupt. Na viragem entre séculos e no âmbito da Exposição Internacional de Paris de 1900 cujo mote era celebrar as conquistas da técnica e da ciência, Raul Lino apresenta ao concurso do Pavilhão de Portugal uma síntese de Paço, “um atrevimento (...) inspirado em estilos de várias épocas combinados numa composição verosímil e bastante harmoniosa, em que sobressaiam reminiscências amouriscadas do nosso Alentejo.”⁴⁰⁹

“A iniciativa foi arrojada, mas o terreno não estava por cá ainda preparado, e mesmo que estivesse! – Ficou como era natural desclassificado, mas foi motivo de caloroso aplauso para Rafael Bordalo Pinheiro que o estampou no primeiro número da sua revista «a Paródia». O concurso foi ganho por Ventura Terra, que com o seu feitio e a sua experiência apresentou uma construção típica francesa daquela época, de correcta composição escolar destituída, já se vê, da mínima feição que fizesse lembrar Portugal.”⁴¹⁰

⁴⁰⁵ Créditos: Coleção da família de Raul Lino

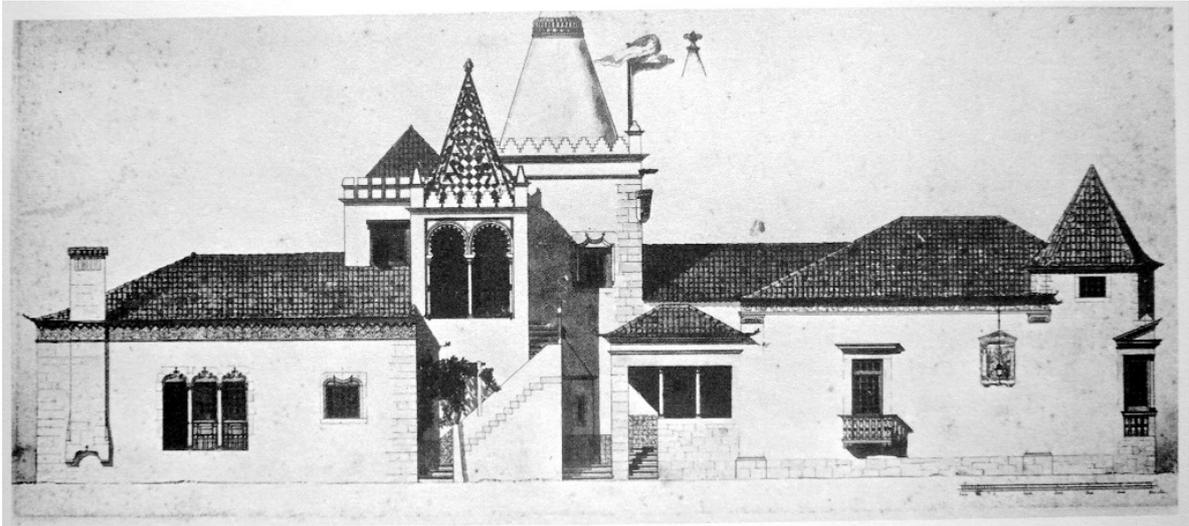
⁴⁰⁶ Créditos: Coleção da família de Raul Lino

⁴⁰⁷Cf. Almeida, Pedro Vieira, Raul Lino – Arquiteto moderno, *op. cit.*, p. 130.

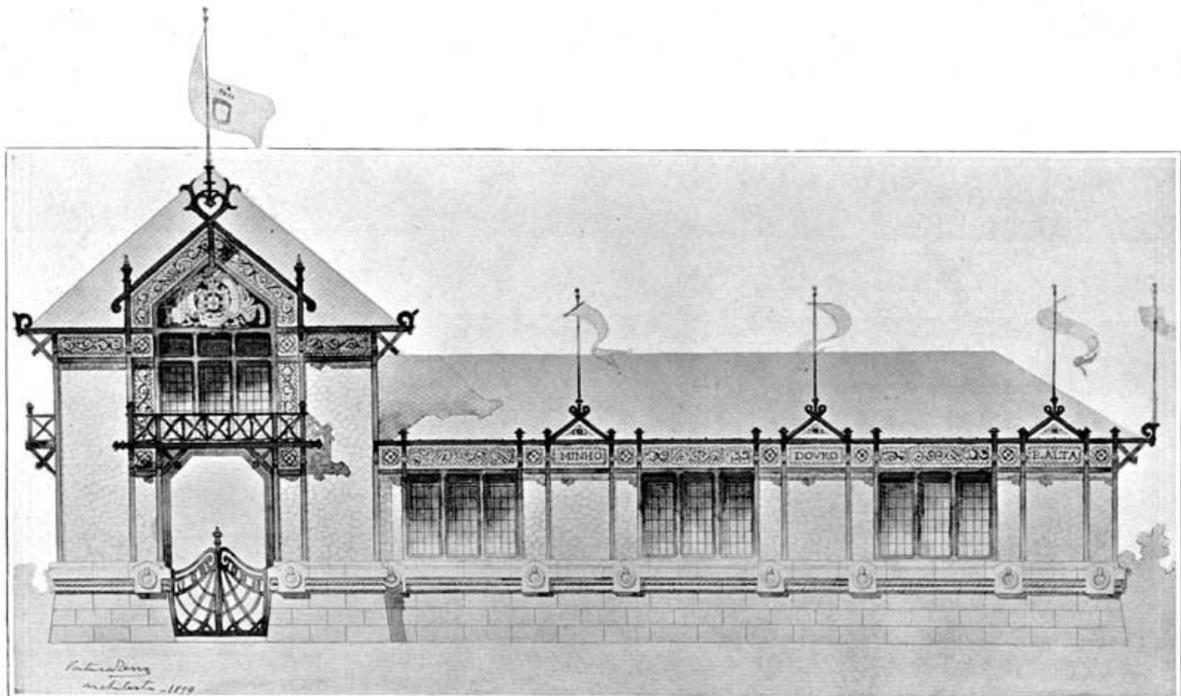
⁴⁰⁸Lino, Raul, *Arquitetura, Paisagem e a Vida*, *op. cit.*, p.19

⁴⁰⁹Cf. Lino, Raul, *Raul Lino visto por ele próprio*, *op. cit.*, p. 29.

⁴¹⁰Id. *Ibid.*



26. Raul Lino: Pavilhão de Portugal na Exposição Internacional de 1900 (projeto, 1899): Alçado⁴¹¹
Projeto eliminado



27. Ventura Terra: Pavilhão de Portugal na Exposição Internacional de 1900 (projeto, 1899): Alçado⁴¹²
Projeto vencedor e construído no local

⁴¹¹Créditos: França, José-Augusto, Raul Lino: Arquiteto da Geração de 90, *op. cit.*, p. 91.

⁴¹²Créditos: disponível em http://lemog.fr/lemog_expo_v2/displayimage.php?pid=1159&fullsize=1.

Na leitura de José-Augusto França, excêntrico aos restantes ecletismos orientalizantes e pastiches manuelinos a sufrágio, “o jovem discípulo de Haupt, apresentou um traçado inteligente e digno, inspirado nas estruturas do Renascimento”⁴¹³. Já Pedro Vieira de Almeida considera que “embora constituído a partir de elementos díspares de exemplos de arquitectura nacional, o pavilhão apresenta uma certa unidade formal e uma grande frescura inventiva. Vendo hoje lado a lado projecto de Ventura Terra e o de Raul Lino, percebem-se as vias que levaram à aprovação do primeiro, mas também se percebe a reacção que a escolha suscitou em certos meios.”⁴¹⁴

De facto Raul Lino agregou estilos moçárabe e manuelino numa estrutura do renascimento com elementos e simbólica da arquitectura nacional – azulejo, janelas de canto, escadas adoçadas, sacadas, arcos manuelinos e em ferradura, chaminé evocativa do Paço de Sintra beirado e telha de canudo – numa totalidade artística plausível. A composição inviabiliza uma leitura eclética ou fachadista pela desmultiplicação volumétrica do conjunto, que resulta numa síntese proporcionada e harmoniosa, e na ausência de contexto é a própria arquitectura narrativa de uma paisagem cultural, porque indutora de lugar (Sul) e plena de memória. Pelo influxo medievo, artesanaria e espacialidade implícita, Raul Lino projeta então uma casa do *Arts and Crafts* meridional português.

Já o projeto vencedor de Ventura Terra conformou o ensejo de modernidade e cosmopolitismo parisiense que o próprio, após licenciado pela Academia Portuense de Belas Artes (1881-1886), absorveu como pensionista do estado na *École Nationale et Speciale de Beaux-Arts* e no *atelier* de Victor Laloux (1886-1896). Credor do ensejo de progresso reclamado pela burguesia e pelo Estado, o projeto de Ventura Terra seria construído no Quay d’Orsay, e embora concordante com o tom progressista da própria exposição que consagrou o *Art Nouveau*, assumia um posicionamento parco de sentimento pátrio, que outras nações, em particular da Europa do Norte, lograram expressar em termos mais próximos do revivalismo *Arts and Crafts*, afinal como Raul Lino o propôs.⁴¹⁵

⁴¹³ França, José-Augusto, Raul Lino: Arquitecto da Geração de 90, *op. cit.*, p. 84.

⁴¹⁴Cf. Almeida, Pedro Vieira, Raul Lino – Arquitecto moderno, *op. cit.*, p. 130.

⁴¹⁵Esta análise resulta de uma simples constatação que a observação de postais de época demonstra cabalmente e tal é particularmente visível no cantão das Nações no Quay d’Orsay, num segundo alinhamento em relação ao Rio Sena, onde se implantou o pavilhão Português entre outras sete representações, a saber Dinamarca, Peru, Grão Ducado do Luxemburgo, Roménia, Pérsia, Finlândia e Bulgária. Cf imagens disponíveis em http://lemog.fr/lemog_expo_v2/index.php?cat=12.

2.3 Arquitetura, paisagem e “encantamento” (1900-1918)

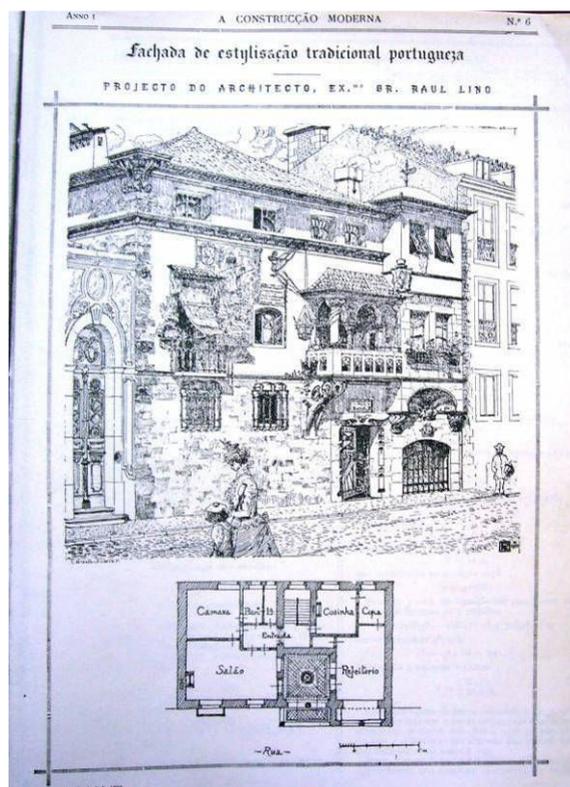
O plausível projeto de casa apalaçada apresentado em 1899, ao concurso do Pavilhão de Portugal para a Exposição Internacional de 1900, em Paris, foi segundo Raul Lino “um atrevimento (...) iniciativa arrojada” para a qual o “terreno não estava por cá ainda preparado, e mesmo que estivesse!”. Estas palavras do autor sobre o curso dos acontecimentos que acercaram a seleção do pavilhão a edificar no Quay d’Orsay, em Paris, em 1900, foram publicadas na sua autobiografia, na precisa data em que o arquiteto cumpria o seu nonagésimo aniversário (21 Nov. 1969), um ano antes da inauguração da exposição retrospectiva da sua obra na Gulbenkian (1970) e da polémica que se lhe sucedeu.

A narrativa de Raul Lino em 1969, traduzia o espírito renovador subjacente ao seu projeto do pavilhão submetido a concurso em 1899, que derrotado em favor de Ventura Terra, ganhou então a simpatia de Rafael Bordalo Pinheiro, que o publicou “no primeiro numero da sua revista «a Paródia»”. Sucedendo ao *António Maria*, cujo projeto editorial havia terminado, *A Paródia*, pelo seu fino humor contado em traços grossos, continuava a caricaturar a conjuntura política nacional e em particular a burguesia cativa do estrangeirismo francês, contrapondo-lhe os valores de autenticidade da cultura portuguesa, acolhendo a simpatia do Povo, de certa aristocracia e alta burguesia culta.

Nesse sentido, a publicação n’*A Paródia* daquele Paço do Sul, de Raul Lino, providenciou-lhe a clientela culta e abastada que lhe permitiu construir a sua primeira obra de encantamento, através de uma arquitetura de “sonho” e “poesia,”⁴¹⁶ para além da que lhe encomendariam os amigos do círculo de António Rey Colaço, certos que o jovem arquiteto traduziria “em pedra” a “música” e o espírito que ali se cultivava. No período de tempo que definimos para as duas primeiras fases da obra Raul Lino (1900-1918; 1918-1934) – altura em que ingressa na Direcção Geral de Edifícios e Monumentos Nacionais – a sua obra vai fecundar sobretudo entre clientes privados e em particular na arquitetura doméstica, sem prejuízo de a entender em contexto e construir também, a paisagem.

⁴¹⁶Lino, Raul, O Romantismo e a «Casa Portuguesa», *op. cit.*

Sem obra para apresentar, Raul Lino só podia contar com a divulgação mediática da sua proposta para conquistar clientela, e nesse sentido a publicação do seu projeto de pavilhão português n.º 6 *A Paródia*, rendeu créditos logo quatro meses depois, com a publicação do seu primeiro esboço na revista *A Construção Moderna* (n.º 6, 16 Abr. 1900), com honras de capa. A redação da revista, querendo proporcionar aos seus leitores “ocasião de apreciarem os progressos e aptidões dos *novos*, que procuram distinguir-se em manifestações de considerável valor [apresentava] hoje um bello projecto de fachada de estylisação portuguesa, de que é autor o ex.m.º sr. Raul Lino, artista ultimamente evidenciado pelas interessantes provas que apresentou no concurso para os projectos destinados às instalações portuguesas na exposição de Paris.”⁴¹⁷ Nessa revista declara Raul Lino nas palavras da redação que “o projecto em questão não procura representar um determinado estylo histórico; procura apenas imprimir um carácter nacional ao edificio, empregando alguns motivos architectonicos de antiga tradição portuguesa.”⁴¹⁸



28. Raul Lino: Fachada de estylisação tradicional portuguesa (1900) projeto: Perspetiva e Planta⁴¹⁹

⁴¹⁷Fachada de estylisação tradicional portuguesa, in *A Construção Moderna*, Ano I, n.º 6 (16 Abr. 1900), p. 3.

⁴¹⁸Id. Ibid.

⁴¹⁹Créditos: *A Construção Moderna*, Ano I, n.º 6 (16 Abr. 1900), p. 1.

Raul Lino começava a afirmar o seu espaço na cena nacional, numa direção de modernidade radicalmente diferente daquela que se vinculava na latitude do espaço europeu meridional influenciado que era pelo cosmopolitismo francês e pelas *Beaux Arts*, e Portugal não era exceção. Nessa aspiração civilizacional de progresso eram os bolseiros portugueses especializados na *École Nationale et Speciale de Beaux-Arts* de Paris, os arquitetos escolhidos para projetar a obra pública e privada.

Ventura Terra regressa a Portugal um ano antes de Raul Lino e nesse mesmo ano de 1896, ganha o concurso internacional para a reconstrução da Câmara dos Deputados no Convento de São Bento, vindo a desenvolver profícua atividade profissional, modernizando edifícios pombalinos, respondendo a novos programas burgueses no eclético estilo *Beaux-Arts* parisiense, e projetando para a Lisboa que se expande para Norte, equipamentos, residências particulares e edifícios de serviços e lazer.⁴²⁰ Promove o emprego do ferro, do vidro e do betão-armado e o funcionalismo na arquitetura nacional, já próximo do desenvolvimento *Art Nouveau* que Mackintosh exportou para o continente, movimento que fez o pleno na exposição de Paris de 1900, na direção do futuro e das vanguardas.

O referido “projecto de fachada de estylisação portuguesa” publicado n’*A Construção Moderna* (n.º6, 16 Abr. 1900), e as duas imagens representadas na capa são bem esclarecedoras do intuito do arquiteto e a partir delas podemos inferir bem o propósito da campanha que então declara os seus princípios, honestos e claros no sentido de conferir um estilo português à nossa construção citadina, que então conhece um forte impulso. É bem visível a primazia da planta que se reflete na organização do espaço centrado no átrio distribuidor, funcionando os espaços anexos como vasos comunicantes sem recurso ao corredor que caracteriza a construção corrente e que Raul Lino combaterá sem tréguas. A organização fluída do espaço reflete-se na fachada em deliberada animação rítmica que resulta da variedade de vãos e das suas dimensões relativas, de sacada e de peito com clara hierarquização no plano nobre dos espaços sociais (1.º andar).

⁴²⁰ Bem representativa da arquitetura eclética e cosmopolita de Ventura Terra, em Lisboa, será a obra de remodelação estética e funcional de um edifício habitacional do plano pombalino de Eugénio dos Santos, para sede do Banco Lisboa & Açores (1906). Anteriormente projetou a reconstrução da Assembleia Nacional (1895-), Santuário de Santa Luzia (Viana do Castelo, 1903), Sinagoga de Lisboa (1905), e posteriormente alguns equipamentos relevantes como o Liceu Camões (Lisboa, 1907), Liceu Pedro Nunes (Lisboa, 1909), a Maternidade Alfredo Costa (1908), o palacete H. Mendonça (R. Marquês de Fronteira, Lisboa, 1909), o Cinema Politeama (1912-1913), entre outros. Cf. França, José-Augusto, *A Arte em Portugal no Século XIX*. Lisboa, vol II, (1967) p. 139.

É ainda evidente uma riqueza volumétrica do conjunto que se obtém através de um corpo saliente que se autonomiza do plano principal e se sobre-eleva em dois pisos acima do beirado, introduzindo uma verticalidade que contraria a horizontalidade dominante da composição, com presença da alpendrara e com forte efeito no claro-escuro, elementos que serão estruturantes na sua proposta ulterior. Dá-se também uma clara redução da altura relativa entre pisos que se confronta com a típica construção de rendimento, à direita na imagem, argumento que será recorrente na sua proposta e que aproxima a construção à tradicional expressão chã da nossa arquitetura meridional, É ainda clara a afirmação da marcação horizontal do beirado e das coberturas inclinadas com telha de canudo.

O “projecto de fachada de estylisação portuguesa,” embora aparentemente eclético supera bem o âmbito e título do artigo que imaginamos mais na esfera do editor, porque de facto e pelos motivos já aduzidos, a casa organiza-se do interior para o exterior como a planta bem evidencia. Contudo o exercício releva para o propósito de nacionalização da arquitetura que Raul Lino evidencia sem teorizar a matéria para um leitor que se deverá deixar encantar pelo ambiente projetado, concebendo-o não como representação de “um determinado estylo histórico”⁴²¹ mas como composição agregadora de “alguns motivos architectonicos de antiga tradição portuguesa.”⁴²²

Nele estão bem evidentes os princípios que o arquiteto plasmará em *A nossa Casa* (1918), nos esquemas desenhados que ilustrarão o seu pensamento sobre a casa citadina. A planta é em si reveladora do revolucionário sentido espacial da proposta de Raul Lino, que se virá a evidenciar com clareza na casa Monsalvat, no próximo artigo que publicará naquela revista. Embora se trate de uma construção urbana, limitada nos alinhamentos e polígono de implantação, não deixa de ser revelador da sua conceção espacial, o centrar-se no “Átrio” como se refere Raul Lino a este espaço nuclear na sua conceção, que é distribuidor para os restantes espaços, com reflexo na eliminação do corredor⁴²³, refletindo bem as “lições de bom gosto”⁴²⁴ da revista *The Studio* e em particular a conceção da *Artistic House* de M. H. Baillie Scott.

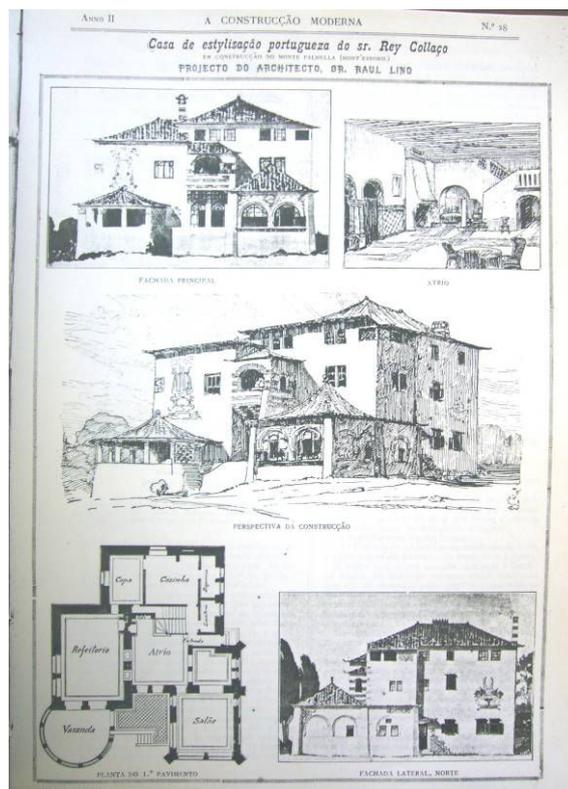
⁴²¹Fachada de estylisação tradicional portuguesa, in *A Construção Moderna*, Ano I, n.º 6 (16 Abr. 1900), p. 3.

⁴²²Id. Ibid.

⁴²³Cf. Lino, Raul, Para o Senhor Arq^{to} Pedro Vieira de Almeida, 3 fl. (1970). [Carta]. Acessível na Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa: Av. Berna.

⁴²⁴Id. Ibid.

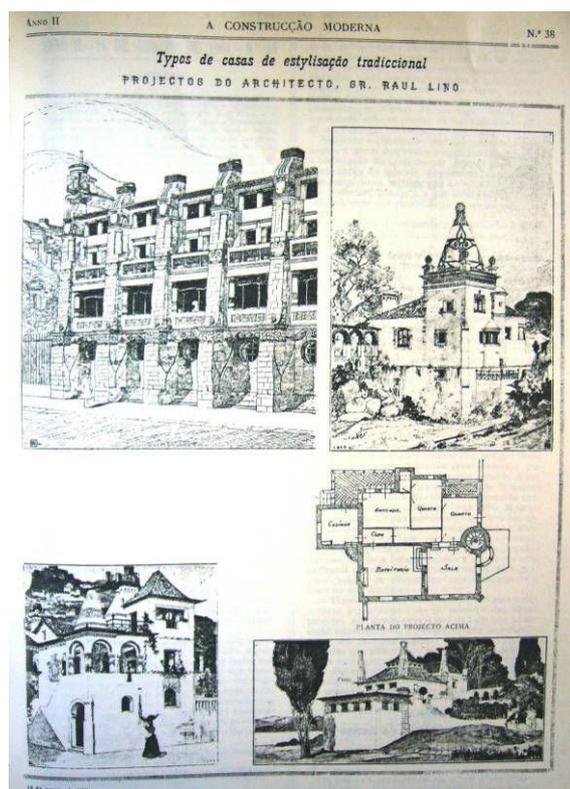
Raul Lino prosseguirá o tema da tradição portuguesa, com a publicação da “Casa de estylisação portuguesa do Sr. Rey Colaço: Em construção no Monte Palmella (Mont’Estoril)”, n.º *A Construção Moderna*, (n.º 28, 16 Mar. 1901). Num mosaico de cinco desenhos distribuídos na capa daquela revista, dois alçados, uma perspetiva exterior da construção, uma interior do Átrio e a planta do piso térreo, dão uma leitura bem compreensiva do que será a obra. Entre aqueles desenhos, as perspetivas à mão livre relevam uma habilidade de desenhador sensível que permitem intuir na sua leitura de exteriores, uma volumetria desmultiplicada, com forte presença de elementos penumbrados e da arquitetura moçárabe, que o influenciaram nas suas primeiras excursões pelo Alentejo. Já a perspetiva interior do Átrio evidencia a dinâmica nucleada centrada no átrio, em que a escadaria assume toda a importância funcional e cénica na distribuição entre os espaços íntimos e sociais da casa, com enfoque cénico. Mas é na planta que Raul Lino mais inova, na distribuição nucleada dos espaços que irradiam do átrio para o exterior, franqueando as fronteiras físicas da construção.



29. Raul Lino: Casa de estylisação portuguesa do Sr. Rey Colaço (1901) projeto: Alçados, Perspetivas e Planta⁴²⁵

⁴²⁵Créditos: *A Construção Moderna*, Ano II, n.º 18 (16 Mar. 1901), p. 1.

De novo com o tema da tradição portuguesa por fundo, Raul Lino publicou imagens de “Typos de casa de estylisação tradicional” n’*A Construção Moderna*, (n.º 38, 16 Ago. 1901), precisamente 5 meses após a publicação da “Casa de estylisação portuguesa do Sr. Rey Collaço”, naquela revista. Numa organização gráfica muito semelhante, distribuem-se cinco desenhos na capa daquela revista, a saber, quatro perspetivas exteriores e uma planta, referentes a quatro projetos do arquiteto, que “figuraram na última Exposição da Sociedade Nacional de Bellas Artes, e valeram ao seu auctor a medalha de 3.ª classe”⁴²⁶. Uma das imagens refere-se a uma construção urbana, que poderia ser de habitação coletiva, definidora de espaço público e marcada pela composição horizontal chã animada por um ritmo vertical de expressivos contrafortes inclinados que vão definindo o afastamento dos dois planos da fachada, definidos, numa composição original. Na mancha esquerda inferior da capa, a perspetiva de uma casa é particularmente evocativa a Sintra, pela simbólica da chaminé cónica, intuição que se confirma com a representação em plano distante da serra, do palácio da pena e do castelo dos mouros.



30. Raul Lino: Typos de casa de estylisação nacional (1901) projeto: Perspetivas e Planta⁴²⁷

⁴²⁶Cf. “Typos de casa de estylisação tradicional” in *A Construção Moderna*, Ano II, n.º 38 (16 Ago. 1901), p. 3.

⁴²⁷Créditos: *A Construção Moderna*, Ano II, n.º 38 (16 Ago. 1901), p. 1.

Na mancha direita da capa, uma perspectiva com a respetiva planta, e outra perspectiva no plano inferior, remetem-nos para duas plausíveis construções unifamiliares em circunstâncias territoriais bem diversas. Provavelmente a construção superior e a planta são do sul e a inferior da região das beiras, atentando às diferentes tradições construtivas, como o ritmo das fenestrações e a inclinação das coberturas e á presença do moçárabe ou não, assim como pelas características das espécies arbóreas. Analisando aqueles desenhos presenciamos uma e a mesma vontade de construção de paisagem através da arquitetura que é independente da circunstância, da maior ou menor prevalência do elemento natural. Em meio urbano e perante a regularidade geométrica do traçado, ou “tabuleiro”⁴²⁸ segundo John Ruskin, a arquitetura afirma-se contrapondo-lhe o valor da sua particularidade. Em ambientes onde prevalece o pitoresco a arquitetura é concordante com o entorno, contudo não se lhe reduz de todo na expressão plástica autoral.

Raul Lino exerce a todo o tempo nos seus projetos uma manifestação clara da vontade do artista criador que não sendo imune ao meio é mais expressão de “impulso” ou da qualidade da abstração (Worringer, 1907) que sujeição imediata à “adaptação”⁴²⁹ ou qualidade de mimese da empatia (Worringer, 1907). Há uma geometria espiritual de proporções entre a arquitetura e o meio mas também entre o propósito e a expressão da síntese e nesse sentido concordamos com a leitura de Pedro Vieira de Almeida quando afirma que a proposta do arquiteto não configura uma adesão sentimentalista à “*Mãe-Natura*.”⁴³⁰ Faz Raul Lino depender a génese da obra de arquitetura, em face da sua maior adesão ou distanciamento do meio, num juízo que é de ordem inefável. Esse é um dos aspetos que diferencia a sua produção dos coetâneos e que será talvez o mais evidente na leitura de continuidade da sua obra de arquitetura e paisagem.

⁴²⁸John Ruskin (1819-1920) sintetizou bem o seu pensamento sobre a degradação da paisagem britânica, na 2.ª palestra que proferiu em Edimburgo (*Lectures on Architecture and painting: Delivered at Edinburgh*, in November, 1853) servindo-se do plano de expansão da cidade, a «New Town» de James Craig (1739-1795), e comparando-o a um «tabuleiro». Ruskin critica-lhe a regularidade, a uniformidade da arquitetura e a monotonia da ornamentação, contrapondo-lhe o exemplo da cidade medieval de Verona, elogiando-lhe a irregularidade da malha urbana, a assimetria, a diversidade, a particularidade da arquitetura e o estilo gótico, cometendo ao conjunto da arquitetura doméstica, o principal papel no embelezamento de uma cidade. Cf. Choay, Françoise *L'urbanisme: Utopies et Réalités*. Paris: Seuil (1965), p. 159/167.

⁴²⁹“O primeiro destes elementos é o indefinível princípio que poderemos chamar impulso, desejo, anseio, misteriosa disposição procriadora que se manifesta na profundidade do nosso subconsciente, ainda sem qualquer propósito reconhecível”, desenvolvendo-se o segundo elemento “de maneira mais ou menos aparente, mais ou menos clara e que se patenteia aos nossos sentidos no processo que chamaremos de adaptação”, concorrendo ambos “no criar e formar de qualquer obra de Arte, e – digamos de passagem – são também implícitos na própria essência de beleza.” Cf. Lino, Raul, *Espírito na Arquitetura*, *op. cit.*, p. 226.

⁴³⁰Cf. Almeida, Pedro Vieira, Raul Lino – Arquiteto moderno, *op. cit.*, p. 154.

Nestas três primeiras publicações de projetos de Raul Lino n’*A Construção Moderna*, estava bem patente o seu entendimento da tradição portuguesa que se evidenciava na reinterpretção das estruturas culturais de lugar (espaço) e memória (tempo da história), ou seja, da tradição. Tradição esta entendida como memória perpetuada por gerações e decantada do erro, segundo Raul Lino citando Ortega y Gasset,⁴³¹ incorporando-se dinamicamente na síntese, na arquitetura em contexto, numa direção de continuidade, que é antitética da rutura que os coetâneos progressistas, vinham a operar. Na altura em que foram publicados os “Typos de casa de estylisação tradicional,” a sua terceira capa n’*A Construção Moderna*, (n.º 38, 16 Ago. 1901) provavelmente a “Casa de estylisação portuguesa do Sr. Rey Colaço: Em construção no Monte Palmella (Mont’Estoril)” publicada naquele periódico (n.º 28, 16 Mar. 1901), já estaria concluída, se não que.

Esta casa foi encomendada pela terceira Duquesa de Palmela, D. Maria Luísa Domingas Sousa Holstein, que doou o terreno de sua propriedade e custeou de raiz o projeto e a obra para a oferecer a Alexandre Rey Colaço, como incentivo para fixar o insigne pianista em território luso: “Monsalvat destinava-se a casa de verão, espécie de retiro onde se ia *fazer música*”⁴³². Coincidência foi a primeira obra efetivamente realizada por Raul Lino⁴³³ destinar-se ao pianista que o acolheu no seu círculo musical e artístico quando regressou de Hanôver em 1897, “no lar acolhedor da antiga Rua Nova de S. Francisco de Paula[,] o melhor guia espiritual que se lhe poderia ter oferecido.”⁴³⁴ Neste sentido Raul Lino foi, digamos, arquiteto em ca[u]sa própria, sem limites materiais ou espirituais para a conceção da obra, que não fosse o impulso musical e artístico do seu amigo. Em 1901, Alexandre Rey Colaço mudava-se da Rua Nova de S. Francisco de Paula, em Lisboa, para Monsalvat, iniciando-se então nas palavras de Lino “A era trinufal do *Ersatz*.”⁴³⁵ Monsalvat era na mitologia medieval o mítico castelo que Titirel construiu na floresta do Monte Salvaz para guardar o Santo Graal e a lança de Cristo, e a simbologia óbvia, era que aquela casa era o reduto do maior tesouro espiritual, a saber, o das artes e da *Gesamtkunstwerk* de Wagner.

⁴³¹Raul Lino pronunciou-se sobre este sentido da tradição citando um extrato do *Prólogo para franceses (A rebelião das massas*, Ortega y Gasset, 1930) no estudo que apresentou no Museu Nacional de Arte Antiga em 16-04-1951 e na escola Superior de Belas artes do Porto, em 11-05-1951. Cf. Lino, Raul, *Arte, Problema Humano: a propósito da sede da O.N.U.*, op. cit., p. 45.

⁴³²Cf. Almeida, Pedro Vieira, Raul Lino – Arquiteto moderno, op. cit., p. 140.

⁴³³Cf. Pimentel, Diogo Lino, Biografia in *Raul Lino: Exposição retrospectiva da sua Obra*, op. cit., p.8.

⁴³⁴Lino, Raul, *Evocação de Alexandre Rey Colaço*, op. cit., p. 8.

⁴³⁵Expressão que entendemos na tradução do alemão por “substituição”. Cf. Id. *Ibid.*, p. 11.

“A campanha para o aporuguesamento da casa portuguesa (...) iniciada há quase três quartos de século e que teve também, por origem, um tanto de reacção nacionalista, provocada pelo período de negação que tingiu o nosso grande florescimento literário do último período do século XIX. Reacção contra o estrangeirismo, igualmente. Mas sobretudo, o que este movimento representa na sua acção mais esclarecida é a revelação de um forte anseio por restabelecer a perdida harmonia no mundo da nossa arquitectura.

(...) A campanha começou talvez mais ostensivamente com a apresentação do referido projecto no concurso para o nosso pavilhão na Exposição Universal de Paris, em 1900. Além da apreciação feita por Rafael Bordalo Pinheiro, só mereceu palavras elogiosas num artigo do jornalista Manuel Penteado.

Pouco depois, apareciam uma pequena casa em Cascais, imaginada com sobriedade pelo aristocrata Bernardo Pindela [Conde de Arnos, 1894] que repetia as linhas de uma casa minhota das muito simples e, mais ou menos pela mesma época, uma outra casita no Monte Estoril, inspirada nos motivos alentejanos de tradição e sabor mouriscos [Raul Lino, Monsalvat, 1901]. Seguiram-se entre outras obras, a moradia do livreiro editor Manuel Gomes [Raul Lino, Casa Silva Gomes, 1902] e outra do apaixonado aquarelista Roque Gameiro [alterações Raul Lino, Casa Roque Gameiro, cerca 1900], esta na Porcalhota (hoje Amadora). E assim se começou a abrir caminho à reflexão sobre o decoro das cidades e o respeito devido à Natureza, no capítulo da Arquitectura”⁴³⁶

Adiante na sua autobiografia Raul Lino vem precisar a latitude da campanha que para além da “revelação de um forte anseio por restabelecer a perdida harmonia no mundo da nossa arquitectura” é também “um anseio de recuperar a harmonia perdida da paisagem, das cidades de Portugal, o desejo de restabelecer o decoro, pelo menos nas aparências, que deve ter o cenário da nossa vida.”⁴³⁷ Este precisar da amplitude da campanha de Raul Lino, não é de somenos para um homem e autor que é absolutamente comedido e rigoroso no uso da palavra, e neste precisar encontramos justa expressão para o entendimento que a sua obra de arquitetura é também de paisagem.

⁴³⁶Cf. Lino, Raul, Raul Lino visto por ele próprio, *op. cit.*, p. 29-31.

⁴³⁷Id. *Ibid.*, p. 32.

Naquele ano de 1901, era nos arredores da capital com centro na cidadela de Cascais, remodelada em 1871 para instalações de veraneio por D. Luís, numa tradição prosseguida pelo príncipe herdeiro, D. Carlos, que se distribuía a moradia veraneante da corte e da aristocracia elegante, irradiando na direção dos Estoris. Contudo a paisagem atlântica de Cascais vinha sofrendo alterações no seu perfil, que em ecletismos românticos vários transformavam-na sob o crescente peso de figurinos estrangeiros e descontextualizados da nossa tradição arquitetónica. Nesse sentido acusou Ramalho Ortigão, em 1896, a “hybrida confusão allucinada do châlet suíço, do cottage inglez, da fortaleza normanda, do minarete tártaro e da mesquita moira.”⁴³⁸

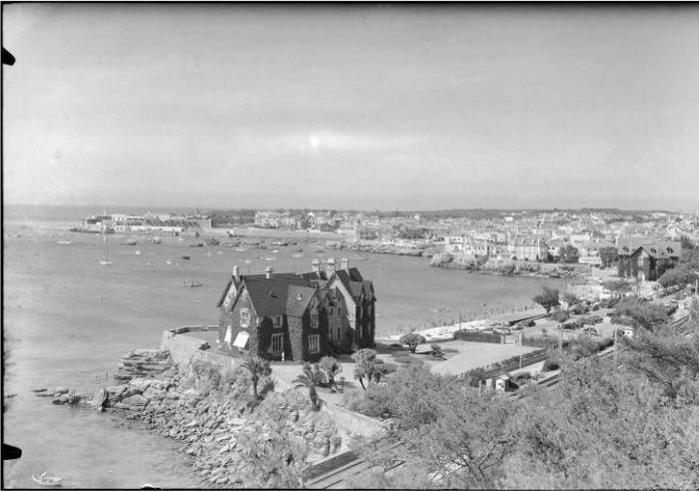
Em 1873, a 3.^a Duquesa de Palmela, D. Maria Sousa Holstein promovia a construção do Palácio Palmela sobre o baluarte de Nossa Senhora da Conceição”, no promontório nascente da praia da Conceição. Construído no estilo neogótico inglês sob projeto de Thomas Henry Wyatt (1807-1880), o Palácio Palmela foi entretanto alterado e ampliado sob projeto de José Luís Monteiro (1848-1942), na década de 1890.⁴³⁹ Em 1896, sob traço do mesmo arquiteto e no mesmo estilo edificava-se, a Poente, o palácio dos Marqueses do Faial (filhos do Duque de Palmela).⁴⁴⁰

Em 1902, na estrada da Boca do Inferno e na enseada da praia de Santa Marta, junto à foz da ribeira dos Mochos, e próximo da Cidadela, em terreno municipal aforado ao financeiro Jorge O’Neill, iniciou-se a construção da torre de São Sebastião. Concebida sob uma visão cenográfica e pitoresca de Luigi Manini, em 1900, foi o pintor Francisco Vilaça que lhe fixou a forma, cerca de 1904, numa arquitetura fortemente ancorada nos elementos particulares do meio e fomentadora da sua génese de torre fortificada. Entretanto em 1896, Ramalho Ortigão contrapunha ao “horto psiquiátrico” dos Estoris o exemplo da casa que o Conde de Arnoso construiu em Cascais (1894), como uma possibilidade moderna de “casa tradicional”, obra que segundo Raul Lino, “repetia as linhas de uma casa minhota das muito simples.”

⁴³⁸Ortigão, Ramalho, O culto da arte em Portugal, op. cit., p. 115.

⁴³⁹Rio-Carvalho, Araújo, Palácio Palmela: Nota histórico-artística [em linha] (1998) [consult. 21 Set. 2012], Disponível em <http://www.igespar.pt/pt/patrimonio/pesquisa/geral/patrimonioimovel/detail/70834/>.

⁴⁴⁰Id. Ibid.



31. Chalet Palmela: Thomas Henry Wyatt (1873); José Luís Monteiro (1896), Cascais [Duques de Palmela]⁴⁴¹



32. Casa de São Bernardo, Bernardo Pindela (1894), Cascais [Conde de Arnoso]⁴⁴²



33. Chalet Faial: José Luís Monteiro (1896), Cascais [Marqueses do Faial]⁴⁴³



34. Torre de São Sebastião: Luigi Manini (1900); Francisco Vilaça (1904), Cascais [Jorge O'Neill]⁴⁴⁴

⁴⁴¹Créditos: António Passaporte (1940-1960), Arquivo Histórico Municipal de Cascais (AHMC):CAP216.

⁴⁴²Créditos: (05 Set. 1943). Arquivo Histórico Municipal de Cascais (AHMC): CAM285.

⁴⁴³Créditos: António Passaporte (1940-1960), Arquivo Histórico Municipal de Cascais (AHMC): CAP200.

⁴⁴⁴Créditos: António Passaporte (1940-1960), Arquivo Histórico Municipal de Cascais (AHMC): CAP068.

Na sua autobiografia (1969), Raul Lino definiu a “campanha” nos exatos termos que já havia procedido em “Vicissitudes da casa portuguesa nos últimos cinquenta anos” (*Ver e Crer*, Dez. 1945, 33-37) e na narrativa de “Ainda as casas portuguesas” (*Panorama*, Set. 1941, 9-10). Fê-lo, precisando os limites territoriais da “campanha de aporuguesamento da nossa casa, da nossa arquitectura,” esclarecendo que “é um anseio de recuperar a harmonia perdida da paisagem, das cidades de Portugal”. Raul Lino entendeu esse “anseio”, no prosseguimento coerente do *pathos* do romantismo alemão e do influxo *Arts and Crafts* britânico em que se formou na Alemanha e na Inglaterra, entre 1890 e 1897, no culto da arte de Goethe, Ruskin e Morris, autores para quem a obra de arte se define na continuidade com a tradição, ou seja com a cultura sem enjeitar o presente.

Cosiderando que a “arquitetura está gradualmente perdendo o seu significado como padrão de cultura [que] já não reflecte rigorosamente senão as actividades da parte material da vida,”⁴⁴⁵ Raul Lino reverbera na sua proposta de renovação doméstica o repto lançado por Ramalho em 1896, visando nacionalizar a arquitetura e lutar sem peias contra o estrangeirismo que descaracterizava a nossa paisagem. O arquiteto assume esse combate logo no seu primeiro exercício profissional, o projecto do Pavilhão de Portugal para a Exposição Universal de Paris de 1900 (1899), prosseguindo-o em obra e em escritos diversos como o “Hotel Português”⁴⁴⁶ (1915), os “Edifícios escolares”⁴⁴⁷ (1916), *A Nossa Casa*⁴⁴⁸ (1918), a “restauração de Monumentos”⁴⁴⁹ (1941), ou a *Urbanização*⁴⁵⁰ (1945), convicto que “toda a arte tende para o corregimento mundo.”⁴⁵¹ Nessa demanda solitariamente prosseguida por Raul Lino, a reabilitação da paisagem portuguesa neste primeiro período da sua obra que situamos entre 1900 e 1918, exerce-se no sentido do “encantamento”, numa efabulada narrativa de “sonho”⁴⁵² e “poesia”⁴⁵³.

⁴⁴⁵Lino, Raul, Espírito na Arquitetura in, *Auriverde Jornada: recordações de uma viagem ao Brasil*. Lisboa: Valentim de Rio-Carvalho, 1937, p. 166.

⁴⁴⁶Lino, Raul, “Memória justificativa e descritiva de um projeto de Hotel Português para ser construído no Sul do Paiz”, *Congresso Regional Algarvio - These apresentada pela Comissão de Hotéis da Sociedade Propaganda de Portugal*. Lisboa: Gazeta dos Caminhos de Ferro, [s. n.] (Set. 1915).

⁴⁴⁷Lino, Raul, Edifícios Escolares, in *Atlântida*, n.º 4 (15 Fev. 1916).

⁴⁴⁸Lino, Raul, *A Nossa Casa: Apontamentos sobre o bom gosto na construção das casas simples*. 1.ª ed. Lisboa: Atlântida, 1918.

⁴⁴⁹Lino, Raul, A propósito da Sé do Funchal: a restauração de Monumentos, in *Belas-Artes*. Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes, n.º 9 (1941).

⁴⁵⁰Lino, Raul, *Quatro Palavras sobre Urbanização*. Lisboa: Valentim de Rio-Carvalho, 1945.

⁴⁵¹Cf. Lino, Raul, Raul Lino visto por ele próprio, *op. cit.*, p. 42.

⁴⁵²Lino, Raul, O Romantismo e a «Casa Portuguesa», *op. cit.*

⁴⁵³Id. *Ibid.*

Naquele “horto psiquiátrico” dos Estoris a que se referia Ramalho Ortigão em 1896, cumpria-se no ano de 1901 a obra da “Casa de estylisação portuguesa do Sr. Rey Colaço: Em construção no Monte Palmella (Mont’Estoril)”, publicada n’*A Construção Moderna*, (n.º 28, 16 Mar. 1901), a primeira concluída de um conjunto que em 1970, Pedro Vieira de Almeida designou como as “quatro casa marroquinas, norte-africanas afinal por via alentejana.”⁴⁵⁴ Naquele conjunto o arquiteto-crítico aquilatava a Monsalvat (1901) e a *O’Neill* (1902) com semelhante “qualidade de obra acabada”⁴⁵⁵ e com menor qualidade pela sua “miniaturização”⁴⁵⁶ de escala na frente de rua a Silva Gomes (1902) e de obra acabada em face às primeiras, a Vila Tânger (1903). O epíteto das “quatro casas marroquinas” tem sido recorrente nas ulteriores releituras, pela génese amouriscada de Monsalvat, muito centrada na naturalidade tangerina do cliente, Alexandre Rey Colaço, pela sua presença espiritual na conceção da casa e na evidente presença de elementos característicos da arquitetura moçárabe, e nesse sentido a metáfora colhe.

Com Monsalvat, arranca a obra da “campanha” – conceptualmente foi-o com o projeto do pavilhão português de 1899 – na sua tendência doméstica, não exclusiva, mas de facto a dominante no conjunto da sua produção prática ou teórica. Coerente nos termos da sua formulação e persistente na prossecução dos objetivos, Raul Lino transitou a dimensão arqueológica e positivista em que nas últimas três décadas do século XIX redundou a negação dos cientistas da etnologia e da arqueologia em prol da «Casa Portuguesa», para o plano dinâmico de uma criação arquitetónica moderna. Nesse sentido Raul Lino dá resposta ao apelo *fin de siècle* com forte sentido ético e social do papel do arquiteto.

Síntese entre a arquitetura portuguesa do Sul e as mouras impressões do tangerino Rey Colaço, Monsalvat inova nas fachadas, renovando o sentido tradicional do azulejo, em esquemas de rico cromatismo e estilização. Será contudo na sua espacialidade que mais inova, centrada no átrio destinado também a uma vivência musical, que se prolonga para o jardim através do alpendre, “*almofadas de penumbra*”⁴⁵⁷ que coam a luz dura do Atlântica e desmultiplicam volumetricamente o conjunto numa leitura proporcionada e harmoniosa, enquadrando a paisagem que também se lê do interior para o exterior.

⁴⁵⁴Cf. Almeida, Pedro Vieira, Raul Lino – Arquiteto moderno, *op. cit.*, p. 138.

⁴⁵⁵Id. Ibid.

⁴⁵⁶Id. Ibid.

⁴⁵⁷Id. Ibid., p. 142



35. Monsalvat: Raul Lino (1901), Cascais [Alexandre Rey Colaço]⁴⁵⁸



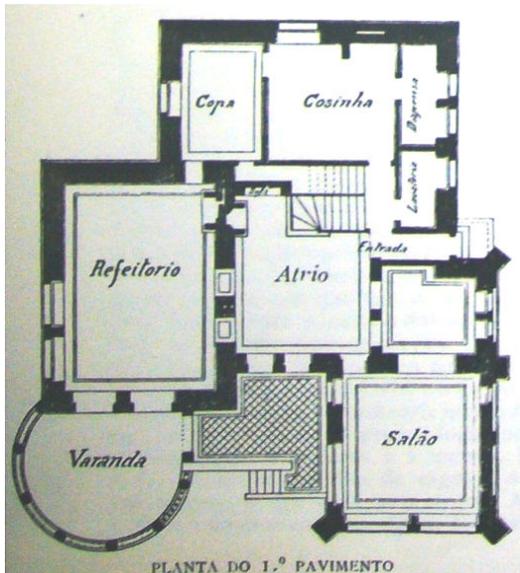
36. Casa O'Neill: Raul Lino (1902-1918), Cascais [Jorge O'Neill; José Lino]⁴⁵⁹

⁴⁵⁸Créditos: (1903). Arquivo Histórico Municipal de Cascais (AHMC): CAM576.

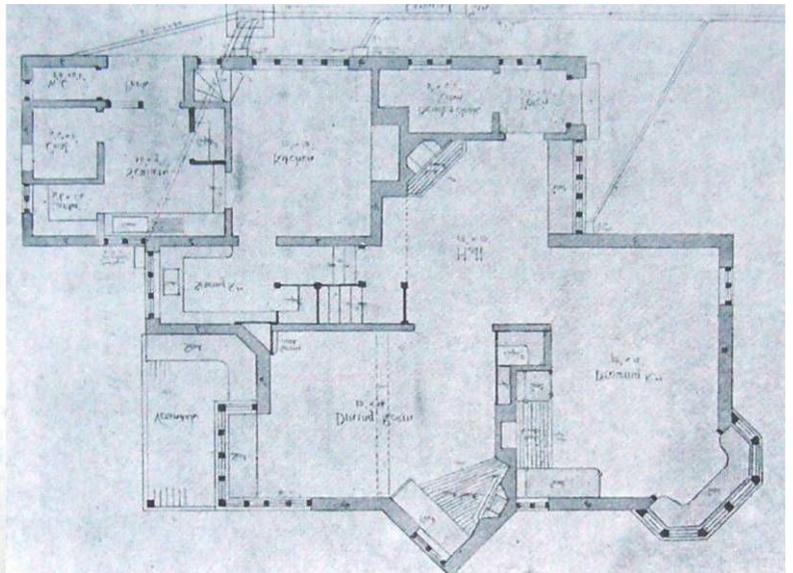
⁴⁵⁹Créditos: (anterior 1914). Arquivo Histórico Municipal de Cascais (AHMC): CAM632.

De facto, Monsalvat expressa o empenho de Raul Lino “em introduzir plantas civilizadas mesmo nas habitações mais simples, que permitissem modos de viver com mais decoro e que até pelas suas simples disposições instigassem os moradores a encarar a vida com outro espírito, ensinando-os a saberem prevalecer-se das circunstâncias locais que porventura tivessem à sua disposição,”⁴⁶⁰ como assentou em carta que dirigiu a Pedro Vieira de Almeida no âmbito da exposição retrospectiva da sua obra na Gulbenkian (1970).

“Querendo concretizar-se podemos dizer que os motivos que mais influência manifestam nos meus trabalhos na arquitectura doméstica foram a eliminação do corredor e a sua substituição por quaisquer divisões adequadas a estabelecer ligações entre as partes da habitação sem terem de ser canalizadas por meio de um corredor. (...) Insisti sempre em que se desse a este recinto de comunicação ou ligação entre as partes da casa o nome latino de *Átrio*, quanto a mim, lógica, filológica e arqueologicamente de aplicação perfeita”⁴⁶¹



37. Monsalvat: Raul Lino (1901), Cascais [Alexandre Rey Colaço]⁴⁶²



38. M. H. Baillie Scott: *The Five Gables* (1898): Piso térreo⁴⁶³,

⁴⁶⁰Cf. Lino, Raul, Para o Senhor Arq^{to} Pedro Vieira de Almeida, 3 fl. (1970). [Carta]. Acessível na Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa: Av. Berna.

⁴⁶¹Id. Ibid.

⁴⁶²Créditos: *A Construção Moderna*, Ano II, n.º 18 (16 Mar. 1901), p. 1.

⁴⁶³Créditos Scott, M. H. Baillie, *Houses and Gardens: Arts and Crafts interiors*, 3.ª Ed. Suffolk: Antique Collector's Club, 2004, p. 260. [ed. or. London: George Newnes, 1906]

Monsalvat é a expressão perfeita do “bom entendimento”⁴⁶⁴ entre a concepção do arquiteto-artista Raul Lino e os desejos do cliente-artista e seu “guia espiritual” após regressar de Hanôver, Alexandre Rey Colaço. Essa harmonia de entendimento projetou-se na vida familiar (e musical) centrada no Átrio, irradiando para os espaços anexos do estar, na direção do jardim, na construção de uma síntese proporcionada entre a arquitetura e as circunstâncias em jogo. A leitura comparativa entre a planta de Monsalvat e a de *The Five Gables* de M. H. Baillie Scott, aqui horizontalmente invertida, evidencia bem a influência do tipo de espacialidade nucleada da planta gizada pelo pioneiro britânico e publicada na revista *The Studio*, em dezembro de 1897⁴⁶⁵ na própria concepção de Lino.

Dessa influência faz prova o testemunho de Manuel Rio-Carvalho⁴⁶⁶, assim como o apreço confesso pelo próprio autor nas “lições de bom gosto” da revista *The Studio*,⁴⁶⁷ onde Baillie Scott publicou frequentemente a sua obra e cuja organização espacial é perceptível na planta de Monsalvat – por exemplo o posicionamento lateral da entrada e a sua confluência num átrio central (house place) pontuado pela presença da lareira e das escadas, e a partir do qual se acede aos espaços do estar. Familiaridade que não entendemos no sentido formal – existem diferenças óbvias, por exemplo na franquia entre o átrio e os espaços anexos do estar, que apesar de tudo é mais radical no esquema de Baillie Scott e numa procura de luz solar que se reflete na bow-window de canto que é própria da latitude norte europeia – mas no espírito da “*Artistic House*”.

M. H. Baillie Scott concebeu a “*Artistic House*” como corolário da obra publicada na revista *The Studio* e outras, e teorizou-a em *Houses and Gardens* (1906), livro que Raul Lino adquiriu em Londres, em 1907⁴⁶⁸, e cuja influência se apresenta na sua arquitetura doméstica, na medida que lhe permite a “cultura [ou incultura] artística”⁴⁶⁹ do cliente.

⁴⁶⁴Cf. Lino, Raul, Para o Senhor Arq^{to} Pedro Vieira de Almeida, 3 fl. (1970). [Carta]. Acessível na Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa: Av. Berna.

⁴⁶⁵Cf. Scott, M. H. Baillie, *Houses and Gardens: Arts and Crafts interiors*, 3.^a Ed. Suffolk: Antique Collector’s Club, 2004, p. 257. [ed. or. London: George Newnes, 1906]

⁴⁶⁶ Segundo Manuel Rio-Carvalho, Raul Lino nunca reconheceu expressamente a influência de Voysey, “mas sempre aceitou a influência de Baillie Scott”. Cf. Rio-Carvalho, Manuel, Raul Lino, in *História da Arte em Portugal – Do romantismo ao fim do século*, Lisboa: Publicações Alfa, (1990), vol 11, p. 174.

⁴⁶⁷Cf. Lino, Raul, Para o Senhor Arq^{to} Pedro Vieira de Almeida, *op. cit.*

⁴⁶⁸ Existe um exemplar da 1.^a edição de *Houses and Gardens* assinado por Raul Lino e com a inscrição “London 1907”, na contracapa, assim como um significativo repositório de exemplares da revista *The Studio* na sua coleção pessoal, acessível no arquivo da família, em Lisboa, na R. Feio Terenas.

⁴⁶⁹Cf. Lino, Raul, Para o Senhor Arq^{to} Pedro Vieira de Almeida, *op. cit.*

Releva ainda, não de somenos, que M. H. Baillie Scott como Raul Lino permaneceram irreduzíveis no propósito de construção da casa na mais pura arteficialidade *Arts and Crafts*, reconhecida por Baillie Scott na fidelidade ao ideário artístico de William Morris, que frequentemente cita em *Houses and Gardens (Dream of John Ball, 1888)*, não tanto em Raul Lino que mais se serve dos aforismos de John Ruskin na descrição das virtudes espirituais em *Casas Portuguesas (The Seven Lamps of architecture, 1849)*.

As “quatro casas marroquinas” conformam soluções de arquitetura doméstica em três famílias de ambientes, essencialmente dependentes da configuração do lote, da topografia e demais circunstâncias de meio. De facto, Monsalvat (1901) e a Vila Tânger (1903), configuram pelas respetivas implantações isoladas em parcela no meio urbano em expansão do Monte Palmela e com maior artifício da composição volumétrica, um tipo de síntese. Já a Casa Silva Gomes (1902) é a sua primeira casa a definir-se no alinhamento de rua, em meio urbano com um resultado algo diminuído em relação às edificações congéneres. Solução diferente é a da Casa O’Neill (1902), pelo alinhamento na estrema rochosa atlântica e volumetria compacta, com surpreendente efeito na construção da paisagem, que duas ulteriores campanhas de obras (1914, 1918) com desenvolvimentos longitudinais e da volumetria que lhe acentuaram o dramatismo cénico. A Casa O’Neill, constitui pela sua particular capacidade de construir também a paisagem atlântica de Cascais, junto à Cidadela um dos casos que merece circunstanciação gráfica na tese.

Só após terminadas as três primeiras “casas marroquinas”, a Monsalvat (1901), a Casa Silva Gomes (1902) e a Casa O’Neill (1902), empreendeu Raul Lino a viagem àquele país “na fantasiosa busca de uma conjugação luso-maghribina que jamais existiu em Marrocos”⁴⁷⁰, viagem que “exerceu seguramente uma influência se não directa no exercício da [sua] profissão, pelo menos teve-a no desenvolvimento do [seu] espírito, refletindo-se portanto na [sua] maneira de ser – o que então importava bastante aos arquitectos-artistas.”⁴⁷¹ De facto essa conjugação deu-se no território português e em particular no Alentejo e Algarve, regiões onde recolheu as fontes impressivas e espirituais da tradição e dos “valores-de-habitar” que reinterpretou dinamicamente na sua primeira proposta de “encantamento”.

⁴⁷⁰Cf. Lino, Raul, *A vida corre – o Tempo continua*, (1970), p.8. [palestra proferida na inauguração da exposição retrospectiva na FCG]. Acessível no arquivo da família, Lisboa: R. Feio Terenas.

⁴⁷¹Cf. Lino, Raul, Raul Lino visto por ele próprio, *op. cit.*, p. 32.

De regresso a Tânger da expedição pelo interior de Marrocos, Raul Lino foi avisado do prejuízo que a sua ausência provocava na publicação de *O Paço de Sintra* (1903), obra da rainha D. Amélia,⁴⁷² na qual colaborou com o Conde de Sabugosa (1851-1923), e o aquarelista Enrique Casanova (1850-1913). Em finais desse mesmo ano de 1902, o jovem arquiteto, então com 22 anos, recebia a visita do seu mestre de Hanôver e “aproveitando a estada do ilustre professor, organizou-se um almoço em Sintra (...) depois do almoço fizemos demorada visita ao Paço da Vila onde Haupt foi largamente consultado para proveito dos colaboradores do livro da rainha.”⁴⁷³

De facto o Paço da Vila domina na intuição da paisagem urbana, organiza em seu redor o crescimento da vila e a ele se subjugava a própria estrutura psicológica da comunidade que Raul Lino integra, nela vive com o seu irmão e os seus pais e se sediava a casa de comércio de materiais de construção onde radicou a fortuna familiar. “Aquele antigo palácio sempre teve grande encanto para mim e desde há muito que estimaria ocupar-me dele,”⁴⁷⁴ o que aconteceu não de somenos, como quando colaborou no livro da Rainha (*O Paço de Sintra*, 1903), e lhe dedicou um ensaio (*Os Paços Reais da Vila de Sintra*, 1948).



39. “II-Cintra; Largo da Rainha D. Amélia-Entrada do Palácio Real; Casa Lino” (anterior 1912)⁴⁷⁵

40. “Vista geral do Paço de Cintra” (1903)⁴⁷⁶

⁴⁷²Sabugosa, Conde de; Amélia, Rainha de Portugal (il.); Casanova, Enrique (coautor); Lino, Raul (coautor) – *O Paço de Sintra: Apontamentos históricos e Archeológicos do Conde de Sabugosa; Desenhos de Sua Majestade a Rainha Senhora Dona Amélia; Colab. Artística de E. Casanova e R. Lino*, Lisboa; Imp. Nacional, 1903.

⁴⁷³Cf. Lino, Raul, *A vida corre – o Tempo continua*, (1970), op. cit., p.8.

⁴⁷⁴Cf. Lino, Raul, *Raul Lino visto por ele próprio*, op. cit., p. 42.

⁴⁷⁵Créditos: Postal (anterior 1912). Arquivo Municipal de Sintra/Arquivo Histórico: Image20110627151201-Bp1369cx.19.

⁴⁷⁶Créditos: Cf. Sabugosa, Conde de; Amélia, Rainha de Portugal (il.); Casanova, Enrique (coautor); Lino, Raul (coautor) – *O Paço de Cintra*, op. cit.

Noutra ocasião e ao serviço da Direcção Geral de Edifícios e Monumentos Nacionais, Raul Lino escreveu em 1948, o parecer que determinou a “Zona de proteção do Palácio Nacional de Sintra” no âmbito do “Ante-Plano de Urbanização de Sintra” (1949) elaborado por Etienne de Gröer (1882-1952). Naquele parecer o arquiteto evidenciou o seu entendimento pioneiro sobre a proteção de monumentos em razão do enquadramento de contexto, matéria que pelo paradigma da sua proposição na conjuntura, é graficamente evidenciado na presente tese. Neste âmbito Raul Lino acusa a demolição da construção fronteira ao Paço da Vila, deliberada pelo município em 1912⁴⁷⁷, como desmando profanador do espaço de respeito do monumento com significativa descaracterização da sua imagem e valor venerando. Era também em rigor um golpe da república contra a monarquia recém-deposta.

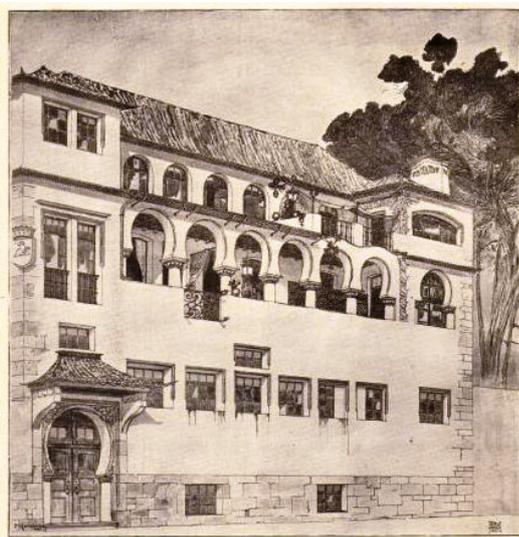
Raul Lino teve a oportunidade de salvaguardar a integridade do todo indissociável que o Paço da Vila forma com o aglomerado e não a desbaratou, protegendo também a própria paisagem fruída no enfiamento do vale que procede de São Pedro de Sintra, que a partir da “pedreira” é exuberante. Sítio que estava na origem de uma conhecida vista “pinturesca” de Sintra (Domingos Schiopetta, 1830), a pedreira era também o nome do primeiro estudo elaborado pelo arquiteto em 1907 para a casa do Cipreste (1912-1914). Habilmente domesticados os constrangimentos topográficos, Raul Lino envolveu a casa no maciço rochoso da pedreira, tirando partido do Paço da Vila, do Palácio da Pena e do Castelo dos Mouros, em três eixos que convergem no estar do Cipreste.

Após o seu regresso abrupto de Marrocos e enquanto laborava na colaboração artística de *O Paço de Sintra* (1903), prolongava-se então o passeio público em Lisboa, continuando o traçado higienista de Ressano Garcia e o figurino das frentes de rua fazia-se no modelo internacionalista e cosmopolita francês, sob o traço de Ventura Terra, Adães Bermudes ou Norte Júnior, entre outros. Já Raul Lino visava afirmar uma proposta de entendimento dinâmico da tradição, na qual não se revia a encomenda da emergente burguesia com capacidade financeira, nem tão pouco o Estado.

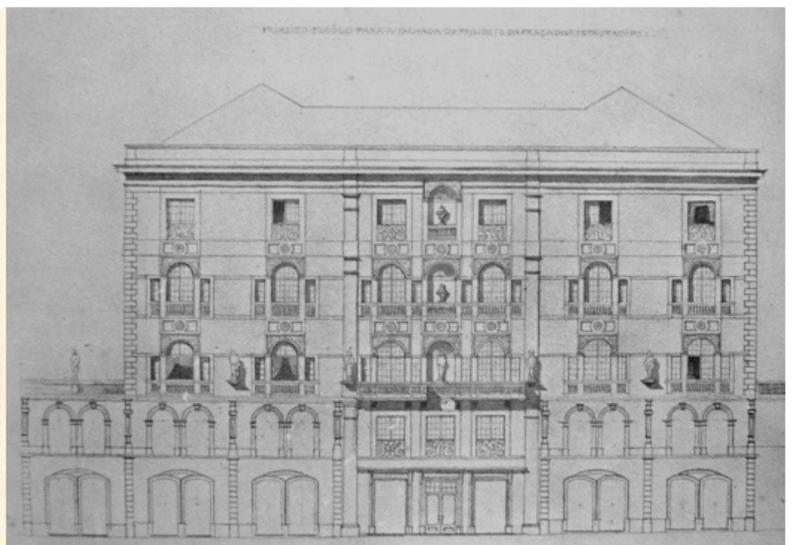
⁴⁷⁷“Foi por unanimidade deliberado que se (...) proceda à demolição dos anexos do antigo paço de Cintra que nenhuma utilidade teem e estão remetendo a bella fachada d’um grandioso edificio, obra já aprovada pelo Conselho de Turismo e pela Comissão de Melhoramentos Nacionais (...) acentuando-se que por informação particular do distincto arquiteto Rozendo Carvalheira, consta que tais trabalhos poderão fazer-se com dispêndio relativamente insignificante”. Cf. “Obras no Paço de Cintra” in Atas de Sessão de Câmara (6 Fev. 1912), Acessível na Câmara Municipal de Sintra/Arquivo Municipal de Sintra/Arquivo Histórico.

Aquela tentativa não passou despercebida a D. José Pessanha, “archeologo e crítico d’arte (...) conservador da torre do Tombo e professor da cadeira de História da Architectura na Academia das Bellas Artes de Lisboa,”⁴⁷⁸ que começava a sua colaboração com *A Construção Moderna*, (n.º 56, 10 Abr. 1902), com uma crítica sobre a “Casa de estylização tradicional portuguesa (...) para Lisboa, um dos primeiros que o sympathico architecto elabora com tal destino”⁴⁷⁹, cuja fachada Raul Lino ilustrou para a capa da revista.

Abordando logo de início a questão levantada por “Paula e Oliveira no relatório de uma excursão científica á Serra da Estrela, se effectivamente existiria entre nós um typo tradicional e característico de habitação, que podesse, com rigor classificar-se de – casa portuguesa –”⁴⁸⁰, entendeu D. José Pessanha, como cientista da arqueologia não se pronunciar. Sem prejuízo de considerar que o nosso território tem uma diferenciação nítida em termos de latitude, geomorfologia, clima, paisagens, índoles e estilos de vida muito diversos – o que conduz a um prematuro não à existência da casa portuguesa – não afasta a hipótese de “quanto à existência futura de uma casa portuguesa, não tenho dúvida em afirmá-lo, se porventura o movimento iniciado pelo Sr. Raul lino (...) se for acentuando e generalizando.”⁴⁸¹



41. Raul Lino: Casa de estylização tradicional portuguesa, (1902) Lisboa⁴⁸²



42. Raul Lino: Prédio para os terraços do Marquês da Foz (1903), Restauradores, Lisboa⁴⁸³

⁴⁷⁸Cf. Pessanha, D. José, Raul Lino in *A Construção Moderna*, Ano III, n.º 56 (10 Abr. 1902), p. XIX.

⁴⁷⁹Id. Ibid.

⁴⁸⁰Id. Ibid.

⁴⁸¹Id. Ibid.

⁴⁸²Créditos: id. Ibid.

⁴⁸³Créditos: Cf. Almeida, Pedro Vieira, Raul Lino – Arquitecto moderno, *op. cit.*, p. 163.

Ainda no âmbito de um enquadramento teórico e crítico da sua obra na conjuntura nacional e entre coetâneos, conclui D. José Pessanha que “Raul Lino é, pelo contrário, um inovador, mas inovador que, com a sua profunda intuição de artista, compreende o que valem a tradição, a poesia, a arte e o amor da terra natal – quatro coisas consoladoras e boas, que os denominados espíritos práticos – tenho essa fé – jamais conseguirão iluminar.”⁴⁸⁴ Já na crítica ao projeto de casa para Lisboa que Raul Lino apresentaria com outros dois para os arredores da capital e para a Serra da Estrela, em exposição na Sociedade Nacional de Belas Artes, relewa D. José Pessanha que “são bem diversos na sua concepção, provando que o architecto, sem nunca se desviar do seu rumo, sabe construir sem quebrar com uma nota dissonante a harmonia da paisagem.”

Esta crítica de D. José Pessanha, em 1902, já intui o sentido que é no nosso entender o traço mais transversal na obra de Raul Lino, que mais o identifica e remanesce da sua intuição, e que é a construção de uma arquitetura em contexto que é também construção de paisagem. Em 1903, Raul Lino projetava um dos seus raros prédios de rendimento, para os jardins laterais do palácio Foz, nos Restauradores, segundo José-Augusto França “marcado finamente por um gosto italiano que, com alguma lembrança do melhor Cinatti, se acordava com o palácio Vizinho (...) uma lição de arquitectura de acompanhamento, discretamente sublinhada”⁴⁸⁵, que não foi construído e em cujo terreno viria a ser edificado o eclético Éden-Teatro, profundamente modernizado em termos funcionais e semânticos através do traço de Cassiano Branco, no ano de 1937.

No mesmo ano de 1903, Raul Lino é procurado para elaborar o projeto de uma casa de veraneio na Quinta da Comenda, em Setúbal pelo “Conde Armand (...) homem de grandes negócios com minas no Chile, mas vivendo em Paris (...) vinha todos os anos para a sua primitiva casa que era então a do feitor e passava ali temporadas de repouso naquele isolamento”⁴⁸⁶. Querendo disfrutar de melhores condições nos seus períodos de retiro e meditação no seio da natureza, o cliente exigia contudo que Raul Lino não “fizesse um só traço do projecto sem ter primeiro gozado uma noite de luar no sítio onde tencionava fazer a sua casa.”⁴⁸⁷

⁴⁸⁴Cf. Raul Lino in A Construção Moderna, Ano III, n.º 56 (10 Abr. 1902), p. XX

⁴⁸⁵Cf. França, José-Augusto, Raul Lino: Arquitecto da Geração de 90, *op. cit.*, p.88.

⁴⁸⁶Cf. Lino, Raul, Raul Lino visto por ele próprio, *op. cit.*, p. 31.

O sítio da Quinta da Comenda destinado à casa circunscreve-se no polígono de uma antiga fortificação existente num pequeno promontório banhado pelo rio Sado na foz com o Atlântico, exigindo o cliente grande simplicidade no desenho de forma a garantir o carácter pitoresco da paisagem e ainda “o emprego da telha nacional, em forma de canal, que, no seu entender não formará no conjunto do telhado uma mancha dura, monótona e fria como aconteceria com a telha francesa.”⁴⁸⁸ Delineado o programa, contemplado o sítio ao luar e intuída a paisagem, Raul Lino concebe a casa como uma síntese em que o volume piramidal projetado parece completar o promontório, vigorando o cromatismo claro dos paramentos e das telhas vermelhas sobre a vegetação. Naquela obra (concretizada em 1909), Raul Lino faz prevalecer o espírito do homem sobre a mãe-natureza, adequando-a ao “gosto académico e meridional que agradava àquele francês civilizado,”⁴⁸⁹ num “consórcio” equilibrado entre o arquiteto e o cliente, logo “a criação sai escorreita.”⁴⁹⁰

Em 1904, José Relvas encomenda a Raul Lino a ampliação da Casa dos Patudos em Alpiarça, num programa misto de arquitetura doméstica e museu para albergar o importante acervo de arte reunido pelo futuro “ministro artista” da Republica.



43. Raul Lino: Casa da Quinta da Comenda (1903-1909) Setúbal⁴⁹¹



44. Raul Lino: Casa dos Patudos, (1904), Alpiarça⁴⁹²

⁴⁸⁷Id. Ibid.

⁴⁸⁸“Casa do Ex.mo Sr. Conde de Armand na Quinta da Commenda em Setúbal”, in *A Construção Moderna*, Ano IV, n.º 104, (10 Ago. 1903).

⁴⁸⁹Cf. Lino, Raul, Raul Lino visto por ele próprio, *op. cit.*, p. 31.

⁴⁹⁰Id. Ibid.

⁴⁹¹Créditos: autor, 2011.

⁴⁹²Créditos: autor, 2011.

Raul Lino resolve o problema adicionando à edificação existente um corpo horizontal de larga implantação com dois pisos e sótão e um corpo vertical de acessos, perpendicular ao primeiro e adocado à construção original, por onde se processa a distribuição aos vários níveis da casa e da área ampliada, estabelecendo-se entre os dois volumes uma tensão plástica que o desenho e a disposição relativa das coberturas acentuam. A Casa dos Patudos constrói paisagem pela expressão contrastada da volumetria do conjunto edificado, conformada na justa relação entre a horizontalidade e a verticalidade das suas partes, em face da placidez horizontal da charneca ribatejana, incorporando a essencialidade de uma tradição regional do Sul, que se consolida, também, no claro-escuro, nos materiais, no cromatismo e nos aspetos decorativos.

Na conceção da Casa da Comenda como na Casa dos Patudos, a integração na paisagem ou a sua construção, obtém-se pelo contraste entre a arquitetura e a circunstância, predominando claramente na conceção genésica das duas obras o elemento “impulso” sobre o elemento “adaptação”, afastando-se a síntese de uma direção pitoresca com maior apelo pela abstração criativa do autor, sem prejuízo da harmonia entre as partes arquitetura e meio. No período em que elaborou os projetos das Casas de Quinta da Comenda (1903) e da Casa dos Patudos (1904), Raul Lino continuou a desenvolver projetos de casas de veraneio para os Estoris, como a Casa Jaime Batalha Reis (1904), na proximidade da Casa Montsalvat (1901) e da Vila Tânger (1903), respetivamente de Alexandre Rey-Colaço e Jorge Colaço, obras que no seu conjunto partilham semelhantes características e semânticas de Sul.

Contudo, só em 1906, Raul Lino veria traduzido em obra o seu primeiro projeto de arquitetura doméstica urbana, a Casa Ribeiro Ferreira, para a Avenida Fontes Pereira de Melo, tendo projetado, em 1912, a Casa Elisa Vaz na esquina da Avenida da República com a Elias Garcia, como a primeira, de finíssimo gosto e escala. As suas casas urbanas, como as de veraneio e de campo, conformaram-se no pessoalíssimo entendimento de uma cultura de lugar e história, sintetizando as casas Ribeiro Ferreira (1906), e Elisa Vaz (1912), exercícios de escala e delicadeza formal atento aos “aspectos variados a que as circunstâncias especiais de ambiente e época obrigam.”⁴⁹³

⁴⁹³Lino, Raul, *A Nossa Casa: Apontamentos sobre o bom gosto na construção das casas simples*. 1.ª ed. Lisboa: Atlântida, 1918, p. 60.

Nesse sentido, coerente com a índole mais artificiosa de uma recente urbanidade, Raul Lino recorre a uma linguagem algo *Jugendstil*⁴⁹⁴ – “«estilo juventude» (...) Em breve se perdiam as últimas obras deste estilo de linhas flexuosas e indisciplinadas, como fôlhas exangues e inúteis que as árvores soltam ao findar o outono.”⁴⁹⁵ Este novo estilo decorativo reflete a tendência *Art Nouveau* nas artes e ofícios e na arquitetura germânica na última década do século XIX, prenunciando a direção das vanguardas artísticas do século XX, e Raul Lino viveu-as intensamente enquanto jovem estudante em Hanôver. Contudo, já aqui o aludimos com ênfase quanto basta, Raul Lino é particularmente claro na sua argumentação afastando-se dessa expressão efêmera em favor de uma releitura de continuidade com a história e o lugar, em particular quando as circunstâncias o impunham.

Percebe-se então que em circunstâncias arredadas de densidade cultural, de história e lugar, como nas novas artérias da cidade que se expandiam para Norte, Raul Lino recorra a uma semântica efêmera, próxima do *Jugendstil*.



45. "Moradia para demolir. Avenida da República, 57" (s.d.). Raul Lino: Casa Elisa Vaz (1912)⁴⁹⁶

46. Avenida da República, 57" (s.d.). Raul Lino: Casa Elisa Vaz (1912)⁴⁹⁷

47. Raul Lino: "Casa para a Ex.ma Snra D. Elisa Vaz, Lisboa:" planta piso térreo (1912)⁴⁹⁸

⁴⁹⁴ Movimento germânico da Arte Nova inspirado no título do semanário ilustrado *Jugend*, fundado no ano de 1896 em Munique, pelo escritor, jornalista e editor Georg Hirth (1841-1916).

⁴⁹⁵ Lino, Raul, *A Nossa Casa: Apontamentos sobre o bom gosto na construção das casas simples*. 1.ª ed. Lisboa: Atlântida, 1918, p. 60.

⁴⁹⁶ Créditos: Artur Goulart (s.d.) Arquivo Municipal de Lisboa/Núcleo fotográfico/N47995.

⁴⁹⁷ Créditos Artur Goulart (s.d.) Arquivo Municipal de Lisboa/Núcleo fotográfico/N43834.

⁴⁹⁸ Créditos: Fundação Calouste Gulbenkian/Biblioteca de Arte/Espólio Raul Lino/RLDA 23.1.

Já casado e pai de duas filhas Raul Lino rumou a Berlim onde permaneceu durante seis meses (1911-1912) para se “exercitar nas artes aplicadas e no desenho de figura (...) [colaborando] como “comparsa voluntário nos grandes espectáculos que o célebre encenador Max Reinhardt dava num enorme circo (...) [assombrando-se com] a revelação do Bailado russo do Diaghilev”⁴⁹⁹. Após retornar dessa experiência diletante e vanguardista Raul Lino retornou à telúrica terra mãe empenhando-se na construção da primeira casa que projetou para si próprio, a Casa do Cipreste (1912-1914), em São Pedro de Sintra.

Em oposição às circunstâncias culturalmente descomprometidas dos terrenos de expansão de Lisboa para Norte, Raul Lino operava agora num lugar particularmente rico de memórias da sua infância, numa pedreira já desativada que pertencia ao seu pai e que este lhe cedera para construir a sua moradia de retiro. Nela cumularam “difíceis problemas de planta que se contrariavam uns aos outros, mas encontraram soluções convenientes para dar satisfação aos seus moradores”⁵⁰⁰ e transformando problemas em oportunidades, Raul Lino construiu uma “habitação que daria comodidades aos moradores e, pelo carácter do exterior, se integrava com sensibilidade e respeito na bela paisagem de Sintra (...) passando despercebida durante longos anos, o que não nos desagradava para nossa satisfação.”⁵⁰¹

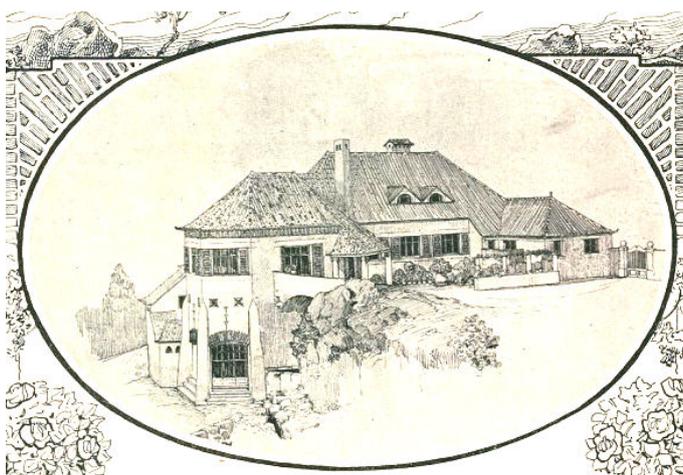
Os primeiros desenhos que o arquiteto produziu para aquele sítio remontam a 1907, no âmbito de um estudo que denominou de “A Pedreira” e do qual foram publicadas duas perspetivas na revista *Ilustração Portuguesa* (n.º 110 30 Mar. 1908). Naquele mesmo ano de 1907, casou Raul Lino com Alda Decken dos Santos e em viagem a Londres que julgamos realizada em lua de mel – hipótese que entendemos plausível – Raul Lino adquiriu o livro *Houses and Gardens* de M. H. Baillie Scott⁵⁰². Precipitou com certeza a construção da casa do Cipreste o facto da família se ter alargado a quatro elementos, depois do nascimento das filha Maria Cristina (1908) e Isolda (1910), e talvez por esse mesmo motivo se tenha dado a ampliação da casa entre a versão da Pedreira (1907) e a definitiva do Cipreste (1912-1914).

⁴⁹⁹Cf. Lino, Raul, Raul Lino visto por ele próprio, *op. cit.*, p. 32.

⁵⁰⁰Id. *Ibid.*, p. 31

⁵⁰¹Id. *Ibid.*

⁵⁰²Existe um exemplar no arquivo da família da 1.ª edição de *Houses and Gardens: Arts and Crafts interiors* (M. H. Baillie Scott, 1906) com a inscrição “London 1907” assinada por Raul Lino, na contracapa.



48. Raul Lino: A Pedreira (1907), São Pedro de Sintra⁵⁰³



49. Raul Lino: Casa do Cipreste (pós 1914) São Pedro de Sintra⁵⁰⁴

O Cipreste é pois a síntese de um “consórcio” em que Raul Lino é simultaneamente arquiteto e cliente, tendo sido concebida sob circunstâncias de ordem material e espiritual, que não as suas próprias e nesse sentido é expressão da maior liberdade genésica da sua produção e por isso mesmo, a sua obra-prima – sem prejuízo de em condições espiritualmente idênticas, ter projetado Monsalvat para Alexandre Rey Colaço, também paradigma da sua especialidade doméstica. A circunstância de projetar para si próprio concretizou-se ulteriormente em fases e contextos diferentes na casa de banhos das Azenhas do Mar (1920) e na casa de Lisboa na Rua Feio Terenas (1939), expressando ambas a mesma liberdade concetual assente nos seus próprios “valores-de-habitar”⁵⁰⁵ e “estilos de vida.”⁵⁰⁶ As circunstâncias materiais e espirituais que concorreram no projeto e obra da Casa do Cipreste e a síntese harmoniosa que é de construção de paisagem na relação entre as partes arquitetura e meio, fazem dela, consensualmente, a sua obra-prima e será objeto de exercício gráfico na tese.

Entre a publicação do projeto do Pavilhão para a Exposição Universal de Paris [n’]A *Paródia* por Rafael Bordalo Pinheiro em 1900 e da sua primeira obra teórica sobre a casa Portuguesa em 1918, coincidindo esta data com o fim da primeira guerra mundial e o início de uma crise económica severa, compreendemos este primeiro período da obra de Raul Lino que intitulamos arquitetura, paisagem e “encantamento”.

⁵⁰³Créditos: *Ilustração Portuguesa*, n.º 110 (30 Mar 1908) p. 8.

⁵⁰⁴Créditos: disponível em <http://armariumlibri.blogspot.pt/2010/10/raul-lino-e-casa-do-cipreste.html>.

⁵⁰⁵Cf. Almeida, Pedro Vieira, Raul Lino – Arquiteto moderno, *op. cit.*, p. 130.

Esta fase de intrínseca coerência da sua produção marcada pelo signo do “encantamento” de uma obra, sobretudo doméstica, que poucas vezes conheceu limites de orçamento e por isso mesmo interveio na sua circunstância de forma mais poderosa e apelativa, só foi possível pela combinação entre o seu apelo culturalista e a existência de uma clientela culta que lhe aderiu. Foi-o contudo menos em meio urbano do que seria desejável, como o assinalou D. José Pessanha (1902). Contudo, neste primeiro período da sua obra, Raul Lino indicou outras linhas de desenvolvimento que relevavam para a “campanha,” que para além da “revelação de um forte anseio por restabelecer a perdida harmonia no mundo da nossa arquitetura é um anseio de recuperar a harmonia perdida da paisagem, das cidades de Portugal, o desejo de restabelecer o decoro, pelo menos nas aparências, que deve ter o cenário da nossa vida.”⁵⁰⁷

Nesse sentido, Raul Lino produziu ideário e obra, que não doméstica mas com idêntica possibilidade de construção de paisagem, sendo disso mesmo exemplo, o propósito de construção do Hotel Português do Sul (1915). Com a implantação da República, em 5 de Outubro de 1910, adquiriu particular importância para a governação política uma estratégia de desenvolvimento assente no Turismo, tendo sido criado em 1911, o Conselho de Turismo, tutelado pelo Ministério do Fomento. Era então ministro Tomás Cabreira, que natural do Algarve dinamizou iniciativas com vista ao seu desenvolvimento turístico.

Em 1915, Manuel Emygdio da Silva, Presidente da Comissão de Hotéis da Propaganda de Portugal, apresentava ao I Congresso Regional Algarvio, a “Memória justificativa e descritiva de um projecto de Hotel Português para ser construído no Sul do Paiz” elaborada por Raul Lino. Naquele documento propõe o arquiteto a construção de um tipo de hotel de segmento médio “que se prestasse a um funcionamento irrepreensível, quanto aos seus serviços e que tivesse um aspecto novo, atrahente e absolutamente cabido na região à qual se destina”⁵⁰⁸, especialmente estruturado numa planta longitudinal, particularmente adequada à distribuição do programa e de grande elasticidade na implantação, adaptando-se facilmente a qualquer terreno, através de uma planta que pontualmente se estende do interior para o jardim, através de alpendradas.

⁵⁰⁶Lino, Raul, *Arquitetura, Paisagem e a Vida*, *op. cit.*, p.19.

⁵⁰⁷Cf. Lino, Raul, *Raul Lino visto por ele próprio*, *op. cit.*, p. 32.

⁵⁰⁸Lino, Raul, “Memória justificativa e descritiva de um projeto de Hotel Português para ser construído no Sul do Paiz”, *Congresso Regional Algarvio - These apresentada pela Comissão de Hotéis da Sociedade Propaganda de Portugal*. Lisboa: Gazeta dos Caminhos de Ferro, [s. n.] (Set. 1915).

Diz-nos Raul Lino que “nos seus aspectos exteriores [Hotel] se encontrará qualquer coisa de regional”, na expressão das “proporções do conjunto e partes, obtendo uma linha interessante dos telhados que seriam cobertos com telha lusa branquiada a cal e que com as rótulas e persianas verdes, a alvenaria de tijolo à vista, as suas arcarias e agulhas, a chaminé historiada, o azulejo e demais elementos.”⁵⁰⁹ Descreve-o numa redação que antecipa o espírito e os materiais tradicionalmente empregues na construção da casa portuguesa do Sul referida em “Casas Portuguesas”(1918). Estes princípios elencados por Raul Lino na “Memória justificativa e descritiva de um projecto de Hotel Português para ser construído no Sul do Paiz”, patentear-se-iam naquilo que pode ser lido transversalmente entre regiões e circunstâncias várias, em dezoito projetos de construção, alteração e ampliação inventariados no Espólio, desenvolvidos, entre 1916, e 1960, tendo maior desenvolvimento em projeto e obra, na segunda fase da sua obra (1918-1933).

Outra dimensão que ganhou relevo com a implantação da República em Portugal foi a reforma da Educação, questão central na “campanha” de Raul Lino, que considerava “a aparência de barafunda da nossa paisagem, das nossas cidades (...) [uma] questão do sistema educativo nacional”⁵¹⁰, que só o “bom senso”⁵¹¹ e o apuro do espírito sensível às artes ministrado desde a escola primária, considerava poder reverter. A questão do ensino era tema dominante no círculo de Alexandre Rey Colaço, onde privavam entre outros, Alfredo Bensaúde, autor da reforma do ensino superior técnico e politécnico de 1918⁵¹², ou Afonso Lopes Vieira. Através daquele poeta, Raul Lino conheceu João de Deus Ramos (1878-1953), que na esteira do método pedagógico do seu pai (João de Deus), foi autor de relevante obra escrita⁵¹³ e prática, ator na reforma do ensino primário em Portugal, e agente na sua mudança como Ministro da Instrução Pública (1920).

⁵⁰⁹Id. Ibid.

⁵¹⁰Lino, Raul, *Vicissitudes da casa portuguesa nos últimos cinquenta anos*, *op. cit.* p.37.

⁵¹¹“O bom senso é coisa positiva que se pode inculcar em doses sólidas; convém ser largamente cultivado, generalizado popularizado e ministrado nas escolas primárias. Foi o bom senso, apoiado pela boa educação, que manteve até há cerca de sem anos, o panorama harmonioso da casa portuguesa”.Cf. Lino, Raul, *Ainda as Casas Portuguesas*, in *Panorama*, n.º 4 (Set. 1941), p. 9.

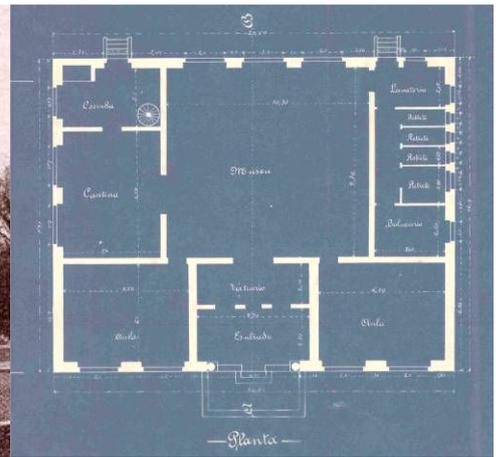
⁵¹²Alfredo Bensaúde teve grande influência na orientação germânica dos estudos de Raul Lino, tendo sido o primeiro diretor do Instituto Superior Técnico entre 1911 e 1922, e nomeado pelo Ministro da Instrução, em janeiro de 1918, para presidir a quinta comissão entre as “*onze comissões encarregadas de proceder a uma revisão de conspecto a todos os graus e a todos os serviços de ensino público*”, produzindo os relatórios cujo conteúdo integrou a reforma do ensino técnico aprovada pelo Decreto n.º 5:029, publicado no Diário do Governo de 5 de dezembro de 1918, e ainda em vigor. Ver Bensaúde, Alfredo, “A Última Reforma” in *Notas Histórico-Pedagógicas sobre o Instituto Superior Técnico*, Lisboa 1922.

⁵¹³João de Deus Ramos foi autor de, entre outra obra: *Reforma da Instrução primária* (1911) [coautor com João de Barros]; *A Reforma do Ensino Normal* (1912); *O Estado Mestre-Escola e a Necessidade das Escolas Primárias Superiores* (1924); *A Criança em Portugal antes da Escola Primária* (1940).

João de Deus Ramos criou uma rede de escolas para a primeira infância com a colaboração de Raul Lino, que materializou as construções como ambientes propícios ao ensino, cerzindo espaços e superfícies numa tridimensionalidade de beleza. A arquitetura é então expressão da pedagogia de João de Deus Ramos que assenta no ensino pela arte um dos seus pilares, centrando-se a organização da sua planta no “museu”, espaço-núcleo distribuidor da vida escolar que a planta modelo dos onze projetos realizados por Raul Lino evidencia – papel esse que o “Átrio” desempenha na arquitetura doméstica. No entanto a relação entre o espaço interior e o jardim, processada pelo espaço “museu” e daí para a entrada é claramente segregadora, logo atípica da conceção nucleada e diluída do espaço doméstico de Raul Lino, através das “alpendradas”.



50. Raul Lino: “Jardim-escola e museu João de Deus”
(1914-1917) Lisboa⁵¹⁴



51. Raul Lino: Jardim-escola
João de Deus: planta (1934)
Viseu⁵¹⁵

No modelo pedagógico de João de Deus Ramos conformado em obra, o jardim e a escola são entidades autónomas num sentido que é extrínseco à conceção de Raul Lino, àquela espacialidade fluída que procede do interior para o exterior envolvendo o jardim numa totalidade artística. Nesse sentido os jardins-escolas João de Deus não relevam interesse enquanto sínteses de paisagem entre a arquitetura e a circunstância, no conjunto da produção do arquiteto. Confirma este nosso entendimento o artigo que Raul Lino escreveu para João de Barros, em 1916, sobre “Construções escolares” para a revista *Atlântida* “(n.º 4, 15 Fev. 1916), ao considerar “que o [seu projeto] menos incompleto é o da escola primária que se está executando na tapada da Ajuda.”⁵¹⁶

⁵¹⁴Créditos: Lino, Raul, Edifícios Escolares, in *Atlântida*, n.º 4 (15 Fev. 1916).

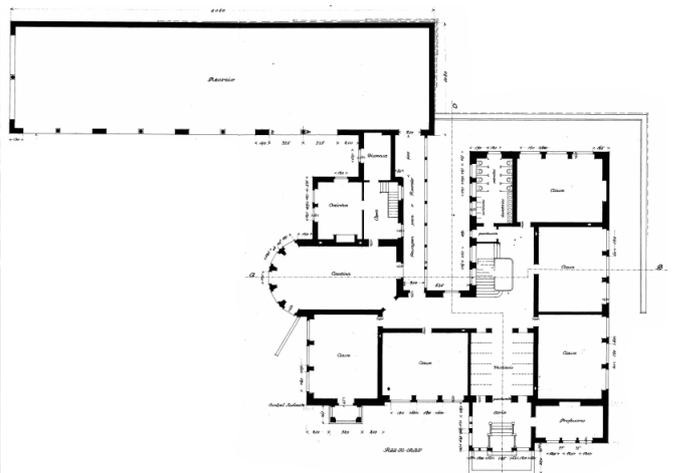
⁵¹⁵Créditos: Fundação Calouste Gulbenkian/Biblioteca de Arte/Espólio Raul Lino/RLDA 381.2.

⁵¹⁶Lino, Raul, Edifícios Escolares, in *Atlântida*, n.º 4 (15 Fev. 1916), p. 335.

“mais que tendo economizado espaço nos limites do possível, implantei a escola no meio do terreno com o maior respeito pelo sol que a ilumina e pelas boas velhas oliveiras que a engrinaldam, e com absoluto desprêso pelo eixo da rua camarária que lhe dá acesso. (...) A cantina a que eu dei uma disposição mais carinhosa como sendo naturalmente a casa querida dos pequenos, projecta-se em polígono aberto por todos os lados sobre o campo de recreio ensombreado por um soberbo plátano.”⁵¹⁷



52. Raul Lino: “Escola Primária de Alcântara (em construção) lado da cantina com o recreio” (1916) Tapada da Ajuda, Lisboa⁵¹⁸



53. Raul Lino: Escola Primária de Alcântara, projeto: planta térrea (anterior 1916) Tapada da Ajuda, Lisboa⁵¹⁹

No projeto de escola primária para Alcântara e no contexto da Tapada da Ajuda, Raul Lino organizou o espaço do viver escolar centrado na “cantina [que é] a casa querida dos pequenos”, irradiando para o exterior, para o recreio, em franca ligação com o meio, na mais autêntica conceção orgânica. Depara-se-nos pois um sentido de construção de paisagem que o modelo de Jardim-escola João de Deus não possibilitou, e constatamos mesmo a existência da alpendrada, não como espaço-transição mas como espaço de abrigo, de recreio coberto, umbilicalmente ligado ao edifício. Em 1918 e atento aos princípios da sua conceção espacial nucleada, Raul Lino projeta três variantes regionais de escolas primárias, em que o espaço-transição adquire expressão predominante na área de implantação do equipamento, como recreio coberto e com surpreendente efeito estético.⁵²⁰

⁵¹⁷Lino, Raul, Edifícios Escolares, in *Atlântida*, n.º 4 (15 Fev. 1916), p. 335.

⁵¹⁸Créditos: Lino, Raul, Edifícios Escolares, in *Atlântida*, n.º 4 (15 Fev. 1916).

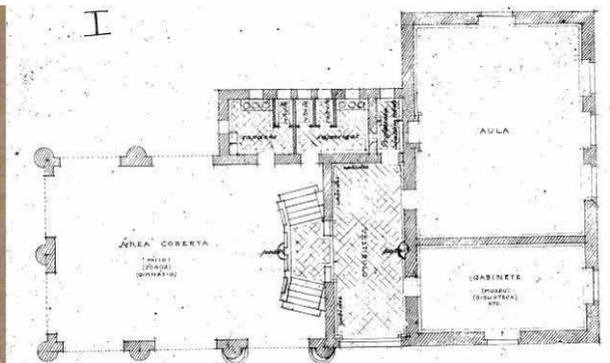
⁵¹⁹Créditos: Fundação Calouste Gulbenkian/Biblioteca de Arte/Espólio Raul Lino/RLDA 629.1.

⁵²⁰Escolas primárias, modelo 1, tipo Norte, Centro e Sul, 1918.

Aquelas três variantes dos “modelos I tipo Norte, Centro e Sul” assentam sobre a mesma planta, variando em razão da tradição regional que se reflete na diferenciação das fachadas, na tectónica, no cromatismo e guarnecimento de vãos. É interessante observar que neste alçado da escola primária do Sul, tal como já havia proposto na memória descritiva para o “Hotel português do Sul” (1915), aplicam-se algumas das soluções que Raul Lino virá a defender para a “*A nossa casa*” (1918) meridional na sua primeira obra teórica sobre a arquitetura doméstica portuguesa.



54. Raul Lino: “Escolas primárias, modelo I, tipo Norte, Centro e Sul”(1918), Alçado tipo Sul⁵²¹



55. Raul Lino: “Escolas primárias, modelo I, tipo Norte, Centro e Sul”(1918), Planta tipo I⁵²²

De facto, este alçado da Escola primária do Sul revela a “linha interessante dos telhados (...) cobertos com telha lusa branquiada a cal (...) as rótulas e persianas verdes, a alvenaria de tijolo à vista, as suas arcarias e agulhas, a chaminé historiada, o azulejo e demais elementos”⁵²³ que Raul Lino aplicou no Hotel português do Sul (1915). Contudo, se estes elementos se apresentam no Hotel, na Escola ou na Casa do Sul, enfim na arquitetura do Sul, tal não pode entender como uma receita porque a arquitetura se submete às inefáveis e intuitivas leis da harmonia que se revelam na “proporções do conjunto e partes.”⁵²⁴

“A arquitectura (...) é uma arte tanto de adaptação perfeita como de ordenação rítmica, de balanceamento de efeitos como de subtilezas de proporção e de simbolismo (...) a arquitectura é por excelência a arte de proporcionar”⁵²⁵

⁵²¹ Créditos: Fundação Calouste Gulbenkian/Biblioteca de Arte/Espólio Raul Lino/RLDA 60.7.

⁵²² Créditos: Fundação Calouste Gulbenkian/Biblioteca de Arte/Espólio Raul Lino/RLDA 60.7.

⁵²³ Lino, Raul, “Memória justificativa e descritiva de um projeto de Hotel Português para ser construído no Sul do Paiz”, *op. cit.* [Set. 1915].

⁵²⁴ Id. *Ibid.*

⁵²⁵ Lino, Raul, *Edifícios Escolares*, *op. cit.*, p. 334. [15 Fev. 1916].

2.4. Arquitetura, paisagem e “boas-maneiras” (1918-1933)

Em 1918, chegava ao fim a primeira guerra mundial, a economia nacional registava grandes défices entre 1917 e 1923 e as receitas do Estado diminuían com a desvalorização da moeda, situação só invertida a partir de 1924, refletindo-se a instabilidade financeira no plano social em virtude do aumento do custo de vida⁵²⁶. A situação económica da nação repercutia-se também na promoção de obra pública e privada. E foi na quebra da encomenda privada de onde provinha a clientela de Raul Lino, e em particular junto da aristocracia – que vinha sendo despojada da sua força desde a implantação da República – e da alta burguesia culta, que mais se ressentiu a sua produção. Findava então a primeira fase da sua obra, que designámos de Arquitetura, paisagem e “Encantamento” (1900-1918),” período de intrínseca coerência teórica e prática sob o influxo do ”encantamento”, que se refletiu numa narrativa poética de sonho e “poesia.”⁵²⁷

Embora esparsos, os escritos de Raul Lino naquela primeira fase da sua obra, são claros na génese da sua conceção intuitiva e infável de arquitetura que o é em contexto com a sua circunstância e relevam para entender o essencial do apelo e do escopo da “campanha,” com reflexo na construção de paisagem. Certamente fruto da conjuntura e da necessidade de arregimentar nova clientela, foi sobretudo para arreigar a “campanha” que havia iniciado em projeto há 18 anos (Pavilhão português da Exposição Universal de Paris de 1900) e em obra há 17 (Monsalvat, 1901), no intuito de uma retoma dinâmica da tradição na arquitetura moderna portuguesa, que o arquiteto publicou *A nossa Casa – Apontamentos sobre o bom gosto na construção das casas simples* (1918).

Raul Lino fê-lo contudo numa conjuntura progressista que era completamente desfavorável ao seu apelo. De facto os planos de expansão urbana assentavam nas disposições genéricas sobre Planos Gerais de Melhoramentos do diploma de 1865 (Decreto-Lei n.º 10 de 13 de janeiro) diploma que privilegiava o arranjo do espaço público numa perspetiva higienista conducente ao pragmatismo dos traçados reticulados.⁵²⁸

⁵²⁶Cf. *Situação Económica Difícil da I República*. In Infopédia [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2012. [Consult. 27 Set. 2012]. Disponível em [http://www.infopedia.pt/\\$situacao-economica-dificil-da-i-republica](http://www.infopedia.pt/$situacao-economica-dificil-da-i-republica).

⁵²⁷Lino, Raul, O Romantismo e a «Casa Portuguesa», *op. cit.* [ed. 1974]

⁵²⁸Lobo, Margarida Sousa, *op. cit.*, p. 13-33.

Na Lisboa do último quartel do Século XIX, o Engenheiro Ressano Garcia diplomado pela *École Impériale des Ponts et Chaussées* (1869) e Chefe da Repartição Técnica da Câmara Municipal (1874), projetava o crescimento da cidade para Norte no mais geométrico figurino *haussmanniano*, rompendo o Passeio Público com a Avenida da Liberdade (1879) e abrindo a Avenida das Picoas ao Campo Grande (1888). Naturalmente ávida do figurino cosmopolita parisiense, a burguesia lisboeta encomendava então a sua casa aos também arquitetos diplomados nas *Beaux-Arts*. Lógico foi então que no dealbar do século XX, o apelo da “Casa de estylyzação tradicional portuguesa (...) para Lisboa”⁵²⁹ de Raul Lino n’*A Construção Moderna* (n.º 56, 10 Abr. 1902), não rendesse clientela. E de facto na conjuntura da primeira fase que identificámos entre 1900 e 1918, Raul Lino só viu efetivamente traduzida em obra para Lisboa, em termos de arquitetura doméstica concebida de raiz, a Casa Ribeiro Ferreira (1906) na Avenida Fontes Pereira de Melo, e a Casa Elisa Vaz (1912) na esquina da Avenida da República com a Elias Garcia, construções cujo sentido de urbanidade o arquiteto considera obedecer aos “aspectos variados a que as circunstâncias especiais de ambiente e época obrigam.”⁵³⁰

Com a publicação de *A nossa Casa* (1918) Raul Lino articulou compreensivamente os objetivos da sua “campanha” a partir da experiência da obra feita de arquitetura doméstica, e fê-lo sem prejuízo de um sentido da sua espacialidade doméstica e tectónica que entendemos transversal a outros destinos e utilizações humanas. Já aqui o inferimos a propósito do Hotel Português do Sul (1915) ou da Escola primária de Alcântara (1916) e do Sul (1918). “Destinado a princípio a fazer parte de uma coleção intitulada «Livros do Povo», em breve nos convencemos da inutilidade da sua inclusão naquelas edições”⁵³¹ escreve Raul Lino destinando o livro a quem podia edificar a casa, ou seja a burguesia, e “escrevendo para estes, trabalhamos também pela educação do povo em quem é tão arreigado o espírito de imitação.”⁵³² Contamina esta obra um intuito pedagógico que obriga o leitor ao exercício da reflexão crítica, assim o entende o autor para quem “este livrinho não é nem poderia ser um formulário para a criação de belas casas”⁵³³, e que embora denso na sua argumentação o arquiteto soube traduzir em palavras simples.

⁵²⁹Cf. Pessanha, D. José, Raul Lino in *A Construção Moderna*, Ano III, n.º 56 (10 Abr. 1902), p. XIX.

⁵³⁰Lino, Raul, *A Nossa Casa: Apontamentos sobre o bom gosto na construção das casas simples*, *op. cit.*, p. 60. [ed. or. 1918]

⁵³¹Id. *Ibid.*, p. 4.

⁵³²Id. *Ibid.*, p. 4.

⁵³³Id. *Ibid.*, p. 4.

“Quando construímos uma casa de novo, para que nos seja tam querida logo desde os primeiros meses em que a habitamos, é preciso que pela sua disposição ela corresponda perfeitamente à nossa maneira de viver. Mas isto não basta; (...) Na construção de casas há também boas maneiras, má educação ou feito grosseiro, há gestos inteligentes e sinais certos de necessidades tais, quais se observam em todos os actos da vida.

É destes dois pontos mais importantes que a seguir vamos tratar: da melhor disposição da casa para conveniência dos seus moradores e do modo decoroso porque esta deve ser realizada, – se não para maior satisfação do seu dono, pelo menos por respeito à sociedade em que vivemos.”⁵³⁴

Com esta obra, Raul Lino apelou a uma nova clientela burguesa, e embora com uma evidente redução do orçamento disponível para a construção da casa, era claro o seu ensejo em produzir uma “casa artística” simples e portuguesa perfeitamente cabida no sítio e nas circunstâncias e com o menor sacrificio possível da expressão narrativa de “sonho” e “poesia” da sua primeira fase. Nesse sentido, entendemos que a campanha iniciada por Raul Lino em favor da “casa portuguesa” e pela primeira vez ideada com “*A nossa Casa*” (1918), vem muito na esteira da pedagogia iniciada doze anos antes em Inglaterra por M. H. Baillie Scott com a publicação de “*Houses and Gardens*”⁵³⁵ (1906).

Argumentos há que validam este nosso entendimento. Já aqui relevámos o apreço de Raul Lino pelas “lições de bom gosto”⁵³⁶ da revista *The Studio*, onde M. H. Baillie Scott – talvez o mais revolucionário dos pioneiros britânicos segundo Nikolaus Pevsner⁵³⁷ – publicava frequentemente a sua obra, tendo o arquiteto adquirido a 1.ª edição de “*Houses and Gardens*” (1906) em Londres, no ano de 1907⁵³⁸, dando Manuel Rio-Carvalho vivo testemunho dessa assumida influência⁵³⁹.

⁵³⁴Id. Ibid., p. 10.

⁵³⁵Baillie Scott teorizou sobre a “Artistic House” e destinou-a a uma clientela com aspirações artísticas e rendimentos modestos. Cf M. H. Baillie, *Houses and Gardens: Arts and Crafts interiors*, 3.ª Ed. Suffolk: Antique Collector’s Club, 2004, p. 260. [ed. or. London: George Newnes, 1906].

⁵³⁶Cf. Lino, Raul, Para o Senhor Arq^{to} Pedro Vieira de Almeida, *op. cit.*

⁵³⁷Cf. Pevsner, Nikolaus, *op. cit.*, p. 141.

⁵³⁸Existe um exemplar da 1.ª edição de *Houses and Gardens* assinado por Raul Lino e com a inscrição “London 1907”, na contracapa, assim como um significativo repositório de exemplares da revista *The Studio* na sua coleção pessoal, acessível no arquivo da família, em Lisboa, na R. Feio Terenas.

⁵³⁹Segundo Manuel Rio-Carvalho, Raul Lino nunca reconheceu expressamente a influência de Voysey, “mas sempre aceitou a influência de Baillie Scott”. Cf. Rio-Carvalho, Manuel, Raul Lino, *op. cit.*, p. 174.

Um dos influxos *Arts and Crafts* na construção de uma totalidade artística cerzindo artes decorativas, arquitetura e meio, favorecida pela organização espacial nucleada procedente do centro da casa, do “estar” – *House place* segundo M. H. Baillie Scott – irradiando para os espaços anexos em direção ao jardim. Irredutível no emprego da artesanaria na produção da obra, M. H. Baillie Scott não admitia os processos mecanizados que a obra de Voysey já induzia e Mackintosh admitia. A recuperação contemporânea dos valores espirituais da arte medievá, que provinha de John Ruskin e do *Arts and Crafts* de William Morris, era também o propósito de Raul Lino, para quem a casa devia refletir os valores de “honestidade” e “verdade” do artífice na sua concretização, condenando nesse sentido qualquer tentativa de mecanização e produção em série nos processos construtivos.

Outro aspeto que não concorreu para a adesão da burguesia urbana lisboeta à conceção de Raul Lino, foi a inexistência de um urbanismo que atentando à valorização dos aspetos estéticos da cidade e à configuração do sítio, cultivasse o gosto do pitoresco e assim acolhesse a sua proposta de particularidade. Raul Lino não beneficiou de instrumentos urbanísticos que incentivassem a propagação da sua proposta, como aconteceu com M. H. Baillie Scott, que teve em Raymond Unwin um entusiasta do *Cottage* como unidade de habitação ideal da cidade-jardim⁵⁴⁰. Em boa verdade, aquele arquiteto apenas publicou “*Houses and Gardens*” (1906), após o rotundo sucesso das “*Elmwood Cottages*” junto do público no concurso do “*Cheap Cottage*” (1905) na cidade-jardim de *Letchworth* (1903-1904). Ou seja havia uma adesão popular genuína para uma proposta de artesanaria *Arts and Crafts* em Inglaterra, que não existia de todo em Portugal.

De facto, o modelo de desenvolvimento urbano progressista de Lisboa iniciado no último quartel do século XIX por Ressano Garcia, como já aduzimos, inviabilizava uma adesão da burguesia ao enunciado e proposta da “casa simples” que Raul Lino propagava em termos de moradia urbana porque não havia leitura prática no terreno que o permitisse. Em 1918 com a publicação de *A nossa Casa*, o arquiteto reduziu à forma escrita o pensamento sobre a “campanha para o aporuguesamento da nossa casa, da nossa arquitectura”, que já vinha exercendo em projeto e obra, desde 1900.

⁵⁴⁰Scott, M. H. Baillie; Unwin, Raymond, *Town planing and modern architecture at the Hampstead Garden Suburb: with contributions by Raymond Unwin and M H.Baillie Scott and a hundred and twenty-one drawings, plans and photographs*. London: T. Fisher Unwin (1909).

Aquele repto de Raul Lino procede em primeira farpa contra o cosmopolitismo de “certas publicações francesas que tiveram grande voga em Lisboa, servindo para divulgar entre nós os tipos de construções completamente inadequados ao nosso país e que hoje enxameiam as nossas cidades.”⁵⁴¹ O primeiro objetivo do arquiteto foi o de “aportuguesar” a casa urbana, comprovam-no as duas plantas de casa⁵⁴² que acompanham o início da narrativa d’*A Nossa Casa* (1918), intento que foi também o do primeiro projeto publicado n’*A Construção Moderna* (n.º6, 16 Abr. 1900), a saber a “Fachada de estylisação tradicional portuguesa”. Naquela obra, Raul Lino “exemplifica”⁵⁴³ a sua pedagogia também pelo desenho, esparso, visando a continuidade entre a arquitetura e as circunstâncias, reinterpretando dinamicamente a tradição presente nas estruturas construídas e na paisagem como memória perpetuada durante gerações afastando o erro em aperfeiçoamento milenarmente procedido.⁵⁴⁴

“Na parte prática guiar-nos-emos pelo bom senso para tudo o que afirmamos; na parte artística porê-m, como não se podem estabelecer regras, limitar-nos-hemos quási exclusivamente a exemplificar o que com certeza é errado.

Nunca se comece por pensar no aspecto exterior de uma casa (a não ser de um modo muito vago) antes de ser bem estudada a sua planta. O carácter essencial das fachadas de uma casa reside nas suas proporções gerais, e estas só podem ser determinadas depois de haver uma planta definitiva.

Não se deve porém fazer a planta sem estar escolhido o terreno. Há muitas cousas a que atender que dependem da situação de um terreno e que influem poderosamente na disposição de uma casa.”⁵⁴⁵

Ao cliente da pequena e da média burguesia capaz de edificar a casa, após deduzidos os custos do terreno e projeto, não sobravam recursos para a sua construção, o que exigiu a Raul Lino um maior controlo na exuberância formal da sua produção nesta segunda fase da sua obra, que denominamos de arquitetura, paisagem e “boas-maneiras” (1918-1933).

⁵⁴¹Lino, Raul, *A Nossa Casa*, *op. cit.*, p. 8. [ed. or. 1918]

⁵⁴²Id. *Ibid.*, p. 11,12.

⁵⁴³Lino, Raul, *A Nossa Casa*, *op. cit.*, p. 10. [ed. or. 1918]

⁵⁴⁴Raul Lino pronunciou-se sobre este sentido da tradição citando um extrato do *Prólogo para franceses (A rebelião das massas*, Ortega y Gasset, 1930) no estudo que apresentou no Museu Nacional de Arte Antiga em 16-04-1951 e na escola Superior de Belas artes do Porto, em 11-05-1951. Cf. Lino, Raul, *Arte, Problema Humano: a propósito da sede da O.N.U.*, *op. cit.*, p. 45.

⁵⁴⁵Lino, Raul, *A Nossa Casa*, *op. cit.*, p. 10. [ed. or. 1918]

Entendemos a economia na “construção das casas simples” em Raul Lino, como reflexo de “bom senso”, síntese entre a adaptação da construção aos desejos do cliente naquilo que é essencial ao programa, e às circunstâncias do meio, conducente no sentido fisiológico ao menor esforço humano e logo ao menor custo da sua execução. Releva então em razão da “economia” na génese concetual de Raul Lino nesta segunda fase da sua obra (1918-1933) um recurso menos exuberante do “elemento impulso”⁵⁴⁶, ou abstração, e uma prevalência do “elemento de adaptação”⁵⁴⁷, ou empatia, particularmente quando a casa se inscreve em contexto “pintoresco”. Assim se passa, globalmente, com as exceções que uma manifesta vontade de expressão plástica do arquiteto ou o cliente assim o exigam.

Centrada no “estar,”⁵⁴⁸ a casa projeta-se para o exterior devendo-se “harmonizar a nossa obra com o conjunto de circunstâncias que dão o carácter especial à localidade,”⁵⁴⁹ incorporando no projeto as “condições topográficas existentes que, bem aproveitadas, podem dar grande realce às linhas gerais de uma casa,”⁵⁵⁰ sendo que “a beleza fundamental do aspecto exterior de uma casa está nas suas proporções.”⁵⁵¹ Raul Lino concebe a arquitetura como aquela “nobre arte que, segundo Ruskin, é a primeira entre todas as belas-artes,”⁵⁵² ou seja, como obra de arte que tende à expressão da beleza. Nesse sentido entendemos a “casa portuguesa” como a intuição da totalidade artística percecionada pelo cliente em proporção com os seus desejos e o meio, numa relação orgânica que pulsa do estar interior para o exterior. Entendemos também a “casa portuguesa” como a intuição da sua linha exterior percecionada pela comunidade em proporção com o meio, numa relação cenográfica entre as partes que são a arquitetura e as suas circunstâncias. No plano privado ou público da intuição da casa, a conceção de arquitetura em Raul Lino é indissociável e intrínseca de construção de paisagem. “Corria e palmilhava a serra de Sintra em todas as direcções até à orla do Atlântico”⁵⁵³, escreve o arquiteto na sua autobiografia indicando o itinerário dos seus passeios entre a Casa do Cipreste e o confluir do maciço da serra de Sintra nas escarpas rochosas sobre o Oceano Atlântico.

⁵⁴⁶Lino, Raul, *Espírito na Arquitetura*, *op. cit.*, p. 225-231.

⁵⁴⁷Id. *Ibid.*

⁵⁴⁸Lino, Raul, *A Nossa Casa*, *op. cit.*, p. 13. [ed. or. 1918]

⁵⁴⁹Id. *Ibid.*, p. 21.

⁵⁵⁰Id. *Ibid.*, p. 22.

⁵⁵¹Id. *Ibid.*, p. 17.

⁵⁵²Id. *Ibid.*, p. 57.

⁵⁵³Cf. Lino, Raul, *Raul Lino visto por ele próprio*, *op. cit.*, p. 29.

Naqueles longos excursos, Raul Lino terá por certo intuído no recorte das Azenhas do Mar o motivo que informou a decisão de naquele lugar construir a sua casa de banhos, em 1920, a “casita à Beira-Mar” como a designou nas “ilustrações” anexas a “Casas Portuguesa”⁵⁵⁴ (1933), mais conhecida como “Casa Branca”⁵⁵⁵ e também sob o topónimo de “Casa do Marco.”⁵⁵⁶

A “casita à Beira-Mar” resulta de um *consórcio* em que Raul Lino é de novo arquiteto e cliente, situação que já se tinha colocado pela primeira vez, na Casa do Cipreste (1912-1914). Partilham esta duas construções, embora sob diferentes níveis do programa doméstico e de contexto, o mesmo propósito de expressar com a máxima plasticidade e economia de meios possível, “a vitalidade ou energia animadora do espírito que caracteriza as verdadeiras, as eternas obras de Arte.”⁵⁵⁷ Ambas as construções são vontade da mais pura abstração arquitetónica, contudo, absolutamente opostas no arco da conceção empaticamente percebida em razão do meio, quanto à possibilidade de mimese.

Na casa do Cipreste (1912-1914) e na “casita à Beira-Mar” (1920), é transversal um claro predomínio do elemento “impulso (...) o elemento misterioso original que gera a obra de Arte (...) música eternamente presa à matéria,”⁵⁵⁸ sobre o elemento “adaptação (...) mais ou menos acessível á nossa inteligência e susceptível de ser discriminado,”⁵⁵⁹ concorrendo ambos os elementos “no criar e formar de qualquer obra de Arte, e – digamos de passagem – são também implícitos na própria essência de beleza.”⁵⁶⁰ Embora seja evidente a predominância do impulso abstrato na conceção genésica de ambas as obras, intui-se no entanto a partir da casa do Cipreste (1912-1914), uma forte leitura de mimese da tectónica com a pedreira.

⁵⁵⁴A “Casita à Beira-Mar” é representada nas imagens 17A (plantas do rés do chão e 1.º Andar) e 18 (perspetiva aguarelada). Cf. Lino, Raul – *Casas Portuguesas – Alguns apontamentos sobre o arquitetar das casas simples*, op. cit. [ed. or. Lisboa: Valentim de Rio-Carvalho, 1933]

⁵⁵⁵Cf. Quintino, José Luís; Sat, Cláudio (ed. lit.); Trigueiros, Luiz (ed. lit.), *Raul Lino, 1879-1974*. Lisboa: Editorial Blau, 2003, p. 74-77.

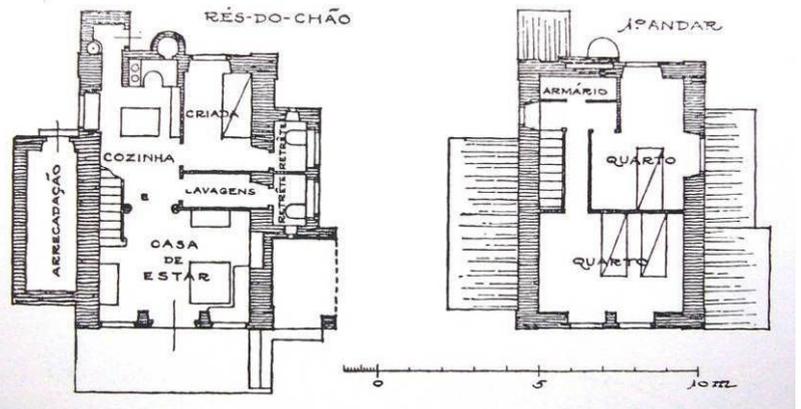
⁵⁵⁶Cf. “Casa do Marco (Azenhas do Mar)”, in *Ilustração*, n.º 46 (16 Nov. 1927), p.29.

⁵⁵⁷Lino, Raul, *Espírito na Arquitetura*, op. cit., p. 226.

⁵⁵⁸Id. Ibid., p. 225-231.

⁵⁵⁹Id. Ibid.

⁵⁶⁰Id. Ibid.



56. Raul Lino: “Casita à Beira-Mar” (1920-1921) Azenhas do Mar, Sintra⁵⁶¹

57. Raul Lino: “Casita à Beira-Mar - Plantas” (1920-1921) Azenhas do Mar, Sintra⁵⁶²

Já na “casita à Beira-Mar” (1920) o impulso abstrato intui-se no absoluto contraste da tectónica com as circunstâncias sem qualquer leitura de mimese, porque deliberada no traço do arquiteto. Expressa-se esse contraste na composição das fachadas, entre a verticalidade da construção acentuada pela volumetria que resulta da elevação da reduzida planta em dois pisos, e a horizontalidade da plataforma rochosa e do próprio horizonte, repercutindo o pensamento de que “as grandes linhas verticais (...) valorizam o aspecto dos longes.”⁵⁶³ Acentua-se também cromaticamente o contraste pela “variada caiação”⁵⁶⁴ branca das fachadas e dos telhados e o verde seco da marcação vertical das arestas da construção contra o azul de céu e mar e o verde do zimbro e pinheiro manso. Adequado é então o epíteto de “Casa do Marco.”

Julgamos plausível que a idealização da “casita à Beira-Mar” tenha sido coetânea à publicação de *A nossa Casa* (1918), porque na sua construção (1920) Raul Lino aplicou soluções que exemplificou de adequado emprego nos territórios meridionais, compreendendo o “sul do pays (...) qualquer região desde o litoral do algarve até cerca das alturas de Santarém.”⁵⁶⁵ Nesse sentido tinha já proposto o arquiteto a propósito do “aspecto das fachadas”⁵⁶⁶ do Hotel Português do Sul (1915) ou das “Escolas primárias modelo I, tipo Sul” (1918).

⁵⁶¹Créditos: Autor, 2008.

⁵⁶²Créditos: Lino, Raul, *Casas Portuguesas*, op. cit.

⁵⁶³Lino, Raul, *A Nossa Casa*, op. cit., p. 31. [ed. or. 1918]

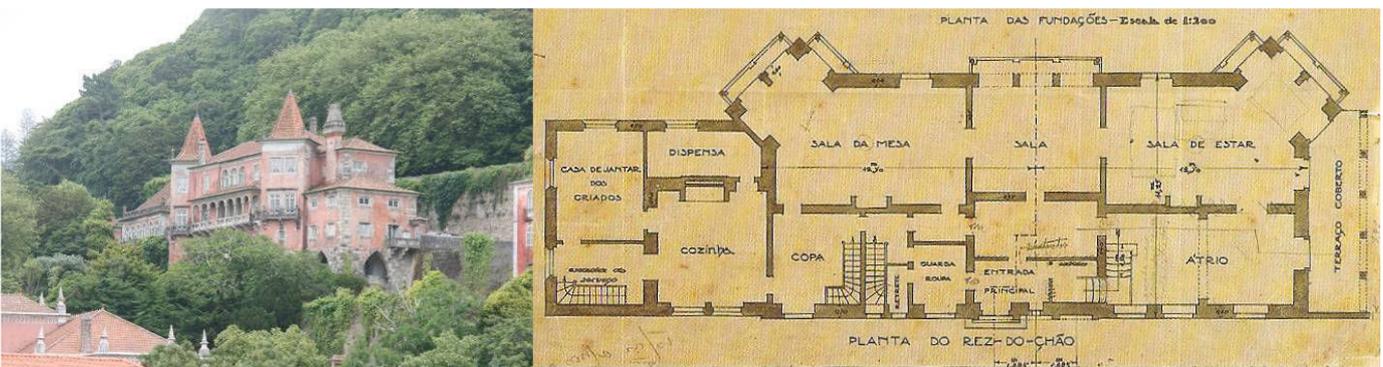
⁵⁶⁴Id. Ibid., p. 16-20.

⁵⁶⁵Lino, Raul, “Memória justificativa e descritiva de um projeto de Hotel Português para ser construído no Sul do Paiz”, op. cit., p. 8 [Set. 1915].

⁵⁶⁶Id. Ibid.

Raul Lino concebeu então uma arquitetura com invariantes ao nível da organização espacial, humanamente centrada no “estar” – na casa, no hotel ou na escola – irradiando para os espaços anexos na direção do exterior – do jardim da casa, da paisagem larga do hotel ou do recreio da escola – na construção de uma síntese proporcionada entre a arquitetura e as circunstâncias. Nesta conceção o átrio distribui o “estar” e o alpendre é a derradeira gradação de abrigo, intimidade e luz, essencial ao proporcionar da construção em contexto e para lhe dar escala humana. Fá-lo também ao nível da tectónica reinterpretando as tradições locais e incorporando-as na construção numa dimensão de continuidade, como aduzimos a propósito da casa, do hotel e da escola do sul.

Fruto da redução do orçamento nesta fase da sua obra de “boas-maneiras” (1918-1933), há benefício para certa homogeneidade conceptual e formal da “casa simples,” sem perder de vista o “encantamento.” Exceções houve que lhe permitiram construir aquela arquitetura de “sonho” e “poesia” da sua primeira fase (1900-1918). Assim foi com a Casa dos Penedos em Sintra (1920-1922), construída pelo Financeiro Carlos Ribeiro Ferreira, para quem Raul Lino já havia projetado, a casa na Avenida Fontes Pereira de Melo (Lisboa, 1906), e o Casal de São Roque (Estoril, 1909-1915). Implantada numa parcela de configuração longitudinal na encosta norte da serra com acentuado relevo, confina a Sul com arruamento, com vistas desimpedidas entre o Nascente e o Poente, pontuando a Noroeste a Vila Velha e o Paço. Determinada a soleira na interseção do eixo longitudinal da área de estar com a Rua, distribuem-se dois pisos habitáveis acima do solo e dois de serviço abaixo, situando-se o jardim no nível de menor cota.



58. Raul Lino: Casa dos Penedos (1920-1922), Sintra⁵⁶⁷

59. Raul Lino: Casa dos Penedos – planta (1920-1922), Sintra⁵⁶⁸

⁵⁶⁷Créditos: Autor, 2008.

⁵⁶⁸Créditos: *Raul Lino, 1879-1974*. Lisboa: Editorial Blau, 2003, p.87.

A planta da Casa dos Penedos inscreve-se naquela espacialidade nucleada que Raul Lino inaugurou com Monsalvat (1901), sem prejuízo da sua configuração longitudinal que é naturalmente adversa a um esquema de distribuição centrado num átrio e mais favorável a um esquema baseado num corredor. O arquiteto contrariou essa dificuldade estendendo o átrio em duas áreas umbilicalmente ligadas pela escadaria que rompendo a parede intermédia faz participar os dois espaços num ambiente. De facto não existe um único corredor nesse piso de “estar,” processando-se a circulação pelo franquear dos espaços.

Assume particular interesse na composição da fachada da Casa dos Penedos, a disposição simétrica dos dois torreões nos topos e à esquadria, a Poente e Nascente, cuja marcação vertical, acentuada pela maior inclinação das coberturas, contraria a grande massa horizontal do conjunto arquitetónico. Já a elevada altura da fachada entre o nível do jardim e a soleira vence-se numa tectónica telúrica e espessa marcada pela expressão vertical dos arcos ogivais. Naquela massa construída incorporam-se os elementos essenciais da paisagem de Sintra, entre a horizontalidade dos socalcos e a verticalidade das árvores, conformando-se em contexto sem redução do sentido plástico e do impulso abstrato do seu ator. A Casa dos Penedos é bem paradigmática daquele duplo sentido que a paisagem tem para Raul Lino, por um lado é objeto de contemplação a partir da arquitetura, enquadrada no primeiro plano pelos elementos definidores da “alpendrada”, por outro lado é a própria arquitetura construtora de paisagem, em proporção mais ou menos impulsiva/abstrata ou adaptada/empática com o meio, mas sempre síntese plástica de beleza e harmonia.



60. Vista do Paço da Vila sobre a Casa dos Penedos, Sintra⁵⁶⁹

61. Vista da Casa dos Penedos sobre o Paço da Vila, Sintra⁵⁷⁰

⁵⁶⁹Créditos: Autor (2008).

⁵⁷⁰Créditos: Autor (2011).

Em relação à paisagem, Raul Lino entende a arquitetura como foco de projeção e tela de contemplação, ou seja é agente e ator nesse duplo processo de intuição. Pressupõe um autor-arquiteto que contemple a paisagem, que a reinterprete e que projete a arquitetura, correspondendo “perfeitamente à nossa maneira de viver,”⁵⁷¹ às necessidades do cliente e às “boas maneiras (...) [, ao] modo decoroso como porque esta deve ser realizada (...) por respeito à sociedade em que vivemos.”⁵⁷² A paisagem é para Raul Lino uma construção cultural, síntese entre a arquitetura e o meio e *continuum* de civilização contra “o retrocesso, a barbárie, a decadência”⁵⁷³ prevalecendo esse sentido na sua narrativa em obra e escritos e sobrevivendo a todos os mal-entendidos, porque ela está aí, é autêntica, pulsa e sobrevive à história, porque ela própria é história reinterpretada com sentido de futuro.

Este duplo sentido de paisagem centrado na arquitetura evidencia-se ao longo da sua produção e a Casa Ribeiro Ferreira em Sintra, é talvez um dos seus mais evidentes paradigmas, em razão da forte ambivalência do duplo sentido da arquitetura como foco de percepção e tela de contemplação de paisagem. Neste sentido e não menos interessante é o “Projecto de um hotel para a Penha” (Guimarães, 1922) de Raul Lino, que embora não construído, vem validar o que já havia escrito sobre a matéria na “Memória justificativa e descritiva de um projecto de Hotel Português para ser construído no Sul do Paiz” (1915).

“Para ser devidamente apreciado o projecto de um hotel, têm de ser apreciadas as suas plantas em primeiro lugar”⁵⁷⁴. Como na casa, é a planta que prevalece traduzindo a sua organização longitudinal o quadro de necessidades do programa, opção que Raul Lino já havia defendido para o Hotel Português do Sul (1915) e que considera adequada a qualquer região por se adaptar à topografia de qualquer território, sofrendo as inflexões que as curvas de nível determinem e aí encontrando motivo natural para a variação dos planos verticais da construção: “Evitei o prolongamento de toda a frontaria num só plano, quebrando-o a meio com um desvio de eixos.”⁵⁷⁵ Naquele contexto marcado pela concentração de enormes penedos implanta-se o hotel na cumeeira do monte da Penha, como lapidado na planta topográfica.

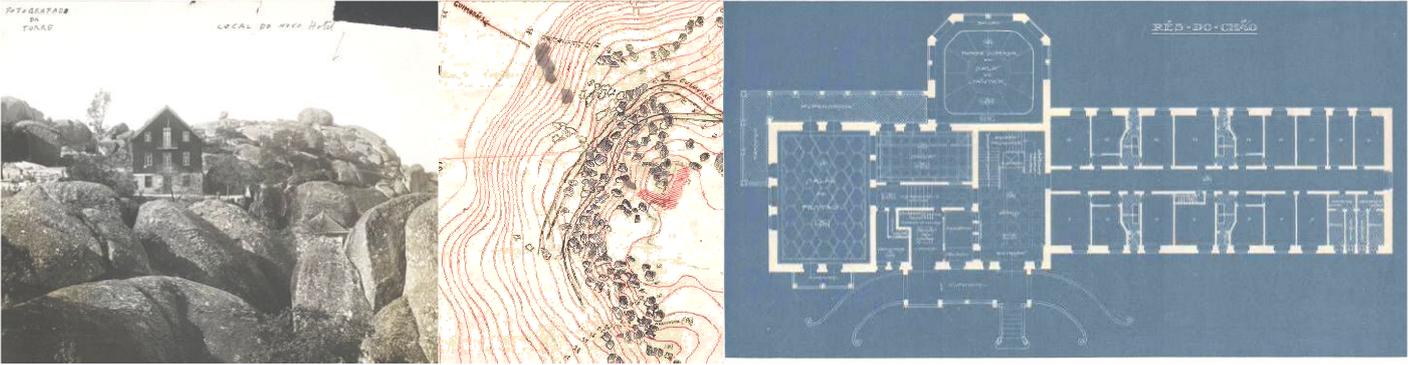
⁵⁷¹Lino, Raul, *A Nossa Casa*, *op. cit.*, p. 10. [ed. or. 1918]

⁵⁷²Id. *Ibid.*

⁵⁷³Ortega y Gasset, José; *op. cit.*, p. 64.

⁵⁷⁴Lino, Raul, *Projeto de um hotel para a Penha*; Guimarães, (1922). [Memória Descritiva] Espólio Raul Lino. Acessível na Fundação Calouste Gulbenkian/Biblioteca de Arte/RL 141.0.1. Lisboa: Av. de Berna.

⁵⁷⁵Id. *Ibid.*



62. Raul Lino: “Projecto de um hotel para a Penha, Guimarães:” fotografia (1922)⁵⁷⁶

63. Raul Lino: “Projecto de um hotel para a Penha, Guimarães:” Planta topográfica (1922)⁵⁷⁷

64. Raul Lino: “Projecto de um hotel para a Penha, Guimarães:” Planta do rés do chão (1922)⁵⁷⁸

A massa horizontal do Hotel inscreve-se então na modelação do terreno contrastando com a leitura vertical dos penedos, tirando partido dos aspetos pitorescos e orientam-se as áreas do estar do hotel na direção de Guimarães, tirando o melhor proveito das vistas.

“Além da disposição interior do estabelecimento também a sua situação influi bastante no género a adoptar para os aspectos exteriores. Julguei o mais adequado aquêlo tipo de construções solarengas do Minho com suas alpendradas e características reminiscências da obra fortificada do fim da idade média. Obtém-se assim um aspecto geral que assenta bem no sítio a que é destinado, sem destoar dos fins de tal estabelecimento e sem desprezar aquilo a que se usa chamar a côr local.

A aparência do edificio é no entanto a de um hotel moderno, e não me propus falsear este aspecto por meio de quaisquer episódios do romantismo que julgaria descabido e irreconciliável com as exigências práticas da construção.

Servi-me de certa variação de côr, como motivo de grande efeito, a dentro dos próprios processos da construção, isto é – sem agravamento orçamental. O contraste entre a côr do granito e a cal da parede é motivo altamente pitoresco.”⁵⁷⁹

⁵⁷⁶Créditos: Fundação Calouste Gulbenkian/Biblioteca de Arte/Espólio Raul Lino/RLF 141.1.

⁵⁷⁷Créditos: Id. Ibid. RLDA 141.0.

⁵⁷⁸Créditos: Id. Ibid. RLDA 141.1.

⁵⁷⁹Lino, Raul, Projeto de um hotel para a Penha; Guimarães, *op. cit.*

Embora o “Projecto de um hotel para a Penha” (Guimarães, 1922) não tenha saído do papel é no entanto possível intuir a conceção genésica da arquitetura de Raul Lino, que atenta às circunstâncias do sítio e às tradições locais é também construtora de paisagem e neste caso, em meio praticamente desprovido de ocupação humana, portanto em território quase natural. E sem prejuízo de não ter desenhado os alçados do projeto – de facto não existem no arquivo do Espólio Raul Lino na Fundação Calouste Gulbenkian – é possível, com base na narrativa da Memória Descritiva, naquilo que concerne aos “aspectos exteriores,” nas fotografias do local, na planta cartográfica e nos apontamentos nesses documentos inscritos em conjunto com as plantas do projeto, perceber a arquitetura projetada e o cenário subjacente.

O “Anteprojecto de um hotel para a cidade de Coimbra,” projetado para o sítio da antiga fábrica de massas da Estrela, entre a Couraça e a Rua da Estrela, e a Couraça de Lisboa a caminho da Alta e bem visível na entrada da cidade a partir do largo da portagem, é bem o paradigma da transversalidade da produção arquitetónica de Raul Lino em razão do contexto, independentemente dos destinos da construção. Neste projeto traçado para um meio urbano fortemente colonizado pela ocupação humana e em atenção ao programa, o arquiteto é confrontado com a questão da intervenção num meio culturalmente vinculado pela história e com forte simbólica.

“Toda a obra arquitectónica digna deste nome tem de se adaptar ao local a que é destinada. Muito especialmente neste caso de um hotel na Estrela, a construção tem de se sujeitar às condições materiais do local e ao ambiente artístico da cidade. (...) Pela ordem da sua importância devo começar por observar que havia duas orientações a seguir para a instalação naquele local de um hotel moderno. Ou desprezar tudo quanto há já construído e terraplanado, considerando o terreno apenas segundo a sua área e nivelamento; ou então aproveitar o mais possível das muralhas, terraplenos, etc. que ocupam aquele espaço todo e cuja simples remoção importaria em avultada quantia. (...) Adoptamos portanto a segunda, aproveitando o mais que era possível do que já lá existe”⁵⁸⁰

⁵⁸⁰Lino, Raul, Anteprojecto de um hotel para a cidade de Coimbra,” (1922). [Memória Descritiva] Espólio Raul Lino. Acessível na Fundação Calouste Gulbenkian/Biblioteca de Arte /RL 134.0.1.

À questão de como intervir no centro histórico, Raul Lino interpreta as circunstâncias em presença elegendo os aspetos culturais que julga relevantes e à luz do programa produz uma síntese de continuidade, que é coerente com o seu entendimento da arquitetura como “padrão de cultura.”⁵⁸¹ Assumindo o papel civilizacional da arquitetura contra a barbárie, o seu projeto é uma síntese de “boas-maneiras,” educação e respeito atenta às estruturas da memória, de lugar e história, ou seja à tradição decantada do erro a que se refere Ortega y Gasset, e em subjetivo entendimento incorpora a sua reinterpretação dinâmica na produção de arquitetura e paisagem. Raul Lino faz então progredir o “padrão de cultura” à luz das modernas necessidades humanas numa direção de continuidade com a memória e como tal, a sua obra reveste-se de um invulgar sentido de autenticidade, na contemporaneidade.

“Sem arcaísmos que se possam chamar rebuscados, o exterior harmoniza-se com o panorama da cidade em que os vários monumentos antigos são a nota dominante e de maior interesse. Aproveitamos a histórica torre, as pedras de cunhal lavradas, a arquitectura do antigo claustro, o lindo portal da rua da Estrela (para a entrada da Couraça), a cimalha de cantaria antiga, – Outra razão para arranjarmos o conjunto de molde a não destoar destes elementos existentes.”⁵⁸²



65. Largo da Portagem, Coimbra (c. 1902)⁵⁸³
Vista sobre a fábrica de massas da Estrela, ao centro



66. Raul Lino: “Anteprojecto de um hotel para a cidade de Coimbra:” alçado (1922)⁵⁸⁴

⁵⁸¹Lino, Raul, *Espírito na Arquitetura*, *op. cit.* p. 166. [ed. or. 1937]

⁵⁸²Lino, Raul, *Anteprojecto de um hotel para a cidade de Coimbra*, (1922). [Memória Descritiva] Espólio Raul Lino. Acessível na F.C.G./B.A./RL 134.0.1. Lisboa: Av. de Berna.

⁵⁸³Créditos: [?] (c. 1902) Biblioteca Municipal de Coimbra/Imagoteca/Ag_0481

⁵⁸⁴Créditos: Raul Lino (Nov. 1922), Fundação Calouste Gulbenkian/Biblioteca de Arte/RLDA 141.1.

O “Anteprojecto de um hotel para a cidade de Coimbra” no sítio da antiga fábrica de massas da Estrela entre a Couraça e a Rua da Estrela, produzido por Raul Lino em 1922, não logrou ser construído. No seu lugar e após aquisição do terreno em 1924, pelo Doutor Ângelo Rodrigues da Fonseca, médico e professor da Universidade de Coimbra, o arquiteto foi então convidado para traçar o projeto da sua residência, posteriormente ampliado com a construção de um corpo de consultório e garagem no sopé da Couraça da Estrela (1925-1928).

Com amplo conhecimento do sítio e num subjetivo entendimento que privilegia os aspetos particulares e o pitoresco, Raul Lino prossegue os mesmos princípios de valorização dos elementos existentes com valor histórico e estético, como a “histórica torre, as pedras de cunhal (...) o antigo claustro, o (...) portal da rua da Estrela (...) a cimalha de cantaria antiga” para cerzir a síntese. O arquiteto fá-lo contudo com uma delicadeza de escala que o anterior programa de Hotel não o permitiria, sendo a área de implantação da casa cerca de um terço da do hotel, assim como a cêrcea com menos dois pisos, contudo é indiscutível a afinidade que os aparenta como obras do mesmo autor concebidas que são no cultivo da arte e do belo em proporção com o meio e em continuidade com a tradição.



67. Largo da Portagem, Coimbra (2010)⁵⁸⁵
Vista sobre a Casa Dr. Ângelo da Fonseca, ao centro
(ao tempo edifício do Governo Civil de Coimbra)



68. Raul Lino: Casa Dr. Ângelo da
Fonseca Coimbra: vista da pérgola e
Mondego (1935-1945)⁵⁸⁶ a partir da
torre existente no sítio

⁵⁸⁵Créditos: autor (2010)

⁵⁸⁶Créditos: [?] (1935-1945) Biblioteca Municipal de Coimbra/Imagoteca/Bmc_b095.

Outra conclusão que extraímos dos projetos de hotel e casa para o sítio entre a Couraça e a Rua da Estrela na Almedina de Coimbra é que o sentido de continuidade da produção de Raul Lino não subjaz apenas da relação entre a arquitetura e as circunstâncias de contexto, que em boa verdade lhe são extrínsecas. Essa continuidade verifica-se também nos ambientes projetados sem prejuízo das funções humanas que o edificado acolhe, pois “só merece realmente este nome [arquitetura] o trabalho em que o autor procura sujeitar o conjunto da obra a certa ideia plástica independentemente da razão utilitária do que se pretende edificar”⁵⁸⁷.

Já aqui nos referimos à transversalidade funcional da arquitetura de Raul Lino a partir da sua conceção de casa (Monsalvat, 1901), hotel (1915) e escola (1918) para o Sul de Portugal. Contudo foi talvez no projeto da casa Ângelo da Fonseca (1925-1928), que essa ideia plástica independentemente do destino da obra mais se expressou, tão só porque antes de ser casa foi projeto de hotel (1922), deste transitando a essencialidade das formas que definiram a solução final. Valida esta nossa leitura o simples facto de naquela casa se terem instalado os serviços do Governo Civil de Coimbra (1951/1961-2011),⁵⁸⁸ sem necessidade de qualquer obra de adaptação do espaço, comprovando a tese do arquiteto que é possível uma ideia de continuidade da arquitetura independentemente da função.

Mais entendemos que a ideia de continuidade da arquitetura em Raul Lino não se esgota na relação entre o espaço, a forma e o uso, aplica-se também entre a escala das artes decorativas (objeto) e do urbanismo (território) que a sua produção expressa no ensejo de alcançar a *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total) wagneriana, visando a derradeira experiência estética de criação de beleza. E a produção de beleza em arquitetura obtém-se através do proporcionar, pois “é preciso não esquecermos que a arquitectura é por excelência a arte de proporcionar.”⁵⁸⁹ Proporcionar em arquitetura é relacioná-la com as circunstâncias na produção da síntese, ou seja da paisagem, prevalecendo o elemento do impulso (abstração) ou da adaptação (empatia) na sua génese concetual,⁵⁹⁰ visando a harmonia, ou seja a expressão de beleza no sentido clássico do termo.

⁵⁸⁷Lino, Raul, Espírito na Arquitetura, *op. cit.*, p. 176. [ed. or. 1937]

⁵⁸⁸Cf. *Colégio de Santo António da Estrela/Governo Civil de Coimbra: PT020603020163*. In SIPA [Em linha]. Forte de Sacavém: IHRU, 2001-2011. [Consult. 09 Out. 2012]. Disponível em http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=17559.

⁵⁸⁹Lino, Raul, Edifícios Escolares, in *Atlântida*, n.º 4 (15 Fev. 1916), p. 334.

⁵⁹⁰Lino, Raul, Espírito na Arquitetura, *op. cit.*, p. 227-231.

E não foi a beleza a aspiração da obra de arte na época clássica como é na(s) modernidade(s)? A esse propósito considera Pedro Vieira de Almeida que as “preocupações de Raul Lino em termos de proporção,”⁵⁹¹ são as de “Grópius [quando] tenta moderar certos excessos de simplismo no entender funcionalista, ao escrever que a *fórmula, tudo o que é funcional é belo, não é senão por metade verdadeira*, e ao acrescentar que *só uma harmonia perfeita na finalidade técnica e na proporção das formas pode dar origem à beleza*.”⁵⁹² De facto Raul Lino na esteira de M. H. Baillie Scott, assim como Walter Gropius, provieram do escol *Arts and Crafts* anglo-saxónico e germânico, prosseguindo contudo diferentes vias na afirmação do propósito moderno, os primeiros insistindo na artesanaria e o segundo na industrialização dos processos, e é aí que divergem, sem prejuízo de partilharem uma conceção da beleza atenta à “proporção das formas”.

Não menos relevante é o argumento da abrangência de escalas da produção arquitetónica de Raul Lino, que entre a escala das artes decorativas (objeto) e do urbanismo (território) reverbera outra máxima de Walter Grópius, que entende o exercício da arquitetura moderna “da colher à cidade”, pura expressão da *Gesamtkunstwerk* em que radicou o seu programa da *Staatliches Bauhaus* fundada em Weimar (1 Abr. 1919)⁵⁹³. E se na presente fase da sua obra (1918-1933) a produção de desenho urbano foi escassa, será adiante frequente e escarpelizada para afirmar a transversalidade da sua arquitetura independentemente de espaço, forma, uso e escala – entre o objeto e o território – sem prejuízo deste nosso entendimento não ter relevado até à data nas leituras críticas ou nos trabalhos científicos sobre a produção de Raul Lino, senão tangencialmente.

A modernidade de Raul Lino revela-se na sua obra como testemunho profético dessa construção de continuidade entre a arquitetura e as circunstâncias de lugar e memória, de que a paisagem é síntese, dela decantando o erro no presente, que é hoje passado, e assegurando o “padrão de cultura” para o futuro, que é hoje presente. Prova da sua síntese de “boas-maneiras,” estabelecendo uma perfeita continuidade entre a construção e o meio é a Casa António Sérgio (1925), conformando o gaveto entre a Travessa do Moinho de Vento e a Travessa Nova São Francisco de Borja, na Lapa, em Lisboa.

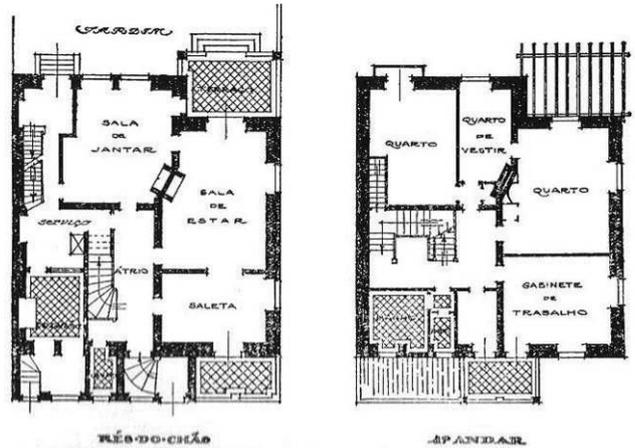
⁵⁹¹Cf. Almeida, Pedro Vieira, Raul Lino – Arquiteto moderno, *op. cit.*, p. 122.

⁵⁹²Id. *Ibid.*

⁵⁹³Cf. *Bauhaus Weimar* in BAUHAUS [Em linha]. Berlin: Bauhaus-Archiv/Museum für Gestaltung, 2009-2012. [Consult. 10 Out. 2012]. Disponível em <http://bauhaus-online.de/en/atlas/das-bauhaus/idee/bauhaus-weimar>.



69. Raul Lino: Casa António Sérgio, Trav. Do Moinho de Vento à Lapa (2008), Lisboa⁵⁹⁴



70. Raul Lino: Casa António Sérgio (1925): planta do rés do chão e 1.º andar⁵⁹⁵

A leitura de qualquer projeto de arquitetura de Raul Lino, independentemente do seu destino, deve proceder em primeira ordem da sua espacialidade e só depois dos aspetos exteriores da construção, pois como escreveu o arquiteto “o carácter essencial das fachadas de uma casa reside nas suas proporções gerais, e estas só podem ser determinadas depois de haver uma planta definitiva.”⁵⁹⁶ Da conceção espacial da casa António Sérgio relevou o arquiteto que “o que mais interessava na disposição desta planta era (...) acomodar as três salas do 1.º piso, com a possível amplidão, expondo-as de preferência sobre a rua ao Sul e sobre o jardim a Nascente; colocar a cozinha de sorte que pelo serviço não fosse devassado o jardim – tido em grande estimação.”⁵⁹⁷ A espacialidade da casa prossegue uma organização nucleada centrada no “estar,” que ocupa as áreas nobres do piso térreo no que concerne à exposição solar e à possibilidade de fruição do jardim intermediada pela gradação do “terraço” pergolado para o Nascente, em absoluta coerência com a obra já feita e o ideário defendido por Raul Lino.

Já no que concerne às suas proporções gerais, embora atípica no conjunto da sua obra – que só não foi mais urbana por falta de adesão da burguesia e de um modelo de cidade-jardim que melhor ancorasse o seu ideário – a Casa António Sérgio (1925) traduz uma correção formal de equilibradas proporções ao nível das fachadas e da volumetria do conjunto edificado na morfologia urbana em presença.

⁵⁹⁴Créditos: autor (2008)

⁵⁹⁵Créditos: Lino, Raul, *Casas Portuguesas op. cit.* [fig. 3]

⁵⁹⁶Lino, Raul, *A Nossa Casa, op. cit.*, p. 10. [ed. or. 1918]

⁵⁹⁷Lino, Raul, *Casas Portuguesas, op. cit.* [ed. or. 1933]

Raul Lino decompõe a fachada para a Travessa do Moinho de Vento em dois planos, concordando o mais avançado e de menor cêrcea com o alinhamento e o volume da construção existente, compreendendo-se na profundidade entre aquele e o plano mais recuado e de maior cêrcea, uma varanda térrea que dilui o gaveto e lhe dá escala humana, como que homenageando o cliente pedagogo que é António Sérgio. No conjunto da produção de arquitetura doméstica de Raul Lino, aquela casa distingue-se das demais pelas circunstâncias de contexto, sendo uma das poucas casas urbanas que projetou e em que os alinhamentos da construção definem espaço público, processando-se a entrada diretamente da Travessa do Moinho de Vento, n.º 4, sem logradouro que medeie o percurso e imponha um espaço de respeito. Em Lisboa e com esta particular morfologia temos apenas a casa Ribeiro Ferreira na Avenida Fontes Pereira de Melo (1906, demolida), sendo que na casa Elisa Vaz no cruzamento da Avenida da República com a Elias Garcia (1912, demolida), ou mesmo na casa do arquiteto na Rua Feio Terenas (1939), independentemente dos alinhamentos da construção definirem espaço público, o acesso à casa processa-se franqueando o portão e através do logradouro.

Projetada sete anos depois de *A nossa Casa* (1918) e oito anos antes de *Casas Portuguesas* (1933), a Casa António Sérgio (1925) foi construída a meio tempo entre a publicação das duas obras pedagógicas da sua “campanha para o apertuguesamento da casa portuguesa”. Retiramos deste âmbito *A Casa Portuguesa* (1929), obra de que Raul Lino foi autor e que foi publicada por ocasião da Exposição Internacional de Sevilha em 1929, dado o seu carácter eminentemente histórico e os termos em que teorizou a evolução da arquitetura doméstica em Portugal a partir do século XVIII. *A Casa Portuguesa* (1929) tem uma densidade narrativa claramente erudita que é avessa ao plano da pedagogia compreensível ao público leigo, e que caracteriza a prosa mais acessível de *A nossa Casa* (1918) e *Casas Portuguesas* (1933). Entendemos estas duas obras como pedagógicas⁵⁹⁸ porque definindo os fins da campanha e os meios capazes de a realizar não especificam contudo um processo a seguir para atingir os fins, porque o processo é infável e depende da intuição do arquiteto e da sua apetência espiritual.

⁵⁹⁸“teoria da arte, filosofia ou ciência da educação, com vista à definição dos seus fins e dos meios capazes de os realizar.” Cf. Infopédia [Em linha]. Porto, Porto Editora, 2003-2012 [consult. 27 Dez. 2012] Disponível em <http://www.infopedia.pt/pesquisa-global/pedagogia>.

Concebendo a arquitetura como Wagner a *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total), Raul Lino convoca o impulso plástico e projeta a síntese modelando a matéria informe, adaptando-a aos desejos objetivos e subjetivos do cliente e às circunstâncias, atento ao facto que uma vez edificada a obra também ela será circunstância, integrando-se no meio e construindo paisagem. Nessa medida a arquitetura interpela o cidadão e obriga o arquiteto ao exercício da cidadania, ao que naturalmente procede em “«self-respect», [e n]o respeito pelo próximo,”⁵⁹⁹ por herança da disciplina psicológica da sua educação anglo-saxónica (1890-1893). Raul Lino incorporou essa polidez na sua prática arquitetónica “por respeito à sociedade em que vivemos” (1918),⁶⁰⁰ e encontrou justo reflexo desse pensar no livro “*Good & Bad Manners in Architecture*” (Arthur Trystan Edwards, Londres, 1944).⁶⁰¹

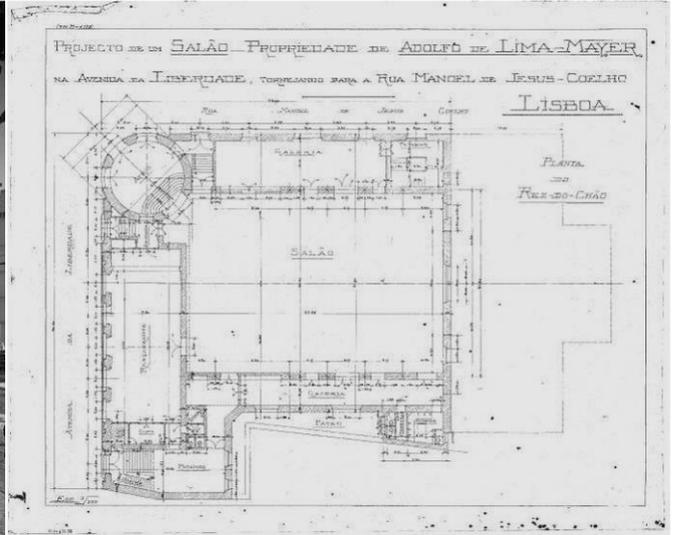
E se a casa António Sérgio é testemunho dessa arquitetura de “boas-maneyras,” sinalizamos talvez como seu paradigma o Cinema Tivoli (1918-1924), que edificado no gaveto entre a Avenida da Liberdade e a Rua Manuel Jesus Coelho, construiu e vinculou indelevelmente a paisagem urbana de Lisboa. “Que a sua prática profissional concreta não tenha sido prioritariamente urbana, tal apenas dependeu dos sucessivos clientes e programas que foi encontrando, embora isso não impeça que o seu Tivoli não seja ainda hoje, uma das salas mais civilizadas de Lisboa”⁶⁰², como escreveu Pedro Vieira de Almeida trinta anos depois da exposição retrospectiva da obra de Raul Lino na Gulbenkian.

O cinema Tivoli (1918-1924) implanta-se numa parcela confinando com duas frentes de rua, a mais nobre Avenida da Liberdade a Poente e a Rua Manuel de Jesus Coelho a Norte, em relação às quais se dispõem dois corpos longitudinais que servem de camaras de gradação, “almofadas de [som e] penumbra” que favorecem a concentração dos utentes na fruição do espetáculo cinematográfico, objetivo primordial do programa que a planta traduz claramente. A planta evidencia a organização do espaço em função da interioridade do salão, e nessa sequência as proporções das fachadas são consentâneas com as necessidades dos espaços que servem, sendo a baixa volumetria do conjunto tensamente contrariada pela verticalidade do corpo cilíndrico do “Átrio” que anuncia a entrada no cinema.

⁵⁹⁹Cf. Lino, Raul, Raul Lino visto por ele próprio, *op. cit.*, p. 28.

⁶⁰⁰Lino, Raul, A Nossa Casa: *op. cit.*, p. 10. [ed. or. 1918]

⁶⁰¹“«As maneiras boas e más na Arquitetura» é o título de um livro de T. Edwards (...) É escusado dizer-se que os modos na arquitetura e na urbanização refletem qualidades e defeitos de qualquer povo, o seu civismo, a sua cultura, as suas maneiras”. Lino, Raul, Maneiras, in *Diário de Notícias* (30 Jan. 1950).



71. Cinema Tivoli no gaveto Av. Liberdade com Rua Manuel Jesus Coelho, Lisboa (1929)⁶⁰³

72. Raul Lino: Cinema Tivoli. Planta do rés do chão (1918-1919)⁶⁰⁴

Além da sua função intrínseca no programa, aquele corpo da entrada assume pelas suas proporções em relação ao conjunto edificado e ao contexto urbano em presença, a leitura de rótula que acusa o gaveto numa lição de “sinceridade” urbana. Raul Lino beneficiou da privilegiada situação do gaveto com proveito para a conceção do cinema Tivoli (1918-1924) e a sua arquitetura potenciou a própria urbanidade do sítio e se embora considerada “das salas mais civilizadas de Lisboa,” não logrou ganhar o prémio Valmor em 1924, nem o poderia receber por não estar habilitado com o título oficial de arquiteto.

Contudo, dois anos depois da inauguração do cinema Tivoli (1924) e um ano após a Casa António Sérgio (1925), foi-lhe “concedido, em 1926, o diploma de arquiteto que [lhe] «garante todos os direitos inerentes àquele título», continu[ando] sem diferença, como até então, a exercer a [sua] profissão.”⁶⁰⁵ Por ironia, naquele mesmo ano de 1924, 1925 e 1926, o júri não atribuiu o prémio Valmor, concedendo-o em 1927 ao arquiteto Norte Júnior, com a pensão Tivoli, que confina com a extrema Sul do cinema. Com a inauguração do cinema Tivoli, em 1924, um dos poucos que franqueava o milhar de lugares, com a capacidade de 1114 espectadores, o espetáculo cinematográfico passava do pequeno “salão” da década de dez, para as novas salas de “cinema.”

⁶⁰² Almeida, Pedro Vieira de, *Raul Lino, op. cit.*, p. 38 [2000].

⁶⁰³Créditos: Ferreira da Cunha (1929) Arquivo Municipal de Lisboa/Núcleo fotográfico/Ref.ª PT/AMLSB/POR/058215.

⁶⁰⁴Créditos: Raul Lino (1918-1919), Fundação Calouste Gulbenkian/Biblioteca de Arte/RLDA 177.38.

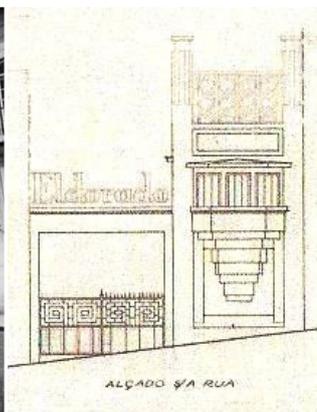
⁶⁰⁵Cf. Lino, Raul, Raul Lino visto por ele próprio, *op. cit.*, p. 32.

Correspondem a “esta nova tipologia as salas inauguradas entre 1925 e 1932, período em que o seu número duplicou (passando de 16 em 1925 para 31 em 1932). Apenas nos anos de 1930 e 1931, os primeiros do sonoro, abriram em Lisboa 10 novas salas de cinema.”⁶⁰⁶ A experiência cinematográfica era cada vez mais acessível relevando para a formação de uma cultura de massas e para a sociedade de consumo, e a proliferação das salas em Lisboa foi uma oportunidade que Raul Lino não ignorou.

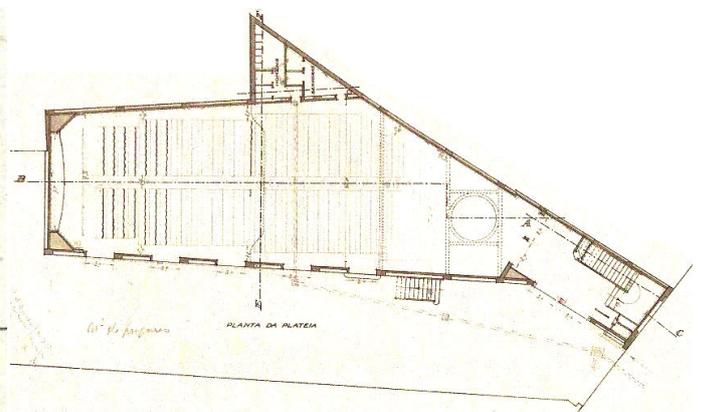
Além do “Tivoli” o arquiteto desenvolveu para Augusto de Ornellas Bruges outros dois projetos de cinema para Lisboa, o “Eldorado” (1928) na Calçada da Estrela, n.º 21 (para 783 espectadores), e o “Palácio” na Avenida Duque de Ávila, n.º 45 (para 733 espectadores) inaugurado em 1 de janeiro de 1930 sob a designação de “Trianon Palace.” Embora não tenha sido construído, lemos nas peças desenhadas do cinema projetado por Raul Lino para a Calçada da Estrela, n.º 21, o civilizado propósito das “boas-maneiras,” expresso na continuidade que a síntese estabelece entre a arquitetura e as circunstâncias, em particular na mediação que o alçado para a rua evidencia entre as cêrceas dos edifícios confinantes, processando-se a entrada no cinema através do logradouro no sentido longitudinal da planta.



73. “Prédio em demolição.”
Calçada da Estrela” (s.d),
Lisboa⁶⁰⁷



74. Raul Lino: Cinema na
Calçada da Estrela, 21.
Alçado (1928)⁶⁰⁸



75. Raul Lino: Cinema na Calçada da Estrela, 21. Planta
do piso térreo (1928)⁶⁰⁹

⁶⁰⁶Cf. Batista, Tiago, Cinemas de estreia e cinemas de bairro em Lisboa (1924-1932). *Ler História* [em linha] n.º 52 (Mai 2007), p. 29-56. [Consult. 16 Out. 2012]. Disponível em http://tiagobaptista.files.wordpress.com/2012/01/tiago-batista_cinemas-de-bairro_-ler-histe3b3ria_52_2007.pdf

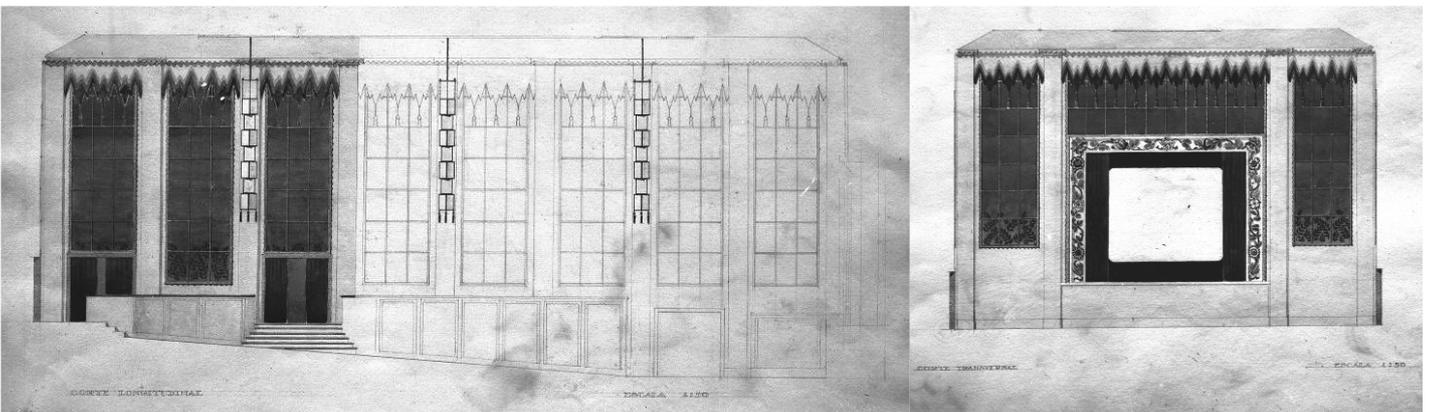
⁶⁰⁷Créditos: Arnaldo Madureira (s.d.) Arquivo Municipal de Lisboa/Núcleo fotográfico/Ref.ª N44205.

⁶⁰⁸Créditos: Raul Lino (1928), Fundação Calouste Gulbenkian/Biblioteca de Arte/RLDA 256.0.

⁶⁰⁹Créditos: id. Ibid.

A conceção arquitetónica do cinema “Eldorado” no contexto do terreno sito na Calçada da Estrela, n.º 21 releva pela característica urbana da solução, pois é na articulada resposta à exiguidade da frente de rua, à profundidade da parcela, à sua irregularidade e inclinação, que se destaca a qualidade da síntese. Já na génese do cinema “Palácio,” não se debateu Raul Lino com aquele tipo de constrangimentos, dada a regularidade altimétrica e planimétrica da parcela sita na Avenida Duque de Ávila, n.º 45. Contudo, nesta obra representada na exposição retrospectiva da Gulbenkian,⁶¹⁰ Raul Lino materializou soluções ao nível das artes decorativas que tentou mas não logrou aplicar no Tivoli, dada a predileção do cliente e amigo, Adolfo de Lima Mayer, pelo clássico estilo francês.

“Eu tinha empenho em ser agradável ao meu bom amigo, mas ao mesmo tempo, era grande a vontade de fazer qualquer coisa de original na decoração interna, e cheguei a produzir um desenho colorido de um corte passado através da sala de espetáculos em que a principal decoração consistia em uns ramalhetes de cerâmica policromada de grande relevo, de estilo moderno e cores muito vivas que ornassem os balcões em pontos equidistantes, contrastando com a lisura clara e neutra do conjunto. Mas no entanto não convenci o meu bom amigo”⁶¹¹



76. Raul Lino: Cinema Palácio na Av. Duque de Loulé, n.º 45-45A. Corte longitudinal (1930)⁶¹²

77. Raul Lino: Cinema Palácio Av. Duque de Loulé, n.º 45-45A. Corte transversal (1930)⁶¹³

⁶¹⁰São referenciados dois desenhos “194 e 195 – cinema Palácio,” que sabemos serem originais aguarelados de Raul Lino relativos a um corte transversal e longitudinal do cinema Palácio. Cf. Pimentel, Diogo Lino Exposição retrospectiva de Raul Lino (1970). Acessível na Fundação Calouste Gulbenkian. Serviço de Belas-Artes, Pasta Exposições diversas, 1968/68/70ED8. Lisboa: Av. Berna.

⁶¹¹Cf. Lino, Raul, Raul Lino visto por ele próprio, *op. cit.*, p. 32.

⁶¹²Créditos: Armando Serôdio (1970) Arquivo Municipal de Lisboa/Núcleo fotográfico/Ref.ª A72341.

⁶¹³Créditos: Armando Serôdio (1970) Arquivo Municipal de Lisboa/Núcleo fotográfico/Ref.ª A72342.

Os cortes aguarelados do projeto do cinema Palácio patenteados na exposição retrospectiva de Raul Lino na Gulbenkian, evidenciam o tipo de motivos decorativos policromos e de inspiração floral que o arquiteto havia ideado para o Tivoli e que se não conseguiu aplicar naquela sala por gosto de Adolfo de Lima Mayer, logrou-o junto de Augusto de Ornellas Bruges. A complementaridade entre a espacialidade traduzida na planta e os ambientes patenteados nos cortes e nos detalhes, aguarelados ou não, apresenta-se nestes projetos como em toda a sua produção, independentemente de usos e escalas, e é prova da transversalidade do seu exercício arquitetónico *Arts and Crafts*, na incessante demanda da *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total) wagneriana.

No mesmo ano de 1930 em que foi inaugurado o cinema “Trianon Palace” – mais conhecido como “Palácio” até reabrir como “Aviz” depois de profundas obras de remodelação (29 Nov. 1956) – Raul Lino acumulava já extensa produção no domínio da arquitetura doméstica, que em abono da verdade foi o exercício mais frequente na sua carreira profissional e em particular neste período da sua obra, entre 1919 e 1933.⁶¹⁴

Na casa assentou o “forte anseio por restabelecer a perdida harmonia no mundo da nossa arquitectura,”⁶¹⁵ propósito que na sua transversalidade visou “recuperar a harmonia perdida da paisagem, das cidades de Portugal, o desejo de restabelecer o decoro, pelo menos nas aparências, que deve ter o cenário da nossa vida.”⁶¹⁶ A casa foi o laboratório da proposição de modernidade de Raul Lino como o foi para os “pioneiros modernos,” entre o *Arts and Crafts* de Willian Morris, Philip Webb, C. F. Voysey ou M. H. Baillie Scott e o funcionalismo de Walter Gropius no escol da *Bauhaus*. Na casa tomou forma a modernidade das vanguardas em rutura com a história de que são paradigmas icónicos a *Ville Savoye* (1928-1929) de Le Corbusier, a *Fallingwater* (1934-1936) de Frank Lloyd Wright e a *Farnsworth House* (1946-1959) de Mies van der Rohe.

⁶¹⁴Desenvolvemos nesse sentido uma pesquisa no catálogo do espólio de Raul Lino na FCG com os parâmetros “projetos de arquitetura” e “casa”: Entre 1902-1918, foram produzidos 40 projetos numa média de 2,35 por ano; Entre 1919-1933 foram produzidos 177 projetos numa média de 13,61 por ano; Entre 1934-1974 foram produzidos 133 projetos numa média de 3,33 por ano. Entre 1902-1974, período a que reportam as obras em depósito no espólio Raul Lino, há registo de 667 projetos de arquitetura, dos quais 350 são de arquitetura doméstica unifamiliar, representando uma média de 52,47% da sua produção. Cf. *Biblioteca de Arte* [em linha] Fundação Calouste Gulbenkian. [Consult. 19 Out. 2012]. Disponível em <http://www.bibartepac.gulbenkian.pt/ipac20/ipac.jsp?session=1H506S4612361.3376576&profile=ba&menu=search&submenu=subtab15&ts=1350634619893#focus>.

⁶¹⁵Cf. Lino, Raul, Raul Lino visto por ele próprio, *op. cit.*, p. 29-31.

⁶¹⁶Id. *Ibid.*, p. 32.

Na pós-modernidade que sobreveio à dissolução dos CIAM (1959) e na hipermodernidade acentuada pela queda do muro de Berlim (1989), a casa tem continuado a ser o território privilegiado da experiência moderna. Ora atenta ao sítio e às circunstâncias ou seja à cultura, no sentido de uma retoma crítica da continuidade, a obra de Alvaro Siza ou Eduardo Souto de Moura é testemunho virtuoso desta larga época de “vingança da cultura” (Lipovetsky, 2010). O laboratório da modernidade na arquitetura foi, é e será a casa, demonstra-o a história entre meados do século XIX e a contemporaneidade, porque a casa é o reduto do homem, o espaço de valorização do Ser na época de superação da metafísica, é “contentor[a] de vida” usando a expressão de Gonçalo Byrne, moldado pelas circunstâncias materiais e espirituais do viver coletivo refletido em “estilos de vida,”⁶¹⁷ em “maneira[s] de ser, de pensar e de sentir.”⁶¹⁸ “É que para a arquitectura (...) o estilo corresponde ao que para a vida representam as boas maneiras.”⁶¹⁹ E tempos houve em que “estilos” aparentemente antitéticos conviveram na mesma agremiação, como na *Deutscher Werkbund* (1907-1938) onde pontuava o *Arts and Crafts* de Richard Riemerschmid (1868-1957) e o funcionalismo de Peter Behrens (1868-1940).

Ou seja, a arquitetura na modernidade forneceu diferentes respostas ou expressões plásticas para o novo “estilo de vida”, variando na génese mais progressista ou culturalista da sua formulação e é neste sentido que podemos entender a organização nucleada da casa do Cipreste (1912-1914) tão moderna quanto a *Fallingwater* de Frank Lloyd Wright (1934-1936). Releva para esta leitura de modernidade o pensamento expresso por Souto de Moura de que “Raul Lino é um dos arquitectos que está aparentemente nos antípodas do meu trabalho, mas depois ao lê-lo e visitar os seus edifícios aprecia-se na sua obra uma vertente moderna muito bela.”⁶²⁰ Operacionalizando o sentido da sua leitura crítica, Souto de Moura aplicou “um papel vegetal sobre a fotografia de uma obra de Raul Lino, retir[ou]-lhe o beirado e as cornucópias e ficou como uma casa de Adolf Loos,”⁶²¹ ou seja, despojou a sua casa do “ornamento,” o verdadeiro “delito” da arquitectura (Adolf Loos, 1908), para comprovar a sua extrínseca modernidade, porque intrinsecamente já a entende “moderna [e] muito bela”. Contudo não nos podemos eximir à consciência ética que Raul Lino tinha dessa questão no âmbito do “consórcio” com o cliente.

⁶¹⁷Lino, Raul, *Arquitetura, Paisagem e a Vida*, *op. cit.*, p.19.

⁶¹⁸Id. *Ibid.*

⁶¹⁹Id. *Ibid.*, p. 17.

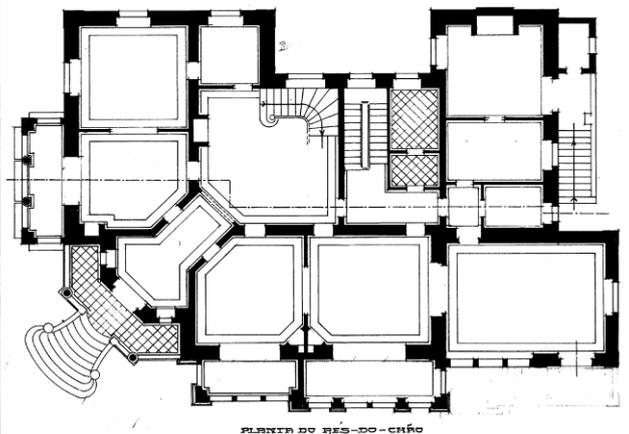
⁶²⁰Eduardo, Souto de Moura 2005-2009, in *El Croquis*, n.º 146 (2009), p. 19. [trad. liv. Paulo Manta]

⁶²¹Id. *Ibid.*

De facto a purga do ornamento da doutrina moderna, não correspondia a “vantagem técnica, económica ou sentimental”⁶²² que justificasse a sua erradicação. A modernidade arquitetónica de Raul Lino varia na expressão plástica, em razão dos elementos - “o produtivo e o de adaptação”, - [que] entram no criar e formar de qualquer obra de Arte, e (...) [são] implícitos na própria essência de beleza⁶²³, das circunstâncias, do “estilo de vida” e dos desejos do cliente. Não de somenos, a sujeição ao cliente despersonalizou a sua obra, comprova-o a casa que projetou para o Comandante Sacadura Cabral, em 1923, na Rua Castilho. Concluída em 1930, Raul Lino conquistou com ela o Prémio Valmor desse ano, recusando contudo recebê-lo por entender que a expressão desejada pelo cliente era demasiado *barroca*,⁶²⁴ fruto daquela “época, [em que] gente que se prezasse ainda fazia casa manuelina ou estilo D. João V.”⁶²⁵ Aquela casa representa então o reflexo negativo do “consórcio entre o arquitecto e a entidade que as encomenda (...) [em que] quando não há entendimento, o resultado é defeituoso se não mesmo aleijado.”⁶²⁶



78. “Prémio Valmor de 1930” Rua Castilho, n.º 64-66 (ant. 1947), Lisboa⁶²⁷



79. Raul Lino: Casa Sacadura Cabral, Rua Castilho, n.º 64-66. planta piso térreo (1923)⁶²⁸

⁶²²Nesses termos exemplificou o arquiteto em legenda à ilustração n.º 21: “Casa numa cidade do Algarve – Suprimida alguma cantaria e substituído o alpendre por tabuleiro de cimento armado, logo teríamos casa à moda atual. Não víamos nisto porém apreciável vantagem – técnica, económica ou sentimental”. Cf. Lino, Raul, *Casas Portuguesas op. cit.*

⁶²³Lino, Raul, *Espírito na Arquitetura, op. cit.*, p. 227.

⁶²⁴De acordo com entrevista com o Arquiteto Diogo Lino Pimentel (28 Jan. 2006), Raul Lino recusou receber o Prémio Valmor em 1930, por considerar que “a aparência eleita pelo cliente para a casa era demasiado *barroca*”. Cf. Mascaro, Luciana Pelaez; Bortolucci, Maria Ângela; Lourenço, Júlia Maria, *Casa Portuguesa: Uma leitura dos projetos de Raul Lino* [em linha] [s.l.] [s.d.] [Consult. 16 Out. 2012]. Disponível em <http://www.realgabinete.com.br/revistaconvergencia/pdf/47.pdf>

⁶²⁵Cf. Lino, Raul, Raul Lino visto por ele próprio, *op. cit.*, p. 31.

⁶²⁶Id. *Ibid.*

⁶²⁷Créditos: Paulo Guedes (ant. 1947) Arquivo Municipal de Lisboa/Núcleo fotográfico/Ref.ª PT/AMLSB/PAG_000603.

⁶²⁸Créditos: Raul Lino (1923), Fundação Calouste Gulbenkian/Biblioteca de Arte/RLDA 166.0.

A planta da casa Sacadura Cabral (1923-1930) prossegue a organização espacial nucleada centrada no Átrio irradiando na direção do estar, em sintonia com a conceção doméstica inicial de Raul Lino. Contudo a dinâmica da planta é traída pela excessiva rigidez e opacidade dos limites da construção, sem a fluidez dos “espaços transição” ou “almofadas de penumbra”, das generosas varandas e “alpendradas” que induzem a subtil gradação do claro-escuro e do “abrigo” que caracteriza as suas melhores casas Monsalvat ou o Cipreste.

A tectónica hermética e a regularidade do jardim – este seguramente não concebido por Raul Lino⁶²⁹ – pressupõem um cliente com um “estilo de vida” avesso à pedagogia inscrita pelo arquiteto em *A nossa casa* (1918), aspetos que determinam a sua não adesão àquela casa, a que “se referia com um carácter entre a ironia e uma certa crítica depreciativa, como uma *bonbonnière*,”⁶³⁰ e justificam a recusa em receber o Prémio Valmor de 1930. Daquele prémio instituído em 1902 por testamento do Visconde de Valmor para distinguir a qualidade arquitetónica dos novos edifícios em Lisboa, Raul Lino teria sido seu legítimo credor com a Casa Elisa Vaz (1912), o Cinema Tivoli (1918-1924), ou a casa António Sérgio (1925), caso detivesse à data o “diploma de arquitecto que [lh]e garant[isse] «todos os direitos inerentes àquele título».”⁶³¹

Recuando quatro anos na conjuntura, após a revolução militar de 28 de maio de 1926 e a interrupção do breve ciclo de dezasseis anos da Primeira República (1910-1926), marcado pela guerra e a instabilidade económica, política e social, implantou-se então em Portugal a ditadura militar ulteriormente autoproclamada como Ditadura Nacional. A conjuntura era desde então de relativa tranquilidade no plano económico e social, com o grave sacrifício da democracia. No reverso da ditadura, António Sérgio (1883-1969) na primeira linha da «Renascença Portuguesa» (1912) e da *Seara Nova* (1921) assistiu ao colapso da democracia (1926) e como outros tantos livres-pensadores portugueses foi forçado ao exílio. Não sem antes ter encomendado a Raul Lino uma das suas melhores casas urbanas, na Travessa do Moinho de Vento à Lapa, em Lisboa (1925) e de manter assídua correspondência com o arquiteto, entre 1917 e 1937.⁶³²

⁶²⁹Não existem peças desenhadas no projeto existente no Espólio (RL 166) na Biblioteca de Arte da Gulbenkian que confirmem a autoria de uma planta do jardim, peça que é frequente nos projetos de Raul Lino, inclusive com a designação científica das espécies arbóreas e arbustivas.

⁶³⁰Pedreirinho, José Manuel; Nascimento, José Carlos (fot.), *100 anos: Prémio Valmor*, Lisboa: Pandora, 2003.

⁶³¹Cf. Lino, Raul, Raul Lino visto por ele próprio, *op. cit.*, p. 31.

⁶³²Cf. Almeida, Pedro Vieira, Raul Lino – Arquiteto moderno, *op. cit.*, p. 164.

Livre como o cipreste, ou *azad*, que era a sua sigla, Raul Lino movia-se pela arte sem olhar a interesses político-partidários, visando a possibilidade de concretização do seu ideário tendo sido leal correspondente de António Sérgio como de António Ferro, ou Oliveira Salazar, atores em extremos opostos do arco intelectual e político. Não de somenos essa bipolarização foi tida como ambiguidade, contudo numa outra leitura podemos entendê-lo como sinal de respeito e boas-maneiras em presença de diferentes, mas convictas e fundamentadas visões sobre a organização da sociedade. A Ditadura Nacional invocava então a exaltação dos valores pátrios para mobilizar espiritualmente a sociedade que sem crítica interna prosseguia uma estratégia de glorificação dos feitos históricos, e a reforma do Estado no sentido de materialização desse intuito, ganhava forma com a criação da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais⁶³³, em 1929. Aceite internamente como garante de estabilidade económica e social embora com o pesado custo da suspensão da democracia, a ditadura carecia de legitimação no plano internacional, para tal concorrendo o patrocínio dos regimes totalitários já instituídos em Espanha (1923-1930, 1939-1975) e na Itália (1925-1945). No ano de 1929, Portugal marcou então presença na Exposição Ibero-Americana de Sevilha.

A representação portuguesa nas exposições internacionais era matéria estratégica para a afirmação da ditadura no plano internacional e a glorificação dos feitos históricos o seu mote e na Exposição de Sevilha (1929), e essa foi uma aposta fortemente materializada na arquitetura do pavilhão “estilo D. João V” projetado pelos irmãos Carlos (1887-1971) e Guilherme (1891-1969) Rebelo de Andrade. Raul Lino marcou presença na Exposição de Sevilha ao nível dos conteúdos com a edição de *A Casa Portuguesa* (1929), que escreveu a título de ensaio histórico sobre hipóteses que entendeu relevarem como invariantes na arquitetura doméstica em Portugal. Em *A Casa Portuguesa* (1929), o arquiteto inicia a narrativa esclarecendo que “a nossa casa não se distingue por qualquer disposição geral de planta que seja típica no seu todo, se bem que não lhe falem feições especiais características que só a ela pertencem. Mas, dada a variedade etnográfica, a diferenciação de climas e paisagem, menos é de espantar que não haja um tipo único de casa portuguesa.”⁶³⁴

⁶³³A Direcção Geral de Edifícios e Monumentos Nacionais foi criada pelo Decreto n.º 16791, de 25 de Abril de 1929. Cf Portugal, Ministério do Comércio e Comunicações, *Diário do Governo*. Lisboa: Imprensa Nacional, n.º 97, I Série (30 Abr. 1929), p. 1055-1057.

⁶³⁴Lino, Raul, *A Casa Portuguesa*, *op. cit.* p. 5-6. [ed. or. 1929]

Para Raul Lino a arquitetura doméstica começa a manifestar-se “no seu aspecto mais rico de movimento e de claro-escuro (...) logo que a Renascença se aclimou em Portugal – e que porventura tem relação com a profunda mudança que o país então sofria,”⁶³⁵ no reinado de D. Manuel *O Venturoso* (1495-1521), fruto da miscigenação cultural que resultava da epopeia dos descobrimentos. O Gótico para os pioneiros do *Arts and Crafts* no norte da Europa teve o mesmo significado do gótico português tardio ou Manuelino do séc. XVI para Raul Lino, não surpreendendo que o arquiteto adote “o seu aspecto mais rico de movimento e de claro-escuro” na conceptualidade da sua proposta.⁶³⁶ Assim é na dinâmica irradiante do “Átrio” para o estar (espaço núcleo) e na fluidez das fronteiras da construção através das “alpendradas” (espaço transição).

O Manuelino enquanto manifestação coeva do Renascimento português configura uma hipótese histórica de *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total), compreendendo manifestações artísticas como a *Épica Camoniana* na literatura ou a *Campanha Vicentina* no teatro, de cujo ressurgimento Raul Lino é confesso entusiasta com Afonso Lopes Vieira. No plano da arquitetura esse entusiasmo é incentivado pelo saber do seu mestre teutónico Albrecht Haupt sobre a *Arquitectura do Renascimento em Portugal*. Como estilo de fusão e síntese entre a cultura portuguesa e as culturas autóctones contatadas na epopeia dos descobrimentos o Manuelino não fez contudo o gosto do regime, que privilegiou o Românico coetâneo à formação do reino por D. Afonso Henriques em 1139, como épica simbólica nacionalista a exortar. A recuperação messiânica do Românico ou do Gótico visando restituir os monumentos “à pureza da sua traça primitiva,”⁶³⁷ segundo o princípio da “unidade de estilo” (1856) postulado por Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879) orientava então a prática de “restauro estilístico” privilegiada pelo Capitão Henrique Gomes da Silva (1890-1969), Diretor-Geral da DGEMN (1929-1960). A tal prática já obsolescente à data da sua aplicação na campanha de restauro de monumentos das comemorações centenárias (1940), contrapor-lhe-ia Raul Lino à frente da Repartição de Estudos e Obras de Monumentos (1936-1949),⁶³⁸ forte oposição atento ao conhecimento histórico do objeto e do seu contexto, adotando as práticas recomendadas nas mais recentes convenções internacionais (Atenas, 1931).

⁶³⁵Id. Ibid., p. 12.

⁶³⁶Id. Ibid.

⁶³⁷Acciaiuoli, Margarida, *Exposições do Estado Novo 1934-1940*, op. cit., p. 13.

⁶³⁸Neto, Maria João Baptista, *Memória propaganda e Poder: O Restauro dos Monumentos Nacionais (1929-1960)*, op. cit., p. 224.

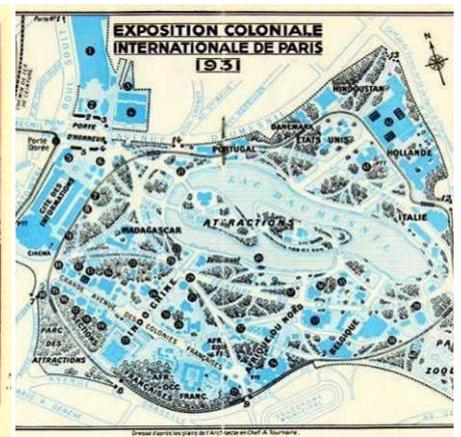
Após cumprida no plano teórico, com a edição de *A Casa Portuguesa* a sua participação na Exposição Ibero-Americana de Sevilha (1929), o arquiteto teve a oportunidade de, no plano prático e sob coordenação do Comissário Coronel Silveira e Castro projetar os pavilhões nacionais para a Exposição Colonial Internacional de Paris de 1931. O recinto foi traçado por Albert Tournaire (1862-1958) sobre o bosque de Vincennes e centrado no lago Dausmesnil ao estilo *city beautiful* e o terreno da representação portuguesa ocupava “quatro parcelas de terreno delimitadas por arruamentos, árvores etc., dispostas assimetricamente duas de cada lado duma avenida em curva.”⁶³⁹ A exiguidade e irregularidade das parcelas inviabilizou “qualquer disposição ideal concentrada, com seus eixos e perspectivas, seus corpos ou alas regulares (...) entretanto de três talhões mais próximos tentamos fazer um conjunto, se não monumental – que as circunstâncias o não permitem, pelo menos de equilibrada composição pitoresca.”⁶⁴⁰ Na parcela de maior dimensão Raul Lino implantou o Pavilhão de Angola e Moçambique e nas outras duas que com esta se relacionam os pavilhões A e B que constituem o “grupo histórico.”



80. Raul Lino: Exposição Colonial Internacional de Paris (1931). Secção Histórica, Pavilhão A⁶⁴¹



81. Raul Lino: Exposição Colonial Internacional de Paris (1931). Secção Histórica, Pavilhões A e B vistos do lago⁶⁴²



82. Albert Tournaire: Extrato do Plano geral da Exposição Colonial Internacional de Paris (1931).⁶⁴³

⁶³⁹Lino, Raul, Exposição Internacional e Colonial de Paris: Anteprojeto dos pavilhões portugueses, Fundação Calouste Gulbenkian/Biblioteca de Arte/RL 291.1, p. 1.

⁶⁴⁰Id. Ibid.

⁶⁴¹Créditos: Carhier, Bénard et Turenne (1931) Coleção da família de Raul Lino.

⁶⁴²Créditos: Editions Braun (1931) [em linha] Wikipédia, 26 Nov. 2008 [Consult. 1 Nov. 2012] disponível em http://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Expo_1931_Portugal.jpg.

⁶⁴³Créditos: Albert Tournaire (1931) [em linha] Clermont-Ferrand: Archives départementales du Puy-de-Dôme [Consult. 30 Out. 2012] disponível em <http://www.archivesdepartementales.puydedome.fr/n/l-exposition-coloniale-internationale-de1931/n:30>.

Na quarta parcela, a mais irregular “que se esgueira entre a avenida e densos bosquetes que somos obrigados a poupar”, implantou-se o Pavilhão “metropolitano e das pequenas colónias atlânticas e asiáticas.”⁶⁴⁴ O arquiteto assegurou a coerência interna do “grupo histórico” relacionando os pavilhões A e B através de um eixo de simetria perpendicular ao lago, “ficando-se a corresponder por meio das suas galerias alinhadas.”⁶⁴⁵ E visando a coesão intrínseca do conjunto criou “um simulacro de recinto (...) um âmbito de unidade, lançando a ponte que liga o pavilhão A com o que lhe fica fronteiro do outro lado da avenida [pavilhão de Angola e Moçambique].”⁶⁴⁶ Raul Lino construiu então uma paisagem de representação nacional de “equilibrada composição pitoresca” entre a arquitetura e as circunstâncias de lugar marcadas pelo bosque e lago, e de história, assente em dois momentos da epopeia dos descobrimentos. Operacionalizou esta dialética entre a inspiração manuelina do “grupo histórico” e o estilo do Renascimento e do Maneirismo do pavilhão de Angola e Moçambique – de “arquitetura mais formal inspirada no carácter particular dos nossos monumentos do fim do séc. XVI”⁶⁴⁷ – enlaçando aqueles edifícios pela ponte de estilo depurado que lançou sobre a avenida do recinto.

Com o conjunto dos pavilhões portugueses da Exposição Colonial Internacional de Paris em 1931, Raul Lino projetou uma síntese entre a arquitetura e o meio na qual relevam a parcela da edificação e a infraestrutura urbana, abalanchando-se a um exercício de maior escala e abrangência territorial. Aquela obra é bem a expressão do cumulativo “anseio por restabelecer a perdida harmonia no mundo da nossa arquitectura”⁶⁴⁸ e “do anseio de recuperar a harmonia perdida da paisagem”⁶⁴⁹, prova da transversalidade da “campanha,” independentemente da natureza, uso e escala do exercício arquitetónico e que raras vezes se lhe colocou antes no plano do desenho urbano. Já aqui relevámos, como Pedro Vieira de Almeida em 2000 visando não “deixar cair a dama,”⁶⁵⁰ que a obra de Raul Lino só não foi mais urbana por falta de adesão de clientela, com a exceção de poucos mas relevantes atores da cena intelectual portuguesa como António Sérgio, e outros que se reviam na sua proposta de continuidade e “boas-maneiras”.

⁶⁴⁴Id. Ibid., p. 3.

⁶⁴⁵Id. Ibid., p. 2.

⁶⁴⁶Id. Ibid.

⁶⁴⁷Lino, Raul, A Exposição Colonial de Paris, in *Ilustração*, n.º 136 (17 Jul. 1931), p.23.

⁶⁴⁸Cf. Lino, Raul, Raul Lino visto por ele próprio, *op. cit.*, p. 29.

⁶⁴⁹Id. Ibid., p. 32.

⁶⁵⁰Cf. Almeida, Pedro Vieira de, Raul Lino, *op. cit.*, p. 36.

Contudo, na leitura procedida por ocasião da exposição retrospectiva na Gulbenkian, em 1970, o arquiteto-crítico deixou claro o interesse da produção urbana do arquiteto-autor no estrito âmbito da obra de arquitetura, diminuindo a sua “actividade de urbanista, actividade aliás muito reduzida.”⁶⁵¹ Contribuiu certamente para esse desinteresse o reduzido impacto dos quatro projetos urbanos no conjunto dos projetos fixáveis no espólio de Raul Lino que estiveram na base da sua leitura, designadamente os de “Tavira (1960), S. João da Madeira (1946), (...) a proposta para alteração da imagem da vila de Mação (1934) e o arranjo de um espaço exterior no Sardoal (1933).”⁶⁵²

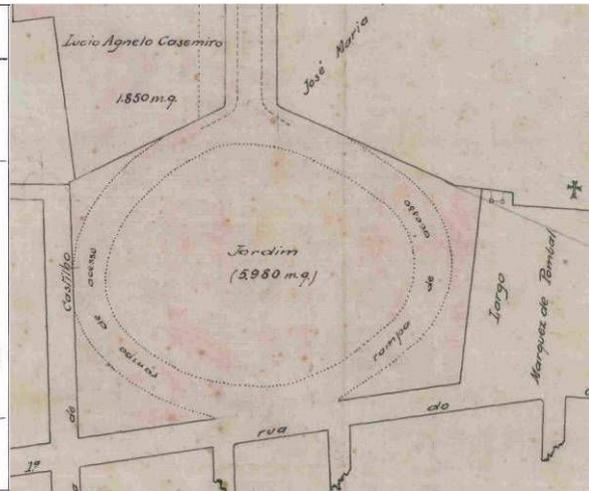
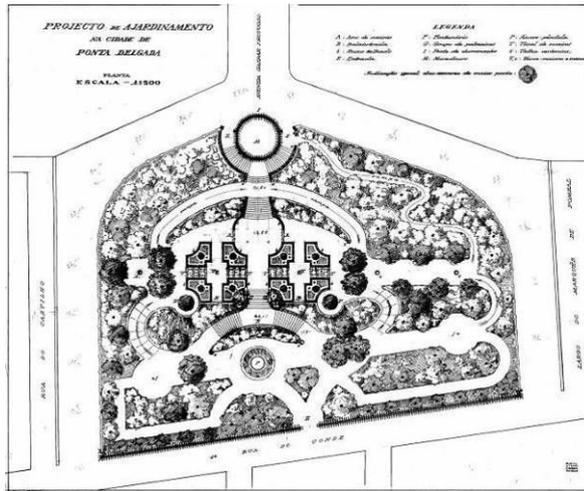
Todavia a análise de Pedro Vieira de Almeida não enfocou a produção urbanística do arquiteto a partir de 1934 ao serviço da Direcção Geral de Edifícios e Monumentos Nacionais, inferindo-se que o conhecimento dessa matéria não aproveitava nem à leitura do arquiteto-crítico nem ao interesse do arquiteto-autor. Certo é que o papel de Raul Lino como avaliador de projetos de arquitetura e urbanismo naquele órgão do Estado foi – já o enfocámos aqui a propósito dos abaixo-assinados e dos depoimentos na polémica de 1970 – o que mais capitalizou a ira na comunidade dos arquitetos modernos.

Ao serviço da Direcção Geral de Edifícios e Monumentos Nacionais (1934-1949), Raul Lino franqueou a sua primeira conceção da arquitetura, expressão da “obra de arte total” independentemente do uso e visando a continuidade com as circunstâncias culturais de lugar e história, ao problema da urbanização, com resultado na ampliação significativa da sua escala e transversalidade. Assim o fundamentou em inúmeros pareceres, memórias descritivas de projetos, ensaios e comunicações que adiante enfocaremos. Entendemos contudo precisar que a problemática da urbanização já se apresentava na produção de Raul Lino em data anterior ao projeto de “melhoramentos” para o Sardoal de 1933, a que se referiu Pedro Vieira de Almeida. De facto, Raul Lino havia desenvolvido o “projecto de ligação da Avenida Gaspar Frutuoso com a primeira Rua do Conde por meio de ajardinamento”⁶⁵³ para a Comissão Executiva Municipal de Ponta Delgada, em 1926.

⁶⁵¹“O que ressalta da atividade iniciada em 1940 é a atividade de urbanista, atividade aliás muito reduzida: Tavira (1960), S. João da Madeira (1946), que continuam uma também muito reduzida experiência anterior de meados dos anos 1930 a proposta para alteração da imagem da vila de Mação (1934) e o arranjo de um espaço exterior no Sardoal (1933).” Cf. Almeida, Pedro Vieira de, *Raul Lino, op. cit.*, p. 180.

⁶⁵²Id. Ibid.

⁶⁵³Lino, Raul, Projeto de ligação da Avenida Gaspar Frutuoso com a primeira Rua do Conde por meio de ajardinamento (1926), Fundação Calouste Gulbenkian/Biblioteca de Arte/RL 219.



83. Raul Lino: Projecto de ligação da Avenida Gaspar Frutuoso com a primeira Rua do Conde por meio de ajardinamento: planta (1926) Ponta Delgada⁶⁵⁴

84. Raul Lino: Projecto de ligação da Avenida Gaspar Frutuoso com a primeira Rua do Conde por meio de ajardinamento: Planta dos terrenos expropriados (1922) Ponta Delgada⁶⁵⁵

Este projeto de “ajardinamento” reflete bem o ideário do arquiteto que assenta o desenho da cidade na valorização das suas circunstâncias e particularidades, colocando os progressos da técnica e da ciência inventiva ao serviço do espírito e da cultura. Enquanto síntese, releva pelo entendimento formal da malha urbana e da orografia, como mostra da flora autóctone e fator de bem-estar fisiológico, psicológico e espiritual para a comunidade. O arquiteto não vê vantagem em prolongar a “longa avenida rectilínea com acentuado declive”⁶⁵⁶ que é a Avenida Gaspar Frutuoso – projetada pelos serviços municipais em 1922 no eixo longitudinal de um conjunto de prédios a lotear, conforme extrato da Planta dos terrenos expropriados – até à 1.ª Rua do Conde, por não existir “qualquer artéria, edifício notável ou qualquer outro motivo central que [o] justificasse.”⁶⁵⁷ Nesse intuito Raul Lino propõe a construção de um “jardim-términus que tem por principal objetivo embelezar a perspetiva da nova avenida, estabelecendo uma ligação agradável para os transeuntes entre as duas ruas.”⁶⁵⁸ Considerando que à face da extrema sul da 1.ª Rua do Conde não pontuam edifícios singulares ou monumentos e que as ruas perpendiculares que nela entroncam não têm importância hierárquica na malha urbana, “criar uma entrada principal a meio desta face do jardim, centro que não coincide com o eixo da Avenida, seria um motivo artificioso com justificação meramente matemática e abstracta.”⁶⁵⁹

⁶⁵⁴Créditos: Raul Lino (1926), Fundação Calouste Gulbenkian/Biblioteca de Arte/RLDA 219.1

⁶⁵⁵Créditos: [?] (1922), Fundação Calouste Gulbenkian/Biblioteca de Arte/RLDA 219.0.

⁶⁵⁶Id. Ibid. [Memória Descritiva]

⁶⁵⁷Id. Ibid.

⁶⁵⁸Id. Ibid.

⁶⁵⁹Id. Ibid.

Raul Lino projeta o espaço verde público “como remate da nova avenida, dando-se-lhe uma disposição proximamente simétrica no prolongamento do eixo daquela artéria. [e] não ve[ndo] também vantagem em afundar – aplanando-o – (...) preferimos criar uns socalcos que acompanhem mais ou menos a inclinação das rampas, evitando assim que os muros de suporte avulsem em demasia, tornando-se também por isso mais dispendiosos.”⁶⁶⁰ Este estudo revela particular cuidado na perceção do meio e aproveitando os acidentes do terreno no desenho dos percursos pedonais, seja nas escadarias formalizadas no alinhamento axial da avenida e nas rampas sensivelmente inscritas nos socalcos, o arquiteto projetou uma síntese de valorização cenográfica do sítio. Após concluído o “projecto de ligação da Avenida Gaspar Frutuoso com a primeira Rua do Conde por meio de ajardinamento”, em 1926, Raul Lino retomou o projeto de escala ou alcance urbano, embora de forma artificiosa, no já referenciado conjunto dos pavilhões portugueses para a Exposição Colonial Internacional de Paris de 1931. Artificiosa, porque a problemática urbana se revela na ligação umbilicalmente estabelecida entre os pavilhões através da ponte “lançada” sobre a avenida de circunvalação do recinto, fazendo jogar a seu favor o traçado do plano geral desenhado pelo *architecte en chef*, Joseph Albert Tournaire (1862-1958).

No ano que se segue à realização da Exposição Colonial Internacional de Paris (1931), Raul Lino foi convidado a realizar um estudo de alcance bem diferente, a saber um projeto de melhoramentos para a Vila do Sardoal (1932-1934),⁶⁶¹ repto que não visou a urbanização como sinónimo de transformação do território mas o seu contrário, ou seja a “valorização” do sentido de sítio, imagem e ambiente urbano do aglomerado. No período entre 1918 e 1933 em que situamos a segunda fase da sua obra que intitulámos Arquitetura, paisagem e “boas maneiras,” o arquiteto acumulava já uma densa produção com forte sentido de integração e construção da paisagem rural e urbana do médio Tejo, comprovando a influência da sua pedagogia junto da burguesia agrária abrantina.⁶⁶²

⁶⁶⁰Id. Ibid.

⁶⁶¹Lino, Raul, Camara Municipal do Concelho do Sardoal (1932-1934), Fundação Calouste Gulbenkian/Biblioteca de Arte/RL 311.

⁶⁶²Uma pesquisa no catálogo do espólio de Raul Lino na FCG com os parâmetros “projetos de arquitetura” e “Abrantes” revela entre 1918-1933, 12 registos, dos quais 10 relativos a casas: 1 em 1919, 1 em 1922, 2 em 1923, 2 em 1924, 2 em 1929, 1 em 1932 e 1 em 1933; outro relativo à Sede da Assembleia de Abrantes; e o último a um monumento ao General Avelar Machado. Cf. Cf. *Biblioteca de Arte* [em linha] Fundação Calouste Gulbenkian. [Consult. 6 Nov. 2012]. Disponível em <http://www.biblartepac.gulbenkian.pt>.

Testemunho da expectativa que a intervenção fomentava junto da comunidade, é a notícia publicada no “Correio de Abrantes” dando conta da presença de Raul Lino na Vila do Sardoal, que “a convite do nosso amigo Dr. Serras Pereira veio estudar a possibilidade do embelezamento desta linda terra. As impressões colhidas foram altamente lisonjeiras para os sentimentos bairristas dos sardoalenses.”⁶⁶³ O arquiteto assentou o seu exercício na perceção das particularidades e circunstâncias do aglomerado e da comunidade reinterpretando-os criticamente na produção de uma síntese de continuidade entre a construção, o meio e a tradição. Raul Lino projeta os melhoramentos urbanos para a vila do Sardoal como projeta arquitetura, sujeitando-os ao processo psicológico e inefável segundo o qual ambos os “elementos, - o produtivo e o de adaptação, - (...) [concorrem] no criar e formar de qualquer obra de Arte, e – digamos de passagem – são também implícitos na própria essência de beleza”⁶⁶⁴

Todavia, à escala do projeto urbano e adentro daquele processo psicológico genésico da “obra de arte,” predomina o elemento da “adaptação” sobre o “impulso” numa síntese que “representa em Arte o que se pode chamar o *pintoresco*.”⁶⁶⁵ Processo que traduz o exercício de respeito e de “boas maneiras” do arquiteto em face do meio e que empaticamente percebemos na síntese procedida. Já a conceção do projeto de arquitetura difere do projeto urbano, não só pela escala do problema mas também por incorporar as necessidades do cliente na organização do espaço e dos “ambientes” da esfera privada, fazendo Raul Lino prevalecer na síntese, não de somenos, o elemento do “impulso (...) que se dirige da maneira mais imediata ao nosso sentimento, dispensando todo o processo de adaptação.”⁶⁶⁶ Mesmo quando a obra de arquitetura se expressa em acorde harmonioso com o meio, como na Casa da Quinta da Comenda (1903-1909) ou na Casa do Cipreste (1912-1914), é clara a expressão plástica autoral do arquiteto e a sua autonomia do contexto. Entendemos que o urbanismo de Raul Lino prossegue os princípios do urbanismo pitoresco inscritos em *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen* (Camillo Sitte, Viena, 1889) e desenvolvido em *Town Planning in Practice* (Raymond Unwin, Londres, 1909), obras que eivaram a sua educação anglo-saxónica e germânica.

⁶⁶³Embelezamento da Vila, in *Correio de Abrantes* (7 Ago. 1932)

⁶⁶⁴Lino, Raul, *Espírito na Arquitetura*, *op. cit.*, p. 227.

⁶⁶⁵Id. *Ibid.*, p. 231.

⁶⁶⁶Id. *Ibid.*



85. Raul Lino: Melhoramentos Sardeal (1932-34). Pelourinho⁶⁶⁷

86. Raul Lino: Melhoramentos Sardeal (1932-34). Embelezamento de uma Rua⁶⁶⁸

87. Raul Lino: Embelezamento da entrada da Vila de Mação (1934). Perspetiva⁶⁶⁹

Raul Lino impregna este primeiro projeto urbano de melhoramentos da vila do Sardeal desse espírito do pitoresco, elaborando apontamentos vários com acentuação das características particulares da região e das tradições locais a aplicar nas edificações existentes. Nos elementos do espólio referentes a este projeto figuram desenhos de “reconstituição” do pelourinho e estereotomia de pavimento anexo, tipos de muros com portões e elementos pergolados, de bancos caiados e com painéis de azulejo e uma fonte, que evidenciam a “valorização” do sentido de sítio, imagem e ambiente urbano do aglomerado.

Em fevereiro de 1934, Raul Lino desenvolvia o “esboço de uma ideia para o plano económico do embelezamento da entrada da Vila de Mação,”⁶⁷⁰ nela conformando o “largo da feira” eivado de elementos da tradição local num único desenho, evidenciando a ideia de “valorização” do sentido de sítio que patenteou no projeto para o Sardeal. Predomina neste estudo a ideia de produção de um “género de efeitos que se podem realizar com pouco dispêndio,”⁶⁷¹ adentro da conceção “pitoresca” porque mais “adaptada” ao sítio, intuito que orientará a sua produção urbanística num sentido de adequação ao problema, ao meio, e às disponibilidades financeiras. Raul Lino desenvolveu os seus estudos para o Sardeal (1932-1934) e Mação (1934), na conjuntura em que a *Ditadura Nacional* instituída pelo golpe militar de 28 de maio de 1926, transitava para a ditadura política do *Estado Novo* aprovada pelo povo no plebiscito constitucional de 19 de março de 1933.

⁶⁶⁷Créditos: Raul Lino (1932-1934), Fundação Calouste Gulbenkian/Biblioteca de Arte/RLDA 311.1.

⁶⁶⁸Créditos: Raul Lino (1932-1934), Fundação Calouste Gulbenkian/Biblioteca de Arte/RLA 311.1.

⁶⁶⁹Créditos: Raul Lino (1934), Fundação Calouste Gulbenkian/Biblioteca de Arte/RLDA 417.

⁶⁷⁰Lino, Raul, Esboço de uma ideia para o plano económico do embelezamento da entrada da Vila de Mação (1934), Fundação Calouste Gulbenkian/Biblioteca de Arte/RL 329.

Na conjuntura de 1933, quinze anos após a publicação de *A Nossa Casa* (1918), sai no prelo a primeira edição de *Casas Portuguesas – Alguns apontamentos sobre o architectar das casas simples*, a obra de maior fôlego da “campanha” com cinco edições revistas pelo autor até 1954. Obra cuja narrativa inefável assenta na arquitetura doméstica produzida para a burguesia cultivável sob os auspícios de *A Nossa Casa* (1918), com prejuízo do “encantamento” que caracterizou a fase inicial da sua obra (1900-1918) e benefício da simplicidade e das “boas-maneiras” (1918-1933). Coloniza a pedagogia decantada em *Casas Portuguesas* (1933) o argumento que a arquitetura enquanto produção espiritual do arquiteto, carece do entendimento das estruturas do passado, da tradição, de cultura e lugar, para a construção de uma síntese moderna em continuidade com o meio e as circunstâncias. Nesse intuito revela-se a modernidade do exercício transversal que Raul Lino herdou do *Arts and Crafts* e dos pioneiros britânicos, encontrando correspondência na urbanidade adaptada ao sítio ou “pitoresca,” que acolhe a casa como a *Garden City* de Raymond Unwin acolheu a *Artistic House* de M. H. Baillie Scott, ou qualquer outra arquitetura, pois:

“só merece realmente este nome [arquitetura] o trabalho em que o autor procura sujeitar o conjunto da obra a certa ideia plástica independentemente da razão utilitária do que se pretende edificar.”⁶⁷²

⁶⁷¹Id. Ibid. Cf. Nota manuscrita pelo autor no desenho.

⁶⁷²Lino, Raul, *Espírito na Arquitetura*, *op. cit.*, p. 176. [ed. or. 1937].

2.5. Arquitetura paisagem e serviço público (1934-1949)

Transversal aos projetos de “ajardinamento” para Ponta Delgada (1926), de “melhoramentos” para o Sardoal (1932-1934) e de “embelezamento da entrada da Vila de Mação” (1934), é o entendimento da urbanização como “valorização.”⁶⁷³ É esse o intuito de Raul Lino quando em presença de “cidades ou paisagens que, pelo seu aspecto panorâmico, pela sua ambiência especial, pela sua história ou pelos monumentos que as ilustram, nos obrigam a respeitar com o máximo escrúpulo a sua feição particular.”⁶⁷⁴

A produção de arquitetura, compreendendo a “arquitetura urbanística”⁶⁷⁵ ou “Arte da urbanização”⁶⁷⁶ como define o arquiteto, implica a percepção das circunstâncias e das estruturas em presença que a tradição ou memória milenarmente decantada do erro burilou durante gerações.⁶⁷⁷ Releva a experiência intuitivamente percebida por Raul Lino na génese de uma obra inefável, cuja expressão plástica é “pitoresca” quando nela prevalece o elemento da “adaptação” ou “pura abstracção,” quando nela predomina o elemento do “impulso.” Se na arquitetura não de somenos a sua expressão plástica é da mais “pura abstracção,” na “arquitetura urbanística” ela é “pitoresca,” em continuidade com a “feição particular” do sítio e a tradição sendo intuída como verdade tangível pela comunidade.

A “arquitetura urbanística,” se esparsamente produzida por Raul Lino até 1934,⁶⁷⁸ conhecerá doravante exponencial incremento, por razões conjunturais que são favoráveis à sua pedagogia. De facto, o ordenamento doméstico unifamiliar subjacente à “campanha” argumentada em *A nossa Casa* (1918) e *Casas Portuguesas* (1933), configurava uma hipótese de agregação “da família”⁶⁷⁹ ideada no projeto de Constituição Política da República Portuguesa promulgada em 22 de fevereiro de 1933 e aprovada pelo povo no plebiscito constitucional de 19 de março de 1933.

⁶⁷³Lino Raul, Sintra e a Urbanização in *Diário de Notícias* (2 Mar. 1952).

⁶⁷⁴Id. Ibid.

⁶⁷⁵Cf. Lino, Raul, “Parecer” (30 Out. 1945). [Parecer]. Acessível na Biblioteca do IHRU, Processo pessoal de Raul Lino (DGEMN). Lisboa: Forte de Sacavém.

⁶⁷⁶Lino Raul, *Quatro Palavras sobre Urbanização*. Lisboa: Valentim de Rio-Carvalho, 1945, p. 12.

⁶⁷⁷Raul Lino recorre a este sentido da tradição citando *Prólogo para franceses* de Ortega y Gasset (*A rebelião das massas*, 1930). Cf. Lino, Raul, *Arte, Problema Humano: a propósito da sede da O.N.U.*, op. cit., p. 45.

⁶⁷⁸Uma pesquisa no catálogo do espólio de Raul Lino na FCG com o parâmetro “projeto” devolve entre 1918-1933, 590 registos, dos quais só 3 se referem a projetos urbanos: Ponta Delgada (1926), Sardoal (1932-1934) e Mação (1934), Cf. *Biblioteca de Arte* [em linha] Fundação Calouste Gulbenkian. [Consult. 9 Nov. 2012]. Disponível em <http://www.bibartepac.gulbenkian.pt>.

⁶⁷⁹Cf. Art. 11.º e 12.º do Decreto n.º 22241 de 22 de fevereiro de 1933.

A segunda Constituição Política da República Portuguesa entra em vigor em 11 de abril de 1933 e nela assenta-se a família “como base primária da educação, da disciplina e harmonia social e como fundamento de toda a ordem política pela sua agregação e representação na freguesia e no município.”⁶⁸⁰ Subjaz na lei fundamental uma organização social e política centrada na família, que o preceituado no diploma que “autoriza o Govêrno a promover a construção de casas económicas em colaboração com as câmaras municipais, corporações administrativas e organismos do Estado,”⁶⁸¹ vem consubstanciar na personalidade ontológica do reduto familiar. De facto “as casas económicas (...) serão moradias de família, com quintal, e classificam-se, em função do salário do agregado familiar do morador-adquirente: Classe A.; Classe B.”⁶⁸² Cada classe de moradias divide-se em “três tipos diferentes: um especialmente destinado a casais sem filhos; outro a casais com filhos pouco numerosos de um sexo; e outro ainda a casais com filhos dos dois sexos ou com filhos muito numerosos de um só sexo.”⁶⁸³ Os projetos deverão “estudar-se de forma a permitir, por ampliação, a transformação dos mais simples nos outros” permitindo uma adaptação da construção à evolução da composição do agregado familiar. Sendo que “os quintais anexos às moradias terão uma área compreendida entre 100 e 200 metros quadrados”⁶⁸⁴ devendo considerar-se na área de implantação da moradia extrínseca ao quintal, “a sua provável ampliação no futuro.”⁶⁸⁵

À recém-criada “Secção de Casas Económicas” junto da Direcção Geral de Edifícios e Monumentos Nacionais, em 23 de setembro de 1933, competia a escolha dos terrenos, a promoção da urbanização, a aprovação dos projetos e orçamentos, a fiscalização da construção e a administração das verbas destinadas ao programa, tarefas cujo sucesso dependia de recursos humanos tecnicamente qualificados. Todavia, tão relevante como a qualificação técnica era a competência cultural dos arquitetos para conformar a ideia de agregação “da família” assente na “pátria” – Intuito plebiscitado na lei fundamental de 1933 e plasticamente traduzido por Martins Barata (1899-1970), na sétima “Lição de Salazar,”⁶⁸⁶ por ocasião da celebração do décimo aniversário da sua governação, em 1938.

⁶⁸⁰Decreto n.º 22241 de 22 de fevereiro de 1933. Cf. dispõe o Art. 11.º

⁶⁸¹Decreto-Lei n.º 23052 de 23 de setembro de 1933.

⁶⁸²Id. Ibid. Cf. dispõe o artigo 12.º

⁶⁸³Id. Ibid. Cf. dispõe o parágrafo 1.º do artigo 12.º

⁶⁸⁴Id. Ibid. Cf. dispõe o parágrafo 5.º do artigo 12.º

⁶⁸⁵Id. Ibid.

⁶⁸⁶Cartaz de uma série de sete editados em 1938 pelo Secretariado da Propaganda Nacional para celebrar o décimo ano da governação de Salazar. Cf. Barata, Martins, A lição de Salazar: Deus, Pátria, Família - a trilogia da educação nacional. Lisboa: Bertrand Irmãos "Escola Portuguesa" (1938). [cartaz; 78x113 cm]

A “campanha de aporuguesamento da nossa casa, da nossa arquitectura,” que Raul Lino argumentava em projeto e obra desde 1900 e em pedagogia a partir de 1918, adequava-se ao propósito do Governo e o interesse era mútuo, consubstanciando-se na sua contratação pela Direcção Geral de Edifícios e Monumentos Nacionais⁶⁸⁷, em 9 de abril de 1934, com cinquenta e quatro anos. O arquiteto confrontava-se então com a possibilidade de cumprir o objetivo transversal da “campanha,” começando a projetar à escala do desenho urbano, no “Grupo de Casas Económicas,” nele implantando a casa simples” e de orçamento mínimo, concretizando assim “o anseio de recuperar a harmonia perdida da paisagem, das cidades de Portugal.”⁶⁸⁸ Iniciava-se assim o curto mas prolífero período de 15 anos da terceira fase da produção de Raul Lino, que intitulamos Arquitetura, paisagem e serviço público (1934-1949),” período em que elevou a abrangência da “campanha,” à salvaguarda, renovação e construção da paisagem nacional, independentemente de escalas, disciplinas, formas de fazer e influenciar, arquitetura.

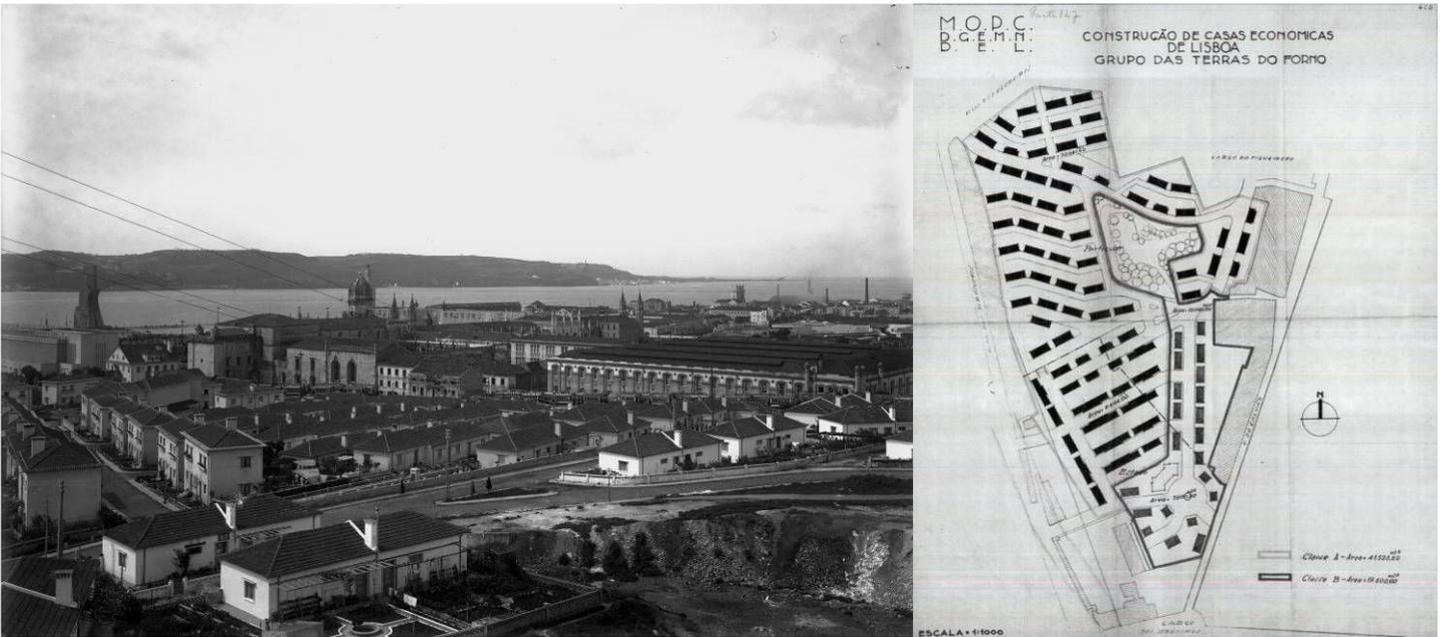
Entre 1934 e 1936, o arquiteto desenvolveu “trabalhos de estudo e implantação e distribuição de obras”⁶⁸⁹ para Bairros de Casas Económicas em Lisboa, Portimão e Porto, e nesse âmbito elaborou os planos dos três primeiros agrupamentos construídos em Lisboa na zona ocidental e as respetivas moradias, de acordo com o disposto no Decreto-Lei n.º 23052 de 23 de setembro de 1933. Os Grupos de Casas Económicas do Alto da Serafina, do Alto da Ajuda e das Terras do Forno⁶⁹⁰, implantam-se na vizinhança próxima de três conjuntos monumentais, respetivamente, o Aqueduto das Águas Livres, o Palácio Nacional da Ajuda e o Mosteiro dos Jerónimos, para os quais o arquiteto projetou soluções de desenho urbano ao estilo *garden-city*, acentuando a “feição particular” dos sítios no cultivo do “pitoresco.”

⁶⁸⁷Raul Lino foi contratado pela Direcção Geral de Edifícios e Monumentos Nacionais para exercer funções na Secção de Casas Económicas, em regime de tarefa, no período entre 9-4-1934 e 23-1-1936. Foi nomeado Chefe da Repartição de Estudos e Obras em Monumentos, em 10-1-1936, que acumulou com vários serviços de caráter eventual, até ser nomeado Diretor dos Serviços dos Monumentos Nacionais, em 18-02-1949. Aposentado por limite de idade com 70 anos em 2-11-1949, continuou a colaborar com aquela entidade, em regime de prestação de serviços até 13-07-1974, data em que faleceu. Cf. Nota biográfica do Arquiteto Raúl Lino, acessível na biblioteca do IHRU, Processo pessoal de Raul Lino. Lisboa, Forte de Sacavém.

⁶⁸⁸Cf. Lino, Raul, Raul Lino visto por ele próprio, *op. cit.*, p. 32.

⁶⁸⁹Cf. Lino, Raul, Implantação dos Bairros Económicos de Lisboa, (21 Mar. 1935). [carta]; Construção de 100 casas económicas em Portimão (21 Mar. 1935). [carta]; Edificações económicas a erigir na cidade do Porto (21 Mar. 1935). [carta]. Acessíveis na biblioteca do IHRU, Processo pessoal de Raul Lino. Lisboa, Forte de Sacavém.

⁶⁹⁰Lôbo, Margarida Sousa, Casas Económicas. Um programa emblemático da política habitacional do estado Novo, in AA VV – *Caminhos do Património 1929-1999*, Lisboa: Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais; Livros Horizonte, 1999, p. 151-158.



88. “Comemorações do Duplo Centenário – Panorâmica de Belém, aquando da exposição do Mundo Português” (1940), Lisboa⁶⁹¹

89. Raul Lino: Plano de conjunto do Grupo das Terras do Forno (1934-1935), Lisboa⁶⁹²

Relevamos entre aqueles o “Grupo das Terras do Forno,” sito a nascente da Mosteiro dos Jerónimos num terreno de topografia regular, de localização central, servido de infraestruturas de transporte coletivo e “nas proximidade dos centros de trabalho,” cumprindo folgadoamente os condicionamentos do Decreto-Lei n.º 23052. O sítio “encaixa-se” entre os tardoze da edificação que se dispõe para a Rua dos Jerónimos a poente, a Calçada do Galvão a Nascente e o Largo dos Jerónimos a sul, e o espaço público, a saber a Rua das Pedreiras e Largo do Figueiredo a norte. Para um sítio bem definido por alinhamentos edificados exceto do Norte, Raul Lino projeta um sistema de arruamentos estruturado numa rua longitudinal que encosta ao limite Nascente e bifurca no topo Norte, formalizando um vazio na malha orgânica. A partir da distribuidora longitudinal traçam-se as ruas transversais que acompanham as curvas de nível e dão um acorde orgânico à distribuição das moradias no terreno. Define-se então na planimetria levemente triangular, um miolo de quarteirão em que as moradias classe A (1 piso), acompanham os arruamentos transversais e as de classe B (2 pisos) ladeiam o distribuidor longitudinal, com claro efeito para a hierarquização do sistema urbano e para o pitoresco, insuspeitamente presente num terreno que o não exige mas que pelo seu enlevo se enriquece.

⁶⁹¹Créditos: Paulo Guedes (1940), Arquivo Municipal de Lisboa/Núcleo Fotográfico/Ref.ª PT/AMLSB/PAG/000425.

⁶⁹²Créditos: Raul Lino (1934-1935), Arquivo Municipal de Lisboa/Núcleo Intermédio/Ref.ª PT/AMLSB/CMSB/UROB-PU/10/081.

No projeto do “Grupo das Terras do Forno,” o arquiteto transmuta a regularidade do sítio rejeitando a reta e a geometria tensa em favor da “linha curva, a grande linha curva regular, [que] pelo contrário desperta em nós espontaneamente um sentimento de enlevo independente de qualquer raciocínio.”⁶⁹³ Argumento que constitui um *leitmotiv* entre o projeto e a sua narrativa, em inúmeros pareceres, livros, ensaios e comunicações, a curva na “arquitetura urbanística” de Raul Lino está como a saturação da volumetria para a arquitetura, *per si*, quando inserida em meio regular. Este entendimento apresenta-se quando o arquiteto procura quebrar a regularidade do meio pela volumetria do edificado, pelas alpendradas, pela disposição dos vãos, ou qualquer outro elemento ao seu dispor, como o sintetiza a Casa dos Patudos (1904) de José Relvas na lezíria ribatejana.

A proposta de Raul Lino para a execução dos projetos dos “Bairros Económicos de Lisboa” do Alto da Serafina, Alto da Ajuda e Terras do Forno, foi aprovada em 15 de dezembro de 1934, de acordo com comunicação⁶⁹⁴ do Diretor-Geral, Eng.º Henrique Gomes da Silva, e em 21 de março de 1935, o arquiteto formalizava a entrega dos respetivos “trabalhos de estudo e implantação e distribuição de obras.”⁶⁹⁵ No que se refere ao “Grupo das Terras do Forno”, as obras de urbanização e de construção das Casas Económicas “Classe A” – moradias com um só piso do tipo I (18), II (96) e III (53) num total de 167 fogos – decorreram numa primeira fase⁶⁹⁶ e a construção das Casas Económicas “Classe B” – moradias com dois pisos do tipo I (4), II (18) e III (15), totalizando 37 fogos – em segunda fase.⁶⁹⁷ Relevou esta obra transversal de desenho urbano e arquitetura pelo “pitoresco” da síntese, pela paisagem construída entre a obra e o meio, entre o enlevo orgânico da “grande linha curva regular” que se intui no desenho dos arruamentos e na implantação das moradias e um lugar fortemente colonizado pela história. Conhecido como “Bairro das Terras do Forno” ou “Bairro Novo de Belém,” esta obra é bem o exemplo do “significado [da arquitetura] como padrão de cultura”⁶⁹⁸ que deve informar a síntese do arquiteto, segundo Raul Lino.

⁶⁹³Lino Raul, Quatro Palavras sobre Urbanização, *op. cit.*, p. 18-19.

⁶⁹⁴Cf. comunicação do Eng. Diretor Geral, Eng.º Gomes da Silva, de 15 de dezembro de 1934, ao Diretor dos Serviços de Construção de Casas Económicas, Eng. F. Jacome de Castro. Acessível na biblioteca do IHRU, Processo pessoal de Raul Lino. Lisboa, Forte de Sacavém.

⁶⁹⁵Cf. carta de Raul Lino datada de 21 de março de 1935, ao Diretor dos Serviços de Construção de Casas Económicas, Eng. F. Jacome de Castro. Acessível na biblioteca do IHRU, Processo pessoal de Raul Lino. Lisboa, Forte de Sacavém.

⁶⁹⁶Silva, Carlos Nunes, Política Urbana em Lisboa, 1926-1974, Lisboa, Livros Horizonte, 1994.

⁶⁹⁷Id. *Ibid.*

⁶⁹⁸Lino, Raul, Espírito na Arquitetura in, *Auriverde Jornada, op. cit.*, p. 166.



90. “Bairro social de Belém” (194-).
Moradias Classe A.⁶⁹⁹

91. “Bairro económico de Belém” (ant
1945). Moradias Classe B.⁷⁰⁰

92. “Bairro Social – Escola primária” (ant.
1945).⁷⁰¹

Os projetos das “Casas Económicas” consubstanciaram, por assim dizer, o ultimo patamar do laboratório de habitação doméstica do arquiteto, que já levava mais de três décadas, após uma primeira fase de aristocrático “encantamento” (1900-1918) e um segundo ciclo de “boas-maneyras” aburguesadas (1918-1933), culminando na derradeira redução para o operariado. No projeto do “Bairro das Terras do Forno,” inaugurado em 12 de junho de 1938,⁷⁰² assim como nos Bairros do Alto da Serafina e do Alto da Ajuda, Raul Lino deu forma e substância às primeira experiências do programa de “Casas Económicas” lançado pelo Decreto-Lei n.º 23052 de 23 de setembro de 1933, na cidade de Lisboa.

Em 1938, visando as “comemorações dos Centenários da Fundação da Nacionalidade e da Restauração da Independência”⁷⁰³, veio o Governo “dar um forte impulso à obra das casas económicas, promovendo a construção de 2000 casas na capital, durante os anos de 1938, 1939 e 1940.”⁷⁰⁴ Neste novo programa abandonava-se “a orientação inicialmente seguida de, para a classe A, se construírem casas térreas, dado o aspecto de pobreza que, apesar de tudo apresentam e que constitue nota discordante desagradável à vista do cidadão,”⁷⁰⁵ conferindo um acorde mais urbano aos Bairros projetados a partir de então. Contudo Raul Lino já estava então alheado desse novo programa, entendendo o Governo que o seu conhecimento seria com certeza mais útil ao serviço de outros domínios da esfera de atuação da Direção Geral de Edifícios e Monumentos Nacionais.

⁶⁹⁹Créditos: Kurt Pinto (194-) Arquivo Municipal de Lisboa/Núcleo Fotográfico/Ref.ª N20153.

⁷⁰⁰Créditos: Domingos Alvão (ant. 1945) Arquivo Municipal de Lisboa/Núcleo Fotográfico/Ref.ª N5593.

⁷⁰¹Créditos: Domingos Alvão (ant. 1945) Arquivo Municipal de Lisboa/Núcleo Fotográfico/Ref.ª A6182.

⁷⁰²Cf manuscrito na lombada da Planta de Conjunto do Grupo das Terras do Forno. Disponível no Arquivo Municipal de Lisboa/Núcleo Intermédio/Ref.ª PT/AMLSB/CMLSB/UROB-PU/10/081.

⁷⁰³Decreto-Lei n.º 28912 de 12 de agosto de 1938. Cf. preâmbulo.

⁷⁰⁴Id. Ibid.

⁷⁰⁵Id. Ibid.

De facto, em 19 de janeiro de 1936, Raul Lino foi nomeado Chefe da Repartição de Estudos e Obras em Monumentos⁷⁰⁶, e em 23 de janeiro cessou o contrato de tarefa ao serviço da Secção de Casas Económicas, para tomar posse da sua nova posição na orgânica da Direção Geral de Edifícios e Monumentos Nacionais, em 24 de janeiro, mantendo essa situação até 18 de fevereiro de 1949. Ao abrigo das suas novas funções elaborou projetos de conservação e restauro em Monumentos Nacionais e prestou inúmeros pareceres.

No mesmo ano de 1936, o arquiteto assumiu funções como vogal da 1.^a subsecção da 6.^a Secção (Belas-Artes) da Junta Nacional da Educação, órgão do Ministério da Educação Nacional, recém-instituído pela Lei publicada a 11 de abril⁷⁰⁷. De acordo com o regimento publicado em 19 de maio de 1936, Raul Lino foi nomeado para prestar pareceres em matéria de “Artes plásticas; Museus e Monumentos,”⁷⁰⁸ o que vem dar conta do reconhecimento dos seus elevados créditos em termos de cultura artística e histórica junto do Ministério da Educação. A coberto daquele órgão consultivo, o arquiteto prestou pareceres sobre projetos com incidência em Monumentos Nacionais⁷⁰⁹ e respetivas molduras arbóreas, protegidas a partir de 1938.⁷¹⁰

Ao abrigo de uma Ordem de Serviço de 17 de dezembro de 1936,⁷¹¹ Raul Lino é chamado a pronunciar-se no âmbito do “Conselho Central” da Direção Geral de Edifícios e Monumentos Nacionais sobre a integração de projetos de obras e infraestruturas públicas em harmonia com o “ambiente ou paisagem, que caracterizam cada uma das povoações em que tenham de ser construídas.”⁷¹² Neste âmbito o arquiteto prestou pareceres sobre projetos de arquitetura de edifícios públicos e planos de urbanização atento às questões de integração no meio e respeitando as zonas de protecção de edifícios públicos de reconhecido valor arquitectónico.⁷¹³

⁷⁰⁶Cf Portaria publicada no Diário do Governo, n.º 8 II Série de 10 de janeiro de 1936.

⁷⁰⁷ Ao abrigo da Lei n.º 1.941 de 11 de abril de 1936.

⁷⁰⁸ Cf. Art.º 10.º do Decreto-Lei n.º 26611 de 19 de maio de 1936.

⁷⁰⁹ Cf. Decreto n.º 20985 de 7 de março de 1932.

⁷¹⁰ Cf. Decreto n.º 28468 de 15 de fevereiro de 1938.

⁷¹¹ Ordem de Serviço Circular n.º 109 de 17 de dezembro de 1936 do Eng.º Diretor Geral Henrique Gomes da Silva. Acessível na biblioteca do IHRU, Processo pessoal de Raul Lino. Lisboa, Forte de Sacavém.

⁷¹² Id. Ibid. Cf. alínea d) “Compete de um modo geral ao Conselho (...) Elaborar ainda um plano de obras novas a executar nas diferentes localidades do País com ou sem comparticipação das autarquias locais, a fim de habilitar o Governo a realizar uma obra de conjunto, procurando conciliar a função utilitária das novas construções, com os princípios de estética e planos de urbanização, de modo a não colidirem as mesmas com a abertura dos novos arruamentos e fazer com que eles se integrem, harmonicamente, no ambiente ou paisagem, que caracterizam cada uma das povoações em que tenham de ser construídas.”

⁷¹³ Cf. Decreto n.º 21875 de 18 de novembro de 1932.

Na qualidade de Chefe da Repartição de Estudos e Obras em Monumentos, como vogal da 1.ª subsecção da 6.ª Secção (Belas-Artes) da Junta Nacional da Educação e no âmbito do “Conselho Central” da Direcção Geral de Edifícios e Monumentos Nacionais, Raul Lino adquiriu largo protagonismo como avaliador de arquitetura. No âmbito das suas atribuições prestou inúmeros pareceres sobre projetos de conservação e restauro em monumentos, zonas de proteção, áreas de valor paisagístico, planos de urbanização e projetos de arquitetura de edifícios públicos. Atento às especificidades disciplinares em jogo e sem perder de vista o “significado [da arquitetura] como padrão de cultura,” (“Espírito na Arquitetura” in *Auriverde Jornada*, 1937, p. 166), Raul Lino aprecia arquitetura pública à luz da perspectiva culturalista que informa a sua própria produção. Convém contudo esclarecer que entre 1934 e 1936 a produção de Raul Lino não se confinou apenas ao projeto de Bairros e Casas Económicas, tendo sido nomeado pelo Ministro das Obras Públicas e Comunicações, Engenheiro Duarte Pacheco para elaborar dois projetos de especial complexidade e que dão prova do seu elevado crédito em matérias de intervenção em monumentos e sítios históricos. Em 30 de outubro de 1934, o arquiteto é nomeado para “elaborar o projecto de reconstrução do referido Palácio [Nacional da Ajuda] sem perder de vista as suas exigências constructivas, mas adentro do princípio da rigorosa economia que domina toda a actividade do Estado.”⁷¹⁴ E em 4 de dezembro, Raul Lino é nomeado juntamente com Luiz Benavente “para estudarem um projecto de urbanização em torno do núcleo das actuais instalações universitárias de Coimbra, abrangendo a área necessária à sua conveniente expansão e ao seu perfeito isolamento de edificações privadas.”⁷¹⁵

No que diz respeito ao “Projecto de acabamento do Palácio Nacional da Ajuda”⁷¹⁶, embora nomeado a título pessoal o arquiteto desenvolveu o estudo no âmbito das atribuições da Direcção Geral de Edifícios e Monumentos Nacionais, conforme solicitado pelo Diretor Geral, Henrique Gomes da Silva ao Ministro Duarte Pacheco, dando início ao estudo em 1935 e terminando-o em 1936. Contudo o seu elevado orçamento determinou a não concretização da obra.⁷¹⁷

⁷¹⁴Cf. Portaria do Ministro das Obras Públicas e Comunicações, Duarte Pacheco, de 30-10-1934, publicada no Diário do Governo II.ª Série n.º 259 de 03-11-1934.

⁷¹⁵Cf. Portaria do Ministro das Obras Públicas e Comunicações, Duarte Pacheco, de 15-12-1934, publicada no Diário do Governo II.ª Série n.º 294 de 15-12-1934.

⁷¹⁶Lino, Raul, Projeto de acabamento do Palácio Nacional da Ajuda (1935-1956), Fundação Calouste Gulbenkian/Biblioteca de Arte/RLDA 554.4.

⁷¹⁷Cf. Paço da Ajuda/Palácio Nacional da Auda: *PT031106010025*. In SIPA [Em linha]. Forte de Sacavém: IHRU, 2001-2011. [Consult. 19 Nov. 2012]. Disponível em http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=4722.

Todavia em 1944 Raul Lino completa uma segunda versão do projeto e em 1956, o Ministro das Obras Públicas, Engenheiro Eduardo Arantes e Oliveira, encarrega-o pela elaboração de um novo projeto, que elabora na sequência do trabalho já desenvolvido e que completa naquele mesmo ano. Este projeto marcou a sua carreira ao longo de mais de duas décadas (1934-1956), e sem deixar de criticar a sua realização que entendia “dispendiosíssima, com um programa tão vago e de algo débil justificação,”⁷¹⁸ desenvolveu-o com o sentido de adequação possível às circunstâncias. Raul Lino não se eximiu em criticar a ausência de um verdadeiro programa que orientasse o desenvolvimento do projeto, acusando-lhe as vagas exigências entre a “ideia inicial [de] acabar com a péssima impressão produzida pela parte incompleta que dá ideia de uma ruína [e a] utópica fantasia de aproveitar a obra para alojar lá a rainha Isabel II da Grã-Bretanha, cuja visita já se tinha em perspectiva.”⁷¹⁹

Desconhecendo o “destino que vai ser dado às novas partes do Palácio,”⁷²⁰ argumenta que “não estava indicado que se aumentasse desmedidamente a área (...) ocupada pela construção, avolumando sem necessidade o custo da obra”⁷²¹, visando na essência completar a “regularização do aspecto exterior do edifício”⁷²². Com o sentido de adequação possível e privilegiando a conservação no rigoroso intuito de “manter tudo o que no Palácio existe de interessante, bem arranjado e conservado,”⁷²³ Raul Lino propõe uma solução de concretização exequível. Nesse sentido mantém a “actual frontaria do Nascente, cujo coroamento da parte central é susceptível de ser melhorado”⁷²⁴, propondo para a fachada inacabada, a Sul, “o estabelecimento de um equilíbrio (...) tornando simétricas as alas que se estendem para um e outro lado”⁷²⁵, que propõe rematar com “a construção de um torreão no extremo ocidental desta fachada virada ao rio”⁷²⁶, propondo na mesma lógica do esquema clássico “construir outro torreão no ângulo Noroeste do edifício e que fica rematando o extremo setentrional da nova frontaria ao Poente”⁷²⁷, numa fachada que é levantada de raiz.

⁷¹⁸Lino, Raul, Raul Lino visto por ele próprio, *op. cit.*, p. 40.

⁷¹⁹Id. *Ibid.*

⁷²⁰Lino, Raul, Projeto do acabamento do Palácio Nacional da Ajuda; Nota Descritiva e Justificativa (Set. 1936), Fundação Calouste Gulbenkian/Biblioteca de Arte/RL 554.1.

⁷²¹Id. *Ibid.*

⁷²²Id. *Ibid.*

⁷²³Id. *Ibid.*

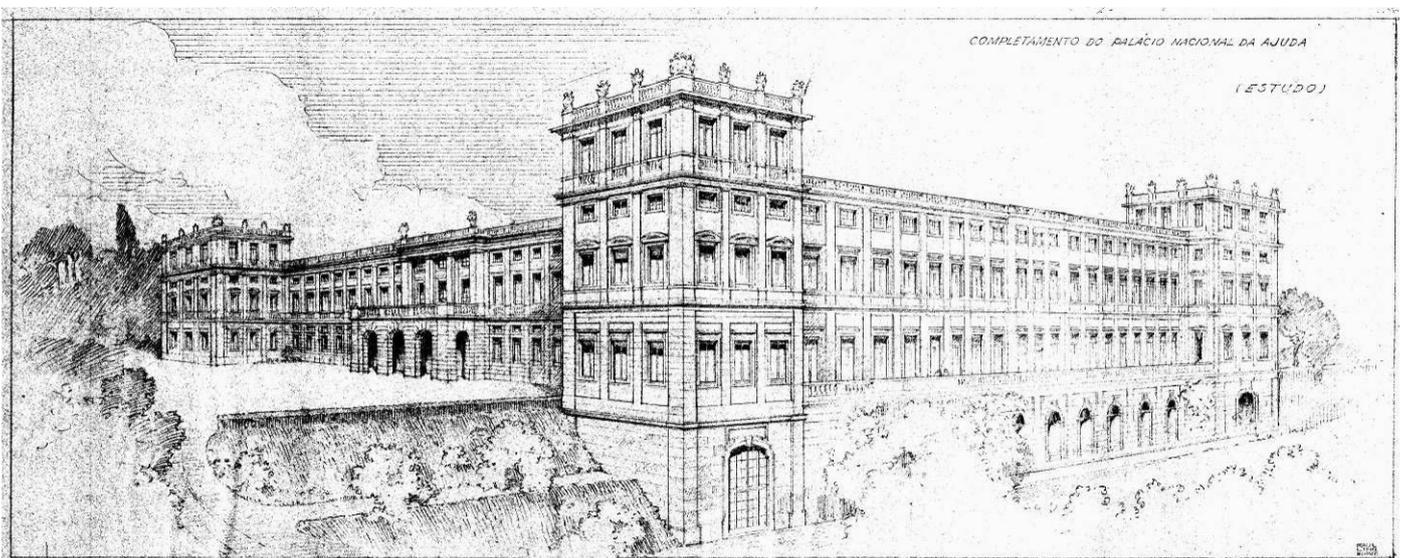
⁷²⁴Id. *Ibid.*

⁷²⁵Id. *Ibid.*

⁷²⁶Id. *Ibid.*

⁷²⁷Id. *Ibid.*

Culto conhecedor do classicismo e dos constrangimentos que enredaram a construção do Monumento, Raul Lino acusa problemas de correspondência dos eixos das fachadas Norte e Sul na redução do primitivo projeto “a esta simples quadra,”⁷²⁸ que se revelam na irregularidade da planta do novo torreão Noroeste. Contudo desvaloriza-o por não ser perceptível no terreno em face da acidentada topografia, assim como a não concretização do puro esquema de simetria. Raul Lino reinterpreta criticamente os princípios racionalistas do classicismo, limitando a implantação do palácio a metade da área do projeto original de 1802 (José da Costa e Silva), mas já de acordo com a redução projetada em 1821 (António Francisco Rosa). Todavia projeta a nova fachada Poente com menor profundidade, visando diminuir o custo da obra e obter uma “disposição da planta que dê maior claro-escuro ao edifício, que se apresenta muito falto de relevo (...) recua[ndo] esta frontaria consideravelmente, provendo-a de peristilo corrido a todo o seu comprimento”⁷²⁹. Ao nível do uso destina-se a nova ala Poente para a realização de “congressos nacionais ou internacionais, exposições oficiais, recepções e festividades solenes,”⁷³⁰ concluindo que “o edifício assim completado ficará em estado de servir – no todo ou em partes independentes – para qualquer destino condigno da sua sumptuosidade, e, dada a disposição das suas entradas e escadas de acesso, poderá incluir várias instituições independentes”⁷³¹.



93 “Completação do Palácio Nacional da Ajuda; estudo” (Nov.1956) – Raul Lino: perspectiva⁷³²

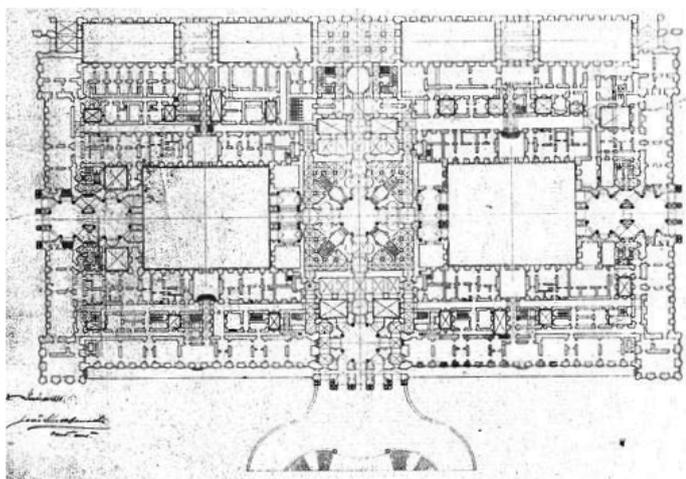
⁷²⁸Id. Ibid.

⁷²⁹Id. Ibid.

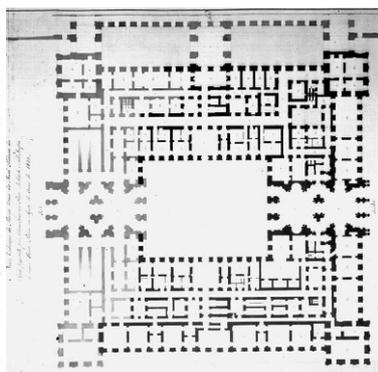
⁷³⁰Id. Ibid.

⁷³¹Id. Ibid.

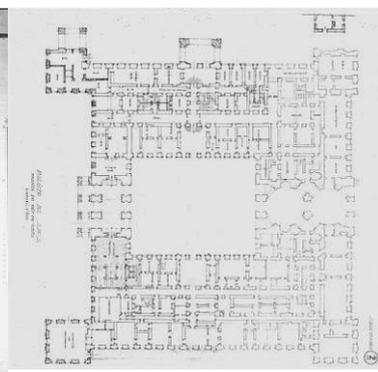
⁷³²Créditos: Raul Lino (1956), Fundação Calouste Gulbenkian/Biblioteca de Arte/RLDA 554.4.



95 Palácio Nacional da Ajuda: 1.º projeto (1802) – José da Costa e Silva: planta⁷³³



96 Palácio Nacional da Ajuda: 2.º projeto (1821) – António Francisco Rosa: planta⁷³⁴



94 Palácio Nacional da Ajuda: 3.º projeto (Nov.1956) – Raul Lino: planta⁷³⁵

Nas subsequentes versões de 1945 e 1956 Raul Lino prosseguiu as premissas do projeto de 1936, expressando-se na perspetiva a acentuação do claro-escuro que o recuo da nova fachada Poente permite e a harmoniosa construção de paisagem entre a regularidade da arquitetura e o entorno orgânico. Embora não realizado em obra, serviu o projeto de “complementamento do Palácio da Ajuda” (1934-1956) para salvaguardar a área de respeito do monumento e coadjuvar na definição do polígono da Zona Especial de Proteção.⁷³⁶ A encomenda do “projeto de reconstrução” como se lhe refere Duarte Pacheco na Portaria (1934) perspetiva a intenção oficial de “reintegrar” o Palácio Nacional da Ajuda na “unidade de estilo” original. Essa era de facto a prática em vigor na Direcção Geral de Edifícios e Monumentos Nacionais, assente nos princípios do “restauro estilístico” de Viollet-le-Duc (1814-1879). Contudo o estudo de Raul Lino, traçado no rigoroso conhecimento da história do Monumento e do estilo que informa a sua conceção, procede a uma leitura crítica do esquema racional neoclássico, introduzindo novos usos e uma relação de enlevo com o meio, numa direção absolutamente distinta daquela que era a prática “oficial”.

⁷³³Créditos: José da Costa e Silva (1802), Instituto da Habitação e da Reabilitação Urbana/SIPA/DES.0011586

⁷³⁴Créditos: António Francisco Rosa (1821), Instituto da Habitação e da Reabilitação Urbana/SIPA/FOTO.00503128

⁷³⁵Créditos: Raul Lino (1956), Fundação Calouste Gulbenkian/Biblioteca de Arte/RLDA 554.28.

⁷³⁶Cf. Portaria publicada no Diário do Governo, II Série, n.º 253 de 29 de outubro de 1959.

Subjaz então do projeto de “completamento do Palácio da Ajuda” o conhecimento profundo da obra histórica e artística, de acordo com o preceituado no “restauro histórico” de Luca Beltrami (1854-1933) e a introdução de usos e de uma vinculação ao entorno que não os originais mas respeitadores do caráter do monumento, como admitia Gustavo Giovannoni (1873-1947) na sua prática de “restauro crítico.” Todavia, Raul Lino projeta em matéria de conservação e restauro do património como em qualquer outro domínio, assentando o exercício transversal da arquitetura como “padrão de cultura,” visando a construção de uma síntese de continuidade atenta ao meio e às circunstâncias. Ou seja, o arquiteto tem um entendimento culturalista que é independente da natureza, destino e escala da intervenção, perspetivando-a em continuidade com a tradição de história e lugar afirmando contudo a sua modernidade, o testemunho do tempo presente.

Esta conceção herdou-a Raul Lino do escol anglo-saxónico de John Ruskin (1819-1900)⁷³⁷ e Willian Morris (1834-1896),⁷³⁸ autores que defenderam a conservação do património, testemunho do passado perpetuado por comunidades e gerações na edificação e no meio, cunhado pela vida no presente, em permanente devir. William Morris e Philip Webb (1831-1915) autores da *Red House* (1859-1960) e com ela os primeiros “*Pioneiros do Desenho Moderno*” (Nikolaus Pevsner, 1936), foram também os autores do “Manifesto,” (1877)⁷³⁹ polemizando contra o restauro em favor da conservação. Este é o entendimento de Raul Lino, que considera os “restauros integrais, mais perniciosos que demolições, porque estas roubam-nos o nosso património, enquanto que aqueles, roubando-nos do mesmo modo, são simultaneamente um embuste.”⁷⁴⁰ Argumentação que será recorrente nos seus projetos e pareceres sobre restauro e conservação de património enquanto Chefe da Repartição de Estudos e Obras em Monumentos (1936-1949) ao serviço da Direcção Geral de Edifícios e Monumentos Nacionais, como em toda a sua prosa.

⁷³⁷Influência que se expressa na leitura de John Ruskin que Raul Lino iniciou no círculo de Rey Colaço, logo após regressar da Alemanha em 1897, e pelas frequentes citações do autor na sua prosa como em *A Nossa Casa* (1918) ou *Casas Portuguesas* (1933). Refere-se o facto, não de somenos importância, de existir na biblioteca pessoal do arquiteto a edição “*Poetry of Architecture*” de 1893. Ruskin, John, *The Poetry of Architecture: or, The architecture of the nations of Europe considered in its association with natural scenery in the national character*. Orpington: George Allen, 1893.

⁷³⁸A influência de William Morris em Raul Lino é globalmente reconhecidamente pela via do *Arts and Crafts* nas artes decorativas. Contudo não podemos ignorar a influência de William Morris na génese da *Artistic House* de M. H. Baillie Scott, influência essa que Raul Lino carrou para a sua proposta, como já largamente defendido no corpo da tese.

⁷³⁹The SPAB Manifesto: The Principals of the Society for the Protection of Ancient Buildings as Seth Forth upon its Foundation (1877), disponível em <http://www.spab.org.uk/what-is-spab/the-manifesto/>.

⁷⁴⁰Lino, Raul, A propósito da Sé do Funchal: a restauração de Monumentos, in *Belas-Artes*. Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes, n.º 9 (1941), p. 9.

Assim procedendo o arquiteto alinhava na “tendência geral para abandonar as reconstituições integrais e evitar os seus riscos, pela instituição de uma manutenção regular e permanente, adequada a assegurar a conservação dos edifícios,” plasmada na doutrina e nos princípios gerais da Carta de Atenas de 1931.⁷⁴¹ Contudo Raul Lino fê-lo a custo, opondo-se firmemente à prática do “restauro integral” genericamente prosseguida pelos seus colegas arquitetos e em particular por Baltasar de Castro, Diretor do Serviço de Monumentos (1936-1948), com o beneplácito do Engenheiro Henrique Gomes da Silva, Diretor Geral de Edifícios e Monumentos Nacionais (1929-1960). De nada lhe serviu a oposição àquela prática já obsoleta no plano internacional, pois tal não impediu os efeitos invasivos do “restauro integral” sobre o património que os seus pares vinham concretizando na Direcção Geral de Edifícios e Monumentos Nacionais, e cuja expressão se sentiria com maior agravo no âmbito das comemorações centenárias de 1940.

Em Nota Oficiosa da Presidência do Conselho de Ministros de março de 1938, António de Oliveira Salazar redigiu na primeira pessoa “uma ideia, uma aspiração, um programa (este apenas ligeiramente esboçado) e, além disto, os fins a atingir, os meios, as condições de trabalho”⁷⁴² a alocar para a realização das comemorações centenárias. Para os devidos efeitos, em 11 de abril de 1938, o Presidente do Conselho manda “nomear para constituir a Comissão encarregada de promover as comemorações do Duplo Centenário da Restauração de Portugal em 1939 e 1940”⁷⁴³, vinte e seis individualidades, entre as quais figura Raul Lino na qualidade de “arquiteto e secretário da Academia Nacional de Belas Artes.”⁷⁴⁴ Integram esse mesmo painel de “individualidades” outros três arquitetos, a saber José Cottinelli Telmo (1897-1948), Paulino Montez (1897-1988) e Porfírio Pardal Monteiro (1897-1957), este na acrescida qualidade de “presidente da Direcção do Sindicato Nacional dos Arquitectos,”⁷⁴⁵ atores da primeira geração moderna que relevaram para a obra do regime.

⁷⁴¹Conclusões da Conferência Internacional de Atenas sobre o Restauro dos Monumentos, Serviço Internacional de Museus, Atenas, 21 a 30 de outubro de 1931. Disponível em <http://www.igespar.pt/media/uploads/cc/CartadeAtenas.pdf>

⁷⁴²Nota Oficiosa da Presidência do Conselho de Ministros, março de 1938 in *Revista dos Centenários*, n.º 1, (31 Jan. 1939).

⁷⁴³Portaria do Conselho de Ministros de 11 de abril de 1938.

⁷⁴⁴Id. Ibid.

⁷⁴⁵Id. Ibid.

A realização do programa de obras e melhoramentos para a comemoração dos Centenários “esboçado” por António de Oliveira Salazar em março de 1938 determinou a necessidade de se instituir um regime de expropriações que possibilitasse a sua concretização em tempo útil, diploma que foi publicado em 1 de julho de 1938. Naquele diploma o Governo delegava a execução do programa no Ministro das Obras Públicas e Comunicações, engenheiro Duarte Pacheco⁷⁴⁶ e circunscreviam-se as obras definindo em primeiro lugar, o “desenvolvimento de algumas obras públicas já em curso.” Integrava-se neste âmbito a “Construção de casas económicas em Lisboa e Porto,”⁷⁴⁷ nova fase de um programa⁷⁴⁸ que prosseguia a experiência implementada pelo Decreto-Lei 23.052 de 23 de setembro de 1933, ao abrigo do qual Raul Lino projetou os Grupos de Casas Económicas do Alto da Serafina, do Alto da Ajuda e das Terras do Forno construídos na zona ocidental de Lisboa, nas cercanias de Belém. Impunha-se ainda o desenvolvimento de outras obras em curso, caso do “Arranjo urbanístico das zonas dos Palácios da Ajuda, da Assembleia Nacional e de Queluz, em Lisboa,”⁷⁴⁹ para cujo traçado sensivelmente inscrito na paisagem contribuiu Raul Lino, com os pareceres prestados no âmbito das zonas de proteção que fixou.⁷⁵⁰

Contudo os centenários a celebrar, designadamente os oitocentos anos da Fundação de Portugal em 1399 por D. Afonso Henriques e os trezentos anos da restauração da nacionalidade, em 1640, por D. João IV, determinavam pelo apelo simbólico a necessária exégesis evocativa. Para assinalar a fundação da nacionalidade, António de Oliveira Salazar elegeu “a reconstituição e aproveitamento do Castelo de S. Jorge,”⁷⁵¹ e a respetiva “obra de arranjo e reintegração”⁷⁵² foi de facto cumprida nos termos da invasiva prática do “restauro integral.” Os trabalhos, a cargo da Direcção Geral de Edifícios e Monumentos Nacionais, determinaram a demolição das antigas casernas e das torres militares e a consolidação das muralhas, tendo as obras sido conduzidas pelo arquiteto Diretor dos Monumentos Nacionais, Baltasar de Castro e o arquiteto Joaquim Areal e Silva.⁷⁵³

⁷⁴⁶Decreto-Lei n.º 28.797 de 1 de julho de 1938. Cf. artigo 9.º

⁷⁴⁷Id. Ibid. Cf. artigo 1.º alínea b).

⁷⁴⁸Decreto-Lei n.º 28.912 de 12 de agosto de 1938.

⁷⁴⁹Decreto-Lei n.º 28.797 de 1 de julho de 1938. Cf. artigo 1.º alínea g).

⁷⁵⁰Rodrigues, Paulo Simões, Raul Lino e a DGEMN. Património edificado e arquitetura pública: avaliar, superintender e projetar (1934-1974), in *Raul Lino. Cem anos depois*, Lisboa, DGEMN, 2005.

⁷⁵¹Nota Oficial da Presidência do Conselho de Ministros, março de 1938 in *Revista dos Centenários*, n.º 1, (31 Jan. 1939). Cf. n.º 6

⁷⁵²Decreto-Lei n.º 28.797 de 1 de julho de 1938. Cf. Artigo 1.º alínea c).

⁷⁵³Cf. Castelo de São Jorge e restos das cercas de Lisboa/IHRU/SIPA/PT031106120023, Disponível em http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPASearch.aspx?id=0c69a68c-2a18-4788-9300-11ff2619a4d2

Prosseguindo a narrativa de glorificação do Estado Novo, António de Oliveira Salazar proclamava, que “no intuito de afirmar o nosso poder realizador – um dos intentos afirmados no começo desta exposição – (...) outras [obras] em projecto, em estudo ou simplesmente desejadas deveriam ter o seu começo, ou melhor começo e fim neste período.”⁷⁵⁴ Para o seu cumprimento determinou o Governo “a abertura de novos trabalhos e melhoramentos,”⁷⁵⁵ ao abrigo do que se construíram (ou se iniciaram) as obras do “Aeroporto de Lisboa,”⁷⁵⁶ da “Auto-estrada e estrada marginal Lisboa-Cascais,” da “Avenida marginal ao Tejo”, dos “Edifícios universitários de Lisboa,”⁷⁵⁷ dos novos “Hospitais de Lisboa e Porto” e da “Urbanização da Praça dos Jerónimos.” Nesta última obra conformou-se o recinto da “Grande Exposição Histórica do Mundo Português [nos] terrenos vagos da Junqueira até Belém,”⁷⁵⁸ trabalho esse mencionado na Nota Oficiosa da Presidência do Conselho de Ministros de março de 1938. As tarefas de coordenação, harmonização e distribuição do edificado no plano de conjunto competiam ao Arquitecto-Chefe,⁷⁵⁹ tendo sido nomeado Cottinelli Telmo para o efeito, em 4 de janeiro de 1939.⁷⁶⁰

Na conjuntura dos idos da década de trinta começava a discutir-se como conciliar o “moderno” e o “português”⁷⁶¹ na arquitetura, tema que António Ferro iniciou e acalentou como diretor do Secretariado da Propaganda Nacional (1933-1945) e do Secretariado Nacional de Informação (1945-1950). De facto, António Ferro introduziu aquela “exigência” de conciliação no programa do concurso do Pavilhão de Portugal para a Exposição Internacional de Paris de 1937. Segundo Keil do Amaral era mesmo “base do concurso fazer o projecto em estilo português moderno, coisa que ainda não foi definida, nem é possível inventar.”⁷⁶²

⁷⁵⁴Nota Oficiosa da Presidência do Conselho de Ministros, março de 1938 in *Revista dos Centenários*, n.º 1, (31 Jan. 1939). Cf. n.º 7.

⁷⁵⁵Cf. Decreto-Lei n.º 28.797 de 1 de julho de 1938.

⁷⁵⁶Id. Ibid, Artigo 1.º alínea a). O Aeroporto de Lisboa projetado por Francisco Keil do Amaral (1938-1942).

⁷⁵⁷Id. Ibid, Artigo 1.º alínea j). O projeto da cidade universitária de Lisboa foi construído sobre projeto de Pardal Monteiro (1957) assim como os edifícios das Faculdade de Direito (1957) e de Letras (1961).

⁷⁵⁸Nota Oficiosa da Presidência do Conselho de Ministros, março de 1938 in *Revista dos Centenários*, n.º 1, (31 Jan. 1939). Cf. n.º 8.

⁷⁵⁹“Art. 17.º - Competirá especialmente ao arquiteto chefe: 1.º - A coordenação e harmonização dos planos elaborados pelas secções das exposições, por forma a dar-lhes unidade de conjunto; 2.º - A superintendência em todos os assuntos que se liguem à estética exterior e distribuição no terreno dos edifícios e pavilhões a construir.” Cf. Decreto-lei n.º 29.087 de 28 de outubro de 1938.

⁷⁶⁰Ver Declarações do Senhor Dr. Augusto de Castro; Comissário Geral da Exposição in *Revista dos Centenários*, Ano I, n.º 2-3 (Fev. 1939), p. 5.

⁷⁶¹Amaral, Keil, Portugal na Exposição Internacional de Paris: O que nos disse Francisco Keil do Amaral o autor do anteprojecto premiado, in *Diário de Lisboa*, (22 Set. 1936). Acciaiuoli, Margarida, *Exposições do Estado Novo 1934-1940*, Lisboa: Livros Horizonte, 1998, p. 45.

⁷⁶²Id. Ibid.



97 Concurso Pavilhão de Portugal para Exposição Internacional de Paris (1937): “Cavaleiros de Cristo” - Raul Lino (1936)⁷⁶³

98 Pavilhão de Portugal na Exposição Internacional de Paris (1937) – Keil do Amaral⁷⁶⁴

99 Pavilhão de Portugal na Exposição Internacional de Nova Iorque (1939) – Jorge Segurado⁷⁶⁵

A proposta do mais “*modernista-internacionalista*”⁷⁶⁶ dos arquitetos portugueses, apresentada a concurso sob a divisa “Baldiaz,” avalizava bem a sua convicção, refletindo o “moderno” na tensão dialética que estabelece entre o volume vertical e saliente que acusa a entrada sobre o volume horizontal e recuado. A obra inscreve-se nas margens do Sena e o sentimento “português” expressa-se no escudo e nas cinco quinas da bandeira da república, em alto-relevo no plano vertical saliente que anuncia a entrada e se dispõe assimetricamente numa planta em L, numa síntese equilibrada e harmoniosa.

Àquele concurso não se eximiu Raul Lino, que seis anos antes havia concebido os pavilhões da Exposição Colonial Internacional de Paris de 1931, num fabulado conjunto de inspiração quinhentista. Sob a divisa “Cavaleiros de Cristo,” o arquiteto apresentou a concurso uma síntese entre o “moderno “ e o “português” também feita de planos e volumes depurados, como Keil do Amaral e os restantes concorrentes, não por acaso – o programa e o baixo orçamento a tal conduziram. Contudo, a simbólica nacional é argumento central numa glorificação dos feitos históricos que se assume no “escudo das armas [que] avulta levantado firme entre dois botaréus na grande frente desafogada sôbre o rio, e, a encimar os mesmos botaréus e mais outros quatro idênticos que balizam o alto reduto, erguem-se no céu outras tantas cruzes de Cristo.”⁷⁶⁷

⁷⁶³Créditos: Jorge Barradas (1936). Acciaiuoli, Margarida, *op. cit.* p. 45.

⁷⁶⁴Créditos: Mário Novais (1937), Fundação Calouste Gulbenkian/Biblioteca de Arte, disponível em [http://www.flickr.com/photos/biblarte/4995539377/sizes/l/in/photostream/\[CFT003_103321.ic\]](http://www.flickr.com/photos/biblarte/4995539377/sizes/l/in/photostream/[CFT003_103321.ic])

⁷⁶⁵Créditos: [?] (1939). Acciaiuoli, Margarida, *op. cit.*, p. 86.

⁷⁶⁶França, José-Augusto, *Raul Lino: Arquiteto da Geração de 90*, *op. cit.*, p. 106.

⁷⁶⁷Lino, Raul, Exposição Internacional de Paris, 1937: Memória Descritiva (15 Set. 1936), Fundação Calouste Gulbenkian/Biblioteca de Arte/RL 667.0.1.

Raul Lino concebe este projeto de arquitetura representativa em que é cliente o Estado Português, traduzindo a sua organização espacial e funcional um absoluto respeito pelo programa, como os demais e em particular Keil do Amaral, numa síntese de “Modernismo, actualidade, carácter português, português de sempre.”⁷⁶⁸ Na sua proposta o “modernismo” expressa-se nas linhas depuradas dos volumes e nos amplos painéis envidraçados e o “carácter português” releva na cruz da Ordem de Cristo que encima o pano da frente e os seis “botaréis”, elevados na proporção de um piso sobre a platibanda do “alto reduto.” Do seu propósito diz-nos Raul Lino que:

“Efectivamente, para que se produza em arquitectura obra de portuguesismo, não há necessidade de recorrer sempre ao repositório das formas de Arte de passadas épocas. Não é visitando museus ou monumentos nacionais, à última hora, ou folheando afincadamente livros de História, que se cria de momento aquela disposição de espírito propícia às congeminações nacionalísticas (...) A boa preparação para tais elaborações faz-se em muitos anos de encantamento diante do que é nosso, caracteristicamente nosso. A observação demorada, admirativa e repetida; o reconhecimento do que há de particular nas manifestações da Arte portuguesa, desde a arquitectura monumental até ao foclore, com o tempo conferem-nos uma sensibilidade especial que acaba por se tornar em verdadeiro instinto. É nesta disposição que atacamos o nosso problema.”⁷⁶⁹

A proposta, indubitavelmente portuguesa e moderna de Raul Lino, não convence contudo os membros do júri⁷⁷⁰ e o seu presidente, António Ferro, que provavelmente entendeu a exacerbação da narrativa simbólica expressa na perspetiva pintada por Jorge Barradas e na memória descritiva do projeto, como prevalência do “português” sobre o “moderno.” E o moderno era então doutrina eivada de internacionalismo e universalidade, avessa aos simbolismos e às particularidades a que alude o arquiteto.

⁷⁶⁸Id. Ibid.

⁷⁶⁹Lino, Raul, Exposição Internacional de Paris, 1937: Memória Descritiva (15 Set. 1936), Fundação Calouste Gulbenkian/Biblioteca de Arte/RL 667.0.1.

⁷⁷⁰O júri do concurso do Pavilhão de Portugal para a Exposição Internacional de Paris de 1937 foi presidido por António Ferro e integrou os arquitetos Paulino Montês (pelo Ministério da Educação), Cristino da Silva (em representação da Escola Superior de Belas Artes de Lisboa), Pardal Monteiro e Adelino Nunes (pelo Sindicato dos Arquitetos), contando ainda com a presença de Jorge Segurado e do escultor Francisco Franco. Cf. Acciaiuoli, Margarida, *op. cit.* p. 45.

Nesse sentido a síntese de Keil do Amaral era absolutamente competente no “moderno” e o “português” subjazia na representação do escudo e das cinco quinas, contudo a simbólica subalternizava-se no plano da conceção global, denunciando o desconforto do autor arquiteto, que considerava o “estilo português moderno, coisa que ainda não foi definida, nem é possível inventar.” Contudo aquela obra estabelecia a ponte possível em 1937 e o arquiteto demandaria dez anos decorridos, em abril de 1947 e nas vésperas do *1.º Congresso Nacional de Arquitectura* (1948), pela realização de “uma iniciativa necessária”⁷⁷¹ que permitisse conhecer o “português,” as suas variadas formas de aglomeração, organização espacial e tectónica, e pela sua reinterpretação no “moderno.”

Retomamos o fio à meada da “Grande Exposição Histórica do Mundo Português,” nos idos da sua preparação, em 1938, conduzida no plano espiritual da conceção por António Ferro na condução do Secretariado Nacional da Propaganda e no plano material da realização por Duarte Pacheco como Ministro das Obras Públicas e Comunicações. Era então natural a convocação dos arquitetos “modernos” da primeira geração, Paulino Montez, Pardal Monteiro e Cottinelli Telmo, este empossado como arquiteto-chefe da Exposição. Raul Lino foi também convocado para contribuir, contudo a sua colaboração no âmbito da dupla comemoração do Duplo Centenário foi extrínseca à intervenção no recinto da Exposição do Mundo Português, pelo menos por parte do Estado.

De facto o arquiteto já vinha dando a sua contribuição em matéria de salvaguarda de património arquitetónico e urbano, em pareceres e projetos de obras no âmbito da Direcção Geral de Edifícios e Monumentos Nacionais, assim como na salvaguarda da paisagem natural de relevante valor, no âmbito dos pareceres prestados para a Junta Nacional de Educação. Nesse sentido releva uma Ordem de Serviço do Diretor Geral de Edifícios e Monumentos Nacionais datada de 28 de novembro de 1939, que nomeia Raul Lino como Superintendente Artístico dos Palácios Nacionais, sob proposta da Direcção Geral da Fazenda Pública, autorizada por Despacho do Ministro das Obras Públicas e Comunicações de 25 de novembro,⁷⁷² ao abrigo do disposto no art. 3.º do Decreto-Lei n.º 29.802, de 3 de agosto de 1939.

⁷⁷¹Amaral, Francisco Keil do, Uma iniciativa necessária in *Arquitetura*, Lisboa: Sindicato Nacional dos Arquitectos, n.º 14, (Abr. 1947).

⁷⁷²Ordem de Serviço n.º 83 de 28 de novembro de 1939 do Eng.º Diretor Geral Henrique Gomes da Silva. Acessível na biblioteca do IHRU, Processo pessoal de Raul Lino. Lisboa, Forte de Sacavém.

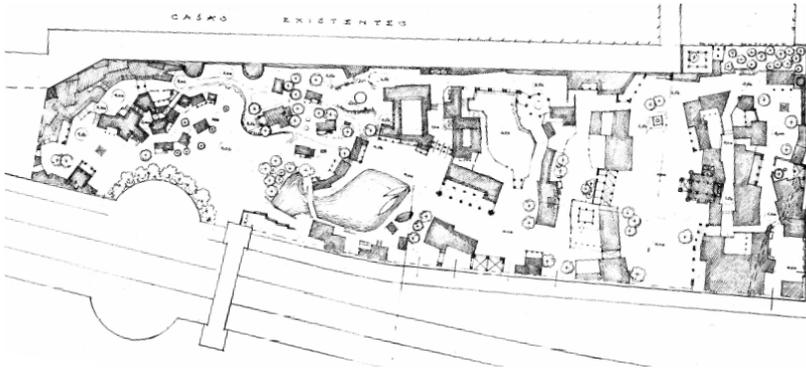
A coberto daquela função contribuiu com o seu culto conhecimento da história e das artes decorativas no “arranjo de palácios (...) esta grande tarefa não foi malograda e os palácios ficaram visíveis, sobretudo o de Sintra (da vila) que muito se valorizou.”⁷⁷³ Ainda no âmbito das exposições e no ano que precedeu a Exposição do Mundo Português, António Ferro promoveu um novo ensaio para acerrar o “estilo português moderno” no palco da Exposição Internacional de Nova Iorque de 1939. Entendeu então o presidente do Secretariado da Propaganda Nacional não concursar o projeto do pavilhão, adjudicando-o a um colaborador próximo que havia designado para o júri do concurso do pavilhão português da Exposição Internacional de Paris de 1937, o arquiteto Jorge Segurado, bem posicionado para interpretar o seu intuito, numa síntese que combinou mais “português” e menos “moderno.”

Na conjuntura da década de quarenta que então se iniciava, Cottinelli Telmo e Jorge Segurado cumpriam com zelo e qualidade as responsabilidades de que estavam oficialmente cometidos, autores que eficazmente traduziram o desejo ou intuito oficial – difuso e bicéfalo considerando os agentes nas respetivas esferas de decisão que são António Ferro e Duarte Pacheco – em proposta percecionável. Contudo e apesar disso, estão as respetivas propostas como as de outros coetâneos, longe de construírem uma linguagem da arquitetura no Estado Novo, matéria sobre a qual investigou Pedro Vieira de Almeida (*A arquitectura no Estado Novo*, 2002) e cuja conclusão negativa subscrevemos.

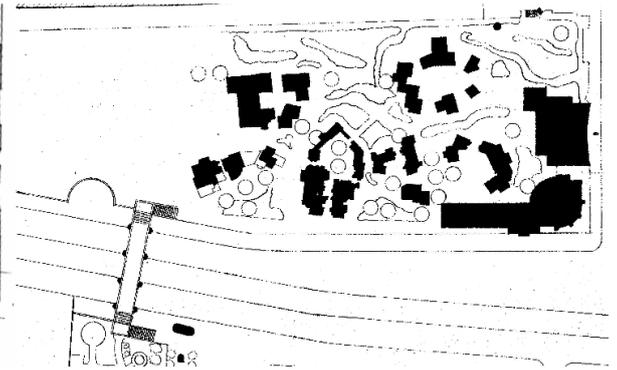
Todavia é inegável a preferência que o regime dedica àquela primeira geração moderna e a proporcional erosão do papel de Raul Lino na conjuntura. E tal facto evidencia-se no plano da Exposição do Mundo Português, como o acusou Pedro Vieira de Almeida que dá conta do não seguimento para obra de dois projetos, a saber, “o Altar da família (...) e a Aldeia Portuguesa (...) [restando deste] um reduzido grupo de peças gráficas que dá apenas uma indicação do tipo de aglomerado que Raul Lino propunha, que parece conseguir apesar da dificuldade evidente, bastante unidade e coesão.”⁷⁷⁴ Os projetos do Altar da família e da Aldeia Portuguesa eram da esfera de competência do Secretariado da Propaganda Nacional, na alçada de António Ferro e só este podia adjudicar o desenvolvimento daqueles estudos a outrem, o que veio a suceder e era inevitável que assim fosse.

⁷⁷³Cf. Lino, Raul, Raul Lino visto por ele próprio, *op. cit.*, p. 38.

⁷⁷⁴Cf. Almeida, Pedro Vieira de, Raul Lino – Arquiteto moderno, *op. cit.*, p. 178.



100 Exposição do Mundo Português: Aldeias Portuguesas (1939) – Raul Lino: planta⁷⁷⁵



101 “Planta Geral da Exposição do Mundo Português.” Aldeias Portuguesas (1940) – Jorge Segurado⁷⁷⁶

Raul Lino entende o “estilo português moderno” como síntese de continuidade entre a arquitetura e a cultura procedente da particularidade, quando António Ferro o concebe como artifício de comunicação para as massas assente na universalidade da mensagem. A cisão consubstanciou-se na recusa de Raul Lino em conformar o artificioso “conto de fadas do nosso génio popular,”⁷⁷⁷ no projeto das Aldeias Portuguesas da Exposição do Mundo Português, objetivo que foi materializado por Jorge Segurado, autor escolhido por Ferro para projetar o pavilhão português da Exposição Internacional de Nova Iorque (1939).

As aldeias portuguesas de Raul Lino configuram uma solução concentrada e colonizada por aglomerações organicamente distribuídas no interior de um recinto amuralhado, traduzindo a planta uma ideia de continuidade entre a arquitetura – a torre e a muralha ou o casario que nela se aconchega – e o sítio, numa síntese que se intui com densa espiritualidade. Já no projeto de Jorge Segurado, a solução ocupa cerca de metade do recinto com esparsas construções e um campo visual aberto e, provavelmente limitado pelo orçamento, o arquiteto não deixou de cumprir as expectativas de António Ferro num “*pastiche* de imitação ruralista”⁷⁷⁸. Ironicamente, Raul Lino veio a cunhar o seu traço em obra na Exposição do Mundo Português com o projeto do Pavilhão do Brasil, única nação estrangeira representada e bem conhecida do arquiteto, que na sequência de uma viagem em 1935, publicou, *Auriverde Jornada: recordações de uma viagem ao Brasil* (1937).

⁷⁷⁵Créditos: Raul Lino (1939), Fundação Calouste Gulbenkian/Biblioteca de Arte/RLDA 417.5.

⁷⁷⁶Créditos: [Luís Cristino da Silva?] (1940) Fundação Calouste Gulbenkian/Biblioteca de Arte/LCSDA 92.30.

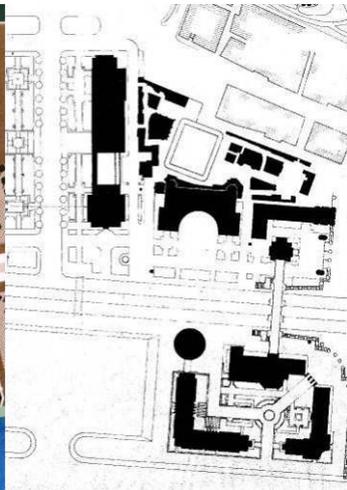
⁷⁷⁷Ver António Ferro in *Diário de Notícias* (3 Jul. 1940). Cf. Acciaiuoli, Margarida, *op. cit.* 172.

⁷⁷⁸Bandeirinha, José António Oliveira, Quinas Vivas. Memória Descritiva de alguns episódios significativos do conflito entre fazer moderno e fazer nacional na arquitetura portuguesa dos anos 40. Porto: FAUP Publicações, 1996, p. 28

Desejando visitar de novo o Brasil em 1938, para “proceder a estudos que se relacionam com a expansão da Arte portuguesa no Brasil,”⁷⁷⁹ o arquiteto viu a sua pretensão ser indeferida por Duarte Pacheco considerando-a inoportuna “neste momento em que o Governo prepara a realização de grande número de obras importantes para 1940”⁷⁸⁰. No que se refere ao Pavilhão do Brasil no plano geral da Exposição do Mundo Português, constatamos uma alteração da sua implantação entre o momento da conceção do projeto por Raul Lino e o da sua efetiva construção que não é de somenos importância. Verificamo-lo comparando a planta geral do programa oficial das comemorações expressa na axonometria de Eduardo Anahory e a planta geral do recinto que localizámos no Espólio Cristino da Silva (Gulbenkian). De facto, na implantação inicial o pavilhão do Brasil confronta a Nascente com a empena do Pavilhão da “Colonização” de Carlos Ramos e a Poente com a empena do Pavilhão de “Honra e de Lisboa” de Cristino da Silva e esse encaixar entre os dois volumes de expressão cega que condicionam o campo visual de inserção do edifício parece-nos essencial na conceção de Raul Lino, que lhes contrapõe uma leve *loggia* pergolada.



102 “Planta Geral da Exposição do Mundo Português” - detalhe ⁷⁸¹



103 “Planta Geral da Exposição do Mundo Português” - detalhe ⁷⁸²



104 “Comemorações do duplo Centenário: Exposição do mundo Português, panorâmica tirada do topo do Padrão dos Descobrimentos” - detalhe (1940) Lisboa ⁷⁸³

⁷⁷⁹Cf. Lino, Raul, “Missões de Serviço e licenças no estrangeiro” (s. d.). Acessível na Biblioteca do IHRU, Processo pessoal de Raul Lino (DGEMN). Lisboa: Forte de Sacavém.

⁷⁸⁰Id. Ibid.

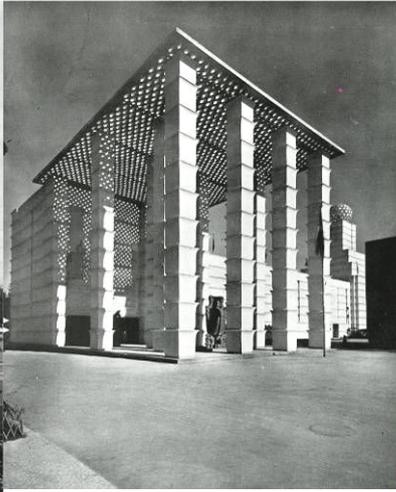
⁷⁸¹Créditos: Eduardo Anahory (1940) *Comemorações centenárias: Programa Oficial*, Comissão Executiva dos Centenários, Secção de Propaganda e Recepção, 1940.

⁷⁸²Créditos: [Luís Cristino da Silva?] (1940) Fundação Calouste Gulbenkian/Biblioteca de Arte/LCSDA 92.30.

⁷⁸³Créditos: Paulo Guedes (1940) Arquivo Municipal de Lisboa/Núcleo fotográfico/Ref.ª PT/AMLSB/PAG_000356.



105 “Comemorações do duplo Centenário: Pavilhão do Brasil” (1940) Lisboa⁷⁸⁴



106 “Vestíbulo do Pavilhão do Brasil”⁷⁸⁵



107 Exposição do Mundo Português: Pavilhão do Brasil Independente (1939) – Raul Lino: perspectiva⁷⁸⁶

Julgamos que a translação da implantação do pavilhão do Brasil para a extrema nascente, decisão que se comete nas competências do Arquitecto-chefe Cottinelli Telmo, prejudicou a expressão desejada pelo autor, porque o leve vestíbulo, uma vez desalavancado dos espessos limites laterais que orientaram a conceção, esbateu-se na paisagem efémera da Exposição do Mundo Português. Todavia o pavilhão do Brasil não deixou de conformar uma arquitetura singular, original e particularmente rica ao nível do simbolismo tropical, expresso nos pilares e nas fachadas em fustes de palmeira estilizados, no claro-escuro ou na intrínseca modernidade da planta e dos volumes projetados.

Este enredo problemático a partir da implantação do pavilhão do Brasil no âmbito do plano geral da Exposição do Mundo Português, visa assentar o confronto velado que acontece entre duas conceções antitéticas da arquitetura na conjuntura, respetivamente a tendência culturalista e a progressista, a que se refere Françoise Choay (*L'urbanisme: Utopies et Réalités*, 1965). A extensa produção urbanística nas décadas de trinta e quarenta que está na base da investigação de Margarida Sousa Lôbo (*Planos de Urbanização: A época de Duarte Pacheco*, 1995), evidencia bem a questão no plano nacional, tendências que se arregimentam com maior visibilidade, a partir de 1939, respetivamente, na síntese de continuidade com a história, em Raul Lino e da rutura com a tradição em Cottinelli Telmo.

⁷⁸⁴Créditos: Eduardo Anahory (1940) *Comemorações centenárias: Programa Oficial*, Comissão Executiva dos Centenários, Secção de Propaganda e Recepção, 1940.

⁷⁸⁵Créditos: [?] (1940). AA VV, *Pavilhão do Brasil na Exposição Histórica do Mundo Português*, Lisboa: Comissão Brasileira dos Centenários de Portugal, 1940.

⁷⁸⁶Créditos: Raul Lino (1939), Fundação Calouste Gulbenkian/Biblioteca de Arte/RLA 417.0.

Em boa verdade o confronto entre as tendências protagonizadas por aqueles arquitetos já se perfilava nas posições publicamente assumidas por ambos. De fato a tendência culturalista é intrínseca ao pensamento de Raul Lino desde 1918 na pedagogia de uma renovação da arquitetura doméstica nacional centrada na reinterpretação dinâmica da tradição, estendendo-se a partir de 1934 aos transversais domínios, naturezas e escalas da sua arquitetura pública. E na afirmação da tendência progressista, Cottinelli Telmo polemizava pela rutura com a tradição, pensamento que assentamos nas próprias palavras proferidas pelo arquiteto numa conferência sobre problemas de urbanização proferida na Câmara Municipal de Lisboa, em 12 de dezembro de 1934:

“façam-se demolições. Não alimentemos sentimentos mal definidos, pieguices, nem demos força à hesitação, à timidez, ao preconceito. Uma das coisas que mais nos embaraça é o pitoresco!... Pitoresco quer dizer, pelo dicionário, «o que é digno de ser pintado» e daqui vem o mal.”⁷⁸⁷

Entretanto, em 4 de dezembro de 1934, Raul Lino e Luís Benavente (1902-1993) eram nomeados por Duarte Pacheco “para estudarem um projecto de urbanização em torno do núcleo das actuais instalações universitárias de Coimbra, abrangendo a área necessária à sua conveniente expansão e ao seu perfeito isolamento de edificações privadas.”⁷⁸⁸ Uma semana depois em portaria conjunta do Ministro das Obras Públicas e Comunicações e do Ministro da Instrução Pública, Eusébio Tamagnini de Matos Encarnação, era nomeada uma comissão de professores para “redigirem o programa que há-de servir de base à elaboração do plano geral das instalações da Cidade Universitária de Coimbra.”⁷⁸⁹ Sem prejuízo de uma proposta que é demolidora por imposição do programa redigido pela comissão de académicos, Raul Lino e Luís Benavente conservam o traçado orgânico da Alta. Operam-no a custo do alargamento do perfil transversal dos arruamentos sobre as edificações privadas demolidas, todavia sem alteração da modelação do terreno e numa proporção que é de apenas 18% (34.680m²) da área total de intervenção do plano (185.719m²)⁷⁹⁰.

⁷⁸⁷Telmo, Cottinelli, Os Novos edifícios Públicos in *Problemas de Urbanização*. Câmara Municipal de Lisboa, Lisboa, 1935, p. 141-143.

⁷⁸⁸Cf. Portaria de 4 de dezembro publicada no Diário do Governo, II.ª Série, n.º 294, de 15-12-1934 p. 5413.

⁷⁸⁹Cf. Portaria de 11 de dezembro publicada no Diário do Governo, II.ª Série, n.º 294, de 15-12-1934, p. 5413.

⁷⁹⁰Carriso, Luís; Sarmiento, António de Luís Morais; Figueiredo, Mário de, Cidade Universitária de Coimbra: Relatório (1936). Acessível no Arquivo Nacional da Torre do Tombo/Arquivo Oliveira Salazar/Ref.ª AOS/CO/ED-1D PT 12, p 449-675.

O relatório subscrito pela comissão estabelece que “desses edifícios, dois – o Palácio dos Grilos e o antigo colégio da Trindade – seriam aproveitados mediante obras de adaptação pouco consideráveis”⁷⁹¹, destinando-se o grosso da área demolida para a valorização do sistema de espaço público, “enriquecido com zonas ajardinadas destinadas a desafrontar os edifícios e a valorizar as perspectivas”⁷⁹². Na remanescente área do centro histórico da Alta distribuem-se “as instalações universitárias propriamente ditas [cerca de 22.000m²],”⁷⁹³ as “residências académicas (...) na parte do Bairro Alto, não abrangido pela Cidade Universitária”⁷⁹⁴ e o “Campo de jogos e desportos (...) na Ínsua [com ligação assegurada por] um ascensor público, entre o projectado mirante do Arco da Traição e a baixa da Alegria.”⁷⁹⁵ Na sua proposta Raul Lino e Luís Benavente alocaram as possibilidades e os meios mecânicos do progresso e da técnica ao serviço de um propósito conservacionista, no que se refere à erradicação do automóvel do sistema de mobilidade pensado para a Alta.

A realização do relatório e da planta de urbanização anexa extravasou em dois anos o prazo de três meses fixado na Portaria “porque alguns dos seus membros estiveram, durante meses impedidos noutros serviços públicos, preferenciais, e porque a magnitude e a complexidade do problema exigiu um aturado estudo e a reunião dos mais variados elementos de informação”⁷⁹⁶. Aqueles documentos foram submetidos à apreciação da tutela em 1936, e paralelamente encaminhados à apreciação do Presidente do Conselho e antigo professor de ciência económica daquela universidade, António de Oliveira Salazar que acolheu o princípio conservacionista a ele subjacente. De fato, no prefácio do volume II dos seus *Discursos* publicado em 1 de dezembro de 1937, o Presidente do Conselho entende que: “a “Alta” é já de si, por obra dos nossos antepassados, uma grandiosa cidade universitária, só bastando para dar-lhe realce e valor libertá-la de incrustados, malfazejos e indignos das construções fundamentais.”⁷⁹⁷ Na sua apreciação do relatório de 1936 convertida em programa naquele discurso de 1937, Oliveira Salazar concilia a possibilidade de se salvaguardar a imagem urbana da Alta com o despojamento de construções que entende prejudiciais à sua intuição.

⁷⁹¹Id. Ibid.

⁷⁹²Id. Ibid.

⁷⁹³Id. Ibid.

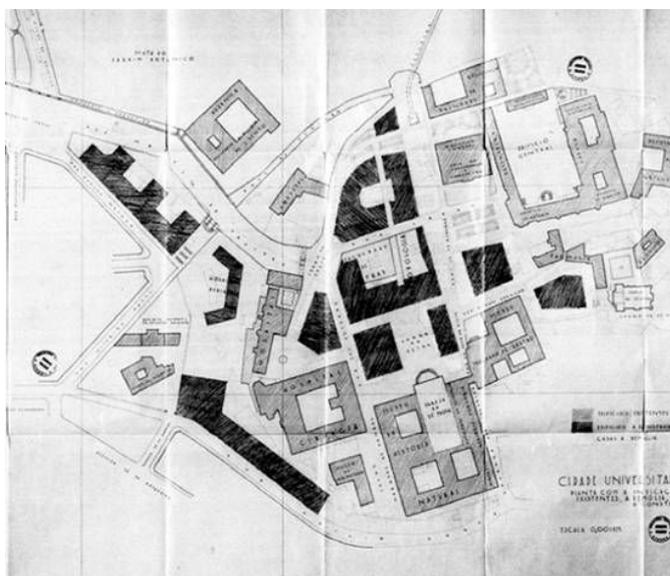
⁷⁹⁴Id. Ibid.

⁷⁹⁵Id. Ibid.

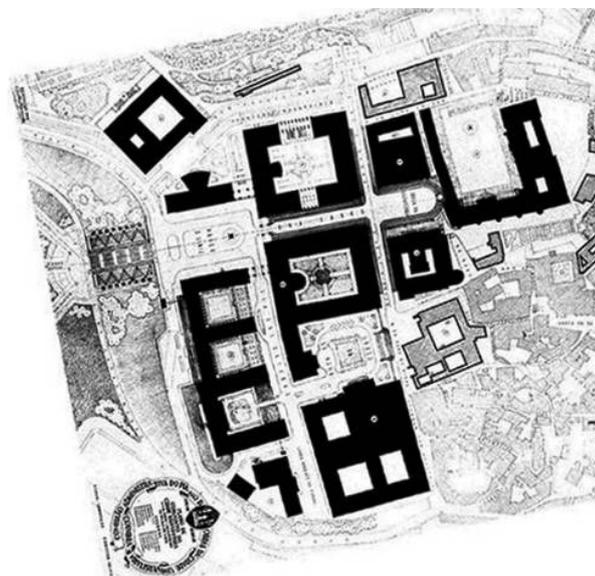
⁷⁹⁶Id. Ibid.

⁷⁹⁷Cf. Salazar, António de Oliveira Salazar, *Discursos e notas políticas*, Vol II (1935-1937), Coimbra, 1945.

Em concreto, o Presidente do Conselho opunha-se à conservação do Observatório Astronómico expressa no relatório e na planta de Raul Lino e Luis Benavente, sem prejuízo desta ser uma obra singular do programa de expansão pombalina da universidade, “para deixar intacto aos olhos encantados o panorama maravilhoso do Mondego”⁷⁹⁸. O plano gizado por Raul Lino e Luís Benavente (1936), assim como a sua retificação, esta conduzida apenas pelo segundo arquiteto no âmbito da segunda comissão de obras⁷⁹⁹ (1939), não colheu a aprovação de Duarte Pacheco, que em 1941 criou a Comissão Administrativa do Plano de Obras da Cidade Universitária de Coimbra⁸⁰⁰. Visando uma transformação monumental da Alta à imagem das cidades universitárias de Madrid ou Roma, Duarte Pacheco nomeou Luís Cristino da Silva como Arquitecto-Vogal (1941) e empossou Cottinelli Telmo como Arquitecto-Chefe (1943)⁸⁰¹, arquitetos que segura prova dessa intenção haviam conformado em 1939, na Exposição do Mundo Português. Sem prejuízo das diferenças que os sítios do aterro de Belém e do promontório da Alta encerram, subjaz na escolha do Ministro uma visão progressista e demolidora que se não recolheu o consenso de Oliveira Salazar, também não lhe encontrou oposição.



108 Anteprojecto de Urbanização da Cidade Universitária de Coimbra (1936) - Raul Lino e Luiz Benavente : planta⁸⁰²



109 Plano de Conjunto da Cidade Universitária de Coimbra (1949) - Cristino da Silva: planta⁸⁰³

⁷⁹⁸Id. Ibid.

⁷⁹⁹Cf. Portaria de 28 de Agosto de 1939, publicada no Diário do Governo de 6 de Setembro.

⁸⁰⁰Decreto-Lei n.º 31576 de 15-10-1941, Diário do Governo, I Série, n.º 241, 15-10-1941, pp. 910-911.

⁸⁰¹Portaria de 15-03-1943, Diário do Governo, II Série, n.º 75, 31-03-1943.

⁸⁰²Créditos: Raul Lino e Luiz Benavente (1939). Acessível no Arquivo Nacional da Torre do Tombo/Arquivo Oliveira Salazar/Ref.ª AOS/CO/ED-1D PT 12.

⁸⁰³Créditos: Luís Cristino da Silva (1949) Fundação Calouste Gulbenkian/Biblioteca de Arte/LCSDA76.ic.

Cottinelli Telmo conduziu o traçado do Plano da Cidade Universitária de Coimbra ao longo de mais de cinco anos, até falecer em setembro de 1948, sendo substituído por Cristino da Silva que termina o Plano de conjunto em 1949, e prosseguiu a sua completa execução até 1975. O cariz monumental do plano assenta na regularidade do seu traçado, estruturado num eixo de simetria que procede da Escadaria Monumental, idealizada pelo próprio ministro, e que culmina na Porta Férrea. Ao longo da Rua Larga que mantém o topónimo de embora retificada na sua geometria, distribuem-se seis edifícios de enorme volume em proporção à sua implantação e espaço público, formando-se no seu afastamento relativo ao eixo duas praças, respetivamente, a Praça D. Diniz, de maior área e recebendo a nascente a Escadaria Monumental e a Praça da Porta Férrea, a poente, junto à reitoria. Para a Alta de Coimbra, Raul Lino e Luiz Benavente conformam uma síntese de continuidade com a história e o sítio, que ordena o desenho urbano e exacerba o sentido da Acrópole grega avesso a geometrias regulares, afirmando o propósito culturalista. Em sentido inverso, Cottinelli Telmo e Cristino da Silva planificam a Alta e sobrepõe-lhe uma nova estrutura urbana em rutura com a tradição e a história que, assente no *Cardo-Decomanus* romano, afirma o paradigma progressista.

António Ferro e Duarte Pacheco imprimiam nas respetivas esferas do Secretariado da Propaganda Nacional e do Ministério das Obras Públicas e Comunicações, uma direção claramente progressista na construção da imagem e obra do Estado Novo. Operacionalizaram-no com o comprometido concurso dos arquitetos modernos da primeira geração, que de alguma forma conciliaram o “moderno” e o “português” num difuso “estilo nacional.” Em sentido contrário, Raul Lino presta pareceres, decide e projeta ao serviço do Estado como para qualquer cliente particular, ou para ele mesmo, convicto do “significado [da arquitetura] como padrão de cultura”⁸⁰⁴. Entendendo a arquitetura como construção espiritual dialeticamente concebida para suprir as necessidades do homem moderno atento às circunstâncias que o acercam e lhe dão sentido, o arquiteto afirma o valor da continuidade. Património da humanidade segundo Ortega y Gasset ou memória milenarmente decantada do erro, o direito à continuidade⁸⁰⁵ é o derradeiro objetivo do exercício de Raul Lino e que a síntese da arquitetura em contexto que é a paisagem, “que é, como já alguém no século passado a definiu, um estado de alma”⁸⁰⁶, melhor expressa.

⁸⁰⁴ Lino, Raul, *Espírito na Arquitetura*, *op. cit.*, p. 166.

⁸⁰⁵ Ortega y Gasset, José, *op. cit.*, p. 32.

⁸⁰⁶ Lino, Raul, *Arquitectura, Paisagem e a Vida*, *op. cit.* p. 21.

Livre como o “azad”⁸⁰⁷ ou cipreste que tomou por sigla, pela “sua severidade que parece alhear-se de tudo o que existe à roda e não lhe toca,”⁸⁰⁸ Raul Lino tem como seu valor máximo a independência de espírito. Alheio às intrigas e à subserviência dos corredores do poder vai perdendo capital de influência na medida em que outros, como Cottinelli Telmo ou Jorge Segurado, o reforçam, até perder a encomenda oficial de obra nova de arquitetura pública, justamente aquela onde mais se expressou o cunho monumental do Estado Novo. A partir da realização da Exposição do Mundo Português em 1940 e ao serviço do estado, Raul Lino passa a exercer quase em exclusivo as tarefas de avaliador e projetista de obras de conservação e restauro de monumentos e sítios.

Paradigmática desse exercício é a comunicação que Raul Lino apresentou na Academia Nacional de Belas-Artes, em 8 de maio de 1941, “A propósito da Sé do Funchal” com base no projeto que conduziu e orientou as campanhas de restauro realizadas pela Direcção Geral de Edifícios e Monumentos Nacionais naquele monumento, a partir da década de 40.⁸⁰⁹ Naquele ensaio e em retrospectiva histórica, o arquiteto começa por caracterizar a intervenção em monumentos na antiguidade como uma obra de continuidade. Continuidade que, escreve Raul Lino, evoluiu para a vontade de afirmação da própria época a partir da Idade Média, quando frutificou no homem “o sentimento arqueológico da arquitectura,”⁸¹⁰ desaparecendo todos os escrúpulos conservacionistas no século XIX “com os trabalhos do arquitecto-erudito Viollet-le-Duc.”⁸¹¹ O arquiteto critica a prática da reintegração do monumento na sua unidade de estilo pelo expurgo da obra de continuidade do homem e da comunidade num património que foi construído pelo tempo, nele incluindo o entorno do monumento. Para Lino impensável é “colocar o edifício da Sé no meio de vasto tabuleiro, livre de todos os lados. Isso é visão urbanística que só muito mais tarde surgiu, Pelo contrário, o que está bem no espírito da Idade-Média é a catedral a erguer-se do seio do povoado, em contacto com a casaria, qual pastor de pé, rodeado de seu rebanho.”⁸¹²

⁸⁰⁷“Diz o poeta Sahadi de Xiraz (século XIII), que, na Pérsia daqueles tempos, o cipreste era a única árvore a que lá chamavam «azad», correspondendo esta palavra exatamente entre nós ao título aplicado a certo género de criaturas que se diziam «homens livres» que houve cá também e no grupo dos quais bem assim me quiseram incluir”. Cf. Lino, Raul, Raul Lino visto por ele próprio, *op. cit.*, p. 29.

⁸⁰⁸Id. Ibid.

⁸⁰⁹Silveira, Ângelo Costa, Sé do Funchal. Intenções e Intervenções in *Monumentos*, Lisboa: Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, n.º 19 (Set. 2003), p. 106-113.

⁸¹⁰Lino, Raul, A propósito da Sé do Funchal, a restauração de Monumentos, in *Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes IX*, Lisboa, 1941, p. 7.

⁸¹¹Id. Ibid.

⁸¹²Id. Ibid., p. 12.

Nesse sentido entende que “o principal elemento popular de atracção, não é a pureza de estilo do monumento, mas o aspecto artístico do conjunto”⁸¹³, para o que contribui “o efeito pitoresco que resulta da composição perspéctica, da cor, do agrupamento dos corpos, e, inclusivamente, da vegetação que os garante e acompanha.”⁸¹⁴ Atento ao elemento artístico do conjunto Raul Lino salvaguarda a sacristia da Irmandade “sala muito completa que ocupa o mais baixo destes anexos (a)”⁸¹⁵, e um outro “corpo mais alto (b) (...) com o seu exterior de carácter seiscentista e de linhas nobres,”⁸¹⁶ e aduz argumentos para demolir o que não representa interesse na leitura do conjunto. É esse o caso de “um pequeno anexo (c) baixo, sem nenhuma importância (...) [cuja supressão proporciona] melhor perspectiva sobre a parte Sul da capela mor.”⁸¹⁷ Propõe Raul Lino colmatar o défice de área demolida e necessária aos serviços de culto com a construção de novos anexos, considerando que “o aspecto exterior do monumento só teria a ganhar com o enriquecimento perspéctico dos seus corpos laterais,”⁸¹⁸ em linguagem que “sem desmentir o espírito do nosso tempo, formasse com o antigo edificio um acorde harmonioso.”⁸¹⁹

A proposta de conservação e restauro da Sé do Funchal preconizada por Raul Lino no ensaio publicado em 1941 foi de facto concretizada no que se refere à demolição do anexo baixo (c) e dos apêndices à cabeceira da Sé, com evidentes ganhos para “o efeito pitoresco que resulta da composição perspéctica,” a partir do gaveto da Rua da Sé com a Rua João Gago. Entendimento que assentamos comparando a proposta do arquiteto referenciada sobre a fotografia que figura no ensaio (1939), e a obra efetivamente executada (1948). Especulamos contudo se a colocação da porta em cantaria, incrementando um bom metro e meio a altura do muro preconizado (c) ou o abate da palmeira centenária, terão merecido o assentimento de Raul Lino. Entendemos a proposta de intervenção para a Sé do Funchal publicada no Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes, em 1941, como uma declaração de princípios que o arquiteto dirige à comunidade profissional e científica e que traduz, fora de portas, a sua firme oposição contra a filosofia da reintegração na pureza do estilo que orientava a prática da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais.

⁸¹³Id. Ibid.

⁸¹⁴Id. Ibid.

⁸¹⁵Id. Ibid., p. 13.

⁸¹⁶Id. Ibid.

⁸¹⁷Id. Ibid.

⁸¹⁸Id. Ibid., p. 14

⁸¹⁹Id. Ibid.



110 “Sé do Funchal. A Ousia vista do Sueste (1939) - Raul Lino: estudo⁸²⁰

111 Sé do Funchal. A Ousia vista do Sueste (1948)⁸²¹

Em boa verdade essa oposição já a vinha exercendo Raul Lino desde que foi empossado Chefe da Repartição de Estudos e Obras em Monumentos, em 1936, papel que desempenhou sem inibições na sua narrativa crítica e adentro do espírito de “azad” sobre projetos e obras de conservação e restauro de monumentos elaborados e desenvolvidos por colegas no seio da Direcção Geral de Edifícios e Monumentos Nacionais. No exercício das suas funções públicas e ao abrigo de diversas comissões de serviço com objetivos conexos, Raul Lino foi também chamado a pronunciar-se sobre intervenções elaboradas por arquitetos externos à orgânica. Já aqui o referimos, nesse âmbito o arquiteto prestou pareceres sobre projetos com incidência em zonas de proteção a monumentos, áreas naturais de particular valor paisagístico, anteplos de urbanização e projetos de obras públicas. Exerceu essa ação fundamentando sempre as suas posições atento à tradução do programa na solução projetada, à escala e à proporção relativa e a tectónica dos materiais e da cor recorrida em razão da salvaguarda, integração, ou construção da paisagem, na perspectiva culturalista que informa a sua própria conceção genésica.

⁸²⁰Créditos: Raul Lino (1939). Lino, Raul, A propósito da Sé do Funchal, *op. cit.*, p. 10.

⁸²¹Créditos: [?] (1948), Instituto da Habitação e da Reabilitação Urbana/SIPA/ FOTO 514980.

E é precisamente na sua ação como avaliador de arquitetura, que se levantam os maiores equívocos. De facto, na sua reação crítica sobre a exposição retrospectiva da obra de Raul Lino na Gulbenkian (Outubro-Novembro 1970), Nuno Portas já enfocava a sua dimensão de “*doutrinador e crítico*”⁸²² e acusava, em particular, na leitura crítica de Pedro Vieira de Almeida, a falta da “análise não só dos seus escritos publicos, mas também dos inúmeros pareceres (...), na medida em que nas cadeias de informações oficiais, como nas decisões de júris, se decide arquitectura, directa ou indirectamente.”⁸²³ Matéria que não tendo sido convocada para a “polémica da Casa Portuguesa” (10 de dezembro de 1970), acabou por dominar os depoimentos dos arquitetos da segunda e terceira geração moderna. Assim foi com Keil do Amaral, o mais “*modernista-internacionalista*”⁸²⁴ dos arquitetos da segunda geração e que deu vivo testemunho desse sentido no debate da polémica da casa portuguesa, recordando a “oposição «implacável» [de Raul Lino], ao longo de anos, às obras modernas que exemplificou com os casos do Palácio da Cidade de Lisboa e da Central Telefónica.”⁸²⁵

Nesse sentido o parecer de Raul Lino sobre o projeto de Adelino Nunes (1903-1948) para o Palácio dos Correios de Lisboa (1942-1953), negativamente referenciado por Keil do Amaral no debate, é central para clarificar a natureza da sua ação avaliadora e o seu entendimento sobre a construção da paisagem urbana em razão das circunstâncias e das particularidades que a definem e lhe dão sentido. Em primeiro lugar, entendemos que a acusação de Keil do Amaral enferma de parcialidade ideológica dado inscrever-se na doutrina internacionalista da doutrina moderna lavrada nas atas dos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna, a partir de 1933, que proclamando o homem novo e a rutura com a história, polemiza contra a tradição. Esta acusação por parte daquele que foi o Presidente do Sindicato Nacional dos Arquitectos eleito nas vésperas do *1.º Congresso Nacional de Architectura* (1948) mas não empossado pelo Governo traduz bem a consciência combativa da classe dos arquitetos modernos que eram então prejudicados pela censura do Regime. E é um facto que a realização do projeto em obra, sofreu a censura do regime na transformação das fachadas em “Português suave.”

⁸²²Portas, Nuno, Raul Lino: uma interpretação Crítica da sua Obra de Arquitecto e Doutrinador, *op. cit.*, p. 14.

⁸²³Id. *Ibid.*, p. 20.

⁸²⁴França, José-Augusto, *Raul Lino: Arquitecto da Geração de 90*, *op. cit.*, p. 106.

⁸²⁵Duarte, Carlos S., “Noticiário” in *Arquitetura*, Lisboa: Sindicato Nacional dos Arquitectos, n.º 115, (Mai./Jun. 1970),p. 97.

Existe ainda um outro dado de não somenos importância, que é ignorado na crítica de Keil do Amaral e que se relaciona com o procedimento de “apreciação e aprovação dos projetos de obras públicas”⁸²⁶, que estratifica a decisão final do Ministro das Obras Públicas e Comunicações em dois níveis. Num primeiro nível o projeto de arquitetura ou urbanização é apreciado no âmbito da Direcção Geral de Edifícios e Monumentos Nacionais, sendo ulteriormente reapreciado pelo Conselho Superior de Obras Públicas, que presta o parecer final, propondo ou não a homologação favorável do Ministro. Nas duas câmaras de avaliação que antecedem a decisão final e entre a maior ou menor permeabilidade dos atores a um difuso figurino oficial, a influência na tomada de decisão final, dilui-se.

No primeiro plano da avaliação o parecer que Raul Lino prestou no âmbito da comissão das Novas Instalações para os Serviços Públicos, em 8 de novembro de 1941, sobre o projeto de Adelino Nunes das “Centrais telegráfica, telefónica e circunscrição técnica de Lisboa,”⁸²⁷ é perfeitamente claro. Na sua apreciação o arquiteto começa por elogiar a correspondência entre o desenho dos alçados e a planta, de clara e eficiente disposição, a qualidade dos materiais, os acabamentos e a coerência da linguagem tecnológica em face do destino. Entende contudo que o “emprêgo do teijolo à vista”⁸²⁸ é dissonante dos materiais em presença na praça D. Luiz, no aterro da Boavista, e com ironia fina contrapõe que o edifício projetado “não pareceria mesquinho, nem destoaria em qualquer bairro excêntrico de Nova-Iorque ou de outra cidade na Inglaterra ou na Holanda.”⁸²⁹ De facto, não descortinamos naquele parecer qualquer referência que pressuponha uma interferência de Raul Lino na tradução das fachadas originalmente projetadas por Adelino Nunes em “Português Suave” – nem é esse o seu registo. Contudo é perfeitamente possível inferi-lo no círculo da segunda câmara de apreciação que influenciava a decisão final e assentamos essa hipótese no “Parecer”⁸³⁰ que Raul Lino prestou em 30 de outubro de 1945, em resposta a uma exposição que o Conselho Superior de Obras Públicas dirigiu ao Ministro, em 9 de agosto do mesmo ano. Neste parecer o arquiteto sintetiza em três pontos a matéria aduzida na crítica do “Douto Conselho:”

⁸²⁶Cf. Decreto n.º 19881 de 12 de junho de 1931 com as alterações introduzidas pelo Decreto-Lei n.º 36353 de 21875 de 17 de junho de 1947.

⁸²⁷Id. Ibid.

⁸²⁸Id. Ibid.

⁸²⁹Lino, Raul, Centrais Telegráfica, Telefónica e Circunscrição Técnica de Lisboa (8 Nov. 1941). [Parecer]. Acessível na Biblioteca do IHRU, Processo pessoal de Raul Lino (DGEMN). Lisboa: Forte de Sacavém. [Parecer reproduzido em Anexo].

⁸³⁰Lino, Raul, Parecer (30 Out. 1945). [Parecer]. Acessível na Biblioteca do IHRU, Processo pessoal de Raul Lino (DGEMN). Lisboa: Forte de Sacavém. [Parecer reproduzido em Anexo].

“a) a falta da natural adaptação estilística revelada em alguns edifícios públicos que os nossos arquitectos são chamados a projectar; b) a inadvertência com que certas Municipalidades deixam passar tais projectos elaborados sem perfeita compreensão do seu destino espiritual sem respeito por valores artísticos do local ou da região sem atenção a tradições de qualquer espécie; c) o descuido de certas autoridades no apreço e conservação inteligente de interessantes conjuntos urbanos ou paisagísticos das respectivas regiões.”⁸³¹

Este “problema de Arte em Portugal”⁸³² como se lhe referiu Raul Lino para resumir a natureza da exposição que o Conselho dirigiu ao Ministro, tinha destinatário certo. A apreciação dos projetos de obras públicas estava tipificada na Lei, e desde 12 de junho de 1931 as obras de “importância compreendida entre 50.000\$ e 200.000\$ [eram] aprovadas pelo Ministro mediante parecer de uma comissão”⁸³³ do serviço responsável. Somente para as obras de valor superior a 200.000\$, ou quando o Ministro o entendesse é que a sua aprovação se fazia “mediante parecer do Conselho Superior de Obras públicas,⁸³⁴ o que equivale a dizer que as obras públicas de menor encargo para o erário público não passavam pelo crivo do Conselho. É então lícito inferirmos que a exposição do Conselho visava a apreciação da “Comissão Central”⁸³⁵ da Direcção Geral de Edifícios e Monumentos Nacionais, e em particular Raul Lino que era o seu protagonista. A hipótese ganha contornos de facto, se atendermos que a resposta oficial à exposição do Conselho foi endereçada a Raul Lino pelo próprio Eng.º Diretor Geral Henrique Gomes da Silva, em 19 de outubro de 1945⁸³⁶. Em face da ofensiva que entende como pessoal, o arquiteto responde num parecer que é também pessoal e paradigmático pela autoavaliação crítica do ator como pela afirmação do propósito culturalista, e começando por afirmar os seus créditos e convicções, escreve que:

“Tem este assunto sido tratado em idêntico sentido desde há mais de vinte anos, já por nossa iniciativa particular, em livros e outros escritos publicados, já oficialmente em centenas de pareceres elaborados a partir de janeiro de 1936

⁸³¹Id. Ibid.

⁸³²Lino, Raul, Parecer (30 Out. 1945). *Op. cit.*

⁸³³Cf. Decreto n.º 19881 de 12 de junho de 1931. Artigo 3.º

⁸³⁴Id. Ibid., Artigo 4.º

⁸³⁵Ordem de Serviço Circular n.º 109 de 17 de dezembro de 1936 do Eng.º Diretor Geral Henrique Gomes da Silva. Acessível na biblioteca do IHRU, Processo pessoal de Raul Lino. Lisboa, Forte de Sacavém.

até à presente data (...) o que na essência mais não é que os protestos de um justificado anseio por criar de novo, restabelecer, a perdida harmonia no capítulo da Arquitectura em Portugal, – harmonia entre o propósito e a realização; entre a obra, o meio e o tempo, – como expressão cultural de um povo e revelação daquela continuidade que em muitos respeitos constitui a nação.”⁸³⁷

“Quatro edições de um livro intitulado “A Nossa Casa”, outras tantas edições do que se chama “Casas Portuguesas” e as conferências realizadas no Brasil, há dez anos, publicadas depois no livro “Auriverde Jornada” formam o grosso desta campanha de dicada a gente de todas as classes e onde são tratados desde os problemas mais comezinhos até à especulação abstracta que informa o capítulo “*Espírito na Arquitectura*” (...). No que respeita propriamente a Arquitectura urbanística, tivemos ocasião de nos expandir recentemente num folheto publicado com o título de “Quatro Palavras sobre Urbanização”⁸³⁸

Reconhecendo na tese do Conselho uma narrativa que é sua, Raul Lino ironiza considerando “muito de apreciar que nesta ocasião o problema haja sido posto oficialmente.”⁸³⁹ O arquiteto assenta a raiz do problema na “defeituosa educação nacional, que pela escolha e orientação das suas disciplinas despreza o desenvolvimento dos sentidos e limita ou restringe as actividades criadoras mentais do encanto [que] tem seus princípios na escola primária, agrava-se no ensino secundário e floresce em pleno e com exuberância na classe dos doutores.”⁸⁴⁰ Esta mesma tese já a havia apresentado Raul Lino ao segundo Congresso da União Nacional, em Maio de 1944, onde propôs uma reforma do ensino do desenho⁸⁴¹ que revertesse a “fraca objectividade de que em geral enferma o nosso critério e pela confusão que reina no apreço das Belas Artes, particularmente da Arquitectura onde não existe um assunto ou enredo que pudesse ser incutido literalmente no cérebro das pessoas.”⁸⁴²

⁸³⁶Lino, Raul, Parecer (30 Out. 1945). *Op. cit.* Segundo officio do Eng.º Chefe R. A. Maças Fernandes da Repartição de Estudos de Edifícios, em 19 de outubro de 1945.

⁸³⁷Id. Ibid.

⁸³⁸Id. Ibid.

⁸³⁹Id. Ibid.

⁸⁴⁰Id. Ibid.

⁸⁴¹Comunicação subordinada ao tema “A importância do Desenho como Fator da Educação nacional,” apresentada no II.º Congresso da União Nacional, 15.º Sub-Secção, em maio de 1944.

⁸⁴²Id. Ibid.

É claro para o arquiteto que “o aspecto geral, panorâmico, de certas cidades estrangeiras, no seu arranjo, na sua nitidez, na sua harmonia (...) não depende apenas de regulamentações oficiais. A causa a que é devida esta invejável condição é profunda e tem a sua origem no sistema educativo nacional.”⁸⁴³ Esta tese que Raul Lino assentou na pedagogia iniciada com *A nossa Casa* (1918) e “oficialmente” reforçada neste parecer (1945), adquiriu força messiânica na conjuntura que precedeu a realização do *I Congresso Nacional de Architectura*, em 1948. Naquele parecer Raul Lino entende que no ensino da arquitetura então ministrado nos moldes académicos das Belas Artes reside o verdadeiro “problema nacional da Architectura,”⁸⁴⁴ e é nesse sentido que entendemos a força messiânica do seu repto de reforma em 1945, porque antecipa o tema, que sem prejuízo dos diferentes conteúdos, prevaleceu nas teses apresentadas ao Congresso no âmbito do Tema I (A Architectura no Plano Nacional),⁸⁴⁵ em 1948.

Interessante para a intriga é o fato do arquiteto se ter inscrito no Congresso (n.º 191), e esse dado interpela-nos sobre se o arquiteto pensava apresentar o seu repto na forma de tese ao Congresso? Fundamentos para a sua presença naquele fórum existem vários, um que é objetivo é a celebração dos quinze anos de obras públicas do Estado Novo que está na origem da promoção do Congresso e que porventura justificava a presença de Raul Lino como produtor e “jugador”⁸⁴⁶ de arquitetura ao serviço do Estado. Todavia, julgamos esta hipótese improvável, por implicar um tenso confronto com uma assembleia de arquitetos que viram a sua obra “julgada” sem lhes ser reconhecido o contraditório. Contudo deste vício formal do procedimento não podemos responsabilizar Raul Lino, mas o legislador. Acreditamos que a ausência do arquiteto no Congresso não se deveu tanto ao provável confronto com os combativos arquitetos modernos – o seu exercício fez-se também defendendo e combatendo ideias – mas à forma como era expectável que decorresse, e não seria com “boas maneiras.”

Comprovou-o a reação incrítrica e apaixonada dos arquitetos ditos modernos por ocasião da exposição retrospectiva da sua obra na Gulbenkian e do ulterior debate da polémica da casa

⁸⁴³Lino, Raul, Parecer (30 Out. 1945). *Op. cit.*

⁸⁴⁴Lino, Raul, Parecer (30 Out. 1945). *Op. cit.*

⁸⁴⁵O tema do ensino era transversal ao conjunto das 26 teses apresentadas ao Tema I. Paradigmática pela importância do ator e clareza do conteúdo foi a tese apresentada por Keil do Amaral que conclui pela necessidade de se dicutir entre o Sindicato Nacional dos Arquitectos, os professores e os alunos das escolas de Belas-Artes, os moldes em que se deve processar a “remodelação do ensino da arquitetura,” a “manifestar aos poderes públicos”. Cf. Amaral, Keil do, A formação dos arquitetos, in AA VV., *I.º Congresso Nacional de Architectura*. (Ed. Fac-similada), Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 2008, p. 74-79.

⁸⁴⁶Monteiro, Porfírio Pardal, *op. cit.*, p. 98-101.

portuguesa, em 1970, e as leituras então procedidas por Pedro Vieira de Almeida e José-Augusto França dão-lhe o devido enquadramento. De facto o tema do ensino da arquitetura em Portugal estava transversalmente presente nas teses apresentadas no Painel I, sufragando-se unanimemente o modelo progressista da rutura com a tradição, com a exceção da tese de Mário de Oliveira,⁸⁴⁷ cuja narrativa culturalista se aproximava no conteúdo, não tanto na forma, do pensamento do próprio Raul Lino. Retomando-se o parecer de 1945, após exortar à solução do “problema nacional da arquitectura” através da reforma das mentalidades dos arquitetos, “que todos saiem das escolas únicas de Belas-Artes,”⁸⁴⁸ o arquiteto conclui a narrativa acentuando a crónica inconsequência dos poderes públicos na implementação das reformas. Nesta reflexão síntese da sua atividade “julgadora” de arquitetura, nela compreendendo a “arquitetura urbanística”⁸⁴⁹ como indissociável do problema artístico transversal que reside na construção da paisagem, Raul Lino deu por paradigma o projeto de melhoramentos urbanísticos realizado para a cidade do Porto na segunda década do século XX:⁸⁵⁰

“O relatório desse artista é modelar nos princípios apresentados, cheio de clareza e bom senso nas deduções e revelador de forte consciência profissional. (...) Barry Parker adopta feições que, embora condicionadas por motivos de ordem prática, mantém carácter local. Todas as construções que êle esboça adaptam-se honestamente à ambiência da cidade, são bem casas portuenses, de um novo tipo que se integram nos vários conjuntos, conferindo à paisagem uma calma harmoniosa.”⁸⁵¹

A intuição de Barry Parker traduzida numa síntese de proporções equilibradas entre as particularidades do sítio e as construções projetadas não logrou ser realizada, permitindo que se instalassem “as magnificências arquitetónicas e a orgia de estilos que hoje se podem admirar na Avenida dos Aliados! Isto passou-se cerca de 1916.”⁸⁵²

Nos trinta anos que decorreram entre a proposição do arquiteto britânico e a inconsequência na realização da obra a cargo do município portuense, como no país,

⁸⁴⁷Oliveira, Mário de, *A Arquitetura no Plano Nacional*, in AA VV., *1.º Congresso Nacional de Arquitetura*. (Ed. Fac-similada), Lisboa: Ordem dos Arquitetos, 2008, p. 24-32.

⁸⁴⁸Lino, Raul, *Parecer* (30 Out. 1945). *Op. cit.*

⁸⁴⁹Id. *Ibid.*

⁸⁵⁰Id. *Ibid.*

⁸⁵¹Id. *Ibid.*

⁸⁵²Id. *Ibid.*

“assim também as mesmas coisas continuam a passar-se mais ou menos da mesma maneira como naquele tempo...”⁸⁵³. Exortando a síntese do arquiteto e urbanista britânico para o Porto (1916), Raul Lino proclamava o seu propósito culturalista numa conjuntura que lhe é hostil, no pós-Exposição do Mundo Português (1940) e nas vésperas do *I.º Congresso Nacional de Architectura* (1948). A referência a Barry Parker (1867-1947) é de facto proclamativa, se atendermos que com Raymond Unwin (1863-1940), projetou a primeira cidade-jardim de Letchworth (1903) e Hampstead Garden Suburb (1907). Conjugando os princípios artísticos na construção das cidades defendidos por Camillo Sitte (*Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*, 1889) e a teoria da cidade-jardim de Ebenezer Howard (*Garden Cities of Tomorrow*, 1898), aqueles arquitetos-urbanistas são autores de uma conceção que concilia progresso e tradição nos seus traçados. E estes são os fundamentos em que assenta a “arquitetura urbanística” de Raul Lino, princípios que são os do pitoresco do urbanismo de Raymond Unwin e da arquitetura de M. H. Baillie Scott⁸⁵⁴, autor cuja influência expressamente reconhece.

Não é demais afirmar a influência do pitoresco na sua conceção e é por estes idos que maior relevância adquire o enfoque, porque para além de contaminar a sua obra, perfila-se na fundamentação dos seus pareceres de arquitetura pública e transmite-se publicamente nos artigos que escreveu para o Diário de Notícias e outros periódicos, que por ora inicia e que intensificará progressivamente. Reveladora nesse sentido, seis meses antes de escrever o parecer em resposta à exposição do Conselho Superior de Obras Públicas, é a conferência que a 26 de abril de 1945 proferiu em Viana do Castelo, publicada naquele mesmo ano sob o título *Quatro Palavras sobre Urbanização*.

“Vali-me do ensejo para lançar um grito de alarme, da undécima hora, perante o perigo eminente de perdermos de modo irremediável algumas das nossas mais características cidades e terras, quando sobre elas pende a ameaça de infelizes projectos de chamada *urbanização*.”⁸⁵⁵

Raul Lino entende o revigorado sentido da urbanização como reflexo da conjuntura de intensa infraestruturização que ocorre então no território nacional em meados da década de

⁸⁵³Id. Ibid.

⁸⁵⁴Unwin, Raymond; Scott, Mackay Hugh Baillie, *Town planning and modern architecture at the Hampstead Garden Suburb. With contributions by Raymond Unwin and M. H. Baillie Scott and a hundred and twenty-one drawings, plans and photographs*. London: T. Fischer Unwin, 1909.

⁸⁵⁵Lino, Raul, *Quatro Palavras sobre Urbanização*. op. cit.

40, esclarecendo que “a sua novidade está apenas no nome, que as respectivas funções existem desde que há civilização.”⁸⁵⁶ Atividade que visa a “continuidade do esforço humano através dos tempos para tornar a vida mais aceitável ou menos penosa,”⁸⁵⁷ define-a recorrendo à máxima de Aristóteles, segundo a qual “uma urbe deve ser planeada e construída para conferir aos moradores segurança e torná-los ao mesmo tempo felizes.”⁸⁵⁸ Se proporcionar segurança absoluta aos cidadãos já era então impossível, dado o aperfeiçoamento dos meios de destruição em massa, torná-los felizes “se isto não é pura utopia,”⁸⁵⁹ carece segundo a Ética Aristotélica da reunião de condições materiais e espirituais. Abstendo-se de se ocupar das primeiras – as “condições política, social ou administrativa”⁸⁶⁰ – o arquiteto enfoca na narrativa “as realizações materiais, plásticas, visuais do assunto. E ainda assim apenas [tratando] de uma parcela desse vasto capítulo da Arte urbanística.”⁸⁶¹

Entendendo a urbanização como “arquitetura urbanística” ou arte “Arte urbanística” Raul Lino concebe-a espiritualmente e destinada a ser também espiritualmente fruída. A conceção que o arquiteto tem da arte enquanto produto e bem de consumo espiritual é tema da estética e nesse âmbito é-lhe particularmente adequado o pensamento de Benedetto Croce quando escreve que “A arte fica perfeitamente definida, quando simplesmente se a define como intuição.”⁸⁶² A arte é então uma realização do espírito mediada pela intuição, ou “instinto”⁸⁶³ como prefere chamar-lhe Raul Lino, através do qual experimentamos as formas e nos projetamos nelas com sentimento positivo quando perante o belo. Já perante “qualquer coisa feia, muito feia [devemos] desvi[ar] os olhos imediatamente para obstar aos maus efeitos de um embotamento da sensibilidade que das coisas feias acaba sempre por advir.”⁸⁶⁴ Para Raul Lino, o urbanismo, a arquitetura ou qualquer outra expressão da arte tem por fim a beleza, pois a beleza da arte “tende para o correjimento do mundo”⁸⁶⁵. Em *Quatro Palavras sobre Urbanização* (1945) entende o arquiteto que “são as particularidades, as circunstâncias típicas, que tornam as cidades interessantes, simpáticas

⁸⁵⁶Id. Ibid., p. 12.

⁸⁵⁷Id. Ibid.

⁸⁵⁸Id. Ibid.

⁸⁵⁹Id. Ibid., p. 13.

⁸⁶⁰Id. Ibid., p. 14.

⁸⁶¹Id. Ibid.

⁸⁶²Croce, Benedetto, *Breviário de estética*, *op. cit.* p. 34.

⁸⁶³Lino, Raul, “A vida corre – o Tempo continua”, *op. cit.*, p. 3.

⁸⁶⁴Id. Ibid., p. 6.

⁸⁶⁵Cf. Lino, Raul, *Raul lino visto por ele próprio*, *op. cit.*, p. 42.

aos que nelas têm de viver, recreativas para os forasteiros,⁸⁶⁶ e que intuídas positivamente pelo sujeito e pela comunidade com valor artístico, histórico e simbólico são argumentos a valorizar no projeto de urbanização. Nesse sentido, critica “a convicção de que os arruamentos hão de por força ser direitos, os alinhamentos rigorosos, as praças simétricas na sua geometria elementar, as avenidas rasgadas (...) como se uma rua fosse bonita pelo simples facto de ser direita; como se uma praça se impusesse ao nosso sentimento artístico só por ser vasta e simétrica, etc., etc...”⁸⁶⁷. Para Raul Lino não existem fórmulas ou axiomas abstratos que se sobreponham à intuição compreensiva das formas, os “rigores geométricos não têm a importância que lhes atribui.”⁸⁶⁸ Justifica-o sobre uma série de exemplos concretos e em particular nas inflexões de traçado que se dão no plano da baixa de Lisboa, considerando que os “desvios, que passam despercebidamente quando pequenos, tornam-se apreciáveis quando mais acentuados e são até altamente benéficos em certos casos.”⁸⁶⁹ Mais refere a propósito das cidades cunhadas pela regularidade do seu traçado que quando a expressão de beleza acontece, não se deve à geometria ou à dimensão, “mas unicamente ao acerto das conceções, à visão artística talentosa de quem imagina os conjuntos, ou ao instinto do bom gosto e discrição de quem neles colabora separadamente.”⁸⁷⁰

“Tudo o que temos estado a observar sobre direitura rigorosa, a todo o transe, nas vias públicas, avenidas descabidas, amplidão desproporcionada de áreas, desnecessário desafoço de edifícios, preocupação injustificada de simetria, etc., etc, de onde resulta muitas vezes imperdoável destruição de construções ou conjuntos de carácter artístico, quer sejam obras de arquitectura, quer trechos de paisagem – por todos estes casos que acabamos de analisar se vê, temos forçosamente de reconhecer que os planos de urbanização, sobretudo a reforma urbanística de cidades ou vilas existentes, não podem depender em primeiro lugar da régua e do esquadro.”⁸⁷¹

Na narrativa de Raul Lino é clara a ideia que o projeto de urbanização em aglomerados existentes e consolidados pela obra de continuidade de gerações, não é um palimpsesto, ou seja, um território que a cada geração se esvazia de memória. Nesse sentido entende que

⁸⁶⁶Lino, Raul, *Quatro Palavras sobre Urbanização. op. cit.*, p. 15.

⁸⁶⁷Id. Ibid., p. 22.

⁸⁶⁸Id. Ibid., p. 23.

⁸⁶⁹Id. Ibid.

⁸⁷⁰Id. Ibid., p. 25.

“não é friamente no estirador do técnico que se deve delinear qualquer plano de reforma urbanística,”⁸⁷² e sem prejuízo de julgar que se devem tratar “em primeiro lugar dos problemas sociais, técnicos, sanitários, das povoações [faz prevalecer] a tese artística que tem em consideração o carácter da terra, o seu aspecto particular, a linha tradicional da sua evolução.”⁸⁷³ Para além da função de continuidade da urbanização, o arquiteto descortina-lhe outra que moderna e intrínseca, será tão bem sucedida quanto maior a sustentabilidade cultural da obra concretizada:

“É esta uma das palavras novas que adquiriram já grande prestígio. Turismo é mesmo por vezes a essência mágica que faz mover o maquinismo do progresso onde não haja outro combustível, e tem sido até a salvação de muitas terras que sem ele nunca passariam da cepa torta. Mas turismo não é também um feitiço. A palavra só por si não cria riqueza; é preciso que a fórmula assente nalguma coisa, e devemos-nos lembrar da importância que para o turismo têm as belezas do sítio, quer sejam as naturais, quer as que o homem criou, ou ainda a feliz combinação das duas.”⁸⁷⁴

Raul Lino reconhece no Turismo um importante fator de progresso para a economia local e regional e assenta-o na conservação da paisagem, matéria sobre a qual se pronunciou pela primeira vez no projeto de um novo modelo de Hotel português do Sul, o “Hotel-Solar,”⁸⁷⁵ que apresentou ao 1.º Congresso Regional Algarvio, em 1915. Já então procurava “achar um tipo de hotel que se prestasse a um funcionamento irrepreensível, quanto aos seus serviços e que tivesse um aspecto novo, atraente e absolutamente cabido na região à qual se destina.”⁸⁷⁶ Em 1915 como em 1945, seja em obra de arquitetura ou de urbanização – anverso e reverso da mesma moeda – é então mister para Raul Lino assegurar essa função cultural da construção em face do meio.

E essa matriz culturalista da sua produção não a considera de todo inconciliável com o quadro de necessidades que se apresenta ao homem moderno, sendo contudo “custoso fazer compreender a certas pessoas que todas as comodidades e regalos [modernos] são

⁸⁷¹Id. Ibid., p. 33.

⁸⁷²Id. Ibid., p. 33.

⁸⁷³Id. Ibid.

⁸⁷⁴Id. Ibid.

⁸⁷⁵Lino, Raul, “Memória justificativa e descritiva de um projeto de Hotel Português para ser construído no Sul do Paiz”, *op. cit.* [Set. 1915].

⁸⁷⁶Id. Ibid., p.8.

perfeitamente compatíveis com o respeito pelo carácter ou fisionomia de qualquer cidade, vila ou região turística.”⁸⁷⁷ No seu ensaio *Quatro Palavras sobre Urbanização* e no derradeiro “Parecer” que elaborou em resposta à exposição do Conselho Superior de Obras Públicas, ambos de 1945, Raul Lino sintetizou de forma clara e compreensiva o seu ideário em matéria de “arquitetura urbanística.” Repercutiu-o coerentemente na sua produção prática, em particular na prosseguida a partir de 1934 ao serviço da Direção Geral de Edifícios e Monumentos Nacionais, ou naquela que realizou particularmente mas prosseguindo fins de interesse público. E é precisamente nesta década de 40 que se desenvolve a maior expressão da sua produção urbanística, paradigmática pelo pioneirismo na afirmação do culturalismo em Portugal.

Este sentido é cientificamente validado na investigação de Margarida Sousa Lôbo⁸⁷⁸ sobre os planos de urbanização na época de Duarte Pacheco. Foi da iniciativa do Ministro das Obras Públicas e Comunicações (1932-1936;1938-1943) o diploma legal, que publicado em 21 de dezembro de 1934, obrigou os municípios a promover o levantamento das plantas topográficas e a elaboração de planos gerais de urbanização. No seu preâmbulo justificava-se a urgência da transformação ordenada do território nacional “em ordem a obter a sua transformação e desenvolvimento segundo as exigências da vida económica e social, da estética, da higiene e da viação, com o máximo proveito e comodidade para os seus habitantes.”⁸⁷⁹ Esforço nacional que produziu frutos com apogeu “entre 1944 e 1954, período em que são finalizados cerca de três centenas de estudos de anteplos de urbanização,”⁸⁸⁰ propondo Margarida Sousa Lôbo naquele intervalo de dez anos, um primeiro período de “urbanismo formal”⁸⁸¹ até 1948 e a partir desse mesmo ano – em que se realiza o *I Congresso Nacional dos Arquitectos* – um segundo período de afirmação do “paradigma da cidade radiosa.”⁸⁸²

Entre o numeroso grupo de urbanistas que trabalham neste período entende que “Raul Lino e Mário de Oliveira, embora não tenham uma obra muito extensa, representam uma tendência culturalista, em que o formalismo de época se dilui para dar lugar a um

⁸⁷⁷Lino, Raul, *Quatro Palavras sobre Urbanização. op. cit.*, p.38.

⁸⁷⁸Lôbo, Margarida Sousa, *Planos de Urbanização A Época de Duarte Pacheco, op. cit.*

⁸⁷⁹Cf. Decreto-Lei n.º 24802 de 21 de dezembro de 1934.

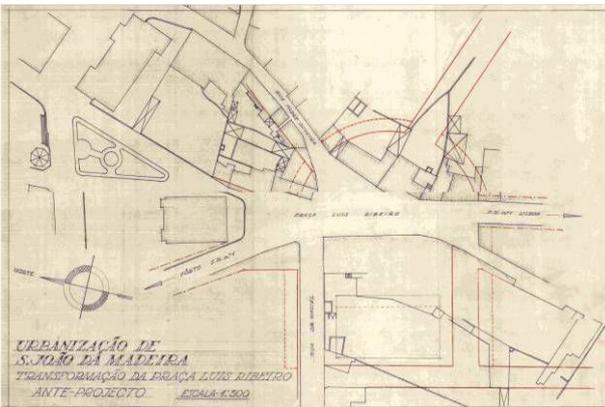
⁸⁸⁰Lôbo, Margarida Sousa, *op. cit.*, p. 145.

⁸⁸¹Id. Ibid.

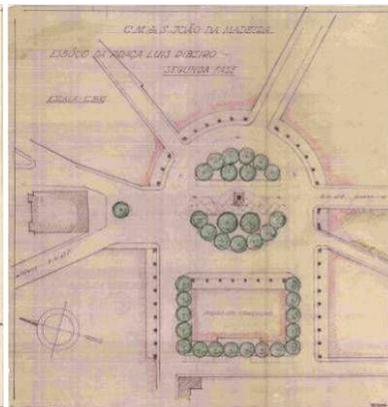
⁸⁸²Id. Ibid.

esteticismo de sabor vernacular.”⁸⁸³ Já aqui aludimos sobre a comunhão conceptual assente na valorização do meio e das circunstâncias para a construção da síntese, que Mário de Oliveira evidenciou em vários planos, designadamente na tese que apresentou ao *I Congresso Nacional de Architectura* (1948) e em particular na releitura procedida no âmbito da exposição retrospectiva da Gulbenkian (*Raul Lino e a sua lição de sinceridade* in *Diário de Notícias*, 19 Nov. 1970). Raul Lino era designado urbanista para as localidades de Caminha, S. João da Madeira e Tavira.⁸⁸⁴

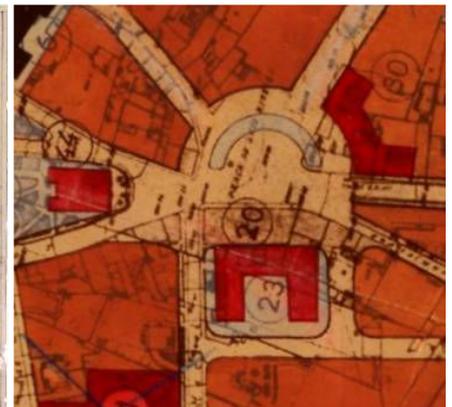
Desconhecendo-se qualquer estudo para Caminha, conseguimos contudo localizar no seu espólio, relativamente ao território de São João da Madeira, alguns desenhos para o Projeto de Urbanização da Praça Luís Ribeiro⁸⁸⁵. De facto o Anteplano de Urbanização de São João da Madeira foi elaborado pelo Engenheiro Civil José Ferreira Várzea (1954), todavia as suas peças desenhadas incorporam a solução projetada por Raul Lino para a Praça Luís Ribeiro.



112 Projeto de Urbanização da Praça Luís Ribeiro, São João da Madeira (1946) – Raul Lino⁸⁸⁶



113 Projeto de Urbanização da Praça Luís Ribeiro, São João da Madeira (1946) – Raul Lino⁸⁸⁷



114 Anteplano de Urbanização de São João da Madeira (1954) – José Ferreira Várzea, Eng.º Civil⁸⁸⁸

⁸⁸³Id. Ibid.

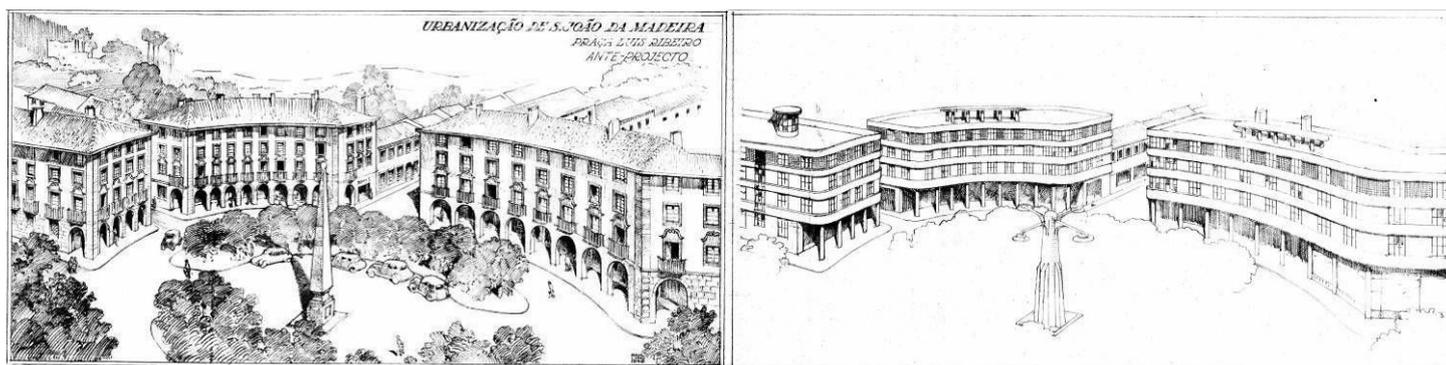
⁸⁸⁴Id. Ibid., p. 269.

⁸⁸⁵Lino, Raul, Projeto de Urbanização da Praça Luís Ribeiro, São João da Madeira (1945-1946), Fundação Calouste Gulbenkian/Biblioteca de Arte/RLDA 493.

⁸⁸⁶Créditos: Raul Lino (1946), Fundação Calouste Gulbenkian/Biblioteca de Arte/RLDA 493.7.

⁸⁸⁷Créditos: Raul Lino (1946), Fundação Calouste Gulbenkian/Biblioteca de Arte/RLDA 493.10.

⁸⁸⁸Créditos: José Ferreira Várzea, Eng.º Civil (1954). Direção-Geral do Ordenamento do Território e Desenvolvimento, disponível em <http://www.dgotdu.pt/channel.aspx?channelID=4A9E1095-4CB2-4022-956A-4769CD540F4B&listaUltimos=1>.



115 Projeto de Urbanização da Praça Luís Ribeiro, São João da Madeira (1946) – Raul Lino⁸⁸⁹

116 Projeto de Urbanização da Praça Luís Ribeiro, São João da Madeira (1946) – Raul Lino⁸⁹⁰

Este estudo de Raul Lino para a Praça Luís Ribeiro (1945-1946) em São João da Madeira consubstancia em projeto o ideário articulado em *Quatro Palavras sobre Urbanização* (1945), assim como a fundamentação dos pareceres que vinha prestando desde 1936, ao serviço da Direcção-Geral de Edifícios e Monumentos Nacionais. É bem a síntese do projeto de valorização do carácter do aglomerado onde se exploram as virtualidades da “praça fechada,” em que os edifícios notáveis e os monumentos não são esvaziadas do contexto, antes enquadrados pelos planos marginais da edificação que os aconchega.

O caso é particularmente interessante quando confrontamos duas perspetivas que Raul Lino desenhou para a definição de ambientes através da linguagem arquitetónica do edificado que conforma a nova praça. Num desenho, a galeria ao nível do embasamento é definida no plano da fachada por uma arcada em alvenaria de pedra prevalecendo a marcação vertical dos vãos, acentuada pelas chaminés e pelos cunhais dos edifícios nos gavetos. Na outra perspetiva, a galeria é definida pelos pilotis que bordejam a projeção dos pisos em elevação, prevalecendo a marcação horizontal das *fenetre longueur* ao longo dos 3 pisos, num vocabulário que é expressamente *international style*. Inferimos neste segundo desenho de Raul Lino um exercício de ironia fina sobre a desadequação que a arquitetura “estandardizada” e internacional apresenta para o reforço do carácter do aglomerado, que está em linha com o seu argumentário. E de facto a solução foi edificada sensivelmente como projetada no primeiro desenho, contudo com alguma desvirtuação na redução da volumetria nos gavetos do edificado.

Das três localidades que tinha a seu cargo como urbanista, Raul Lino só conduziu até à sua aprovação final, o Ante-Plano de Urbanização de Tavira (1948-1953). Concluído em 15 de

⁸⁸⁹Créditos: Raul Lino (1946), Fundação Calouste Gulbenkian/Biblioteca de Arte/RLA 493.1.

maio de 1948, o Ante-Plano sofreu retificações de pormenor em 6 de outubro de 1948 e 31 de dezembro de 1953 tendo sido aprovado pelo Conselho Superior de Obras Públicas em 26 de agosto de 1953 e homologado pelo Ministro em 4 de setembro de 1954.

A memória descritiva do Ante-Plano de Tavira com uma narrativa clara e precisa no propósito de esclarecer os objetivos do projeto prossegue coerentemente a argumentação que vinha sintetizando em obra a partir de 1934, com os primeiros projetos para os grupos de Casas Económicas de Lisboa e em pareceres desde 1936 e poderia bem ser um desenvolvimento do seu ensaio sobre “arquitetura urbanística” (*Quatro Palavras sobre Urbanização*, 1945). Naquela peça escrita do projeto começa o arquiteto por considerar que a sua proposta “poderá ser tomada como falha de brilho ou demasiado despreziosa”⁸⁹¹, em face das “concepções engenhosas dispostas simetricamente em torno de rasgados eixos, com belas manchas coloridas que sugerem asas de borboleta e parecem ser ideadas apenas para a apreciação no próprio papel ou então, se porventura o plano se chega a executar, para serem admiradas das alturas em que viajam os aviões.”⁸⁹² Ironizando sobre os traçados urbanísticos formais ao estilo *city beautiful* numa provável alusão ao Bairro da Encarnação⁸⁹³ (1940-1946), Raul Lino desenha o Ante-plano de Tavira “a partir de realidades existentes e de possibilidades de execução em anos próximos.”⁸⁹⁴

Circunstância que julga favorecer “Tavira é [a de ser] a cidade algarvia que maior interesse apresenta ao turista (...) [pois] artística e historicamente é a cidade que maior curiosidade desperta no visitante sensível às coisas do espírito.”⁸⁹⁵ “Aglomeração citadina especialmente tranquila, sossegada,”⁸⁹⁶ não antevê desenvolvimento acentuado num futuro próximo para uma cidade que assenta a sua economia na pesca e no fabrico de conservas, com a correspondente escala de desenvolvimento na atividade de comércio e serviços.

Atento às circunstâncias particulares de ambiente e quadro de vida da comunidade, Raul Lino identifica como principal constrangimento e “conquanto não constitua motivo intrínseco da cidade (...) a urgência de se desviar para fora do âmbito do aglomerado a

⁸⁹⁰Créditos: Raul Lino (1946), Fundação Calouste Gulbenkian/Biblioteca de Arte/RLA 493.3.

⁸⁹¹Lino, Raul, Ante-Plano de Urbanização da cidade de Tavira; Memória Descritiva (15 Mai. 1948), Fundação Calouste Gulbenkian/Biblioteca de Arte/RL 584.1, p.1.

⁸⁹²Id. Ibid.

⁸⁹³Lôbo, Margarida Sousa, *Planos de Urbanização A Época de Duarte Pacheco*, op. cit., p. 193.

⁸⁹⁴Lino, Raul, Ante-Plano de Urbanização da cidade de Tavira, op. cit., p. 1.

⁸⁹⁵Id. Ibid., p.2.

principal artéria de longo curso que actualmente passa pela parte mais densa da cidade, tendo de se esgueirar por ruas estreitas em voltas e curvas e atravessar a velha augusta ponte sobre o Gilão.”⁸⁹⁷ Reconhecendo que os projetos de urbanização visam o desenvolvimento social e a melhoria das condições de vida material, como quota-parte da condição de felicidade a que aspira o homem segundo a ética aristotélica, entende contudo ser igualmente importante que “o nível da mentalidade dos habitantes [suba] na escala cultural, alargando-se animadoramente cada vez por mais camadas de gente o reconhecimento dos valores da vida do espírito.”⁸⁹⁸ Raul Lino assenta essa hipótese “no apreço geral das condições que caracterizam a cidade de Tavira (...) [nos] seus aspectos picturais e [na] sua ambiência histórica que lhe imprimem sabor especial [e que] devem ser não só conservadas, como valorizadas criteriosamente.”⁸⁹⁹ Dessa forma entende possível incrementar as mentalidades dos habitantes no sentido positivo da escala cultural assim como potenciar o Turismo com forte e positivo impacto na economia local.

Embora desenvolvido na época do plano-imagem⁹⁰⁰ num modelo rígido de representação e vinculação da forma urbana que vigorou no planeamento urbanístico em Portugal até 1954, Raul Lino já desenhava em termos de zonamento, a planta de urbanização de 1948, consubstanciada na planta de trabalho e zonas de 1953, aplicando o modelo do plano-de-gestão⁹⁰¹, suscetível de adaptação ao longo da sua implementação. Nesse intuito representou manchas novas e adaptadas de zonas residenciais (habitações isoladas, agrupadas, geminadas e coletivas), zonas comerciais, zonas industriais, reserva para edifícios públicos, e espaços livres públicos, precisando em desenho o traçado das artérias projetadas e a divisão em lotes das zonas residenciais em sede da planta de apresentação (1953). Uma sugestão de desenho mais definida, embora a título de exemplo surgiu no segundo aditamento, de 31 de dezembro de 1953, através de um esquema de implantação de moradias unifamiliares no coração verde da cidade, para onde propõe uma zona de habitação isolada de traçado orgânico e adaptada à topografia.

⁸⁹⁶Id. Ibid.

⁸⁹⁷Id. Ibid., p.3.

⁸⁹⁸Id. Ibid., p.7.

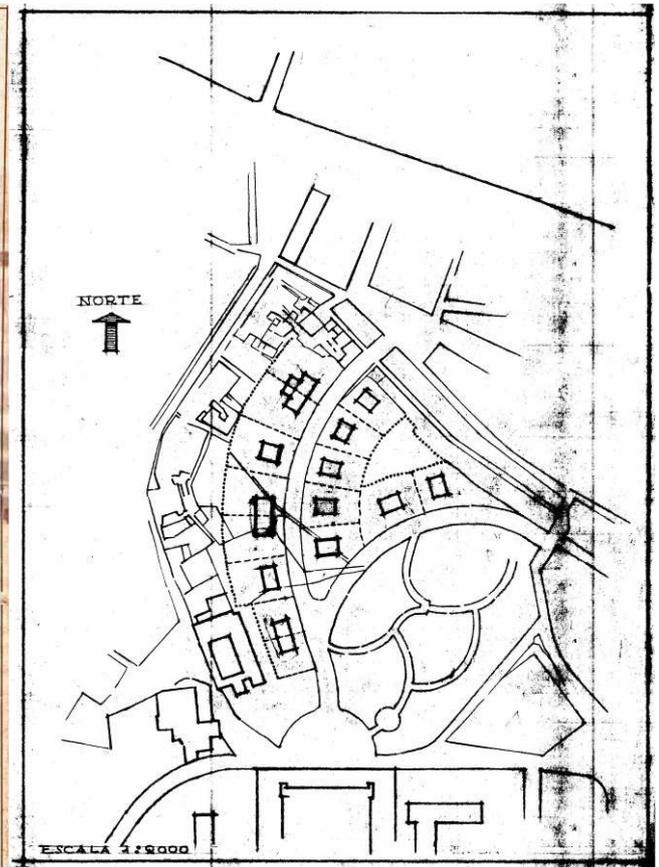
⁸⁹⁹Id. Ibid., p.7,8.

⁹⁰⁰Lôbo, Margarida Sousa, *Planos de Urbanização A Época de Duarte Pacheco, op. cit.*, p. 219.

⁹⁰¹Id. Ibid., p. 220.



117 Ante-Plano de Urbanização de Tavira; Planta de trabalho e das zonas (1953) – Raul Lino⁹⁰²



118 Ante-Plano de Urbanização da cidade de Tavira; (1953) – Raul Lino⁹⁰³

Esta sugestão de implantação das moradias nos lotes projetados para o miolo do quarteirão da designada Horta de El-rei evidencia a prevalência da área dos logradouros sobre a ocupação da construção (20%) fixada no regulamento das zonas, com vantagem para o verde urbano. Especial importância dá Raul Lino “à distribuição de verdura na cidade (...) [pois] é Tavira bastante pobre de arvoredo; e é pena porque as árvores e a verdura não só apresentam uma amenidade para a população (...) como tornam o panorama todo mais variado, mais interessante e rico.”⁹⁰⁴ Tese que Raul Lino assentou no “amor que [tem] pela Natureza,”⁹⁰⁵ formado nas circunstâncias que enredaram a sua própria vida, entre a infância passada em Sintra e a matriz do romantismo que estruturou a sua formação em arquitetura na Alemanha, com decisiva “influência (...) na [sua] formação moral e profissional, pelo menos na parte que para [ele] sempre foi a mais importante.”⁹⁰⁶

⁹⁰²Créditos: Raul Lino (1953), Direção-Geral do Ordenamento do Território e Desenvolvimento Urbano/Arquivo Histórico.

⁹⁰³Créditos: Raul Lino (1953), Fundação Calouste Gulbenkian/Biblioteca de Arte/RLA 584.24.

⁹⁰⁴Lino, Raul, Ante-Plano de Urbanização da cidade de Tavira, *op. cit.*, p.5.

⁹⁰⁵Lino, Raul, Raul Lino visto por ele próprio, *op. cit.*, p. 29.

⁹⁰⁶Id. *Ibid.*

Concettualmente, na sua obra entre a arquitetura e o meio que é a construção de paisagem, a árvore e a vegetação são materiais como os inertes que conformam a construção. Anima-os o espírito do autor na medida em que combina os elementos “produtivo e o de adaptação”⁹⁰⁷ na génese e expressão da obra, prevalecendo a abstração quando predomina o primeiro elemento na síntese ou o pitoresco quando predomina o segundo. Fusão que acontece no Cipreste (1912-1914) e no Ante-Plano de Tavira (1948-1953), como em qualquer exercício transversal em que o elemento natural concorra na síntese. Raul Lino tem essa perspectiva da árvore, da vegetação, da rocha ou do mar como materiais de construção, com diferentes prevalências na expressão da obra conforme o determinem as circunstâncias materiais e espirituais em jogo.

Para além da natureza conceptual desta matéria na sua própria obra, Raul Lino foi chamado a pronunciar-se sobre a adequação do emprego ou não desses materiais orgânicos que são a árvore e a vegetação, na síntese de outros arquitetos. Assim foi a coberto das funções de “julgador” de arquitetura ao serviço da Direcção Geral de Edifícios e Monumentos e como vogal da 1.^a subsecção da 6.^a Secção (Belas-Artes) da Junta Nacional da Educação. De facto as molduras arbóreas no âmbito de parques e tapadas e no entorno de Monumentos Nacionais encontravam-se protegidas desde 1938.⁹⁰⁸ Contudo Raul Lino tem um entendimento bem mais abrangente da noção de património e neste particular o Ante-Plano de Urbanização de Tavira é paradigmático por compreender toda a área de intervenção nesse conceito, preconizando uma verdadeira estrutura verde, em termos que só recentemente vieram a ser considerados no planeamento.

Para o efeito preconiza espaços verdes concentrados num “pequeno parque central, cuja falta se faz sentir [na Horta de El-rei], cultiv[ando] áreas arborizadas nalguns dos largos existentes, e estabele[cendo] zonas de arborização mais ou menos rústica junto ao percurso da linha do [Caminho de Ferro] e numa faixa entre os aquartelamentos e o chão da feira.”⁹⁰⁹ Prevê ainda “uma grande praça ajardinada junto ao rio”⁹¹⁰ e a distribuição de arvoredos nos arruamentos, valorizando os aspetos particulares do aglomerado, o seu património artístico e histórico erudito assim como o vernacular, o relevo natural e a intervenção humana vinculada no território por gerações.

⁹⁰⁷Lino, Raul, *Espírito na Arquitetura*, *op. cit.*, p. 226.

⁹⁰⁸Cf. Decreto n.º 28468 de 15 de fevereiro de 1938.

⁹⁰⁹Lino, Raul, Ante-Plano de Urbanização da cidade de Tavira, *op. cit.*, p. 6.

“Tratados os monumentos com os devidos cuidados, seria então dada também toda a atenção ao arranjo geral da antiga Tavira, criando os núcleos de arvoredos adequados às condições locais, procurando eliminar as obras do homem que desmintam a teoria de sua superioridade entre os animais. Por vezes trepadeiras bem colocadas, que floresçam um troço de muralha ou ocultem qualquer fealdade, resolvem perfeitamente, e sem grande dispêndio, um problema de estética citadina que por outro modo implicaria muito maiores complicações. A própria plantação das árvores tem de obedecer a um critério de bom gosto, quanto à sua espécie e no que respeita à exacta localização”⁹¹¹

O Ante-Plano de Urbanização de Tavira (1948-1953) vem confirmar uma conceção verdadeiramente transversal do património, alargando a sua definição ao meio que o enquadra e lhe dá sentido, indissociando património e o meio na intuição espiritual da paisagem. Esta conceção que Raul Lino tem de património urbano é muito fundada no escol germânico e anglo-saxónico, particularmente assente no pensamento de John Ruskin, e está perfeitamente articulado no já aludido ensaio *A propósito da Sé do Funchal* (1941): “Efectivamente, o que mais se aprecia, o que mais encanta e surpreende (...) o principal elemento da atracção, não é a pureza de estilo do monumento, mas o aspecto artístico do seu conjunto.”⁹¹² De facto, o arquiteto foi autor dos pareceres que determinaram as primeiras zonas de protecção, visando salvaguardar para além da fortuna histórica e artística dos monumentos isolados, o valor relativo “do ambiente em que o edifício vive, da moldura em que o enquadra o conjunto de edificações que o cercam,”⁹¹³ conforme estabelece o preâmbulo da legislação publicada em 18 de novembro de 1932. Na sua essência este diploma vem plasmar para o ordenamento jurídico nacional as “Conclusões gerais” sobre “valorização dos Monumentos” inserta na Carta de Atenas sobre o restauro de monumentos (1931).⁹¹⁴

⁹¹⁰Id. Ibid., p. 6.

⁹¹¹Id. Ibid., p. 8.

⁹¹²Lino, Raul, *A propósito da Sé do Funchal*, *op. cit.*, p. 12.

⁹¹³Cf. Decreto n.º 21875 de 18 de novembro de 1932. Nos termos do §1.º do Artigo 1.º “As zonas de protecção serão fixadas pelo Ministro das Obras Publicas e Comunicações, mediante parecer do Conselho Superior de Obras Públicas e sob proposta, devidamente fundamentada, da Direção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (...)”.

⁹¹⁴Esta carta consiste nas conclusões gerais da Conferência Internacional sobre a Protecção e a Conservação de Monumentos de Arte e de História, que decorreu de 21 a 30 de outubro de 1931 e na qual participaram 120 peritos de 24 países, tendo sido adotada pela Comissão Internacional de Cooperação Intelectual, em 23 de julho de 1932, e aprovada, em 10 de outubro de 1932, pela Assembleia da Sociedade das Nações.

Nos primeiros anos ao serviço do Estado e no âmbito do projeto de completamento do Palácio Nacional da Ajuda, cuja elaboração lhe fora cometida por Portaria do Ministro de 3 de novembro de 1934, Raul Lino redigiu um parecer relativo à zona de proteção daquele Monumento Nacional (1935).⁹¹⁵ Já após empossado Chefe da Repartição de Estudos e Obras em Monumentos em 19 de janeiro de 1936, o arquiteto elaborou os pareceres das zonas de proteção do Palácio Nacional de Queluz (1940)⁹¹⁶ e da Assembleia Nacional (1941).⁹¹⁷ O consulado de Raul Lino ao serviço da Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais aproximava-se do seu termo (1949), e em em 30 de janeiro de 1948⁹¹⁸ era entretanto designado pelo Diretor dos Serviços de Monumentos para prestar parecer sobre as Zonas de Protecção do Palácio Nacional de Sintra e da Igreja de Santa Maria, no horizonte de elaboração do Plano de Urbanização de Sintra.

Tratava-se do derradeiro plano do urbanista francês Etienne de Gröer (1882-1952) realizado em Portugal, após os de Coimbra (1940), Braga (1942), Évora (1945), Costa do Sol (1948), e Lisboa (1948), cuja conceção prosseguiu a orientação conservacionista destes planos, entendendo o urbanista “a preservação do carácter do aglomerado como a forma mais eficaz de contribuir para o desenvolvimento turístico da região de Sintra.”⁹¹⁹ Como Lino, a orientação culturalista de Gröer provinha da conceção estética de Site, do modelo da cidade-jardim de Howard e do urbanismo pitoresco de Unwin, visando a valorização das particularidades dos aglomerados na produção de uma síntese de continuidade. Fazia-o contudo sem descurar os requisitos científicos que se colocavam modernamente ao urbanista, fazendo-o contudo com uma visão integradora e transversal do problema.

No parecer da zona de proteção do Palácio Nacional de Sintra, Raul Lino enfatizou esse sentido estendendo a zona de proteção do Palácio Nacional e da Igreja de Santa Maria ao aglomerado da vila velha e estabelecendo uma zona *non aedificandi* abrangendo a quinta do Relógio e as encostas que enquadram as perspetivas sobre o monumento e o aglomerado.

⁹¹⁵Rodrigues, Paulo Simões, Raul Lino e a DGEMN. Património edificado e arquitetura pública: avaliar, superintender e projetar (1934-1974), in *Raul Lino. Cem anos depois*, Lisboa, DGEMN, 2005.

⁹¹⁶Id. Ibid.

⁹¹⁷Id. Ibid.

⁹¹⁸Cf. Ofício n.º 150 (22 Jan. 1948), Câmara Municipal de Sintra. Instituto da Habitação e da Reabilitação Urbana/ PT 031111110006/SIPA TXT.00543593.

⁹¹⁹Lôbo, Margarida Sousa, *Planos de Urbanização A Época de Duarte Pacheco*, op. cit., p. 74-100. O Ante-Plano de Urbanização de Sintra foi aprovado por unanimidade pela 1.ª sub-secção do CSOPT em 04-04-1952 e homologado por despacho ministerial de José Ulrich, em 12-04-1952.

O arquiteto fundou o seu parecer em quatro considerandos, atentando à fortuna histórica do Monumento Nacional, ao seu valor artístico e proporções na paisagem da Vila de Sintra, ao perigo de mutilação da sua envolvente pela ação humana, e à salvaguarda das perspetivas do “Palácio ao ser visto de qualquer lado, como também os panoramas que do próprio Palácio se gozam.”⁹²⁰ Naquele parecer Raul Lino estabeleceu ainda quatro Zonas de Reserva, caracterizando-as como “áreas em que toda a construção fosse interdita, já para não obstruir vistas panorâmicas conhecidas pela sua invulgar beleza, já para evitar que à moldura natural do monumento venham a faltar as convenientes manchas de verdura, ou ainda porque em dados sítios qualquer construção prejudicaria as vistas panorâmicas.”⁹²¹ Em 1949, Etienne de Gröer virá a reconhecer que a construção no interior do perímetro de zona de proteção definida por Raul Lino “está severamente fiscalizada (...) sob o ponto de vista das suas proporções, do seu carácter arquitectónico e da sua cor, para que ela não venha a criar uma nota discordante na paisagem.”⁹²²

Exercício concebido à escala do aglomerado não foi contudo o seu primeiro com enfoque no Palácio Nacional. Já em 1936, Raul Lino havia protestado em parecer contra o que vinha sucedendo “depois da mudança do regime em 1910 (...) com os cuidados de qualquer fanático arborífero que pouco a pouco foi reduzindo a massa do arvoredado a um «arranjo» de «vegetação dirigida», sob a forma original de árvores escovilhão, alinhadas em parada de vasculhos a ladearem o palácio.”⁹²³ Depreendemos da narrativa de “Arquitectura, Paisagem e a Vida” (1957) que o autor terá influenciado a própria redação do diploma da Direcção Geral da Fazenda Pública de 1938, que obriga a apreciar o “arranjo, incluindo o corte e a derrama das árvores em jardins, parques, matas ou manchas de arvoredado existentes nas zonas de protecção.”⁹²⁴ E desde então “o venerando monumento está ficando magnificamente emoldurado por uma quantidade de plátanos que dos lados do Nascente e do Norte o aconchegam naquela rica mancha de verdura onde ele se recosta com graça e majestade num lindo conjunto paisagístico.”⁹²⁵

⁹²⁰Lino, Raul, Zona de Protecção do Palácio Nacional de Sintra (24 Mai. 1948). [Parecer]. Acessível na Biblioteca do IHRU, Processo pessoal de Raul Lino (DGEMN). Lisboa: Forte de Sacavém. Raul Lino remeteu o parecer superiormente cf. Ofício n.º 122 (25 Mai. 1948). Instituto da Habitação e da Reabilitação Urbana/PT 031111110006/SIPA TXT.00543598.

⁹²¹Lino, Raul, Zona de Protecção do Palácio Nacional de Sintra, *op. cit.*

⁹²²O Ante-Plano de Urbanização de Sintra foi aprovado por unanimidade pela 1.ª sub-secção do CSOPT em 04-04-1952 e homologado por despacho ministerial de José Ulrich, em 12-04-1952. Memória explicativa, Capítulo II. – Protecção dos Monumentos Nacionais e das outras construções de valor artístico, p. 5.

⁹²³Lino, Raul, *Arquitectura, Paisagem e a Vida*, *op. cit.*, p. 23.

⁹²⁴Cf. Decreto n.º 28468 de 15 de fevereiro de 1938.

⁹²⁵Lino, Raul, *Arquitectura, Paisagem e a Vida*, *op. cit.*, p. 23-24.

Raul Lino já havia também intervencionado o Palácio Nacional de Sintra em obras de conservação e restauro realizadas no âmbito da dupla comemoração dos centenários (1939). A coberto da Superintendência dos Palácios Nacionais havia também procedido à aquisição do recheio “tarefa [que] não foi malograda e os palácios ficaram visitáveis, sobretudo o de Sintra (da vila) que muito se valorizou.”⁹²⁶ Ao nível teórico e da história da Arte, Raul Lino desenvolveu ainda um estudo intitulado *Os Paços Reais da Vila de Sintra* (1948) que lhe valeu naquele mesmo ano o prémio José de Figueiredo.⁹²⁷ Todavia, estes estudos procedidos entre 1938 e 1948 não resultaram de primeiros olhares, o arquiteto já se havia enlevado pelo Paço da Vila por circunstâncias da sua vida, durante a infância no seio familiar em São Pedro de Sintra e nos retiros da buliçosa vida de Lisboa em adulto.

E acontecimentos houve que lhe exigiram particular contemplação, como em 1902, quando foi forçado a interromper a viagem por Marrocos para cumprir a sua colaboração artística no livro *O Paço de Sintra* (1903), que a Rainha D. Amélia queria então terminar. Ou em 1912, quando iniciava a construção da Casa do Cipreste em São Pedro de Sintra e em simultâneo o Paço da Vila era delapidado das construções secundárias que o resguardavam sob projeto de Rosendo Carvalheira:⁹²⁸ “logo após o advento da República apressaram-se a derrubar as construções que recatavam o paço real, estabelecendo um contacto profanador entre este monumento e a charra banalidade de uma praça desfeada com as mais aberrantes construções.”⁹²⁹ “Aquele antigo palácio sempre teve grande encanto para [Raul Lino],”⁹³⁰ sentimento que resulta da sua projeção no objeto de contemplação e que intui em termos de harmonia e beleza, adentro da conceção de Empatia (*Einfühlung*) que antecipada por Theodor Visser (1807-1887) e compreensivamente definida por Theodor Lipps (1851-1914)⁹³¹ lhe é inculcada nas lições de estética e história da arte em Hanôver, com reconhecida influência na sua formação.

⁹²⁶Lino, Raul, Raul Lino visto por ele próprio, *op. cit.*, p. 38.

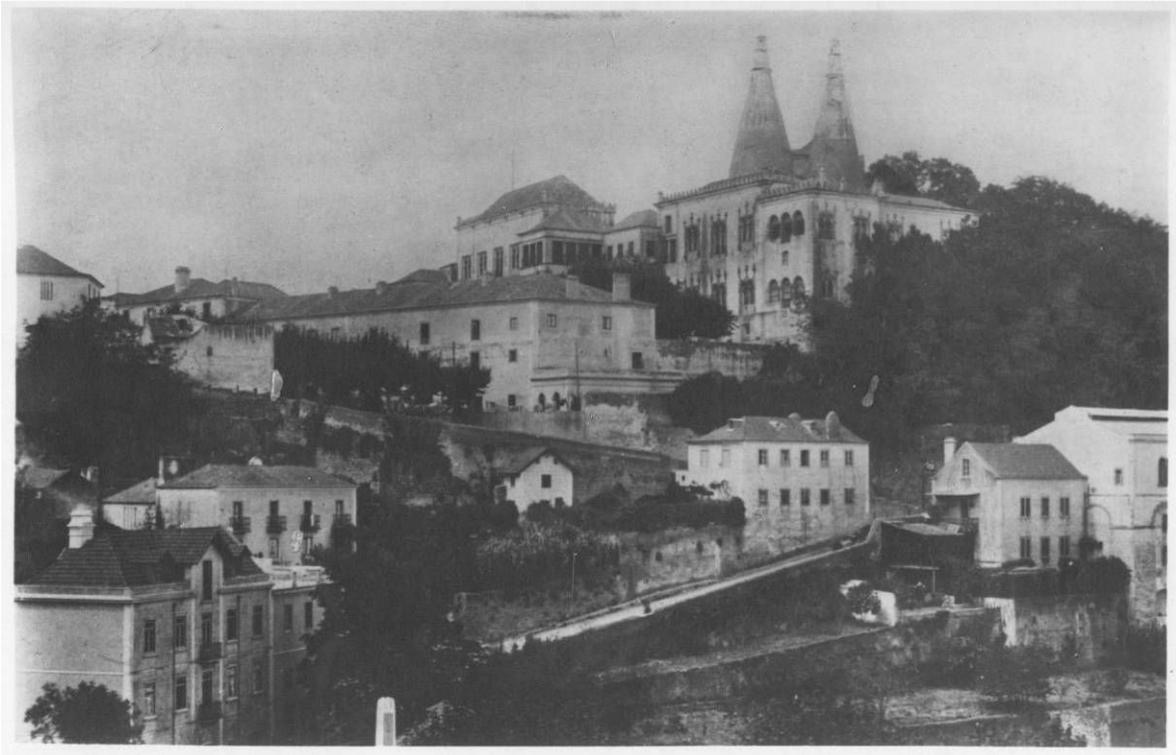
⁹²⁷José de Figueiredo (1872-1937), historiador e crítico de arte, foi o primeiro diretor do Museu Nacional de Arte Antiga (1884) e da Academia Nacional de Belas Artes (1932), que em sua homenagem atribui um prémio anual aos melhores livros publicados em Portugal sobre Arte e Património.

⁹²⁸“Funcionário que tem demonstrado a maior dedicação pelos interesses e melhoramentos de Cintra (...) para se realizar esse melhoramento deu o architecto Rozendo Carvalheira valioso concurso, e de que o continuará prestando para a sua conclusão.” Cf. Ata da sessão ordinária da Comissão Republicana Administrativa do Município de Sintra em 20 de agosto de 1912, in Livro de ata n.º 23 (1911-1913), p. 315.

⁹²⁹Lino, Raul, Sintra e a urbanização in *Diário de Notícias* (2 Mar. 1952).

⁹³⁰Lino, Raul, Raul Lino visto por ele próprio, *op. cit.*, p. 42.

⁹³¹Worringer, Wilhelm; Bullock, Michael, trad. *Abstraction and empathy. Op. cit.* p. 4, 5 [tradução livre Paulo Manta].



119 Palácio Nacional de Sintra (ant. 1912)⁹³²



120 Palácio Nacional de Sintra (post. 1912)⁹³³

⁹³²Créditos: (?) (ant. 1912), Câmara Municipal de Sintra/Arquivo Histórico/Image20110627144654-F1026cx.13

⁹³³Créditos: (?) (post. 1912), Câmara Municipal de Sintra/Arquivo Histórico/Image20110627151020-Bp1389cx.19

As imagens ilustram bem o ambiente do conjunto edificado antes e após 1912, ano em que se deu a demolição das construções secundárias que impunham o espaço de respeito e intimidade da casa real e em que sensivelmente se abateram os plátanos que emolduravam o monumento. A imagem do Palácio Nacional anterior a 1912 é a que está na base da intuição de encantamento que Raul Lino lhe percebeu desde a infância, e que entendemos não se poder alhear da própria conceção da Casa do Cipreste, em São Pedro de Sintra, cuja construção iniciou precisamente naquele ano. É propósito do parecer da zona de proteção consolidar a regeneração do entorno arbóreo do Paço da Vila assim como salvaguardar a integridade do aglomerado e da mancha verde que o resguarda. Neste parecer de 1948, Raul Lino concebe a urbanização como processo de valorização das estruturas culturais, particularmente quando em presença de aglomerados existentes, ideia que desde 1900 subjaz na sua campanha doméstica e que a partir de 1934, aplica em diversas representações ao serviço da Direcção Geral de Edifícios e Monumentos Nacionais. Apresenta-se em inúmeros pareceres, ensaios e artigos, como no “Parecer” síntese em resposta à exposição do Conselho Superior de Obras Públicas ou em *Quatro Palavras sobre Urbanização*, ambos de 1945, como em projeto e obra, entre os primeiros grupos de casas económicas projetados para a zona ocidental de Lisboa (1934-1936) e o Ante-Plano de Urbanização de Tavira, que gizava neste mesmo ano de 1948.

A conceção culturalista de Raul Lino é independente da escala, natureza e destino do problema arquitetónico, incluindo a “arquitetura urbanística” e inova em termos verdadeiramente modernos no que concerne à conceção de património urbano e paisagem cultural. O ideário do arquiteto alinhava-se de acordo com os princípios convencionados na Carta de Atenas (1931),⁹³⁴ que viriam a ser precisados na Carta de Veneza (1964)⁹³⁵ num enfoque que não tem cessado desde então. O parecer da zona de proteção do Palácio Nacional de Sintra finalizado em 24 de maio de 1948 é prova cabal e derradeira do empenho de Raul Lino na causa culturalista, é-o contudo numa conjuntura que lhe é avessa. Comprovou-o apenas quatro dias decorridos o *1.º Congresso Nacional de Arquitectura*, que promovido na esteira da celebração dos quinze anos de obras públicas (1932-1947) afirmou resolutamente o propósito social da arquitectura moderna.

⁹³⁴Conclusões da Conferência Internacional de Atenas sobre o Restauro dos Monumentos, Serviço Internacional de Museus, Atenas (21-30 Out. 1931).

⁹³⁵Carta de Veneza sobre a conservação e restauro dos monumentos e dos sítios, II Congresso Internacional de Arquitetos e Técnicos de monumentos Históricos, Veneza (25-31 Mai. 1964).

De facto, os arquitetos modernos da segunda geração ratificavam nas teses apresentadas ao 1.º Congresso os cinco pontos da arquitetura enunciados por Le Corbusier⁹³⁶ e os princípios doutrinários da Carta de Atenas do Urbanismo (1933) assentes nas quatro funções-chave⁹³⁷ essenciais à vida do homem-tipo universal. A doutrina moderna fermentou na rutura visando libertar o “homem massa” (Ortega y Gasset, *La rebelión de las masas*, 1930) das grilhetas da tradição e neste entender de olvido, a paisagem enquanto intervenção do homem sobre o meio, é um palimpsesto em constante rasura.

Naquele 1.º Congresso em que se increveu Raul Lino sem contudo lhe ser conhecida nenhuma tese, caso a apresentasse, assentaria na publicamente defendida alteração das mentalidades através da reforma do sistema de ensino nacional e em particular da arquitetura. Reforma essa atenta à reinterpretação dinâmica das estruturas da tradição numa nova síntese, circunstanciada no meio e teimosamente portuguesa. Foi esse o teor da tese apresentada ao 1.º painel pelo também arquiteto da segunda geração Mário de Oliveira, apelando aos arquitetos “que em vez de se preocuparem a imitar os Wrights, os Corbusiers, etc., deveriam antes tentar estudar uma arquitectura portuguesa, procurando estilizar os nossos elementos construtivos tradicionais e adaptá-los às necessidades estéticas actuais, de forma que a tradição pudesse conjugar, com o presente, ritmos de nova beleza.”⁹³⁸ E não foi esta a pedagogia de Raul Lino? Entendemos que mais abrangente que o problema da casa portuguesa em Raul Lino – que melhor entendemos como problema que não é do arquiteto⁹³⁹ nem tão pouco quando foi suscitado por Fernando Távora em 1945⁹⁴⁰ – é o problema da paisagem portuguesa. Porventura nesta questão é mais transversal, abrangente e concordata a sua conceção e a sua intrínseca modernidade, comprova-o a persistência de cada nova convenção internacional que se sucede na matéria.

⁹³⁶ A planta livre através da estrutura independente, a fachada livre que resulta da independência da estrutura, os pilotis que elevam o edifício do solo, o terraço-jardim que transfere o solo para a cobertura e a janela em comprimento que a fachada livre permite, princípios empregues em obra na *Maison Cook*, Boulogne-sur-Seine (1926), disponível em <http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=4876&sysLanguage=fr-fr&itemPos=23&itemCount=78&sysParentName=Home&sysParentId=64>.

⁹³⁷ “As chaves do Urbanismo estão nas quatro funções: habitar, trabalhar, recrear-se (nas horas livres), circular”. Cf. Terceira Parte: Conclusões - Pontos de doutrina, 72, in *Carta de Atenas de novembro de 1933*, Assembleia do Congresso Internacional de Arquitetura Moderna (1933).

⁹³⁸ Oliveira, Mário de, *A Arquitetura no Plano Nacional*, *op. cit.* p. 27.

⁹³⁹ Argumentou-o Raul Lino em termos claros e compreensivos na sua obra pedagógica, *Casas Portuguesas* (1933), reforçou-o em “Ainda as Casas Portuguesas”, (in *Panorama*, n.º 4, Set. 1941) e encerrou-o em “Vicissitudes da casa portuguesa nos últimos cinquenta anos”, (*Ver e Crer*, n.º 8, Dez. 1945), para não mais se referir ao problema. Refira-se que estes dois artigos constituem os apêndices 2 e 3 de *Casas Portuguesas* a partir da 5.ª edição, última revista pelo autor em 1954.

⁹⁴⁰ Távora, Fernando, *O Problema da Casa Portuguesa*, *op. cit.*, p. 10.

Após o 1.º Congresso Nacional de Arquitectura (28 de maio a 4 de junho de 1948), Raul Lino foi nomeado Diretor do Serviço de Monumentos, em 18 de fevereiro de 1949, poucos meses antes de se reformar por limite de idade com 70 anos, em 21 de novembro de 1949. Naquele breve consulado de nove meses e com o seu estatuto reforçado, o arquiteto tentou inverter a prática do restauro estilístico em que assentavam os técnicos daquele serviço sob o empírico entendimento do arquiteto Baltasar de Castro que dirigiu o Serviço de Monumentos entre 1929 e 1948.⁹⁴¹ Evidência maior daquela prática reside nas fantasiosas campanhas de restauro de monumentos e fortificações prosseguidas por ocasião da comemoração do duplo centenário da nacionalidade (1940). Enquanto Chefe da Repartição de Estudos e Obras em Monumentos, entre 1936 e 1949, Raul Lino assumiu teoricamente as suas convicções culturalistas em matéria de intervenção no património, preferindo a conservação ao restauro e quando inevitável, o critério histórico e científico sobre o estilístico. Defendeu ainda uma pioneira conceção de património urbano que bem expressou em “A propósito da Sé do Funchal: a restauração de Monumentos” (*Belas-Artes*, 1941) e aplicou em pareceres e projetos, como nos pareceres de zonas de proteção e nos planos e estudos urbanos produzidos, com evidentes reflexos na sua conceção de paisagem.

Quando empossado Director do Serviço de Monumentos, em 1949, foi então seu objetivo “esclarecer o que havia sido assente nos últimos congressos internacionais de Arte e arqueologia e sobretudo diligenciar acabar de vez com o inveterado e ferrenho conceito do «restituir à sua primitiva traça» que tão grandes malefícios havia já perpetrado por cá.”⁹⁴² Para o efeito coligiu uma série de “normas porque se regem os serviços congéneres de quási todos os países representados no recente Congresso do Instituto Internacional dos Castelos.”⁹⁴³ Cumpriu esse intuito a partir de um livro publicado em 1948 pelo Professor Linus Birchler, Presidente da Comissão Federal dos Monumentos Históricos da Suíça, traduzindo-o num articulado de 12 pontos⁹⁴⁴, que fez distribuir “pela sede e núcleos do Porto, Coimbra e Évora dos Serviços dos Monumentos Nacionais.”⁹⁴⁵

⁹⁴¹Não são conhecidos projetos de conservação e restauro elaborados por Baltasar de Castro ao serviço da Direcção Geral de Edifícios e Monumentos Nacionais executando-se as obras segundo instruções orais ou esquemas produzidos *in situ*. Cf. Maria João Baptista Neto, *Memória propaganda e Poder: O Restauro dos Monumentos Nacionais (1929-1960)*, *op. cit.*

⁹⁴²Lino, Raul, Raul Lino visto por ele próprio, *op. cit.*, p. 38.

⁹⁴³Lino, Raul, *Conservação de Monumentos* (Jun. 1949). [Circular]. Acessível na Biblioteca do IHRU. Processo pessoal de Raul Lino (DGEMN). Lisboa: Forte de Sacavém.

⁹⁴⁴Lino, Raul, Raul Lino visto por ele próprio, *op. cit.*, p. 38.

⁹⁴⁵Id. *Ibid.*

Naquele texto clarificam-se conceitos como reconstrução, anastilose, restauração, conservação e renovação, valorizando-se o “critério histórico [e o] conservar (...) acima de renovar,”⁹⁴⁶ iniciativa que consubstancia a modernidade crítica do pensamento e ação de Raul Lino em matérias de conservação e restauro de património, visando implementar as recomendações convencionadas internacionalmente no seio do órgão do Estado com competências delegadas na matéria. No décimo ponto do texto traduzido enfatiza-se a enraizada convicção que o arquiteto tem sobre a harmonia de proporções e que bem podia resumir o seu intento: “Deve cuidar-se tanto do relacionamento de uma edificação com a imediata vizinhança (como quando – por exemplo – se conserva um pequeno palheiro junto de uma igreja românica, para se lhe proporcionar escala), como há que considerar o efeito geral de qualquer aglomerado de construções em relação com a paisagem circundante.”⁹⁴⁷ Não pôde contudo Raul Lino “apreciar se teria havido qualquer efeito desta enérgica advertência porque, conforme já disse, não tardou muito que tivesse de abandonar a [sua] carreira oficial por estar chegado o crítico ponto chamado limite de idade.”⁹⁴⁸ Todavia, o arquiteto lançou de facto as fundações do movimento que inverteu as práticas de conservação e restauro em vigor e que se consubstanciou na ação de discípulos como Luiz Benavente, com ele coautor do Ante-Projecto de urbanização de Coimbra no âmbito da primeira comissão de obras da cidade universitária e que foi o relator português no Comité que redigiu a Carta de Veneza (1964).

Nesta terceira fase da ação e obra de Raul Lino que intitulámos Arquitetura, paisagem e serviço público (1934-1948), evidenciámos uma faceta que é virtualmente desconhecida da comunidade no que respeita à transversalidade da sua ação e obra em razão da salvaguarda e construção de paisagem. Entendemos que foi a publicação de *Casas Portuguesas* em 1933 que exerceu a magistratura de influência que lhe possibilitou o ingresso na Direcção Geral de Edifícios e Monumentos Nacionais, em 1934. Assim como julgamos ter sido o parecer da zona de proteção do Palácio Nacional de Sintra e o Ante-Plano de Urbanização de Tavira, em 1948, que cumularam a excelência da sua ação pública. E é neste arco de tempo, entre a precisa conjuntura da emergência do Estado Novo, em 1933 e o *1.º Congresso Nacional de Arquitectura* que tem sentido ler-se esta ação pública de Raul Lino no propósito de salvaguarda e construção da paisagem.

⁹⁴⁶Lino, Raul, Conservação de Monumentos, (Jun. 1949). [Circular], *op. cit.*

⁹⁴⁷Id. *Ibid.*

⁹⁴⁸Lino, Raul, Raul Lino visto por ele próprio, *op. cit.*, p. 39.

Julgamos que a efetiva validade da proposta de Raul Lino superou o horizonte da celebração do duplo centenário da nacionalidade quando lhe foi retirada qualquer hipótese de produzir arquitetura pública no âmbito da Exposição do Mundo Português, em 1940, como entendeu Pedro Vieira de Almeida na sua releitura crítica, em 1970. De facto entendemos que essa validade manifesta os seus efeitos práticos pelo menos até 1948, na fixação da zona de protecção do Palácio Nacional de Sintra e no Ante-Plano de Urbanização de Tavira, e nessa data e por esses mesmos motivos limitámos o final do 3.º período em análise na presente tese.

Capítulo 3

Ilustrações de uma cultura da paisagem (moderna) em Raul Lino

3.1 Casa O’Neill (1902-1918) – A paisagem do “sonho e [da] poesia”⁹⁴⁹ que a arquitetura constrói na pequena escala

Projetada em 1902 para o aristocrata de ascendência irlandesa Jorge O’Neill que a mandava edificar como prenda para a sua filha por ocasião do seu casamento, esta casa serviu bem o intuito de aconchego do lar que acolheu o jovem casal. Implantada na proximidade da casa paterna, “a casa acastelada em Cascais (...) que representa uma faceta mais teatral do romântico”⁹⁵⁰, e da “Casa do Conde de Arnoso, amigo e companheiro de Eça, que se pode dizer tem resquícios de romantismo literário”⁹⁵¹, a sua génese é fortemente influenciada pelo espírito do romantismo:

“Se marcou intensamente o estilo de uma época determinada, a verdade é que – Mais do que isso – ele representa um estado de alma com inúmeras modalidades que não depende ou está preso a uma época (...) valor de uma virtude, onde não há princípio nem fim”⁹⁵²

A Casa O’Neill é uma das primeiras obras da “campanha para o aporuguesamento da nossa casa” e a terceira das “4 Casas Marroquinas”⁹⁵³, na interpretação que Pedro Vieira de Almeida lhe conferiu em 1970 e que tem recorrido nas ulteriores releituras, pela adequação do princípio subjetivo da sua formulação à primeira fase da obra doméstica de Raul Lino, cunhada que foi pelas impressões mouriscas intuídas nas incursões pelo Portugal telúrico do sul, cerca de 1900. Releva para a conformação arquitetónica desse espírito a propensão já testada na sua proposta de pavilhão de Portugal para a exposição internacional de Paris de 1900 e o acolhimento desse intuito nacionalista pelo meio cultural e aristocrático em que radicou a sua primeira clientela. Implantada na topografia agreste da extrema rochosa norte da baía da ribeira dos mochos à Cidadela de Cascais, a paisagem pitoresca é informada pelo “romantismo teatral” da casa paterna, a Torre de São Sebastião (Arq. Luigi Manini, 1897-1899; Francisco Vilaça, 1904)⁹⁵⁴ e pelo “romantismo literário” da Casa do Conde de Arnoso (1894).

⁹⁴⁹Lino, Raul, O Romantismo e a «Casa Portuguesa», *op. cit.*, p. 205.

⁹⁵⁰Id. *Ibid.*, p. 210.

⁹⁵¹Id. *Ibid.*

⁹⁵²Id. *Ibid.*, p. 205.

⁹⁵³Almeida, Pedro Vieira, Raul Lino – Arquiteto moderno, *op. cit.*, p. 138-140.

⁹⁵⁴Cf. Palácio do Conde de Castro Guimarães/Torre de São Sebastião IHRU/SIPA/PT031105030024, Disponível em http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=6066

Naquela falange rochosa onde se implanta a casa, domina a poente a marcação vertical do Farol de Santa Marta (Arq. Francisco Pereira da Silva, 1866-1867)⁹⁵⁵ e a nascente, a linha horizontal da ponte da Ribeira dos Mochos (1873)⁹⁵⁶, que limita a percepção visual do sítio com acentuação do pitoresco, intersetando a meio curso a baía da ribeira dos mochos que desagua, no sopé da Torre de São Sebastião. As três imagens representam em planta a espacialidade e a implantação e em perfil a “linha exterior” dos três projetos de casa que Raul Lino desenvolveu para aquele sítio de escala manuseável e traduzidos em obra nas três campanhas realizadas em 1902, 1914 e 1918, visando demonstrar a capacidade que a arquitetura tem de construir e dominar a paisagem.

A primeira campanha de obras corresponde ao projeto inicial da casa (1902), desenvolvido no intuito de acomodar o casal em princípio de vida, estando a sua implantação condicionada à parcela longitudinal que remanesce entre a rocha e o mar, a Sul e a rua de acesso ao farol, a Norte, e a sua organização interna reflete esse condicionamento. Estruturada a partir de um corredor a organização do espaço parece contrariar aquela que é a conceção original nucleada centrada no estar, que é a de Raul Lino e que a sua obra precedente, a Casa Monsalvat, tão exemplarmente espelha como já aqui aludido. Todavia trata-se de um corredor com curto desenvolvimento entre os espaços do estar, que não esconso e escuro mas exposto a Sul, constituindo-se mais como um “espaço transição” nos termos em que o categoriza Pedro Vieira de Almeida ou “almofada de penumbra” segundo Raul Lino, com um protagonismo dinâmico na espacialidade próximo daquele que informa a estrutura interna da Casa do Cipreste (1912-1914). Formalmente a síntese é intimista virando-se a exposição e o estar a Sul, fechando-se para a envolvente nos restantes quadrantes do Nascente (caminho público), do Norte (caminho público) e do Poente (farol de Santa Marta) e nesse sentido adota a espacialidade da *Artistic House* de Baillie Scott, com a diferença que o jardim íntimo é neste caso o oceano atlântico, domesticado. Esta casa é em 1902, um exemplar concluído do *Arts and Crafts* de Raul Lino, em que a paisagem, a arquitetura e as artes decorativas convergem na expressão da *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total) meridional portuguesa. A leitura é de singularidade enfatizada pela verticalidade da composição que se autonomiza do sítio.

⁹⁵⁵Cf. Forte de Santa Marta/Farol e Museu de Santa Marta IHRU/SIPA/PT031105030012, Disponível em http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=6053

⁹⁵⁶A construção da ponte da Ribeira dos Mochos foi autorizada pelo Ministro da Guerra em carta de 6 de Agosto de 1873. Cf. Id. Ibid

A segunda campanha de obras cumpre o projeto de ampliação que o arquiteto gizou doze anos decorridos (1914), para o seu irmão, José Lino da Silva que nesse mesmo ano adquiriu a casa a Jorge O'Neill e a segunda ilustração evidencia em planta uma ampliação da implantação que sensivelmente duplica a sua superfície. Nas linhas exteriores intuímos no minarete cilíndrico a rótula-eixo da ampliação que inflete no ângulo do arruamento público enriquecendo a leitura do objeto arquitetónico numa percepção ora horizontal que acompanha a linha dominante da paisagem. Leituras antitéticas, a de 1902 vertical e autónoma como um marco na paisagem e esta de 1914 horizontal e congraçadora.

Quatro anos depois deu-se a terceira campanha de obras (1918), visando acomodar em segundo piso à superfície ampliada em 1914, a cobertura da capela da quinta de Frielas⁹⁵⁷. Na área sobranceira entre o poente da construção de 1902 e as muralhas do forte de Santa Marta construiu-se uma nova cozinha. Na sua composição exterior deu-se uma razoável ampliação da volumetria com acentuação da marcação vertical, nos cunhais, no pombal, nas chaminés e em particular no volume cónico da cobertura da nova cozinha, inspirada nas chaminés do Paço da Vila de Sintra, “que sempre teve grande encanto para [si]”⁹⁵⁸. Resultou desta terceira campanha uma saturação da volumetria e uma hipertrofia formal, todavia rica na intuição das particularidades e no equilíbrio entre as horizontais e as verticais, com acentuação subjetiva do prazer estético na contemplação que a terceira ilustração objetivamente revela.

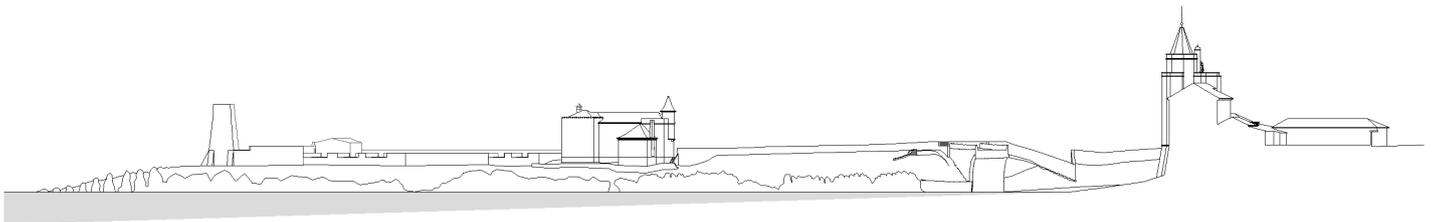
Esta Casa é exemplo claro do que Gonçalo Byrne entende como a “antropização da paisagem”⁹⁵⁹ pela arquitetura, justamente o significado que já lhe havia conferido Raul Lino na conferência que proferiu em 1935 no Rio de Janeiro (“Espírito na Arquitetura”) quando sublinhou o significado da arquitetura como padrão de cultura. É indiscutível a capacidade que esta obra tem de construir a paisagem atlântica de Cascais, síntese densa de uma reinterpretação dinâmica da tradição meridional, que não se esgota na primeira campanha (1902), nem na segunda (1914) ou na terceira (1918), obra em aberto que respalda o seu *pathos* de continuidade, como o entendeu Souto de Moura na obra da Casa das Histórias Paula Rego(2008-1009).

⁹⁵⁷Cf. Casa de Santa Maria IHRU/SIPA/PT031105030145, Disponível em http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=22905

⁹⁵⁸Lino, Raul, Raul Lino visto por ele próprio, *op. cit.*, p. 42.

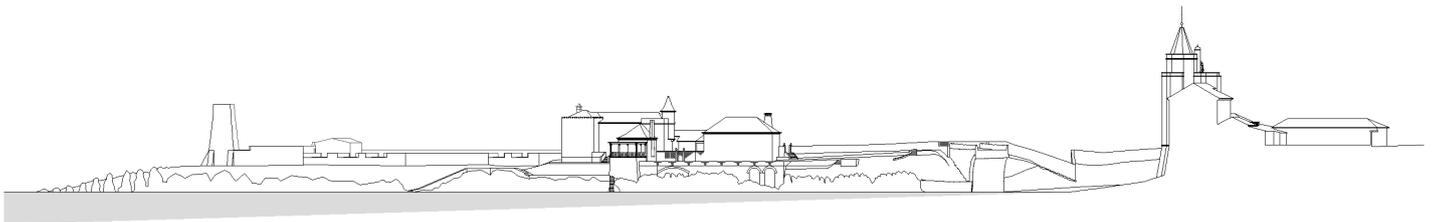
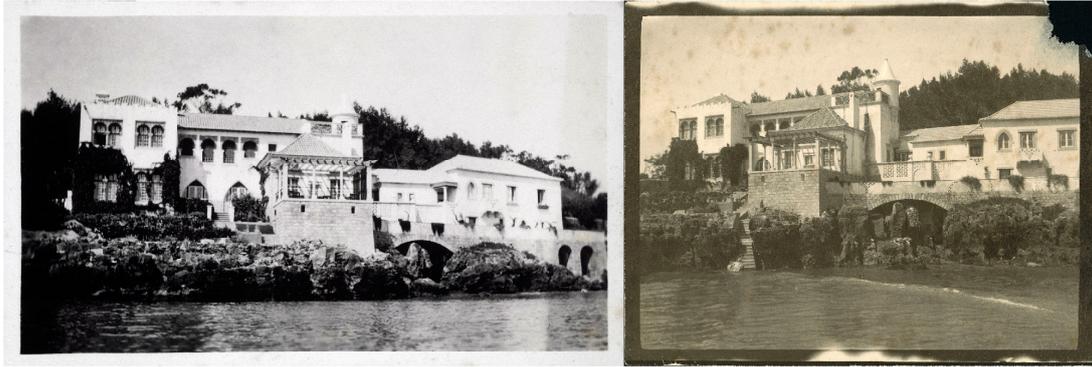
⁹⁵⁹Cf. Byrne, Gonçalo, *op. cit.*

Raul Lino – Arquitetura e Paisagem (1900-1948)



Casa O'Neill, Cascais: 1.ª Campanha de Obras (projeto de 1902) - Raul Lino

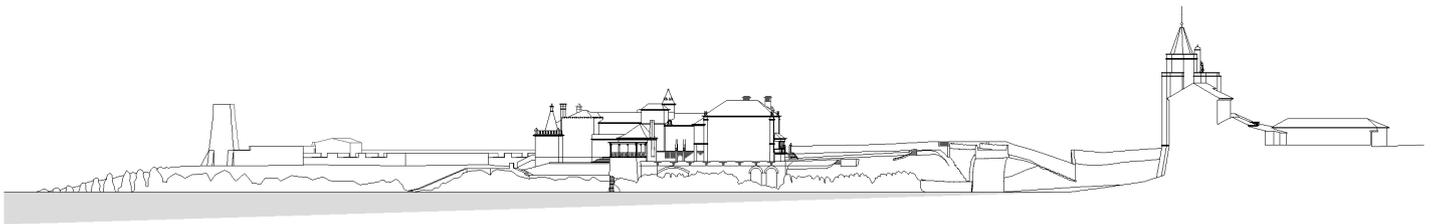
1- Farol de Santa Marta (1877); 2 - Casa do Conde de Amoso (1894); 3 - Torre de São Sebastião (1892-1910); 4 - Casa O'Neill (1902)
créditos: [?](1902-1914) CMC/AHMC/CJSF-CAS/106; [?](1902-1914) FCG/Biblarte/RLF51.7; [?](1902-1914) AHMC/AFTG-CAM/632



Casa O'Neill, Cascais: 2.^a Campanha de Obras (projeto de 1914) - Raul Lino

1 - Farol de Santa Marta (1877); 2 - Casa do Conde de Amoso (1894); 3 - Torre de São Sebastião (1892-1910); 4 - Casa O'Neill (1914)

créditos: [?] (1914-1918) FCG/Biblarte/RLF 51.7; [?] (1914-1918) FCG/Biblarte/RLF 51.4



Casa O'Neill, Cascais: 3.^a Campanha de Obras (projeto de 1918) - Raul Lino

1- Farol de Santa Marta (1877); 2 - Casa do Conde de Armoso (1894); 3 - Torre de São Sebastião (1892-1910); 4 - Casa O'Neill (1918)

créditos: António Passaporte (1940-1960) CMC/AHMC-AFTG/CAP/069; António Passaporte (1940-1960) CMC/AHMC/AFTG-CAP/239

3.2 Casa do Cipreste (1912-1914). A paisagem de “sensibilidade e respeito”⁹⁶⁰ que a arquitetura constrói na grande escala e em presença de valores históricos e artísticos.

No arco das releituras dos arquitetos-críticos que se debruçaram sobre a ação e obra de Raul Lino no âmbito da exposição retrospectiva na Gulbenkian em 1970 e da polémica que lhe sucedeu, a Casa do Cipreste, é unanimemente considerada a sua *obra-prima*. Entre o significado mais positivo da leitura de Pedro Vieira de Almeida assente na organização espacial nucleada da sua arquitetura doméstica que entende intrínseca à modernidade e o significado menos positivo da leitura de Nuno Portas fundada no sentido arqueológico e eclético da Casa Portuguesa exogenamente entendida, ambos concordam que o Cipreste é a sua melhor síntese. Paradigma da espacialidade e do maravilhoso de uma obra que não se esgota em 1914⁹⁶¹, ou fim de linha de um exercício “muito mais contagiado por correntes de renovação do gosto centro e norte-europeu do que pela tradição portuguesa”⁹⁶², esta casa é a representação mais completa do propósito culturalista que é o de Raul Lino e circunstâncias houve que aproveitaram esse objetivo.

A Casa do Cipreste é a primeira de três casas que construiu para si próprio, “produto de um consórcio entre o arquiteto e a entidade que as encomenda”⁹⁶³ em que Lino é autor e cliente, síntese harmoniosa entre a sua conceção assente nas particularidades do sítio com maior ou menor concurso do elemento do “impulso”⁹⁶⁴ (abstração) ou da “adequação”⁹⁶⁵ (empatia) e o seu estilo de vida. Assim é porque frutifica do profundo conhecimento de si mesmo⁹⁶⁶, exercício que Lino fomentou a exemplo de Thoreau como disciplina de reflexão através da contemplação dos fenómenos, da natureza, e do meio⁹⁶⁷, e então arquiteto e cliente “entendem[-se] bem, [e] a criação sai escorreita”⁹⁶⁸.

⁹⁶⁰Lino, Raul, Raul Lino visto por ele próprio, *op. cit.*, p. 31.

⁹⁶¹Pedro Vieira de Almeida considera o “1.º Período 1900-1920 – Formação e proposta” como o de maior riqueza espacial e formal na obra de Raul Lino, que entende com sucessivas fases de redução de linguagem, a primeira de “Estabilização” (1920-1930), a segunda de “Descolamento” (1930-1940) e a terceira de “Ruptura” (a partir de 1940). Cf. Almeida, Pedro Vieira, Raul Lino – Arquiteto moderno, *op. cit.*

⁹⁶²Portas, Nuno, Raul Lino: uma interpretação Crítica da sua Obra de Arquiteto e Doutrinador, *op. cit.*, p. 14.

⁹⁶³Lino, Raul, Raul Lino visto por ele próprio, *op. cit.*, p. 31.

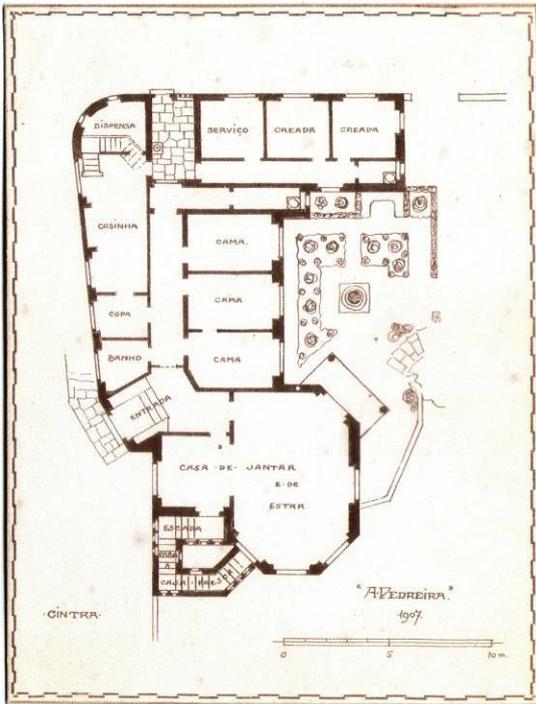
⁹⁶⁴Lino, Raul, *Espírito na Arquitetura*, *op. cit.*, p. 227.

⁹⁶⁵Id. *Ibid.*

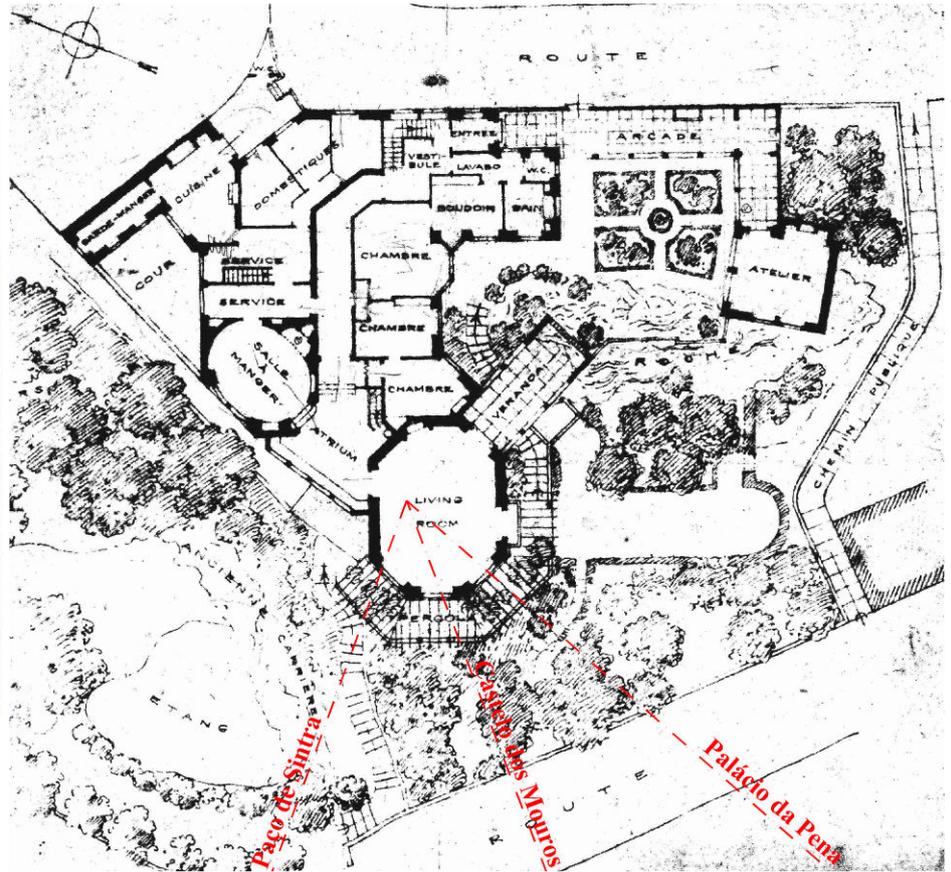
⁹⁶⁶Valor moral intrínseco da narrativa de Thoreau, que na conclusão de *Walden; or, life in the woods* (Boston, 1854) entende a viagem como exercício do auto-conhecimento assente no “preceito de um antigo filósofo [Sócrates]: Conhece-te a ti mesmo”. Cf. Thoreau, Henry David, *op. cit.*, p. 349.

⁹⁶⁷“O meu feitio tendeu sempre para a meditação, e a independência atraía-me sem que o isolamento me assustasse. Corria e palmilhava a serra de Sintra em todas as direcções até à orla do Atlântico”. Cf. Lino, Raul, Raul Lino visto por ele próprio, *op. cit.*, p. 29.

⁹⁶⁸Id. *Ibid.* p. 31.



121 “A Pedreira” – planta piso térreo (1907)⁹⁶⁹



122 Casa do Cipreste – planta piso térreo (1914)⁹⁷⁰

Primeiro projetada em 1907 sob a designação d’“A Pedreira”, no mesmo ano em que contrai matrimónio com Alda Decken dos Santos, no intuito de acolher o jovem casal e a prole em perspetiva, dela são publicadas duas perspetivas na *Ilustração Portuguesa* (n.º 110, 30 Mar. 1908), dando conta de uma construção implantada sobre a pedra existente junto à casa paterna de São Pedro de Sintra. Entre a Pedreira (1907) e o Cipreste (1912-1914) medeiam cinco anos em que a solução inicial de implantação em L passará a fechar-se sobre um pátio que protege o reduto de vida familiar da exposição pública. “Enroscada como um gato ao sol como Raul Lino gosta de a descrever”⁹⁷¹, entendemos mais fiel ao espírito da metáfora a perceção da casa como um organismo que expõe a barriga ao sol e ao calor e os costados ao frio, assim o traduz a sua implantação aberta ao Sul e fechada ao Norte, e menos “organizada em torno de um pátio”⁹⁷².

⁹⁶⁹Créditos: Raul Lino (1907), Coleção da família de Raul Lino.

⁹⁷⁰Créditos: Raul Lino (1912-1914), Fundação Calouste Gulbenkian/Biblioteca de Arte/RLDA 24.9.ic.

⁹⁷¹Almeida, Pedro Vieira, Raul Lino – Arquiteto moderno, *op. cit.*, p. 158.

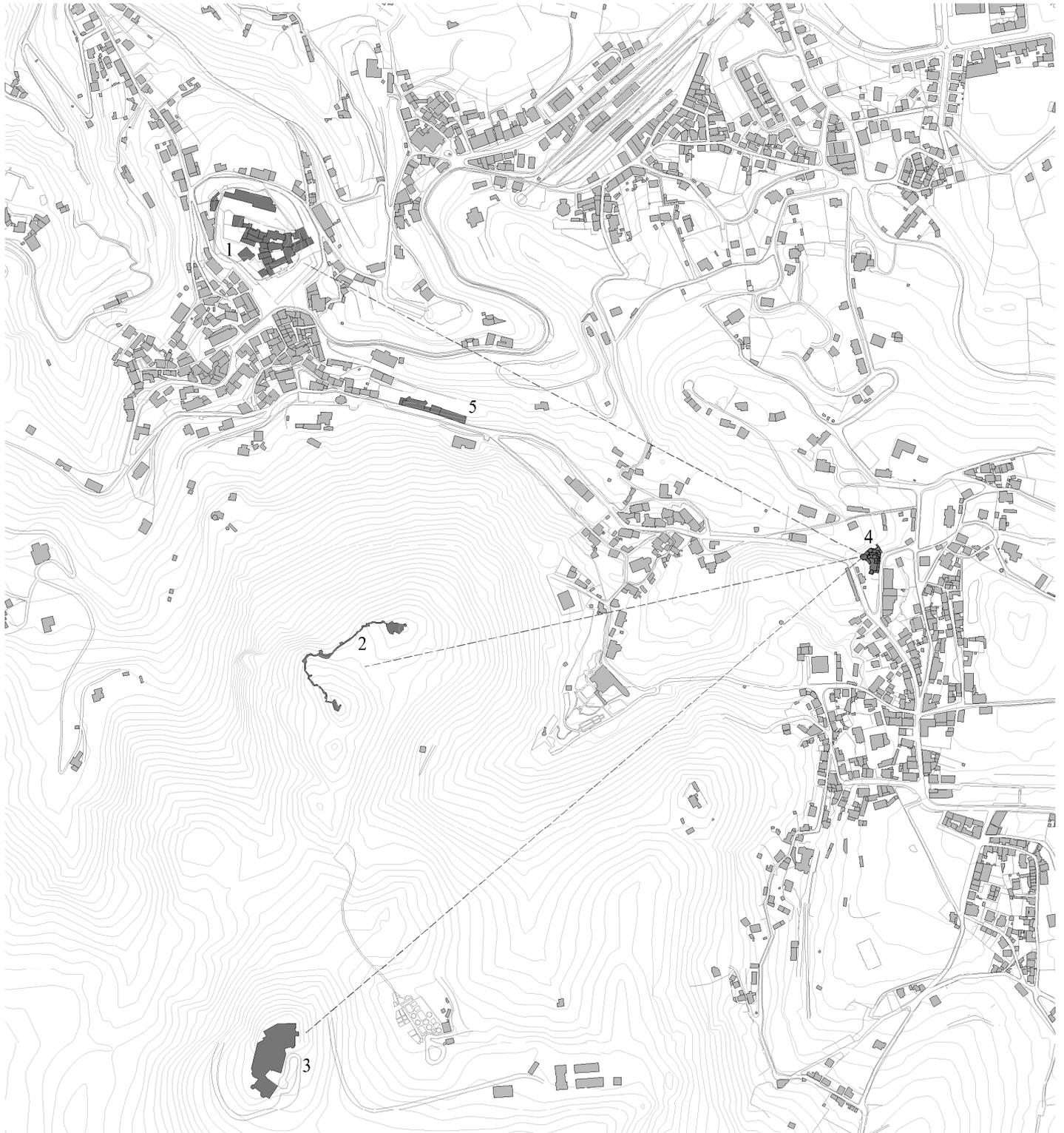
⁹⁷²Id. *Ibid.*

Em boa verdade a organização da planta da Pedreira (1907) não incorpora na sua conceção o pátio, mas o jardim da *Artistic House* de Baillie Scott e do *cottage* dos pioneiros britânicos, que contagiou Lino⁹⁷³. O pátio é então uma estrutura espacial de fruição privada acessível apenas após franqueados os espaços íntimos da casa. Também na planta do Cipreste (1912-1914), o pátio que então se define como espaço visualmente encerrado é uma estrutura que não se concebe com aquele papel nuclear e agregador da vida familiar que desempenha para a casa-pátio meridional, desempenhando mais um papel de rótula e catalisador de movimento, promovendo um percurso de fruição da arquitetura e do sítio, em que radicamos a essência da composição da planta, pois de fato, a casa vira-se para o exterior.

Este é um aspeto bem presente na pedagogia doméstica de Raul Lino quando escreve que “enfim há ainda a questão do ponto de vista, principalmente nas casa de campo, quando convêm que de certas janelas se disfrutem trechos de paisagem”⁹⁷⁴. Juízo claramente presente na organização da planta da Casa do Cipreste, convergindo no estar e no preciso sítio da poltrona de Raul Lino, o foco de três perspetivas sobre três obras de arquitetura e paisagem de particular valor histórico e artístico no contexto de Sintra, designadamente o Paço da Vila, o Castelo dos Mouros e o Palácio da Pena. Sentido que enfatizamos na presente ilustração através de quatro imagens, a primeira com a localização relativa das construções na cartografia de Sintra, e as três ulteriores através de planta com a marcação do eixo visual, perfil por aquele mesmo eixo e imagens que complementam essa leitura.

⁹⁷³Existe um exemplar da 1.ª edição de *Houses and Gardens* assinado por Raul Lino e com a inscrição “London 1907”, na contracapa, assim como um significativo repositório de exemplares da revista *The Studio* na sua coleção pessoal, acessível no arquivo da família, em Lisboa, na R. Feio Terenas.

⁹⁷⁴Lino, Raul, *A Nossa Casa*, *op. cit.*, p. 10 [ed. or. 1918].



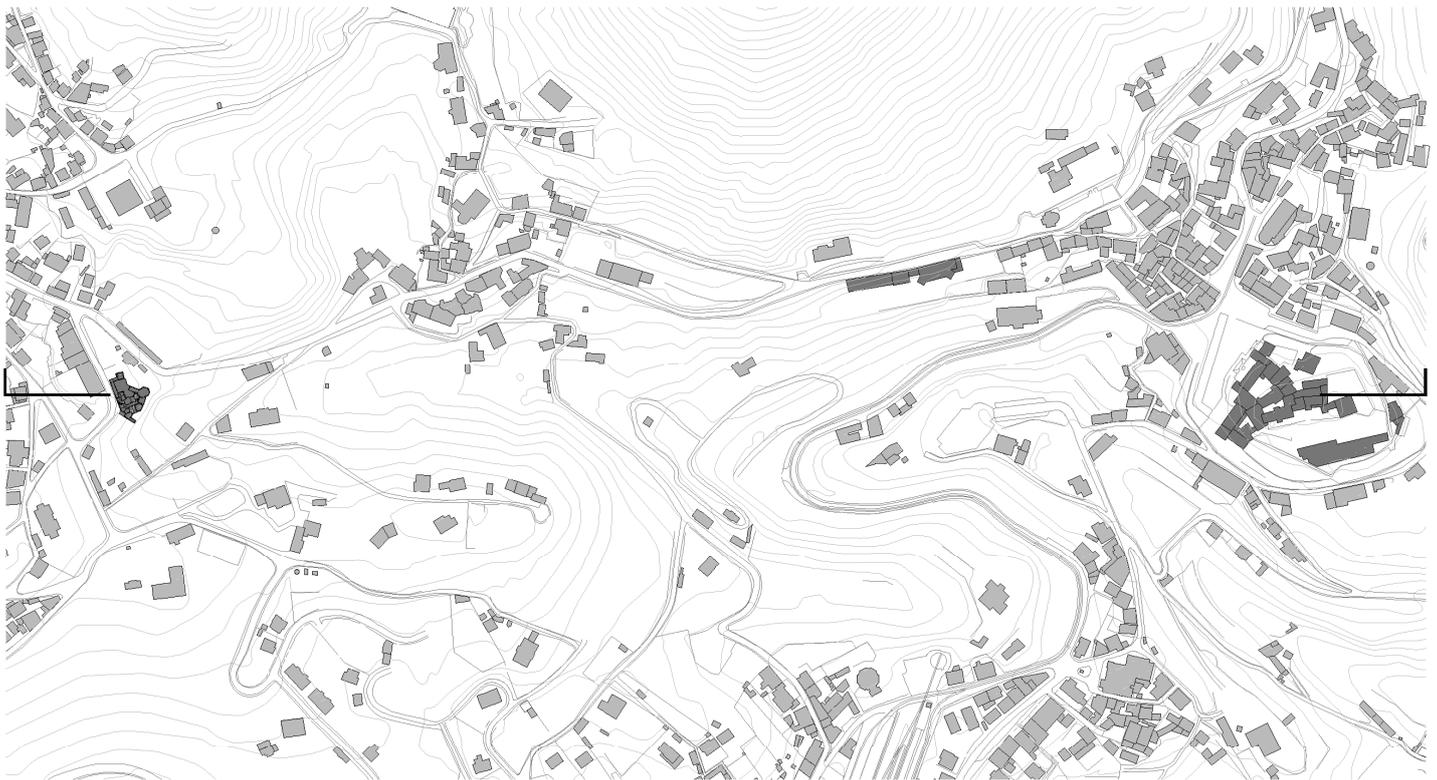
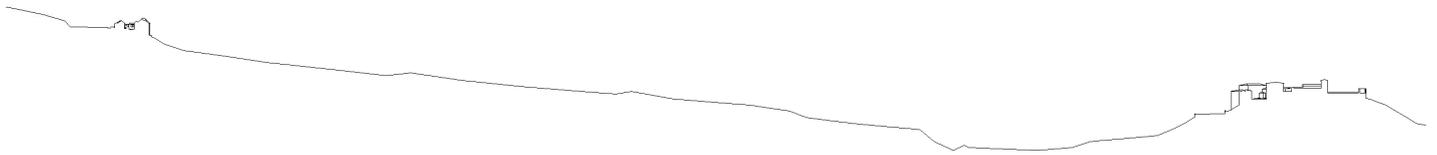
0 20 100 200m



Casa do Cipreste (1912-1914), São Pedro de Sintra (1948) - Raul Lino

Planta cartográfica digital de Sintra (2009) adaptada à planta do Antepiano de Urbanização de Sintra (1948)

1 - Palácio Nacional de Sintra; 2 - Castelo dos Mouros; 3 - Palácio da Pena; 4 - Casa do Cipreste (1912-1914); 5 - Casa dos Penedos (1918-1922)



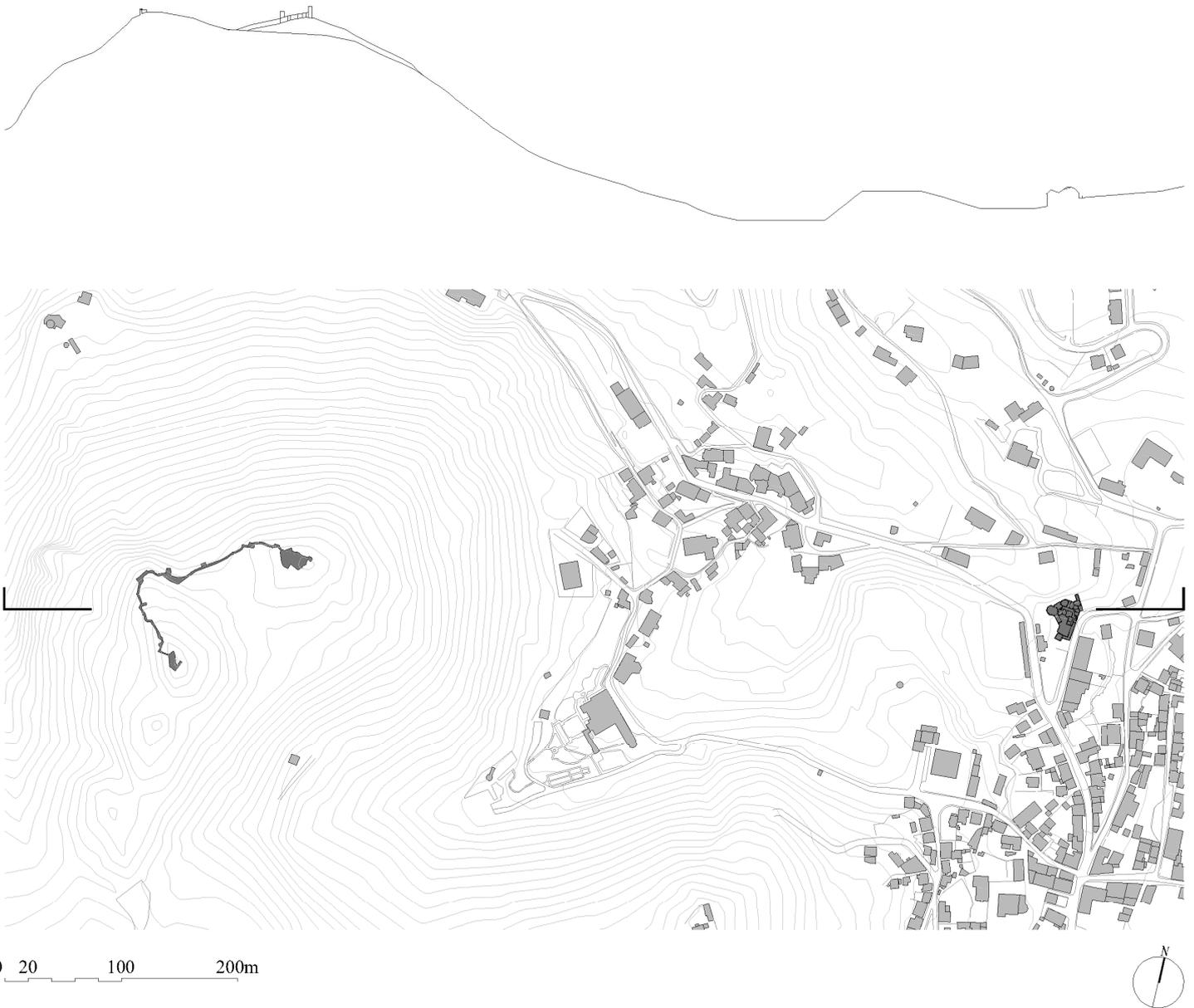
0 20 100 200m



Eixo 1 - Casa do Cipreste - Palácio Nacional de Sintra (1948)

Planta cartográfica digital de Sintra (2009) adaptada à planta do Antepiano de Urbanização de Sintra (1948)

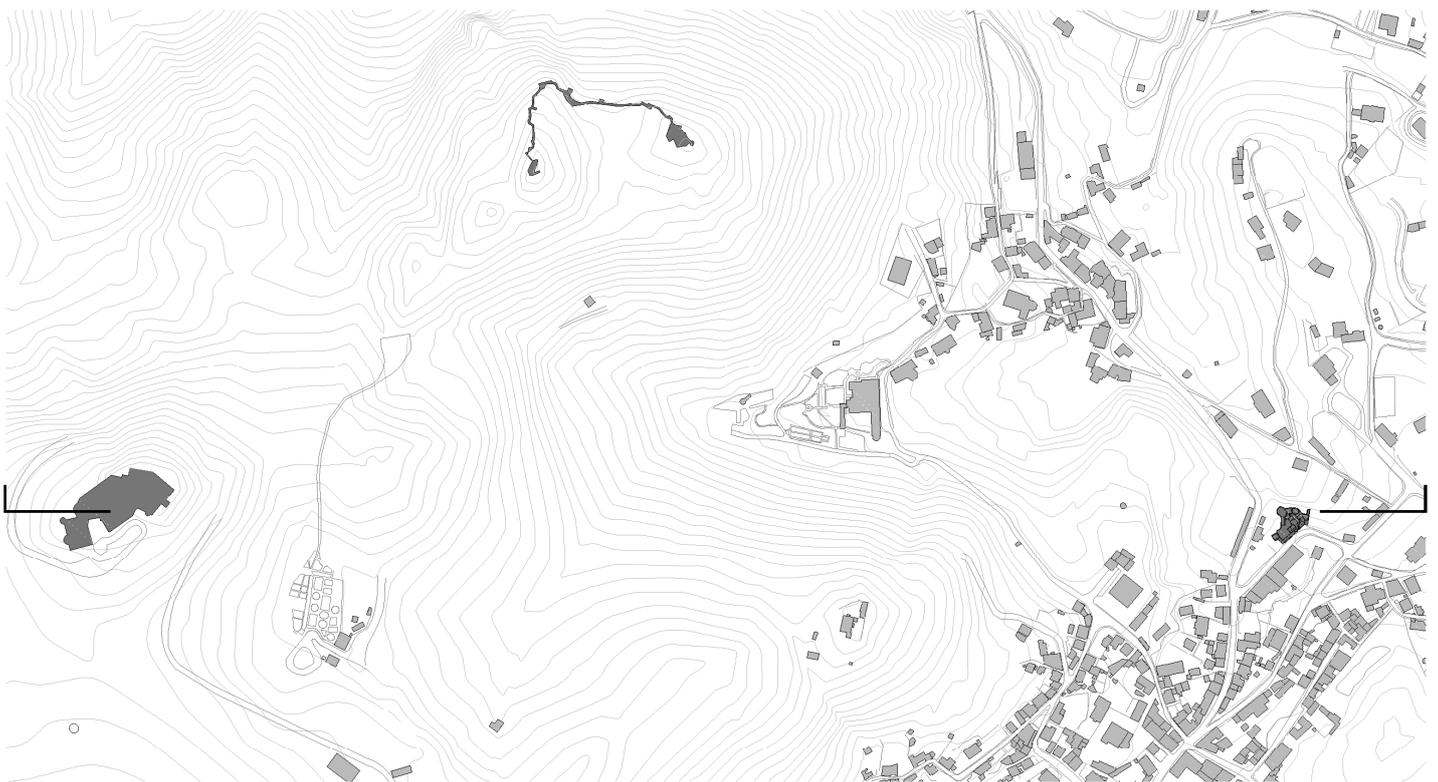
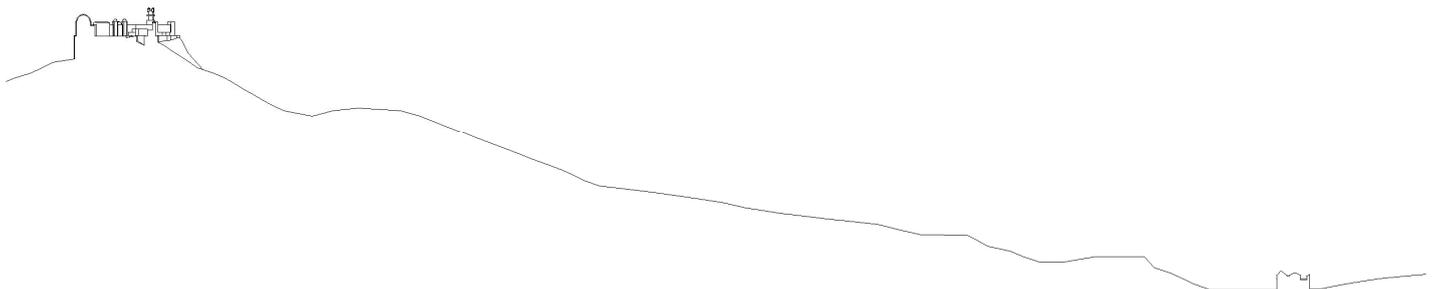
créditos: Domingos Schiopetta (1830) BN/E.1386 1. [Vista de Cintra]; Autor (2011) [paço visto do átrio]; Autor (2011) [casa vista da calçada]



Eixo 2 - Casa do Cipreste - Castelo dos Mouros (1948)

Planta cartográfica digital de Sintra (2009) adaptada à planta do Antepiano de Urbanização de Sintra (1948)

créditos do autor. fotografias a partir da: arcada (2008); varanda alpendrada (2011); balastrada da varanda (2008); sala de estar (2011)



0 20 100 200m



Eixo 3 - Casa do Cipreste - Palácio da Pena (1948)

Planta cartográfica digital de Sintra (2009) adaptada à planta do Antepiano de Urbanização de Sintra (1948)

créditos: [?] (18--) CMS/AHMS/F1209cx.15; Autor (2011) [fotografia de quarto do sótão]; Autor (2011) [fotografia a partir da janela do quarto]

3.3 Ante-projecto de Urbanização da Cidade Universitária de Coimbra (1934-1936). Laboratório de uma “arquitetura urbanística”⁹⁷⁵ da continuidade

No longo arco de trinta e três anos que mediou entre a nomeação de Raul Lino e Luís Benavente como autores do ante-projeto⁹⁷⁶ (1934) e a aposentação de Cristino da Silva (1967), como vogal-arquitecto da Comissão Administrativa do Plano de Obras da Cidade Universitária de Coimbra, que materializou e prosseguiu a conceção de Cottinelli Temo, decorreu a materialização desta importante realização do Estado Novo. Já aqui aludimos à relevante dimensão política do processo de obras da Cidade Universitária de Coimbra por evidenciar duas visões distintas para a concretização do mesmo objetivo, entre a continuidade da tradição coeva aos discursos do Presidente do Conselho, Doutor António de Oliveira Salazar⁹⁷⁷ (1937) e a rutura da monumentalidade exacerbada na ação do Ministro das Obras Públicas, Eng.º Duarte Pacheco.

E esta dúplice visão dos agentes políticos do regime não foi alheia ao entendimento de Raul Lino que intuiu uma possibilidade de afirmação da sua conceção culturalista no enfoque da tradição subjacente ao discurso do Presidente do Conselho, como aparenta revelar a carta que lhe remeteu em 7 de março de 1933, com um exemplar de *Casas Portuguesas*. Foi seu objetivo com aquela missiva, “a par do intuito de esclarecer o público sobre os verdadeiros valores da nossa casa, procu[ra] insinuar a cautela que é necessário ter ante o perigo desnacionalizador da adopção – aparentemente inofensiva – do estilo internacional.”⁹⁷⁸ Em boa verdade, naquela carta endereçada no horizonte da realização do plebiscito constitucional de 19 de março que entronaria o Estado Novo, o arquiteto já apresentava argumentos que serviriam ao regime para dar forma à campanha de construção dos bairros de casas económicas, cujo esforço integrou, a partir de 1934, no âmbito da Direcção Geral de Edifícios e Monumentos Nacionais. E essa estratégia foi crucial para ampliar a incidência da sua campanha que da arquitetura doméstica e da escala do edifício passou a abranger usos, escalas e disciplinas até aí não praticadas, como os equipamentos, a “arquitetura urbanística” e a conservação e restauro de monumentos.

⁹⁷⁵Lino, Raul, Parecer (30 Out. 1945). *Op. cit.*

⁹⁷⁶Cf. Portaria do Ministro das Obras Públicas e Comunicações, Duarte Pacheco, de 4 de dezembro de 1934 Diário do Governo, II.ª Série, n.º 294, de 15-12-1934, p. 5413.

⁹⁷⁷Cf. Salazar, António de Oliveira Salazar, Discursos e notas políticas, Vol II (1935-1937), Coimbra, 1945.

⁹⁷⁸Rosmaninho, Nuno, *op. cit.*, p. 348.

Comprova subjetivamente essa vontade de ampliação funcional, territorial e disciplinar da campanha a afirmação naquela mesma carta endereçada a Oliveira Salazar do exemplo “modelar (...) [do] que neste sentido se está operando na Itália sob a inspiração mussolinesca – verdadeiro espelho da remodelação social do país; novo espírito a revestir uma alma multissecular”⁹⁷⁹. Espírito esse que culturalmente traduzido em termos nacionais incentivaria “a expressão arquitectural da grande obra de ressurgimento da nação (...) [e] quanto não melhoraria o aspecto da cidade [de Lisboa e portuguesa] se fosse bem aproveitada a sua riqueza monumental e pictórica já existente!”⁹⁸⁰. O entendimento expresso nesta carta que Raul Lino dirigiu a Oliveira Salazar, é em boa verdade aquele que orientará toda a sua ação e obra ao serviço do Estado, e que se apresenta na conceção do Ante-Projeto da Cidade Universitária de Coimbra, que é uma das suas primeiras realizações ao serviço da Direcção Geral de Edifícios e Monumentos Nacionais. A natureza e escala do projeto evidenciam bem o espírito da conceção italiana, como Marcello Piacentini empregou na reforma da Piazza della Vittoria em Brescia (1927-1932), e que Lino ilustrou como paradigma de harmonia na conferência que proferiu no Rio de Janeiro em 9 de julho de 1935, sob o título “Arquitectura – Padrão Cultural”, posteriormente publicada sob o título de “Espírito na arquitetura” (Auriverde Jornada, 1937, p. 208-209).

De fato o projeto que o arquiteto subscreveu para Coimbra tem um nexos de familiaridade com a obra de Piacentini em Brescia, que conformando um sistema de *Piazza e Piazzeta* estruturadas sobre a torre dos discursos solenes em gaveto, se inspirou no esquema renascentista de Jacopo Sansovino em Veneza. Evocação que o seu entendimento de Coimbra como a “lusa Florença”⁹⁸¹ vem evidenciar e reforçar. Todavia o projeto para Coimbra consubstancia uma amplitude no plano das demolições que é excessiva e não é de todo compaginável com o pensamento e obra de Raul Lino. E esta circunstância só se pode entender no plano do estrito cumprimento do programa desenhado pela comissão de professores e que não será de estranhar no âmbito do também sagrado compromisso ético que é a obra de arquitetura como “consórcio”⁹⁸² entre arquiteto e cliente, e que não de somenos descaracterizou a sua obra.

⁹⁷⁹Id. Ibid.. p. 349.

⁹⁸⁰Id. Ibid.

⁹⁸¹“E isto leva-me a falar da lusa Florença, de Coimbra, que também esta cidade tem, ou antes – tinha a sua escala bem sensível; uma escala delicada, gentil, feminina, que fazia obras de ourivesaria e que dava à cidade universitária aspectos de jardim mimoso com os seus pavilhões burilados a dominarem a lírica paisagem”. Cf Lino, Raul, Generalidades, in *Olisipo*, Lisboa n.º 62 (Abr. 1953), p. 76.

⁹⁸²Lino, Raul, Raul Lino visto por ele próprio, *op. cit.*, p. 31.

Julgamos ainda que o projeto da Casa Dr. Ângelo da Fonseca concebido por Raul Lino para o sítio do antigo Colégio da Estrela sito na Couraça de Lisboa e na envolvente do recinto da Alta, já aqui referenciada como síntese harmoniosa de uma arquitetura que entende como padrão de cultura e de continuidade, não terá sido alheio á decisão de Duarte Pacheco em o nomear para desenvolver o projeto de urbanização da Cidade Universitária. Suspeita que consubstanciamos na influência do Prof. Dr. Ângelo da Fonseca na sua que foi a primeira ideia de remodelação urbana da Alta.⁹⁸³

Esta proposta gizada por Raul Lino e Luís Benavente (1934-1936), assim como um desenvolvimento ulterior exclusivamente conduzido por Benavente no âmbito da segunda comissão de obras (1939-1940), não colheram como já aduzimos a aprovação de Duarte Pacheco. A solução definitiva do plano seria traçada pelo Arquiteto-chefe Cottinelli Telmo e prosseguida após a sua morte (1948) pelo Arquiteto-Vogal Cristino da Silva, no âmbito da Comissão Administrativa do Plano de Obras da Cidade Universitária de Coimbra, processo que protagoniza mais um de “outros tantos malogros ou fracassos”⁹⁸⁴, de Raul Lino, em face de um ideário culturalista que não aproveitava à obra do regime.

Nesse sentido entendemos inevitável confrontar os dois projetos, o “que procura a continuidade, ou tradicional, e o que cultiva a descontinuidade e se diz modernista”⁹⁸⁵ estremados nas respetivas conceções de Raul Lino e Luiz Benavente – pese embora o grau excessivo das demolições programadas – e Cottinelli Telmo e Cristino da Silva. Entendemo-lo com vista a expressar através das imagens a seguir reproduzidas e das plantas expressamente produzidas, as virtudes do projeto de “arquitetura urbanística” vencido, precisamente pelo grau demolidor e impositor de uma nova ordem avessa ao sítio e à memória que a obra realizada configura.

⁹⁸³Rosmaninho, Nuno, O poder da Arte: o Estado Novo e a cidade universitária de Coimbra, *op. cit.*, p. 322.

⁹⁸⁴Lino, Raul, Raul Lino visto por ele próprio, *op. cit.*, p. 29.

⁹⁸⁵Lino, Raul, “Afinidades e Analogias”, in *Diário de Notícias* (12 Jan. 1953).



0 20 100 200m



Ante-Projecto de Urbanização da Cidade Universitária de Coimbra (1934-1939) - Raul Lino e Luís Benavente

Planta topográfica de Coimbra (1932-1934)

➤ A-F Fotografias A-F

créditos: Eng. José Baptista Lopes (1932-1934) CMC/AHMC



123 [Imagem A] Escadas do Liceu, Praceta António Luís Gomes, Coimbra (194-)⁹⁸⁶



124 [Imagem B] Arco do Castelo, Calçada Martim de Freitas (194-)⁹⁸⁷



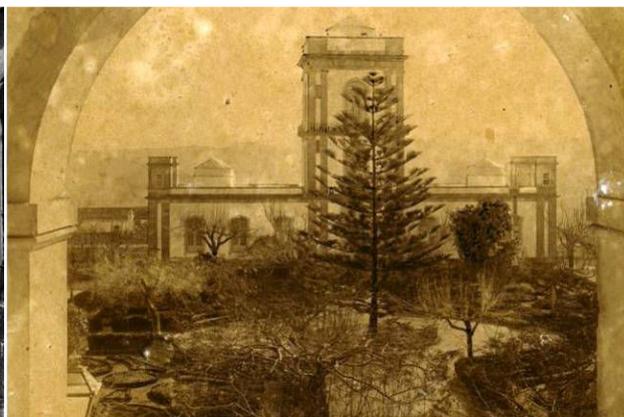
125 [Imagem C] Arcos do liceu, Rua do Arco da Traição (195-)⁹⁸⁸



126 [Imagem D] Sé Nova, Largo da Feira (194-)⁹⁸⁹



127 [Imagem E] Rua Sá de Miranda e Rua do Arco do Bispo, (194-)⁹⁹⁰



128 [Imagem F] Edifício do antigo observatório astronómico, Pátio das Escolas (187-)⁹⁹¹

⁹⁸⁶Créditos: [?] (194-), Biblioteca Municipal de Coimbra, Imagoteca/AG-0040

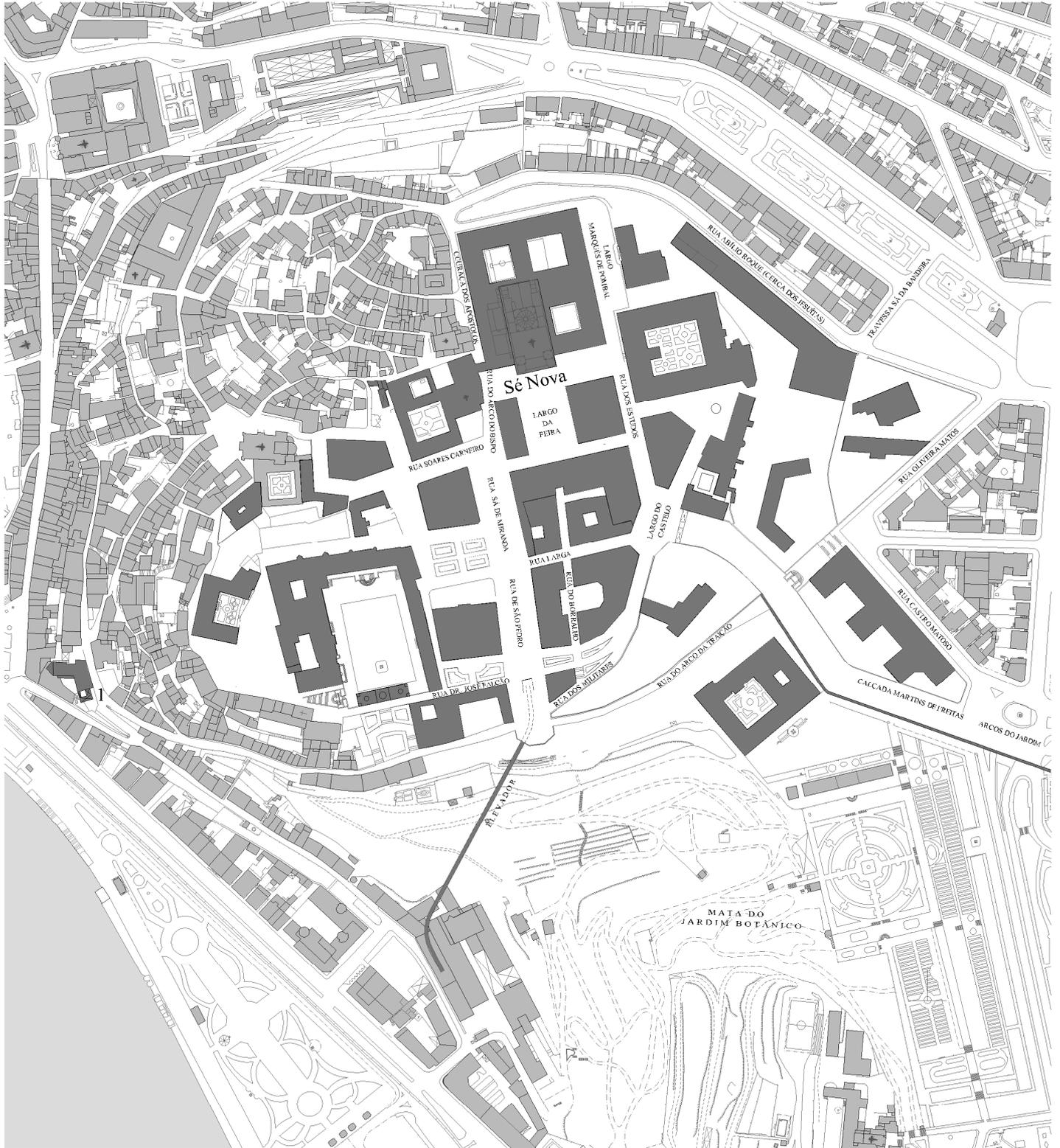
⁹⁸⁷Créditos: [?] (194-), Biblioteca Municipal de Coimbra, Imagoteca/AG-0155

⁹⁸⁸Créditos: [?] (195-), Biblioteca Municipal de Coimbra, Imagoteca/BMC-181

⁹⁸⁹Créditos: [?] (194-), Biblioteca Municipal de Coimbra, imagoteca/BMC.A122

⁹⁹⁰Créditos: [?] (194-), Biblioteca Municipal de Coimbra, Imagoteca/AG-0480

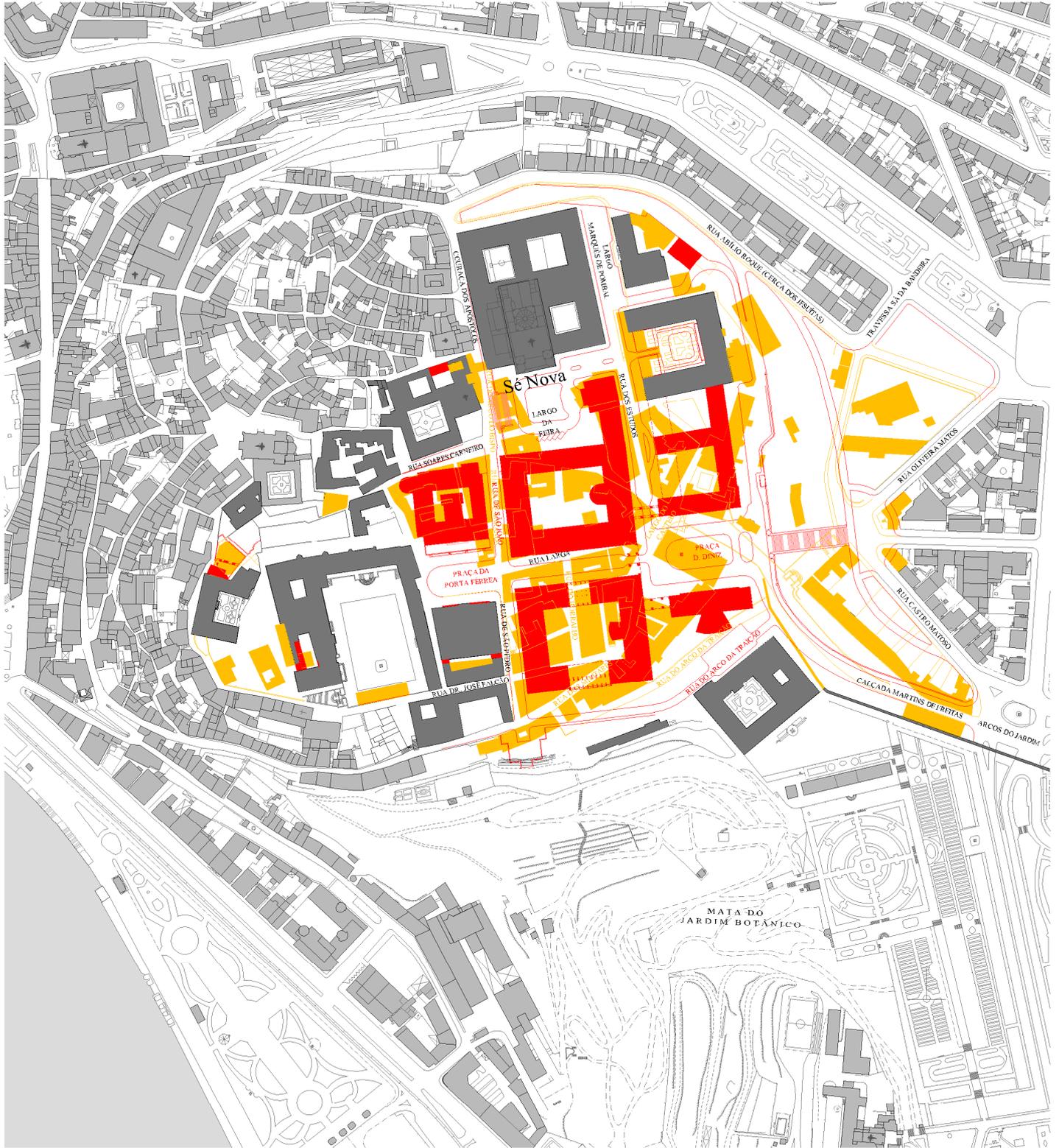
⁹⁹¹Créditos: [?] (187-), Universidade de Coimbra, Biblioteca Geral/b2508650



Ante-Projecto de Urbanização da Cidade Universitária de Coimbra (1934-1936) - Raul Lino e Luís Benavente

Solução após alterações (1939) - Cartografia (1993) adaptada ao levantamento de 1934 na área do plano

1 - Casa Dr. Ângelo da Fonseca (1925-28)



0 20 100 200m



Plano de Conjunto da Cidade Universitária de Coimbra (1941-1949) - Cottinelli Telmo e Cristino da Silva

Alterações e demolições (1949) - Cartografia de 1993 adaptada ao levantamento de 1934 na área do plano

■ Existente

■ A construir

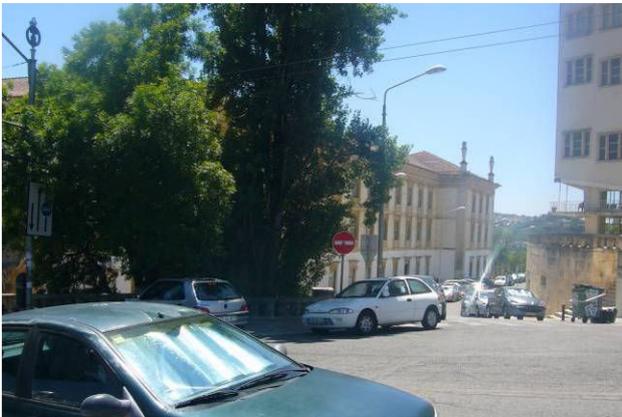
■ A demolir



129 [Imagem A] Escadaria Monumental, Praceta António Luís Gomes, Coimbra (2010)⁹⁹²



130 [Imagem B] Praça D. Diniz [edifícios não demolidos], Calçada Martim de Freitas (2010)⁹⁹³



131 [Imagem C] Rua do Arco da Traição (2010)⁹⁹⁴



132 [Imagem D] Sé Nova, Largo da Feira (195-)⁹⁹⁵



133 [Imagem E] Rua de São João (antiga R. Sá de Miranda) (2010)⁹⁹⁶



134 [Imagem F] Pátio das Escolas (2010)⁹⁹⁷

⁹⁹²Créditos: autor (2010)

⁹⁹³Créditos: autor (2010)

⁹⁹⁴Créditos: autor (2010)

⁹⁹⁵Créditos: [?] (1945), Biblioteca Municipal de Coimbra, imagoteca/Bmc_f034

⁹⁹⁶Créditos: autor (2010)

⁹⁹⁷Créditos: autor (2010)

3.4 Ante-Plano de Urbanização de Tavira (1948-1953). A negação de determinismos preconcebidos ou a urbanização entendida como a arte de valorização dos aglomerados

Nas três primeiras décadas do século XX decorridas as duas primeiras fases de arquitetura e paisagem de “encantamento” (1900-1918) e de “boas maneiras” (1918-1933), o problema da urbanização foi (involuntariamente) extrínseco à proposta de Raul Lino por circunstâncias de conjuntura já aduzidas. Todavia a dimensão urbana é intrínseca à sua *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total) e entendemo-la como elo de ligação com a terceira fase da sua proposta de “Arquitetura, paisagem e serviço público” (1934-1948). Evidencia desse ensejo são obras como a Casa Elisa Vaz (1912), o Cinema Tivoli (1918-1924), a Casa dos Penedos (1920-1922), a Casa António Sérgio (1925) ou a Casa Ângelo da Fonseca (1925-1928), que entre outras (aparentemente) não tão urbanas, traduzem a essência de uma proposta que, segundo Pedro Vieira de Almeida, visou: “mais progresso material para o campo, mais progresso moral para a cidade. É esse o sentido pedagógico mais fundo da sua intervenção. E que insistentemente se não quer entender (...)”⁹⁹⁸

Este nosso entendimento do enfoque urbanístico da sua proposta no dealbar da terceira década do século XX, assentamo-lo na carta(programa) que endereçou a Oliveira Salazar, em 7 de março de 1933, no sentido de encabeçar um esforço de nacionalização da nossa arquitetura e urbanismo, conciliando tradição e modernidade num espírito antitético ao “estilo internacional”⁹⁹⁹. Comprova-o a ação de Raul Lino ao serviço da Direcção-Geral de Edifícios e Monumentos Nacionais, a partir de 1934, consubstanciando em pareceres, escritos e projetos a transversalidade intrínseca à sua conceção arquitetónica. Tradução clara desse intuito reside, entre outros, nos projetos de agrupamentos de casas económicas (1934-1936), no “Completamento do Palácio Nacional da Ajuda” (1934-1956), ou na co-autoria com Luiz Benavente no Ante-projecto de Urbanização da Cidade Universitária de Coimbra (1934-1936). Todavia é precisamente nas vésperas do *1.º Congresso Nacional de Architectura* em 1948 que consagra no plano nacional a doutrina internacionalista da *ville radieuse*, que Raul Lino tece a sua síntese maior de um entendimento da urbanização como arte de valorização das particularidades dos aglomerados, através do Ante-Plano de Urbanização de Tavira (1948-1953).

⁹⁹⁸ Almeida, Pedro Vieira de, *Raul Lino, op. cit.*, p. 38.

⁹⁹⁹ Cf. Rosmaninho, Nuno, *O poder da Arte, op. cit.*, 348.

Atento aos constrangimentos e ao quadro de necessidades levantado pelo município de Tavira, aos investimentos e obras de infraestruturação programadas pela administração do estado e no horizonte de um crescimento demográfico moderado, Raul Lino, sem descurar os aspetos materiais da urbanização, privilegiou a sua dimensão espiritual, valorizando os aspetos particulares da cidade. Fê-lo em coerência com um ideário repercutido em pareceres sobre projetos de urbanização e de arquitetura, a partir de 1936, assim como em outros escritos, sendo clara a tangência narrativa entre ensaios como “A propósito da Sé do Funchal: a restauração de Monumentos” (1941), *Quatro Palavras sobre Urbanização* (1945) e a memória descritiva do Antepiano de urbanização de Tavira (1948-1953).

Considerando que “Tavira (...) artística e historicamente é a cidade [algarvia] que maior curiosidade desperta no visitante sensível às coisas do espírito”¹⁰⁰⁰ e que os seus “aspectos picturais e a sua ambiência histórica que lhe imprime sabor especial (...) devem ser não só conservadas, como valorizadas criteriosamente”¹⁰⁰¹, Raul Lino potencia o significado cultural da arquitetura como duplo fator de progresso. Assenta-o com efeitos no curto prazo através do turismo, “essência mágica que faz mover o maquinismo do progresso onde não haja outro combustível”¹⁰⁰², e no longo prazo, como fator de educação para elevar “o nível da mentalidade dos habitantes (...) na escala cultural, alargando-se animadoramente cada vez por mais camadas de gente o reconhecimento dos valores da vida do espírito”¹⁰⁰³.

Desenhando o plano “a partir de realidades existentes e de possibilidades de execução em anos próximos”¹⁰⁰⁴, Raul Lino assenta a sua proposta nos argumentos do urbanismo pitoresco de Sitte e Unwin, atento às particularidades do sítio, privilegiando o significado cultural de continuidade. Na inversa medida critica “as concepções dispostas simetricamente em torno de rasgados eixos”¹⁰⁰⁵ e os princípios de sobreposição de uma nova ordem que fazendo tábua rasa da memória e da tradição, privilegiam a dimensão progressista da ruptura.

¹⁰⁰⁰Lino, Raul, Ante-Plano de Urbanização da cidade de Tavira; Memória Descritiva, op. cit., p. 2.

¹⁰⁰¹Id. Ibid., p. 8.

¹⁰⁰²Lino, Raul, *Quatro Palavras sobre Urbanização*, op. cit.

¹⁰⁰³Lino, Raul, Ante-Plano de Urbanização da cidade de Tavira; Memória Descritiva, op. cit., p. 7.

¹⁰⁰⁴Id. Ibid., p. 1.

¹⁰⁰⁵Id. Ibid.

O Antepiano de Tavira repercutido nas peças desenhadas do projeto traduz uma síntese de correta transição entre os modelos de planeamento vigentes em Portugal na época de Duarte Pacheco, a que se referiu Margarida Sousa Lôbo na sua investigação¹⁰⁰⁶, entre uma primeira fase do plano-imagem e a sua transição para a fase do plano-de-gestão, delimitadas no horizonte do estudo, entre 1934 e 1954. De facto o parecer prestado pela Comissão de Revisão da Direcção Geral dos Serviços de Urbanização, em 30 de Maio de 1949, traduz bem essa transição de políticas, obrigando o arquiteto a uma revisão das peças do projeto, que bem soube traduzir do desenho para a mancha, sem perda daquela qualidade cultural de valorização do património histórico e artístico da vila. Nesse sentido o plano desdobra-se em peças complementares como a planta de apresentação, que detalha em desenho a configuração de alinhamentos, lotes e possibilidades de ocupação traduzidas no regulamento das zonas, sendo particularmente eficaz como instrumento de apoio à gestão urbanística no sentido de operacionalizar a sua aplicação no terreno.

É patente neste plano urbanístico mais entendido como projeto no seu desdobramento em peças complementares um propósito de valorização do aglomerado que se filiado no urbanismo pitoresco de Sitte e Unwin, é também refletido na eutopia, ou utopia possível que Geddes desenvolveu a partir daqueles autores, no enfoque da escala humana refletido na *valley section*. Esse enfoque está bem refletido nos perfis transversais dos arruamentos, na conformação dos alinhamentos edificados e na distribuição e métrica do “arvoredo”, verdadeira estrutura verde, elementos que no seu todo concretizam um urbanismo concebido para e à escala do homem.

¹⁰⁰⁶Lôbo, Margarida Sousa, *Planos de Urbanização A Época de Duarte Pacheco*, op. cit., p. 219-220.



Ante-Plano de Urbanização de Tavira (1948-1953) - Raul Lino

Situação existente (1948) - Cartografia (1998) adaptada ao levantamento de 1948 que serviu de base ao Ante-Plano

Raul Lino – Arquitetura e Paisagem (1900-1948)



0 20 100 200m



Ante-Plano de Urbanização de Tavira (1948-1953) - Raul Lino

Alterações e demolições (1953) - Cartografia (1998) adaptada ao levantamento de 1948 que serviu de base ao Ante-Plano

Existente	A construir	A demolir	Árvores (existente)	Árvores (plantação)
Zonas verdes	Monumentos	Habitação	Equipamentos	Indústria



Ante-Plano de Urbanização de Tavira (1948-1953) - Raul Lino

Solução definitiva (1953) - Cartografia (1998) adaptada ao levantamento de 1948 que serviu de base ao Ante-Plano

3.5 Zona de Proteção do Palácio Nacional de Sintra (1948). A salvaguarda do património urbano ou a cultura como estratégia ao serviço do planeamento

Na conjuntura do 1.º Congresso Nacional de Arquitectura em 1948 que traduz para o plano nacional a vinculação da arquitetura e do urbanismo aos princípios universais da doutrina moderna, Raul Lino conformava nas particulares circunstâncias da vila algarvia de Tavira a sua conceção transversal e inefável da “arquitetura urbanística”. Naquele mesmo ano do Congresso e um ano antes de ser compulsado à reforma por limite de idade (70 anos) na Direcção-Geral de Edifícios e Monumentos Nacionais, o arquiteto repercutia a sua tese culturalista em outros dois exercícios enfocados em Sintra que não de projeto. Referimo-nos primeiro ao ensaio *Os Paços Reais da Vila de Sintra* (1948), que escreveu como corolário da reflexão e prática de conservação e restauro exercida sobre o Palácio Nacional, entre a sua colaboração artística na feitura do livro *O Paço de Sintra* (1903) e o seu arranjo geral no âmbito das comemorações centenárias (1939-1940). E em segundo ao parecer da Zona de proteção do Palácio Nacional de Sintra (1948), redigido no âmbito da sua função de avaliador nas múltiplas representações ao serviço do estado, diagonalmente abordadas no corpo da tese, papel que lhe granjeou a maior oposição dos coetâneos e que bem patente esteve nas comunicações apresentadas ao congresso de 1948, assim como na polémica que sucedeu à exposição retrospectiva de 1970.

Sem prejuízo da sua ação polémica e combativa em face da oposição generalizada da classe que não se reconhecia no seu ideário culturalista, Raul Lino expressou teoricamente nos seus pareceres, em particular das zonas de proteção¹⁰⁰⁷, um entendimento de património urbano que é pioneiro e que tem expressão material nos sítios. O programa público desse entendimento já se fazia no texto “A propósito da Sé do Funchal: a restauração de Monumentos” (1941) cuja orientação conservacionista antitética às práticas de restauro em vigor originou polémica no seio da Direcção-Geral de Edifícios e Monumentos Nacionais, como acusou Maria João Neto na sua investigação¹⁰⁰⁸ e depoimento¹⁰⁰⁹.

¹⁰⁰⁷Raul Lino foi autor dos pareceres das zonas de proteção do Palácio Nacional da Ajuda (1935), Palácio Nacional de Queluz (1940) e da Assembleia Nacional (1941). Cf. Rodrigues, Paulo Simões, *op. cit.*

¹⁰⁰⁸Neto, Maria João Baptista, *Memória propaganda e Poder: O Restauro dos Monumentos Nacionais (1929-1960)*, *op. cit.*

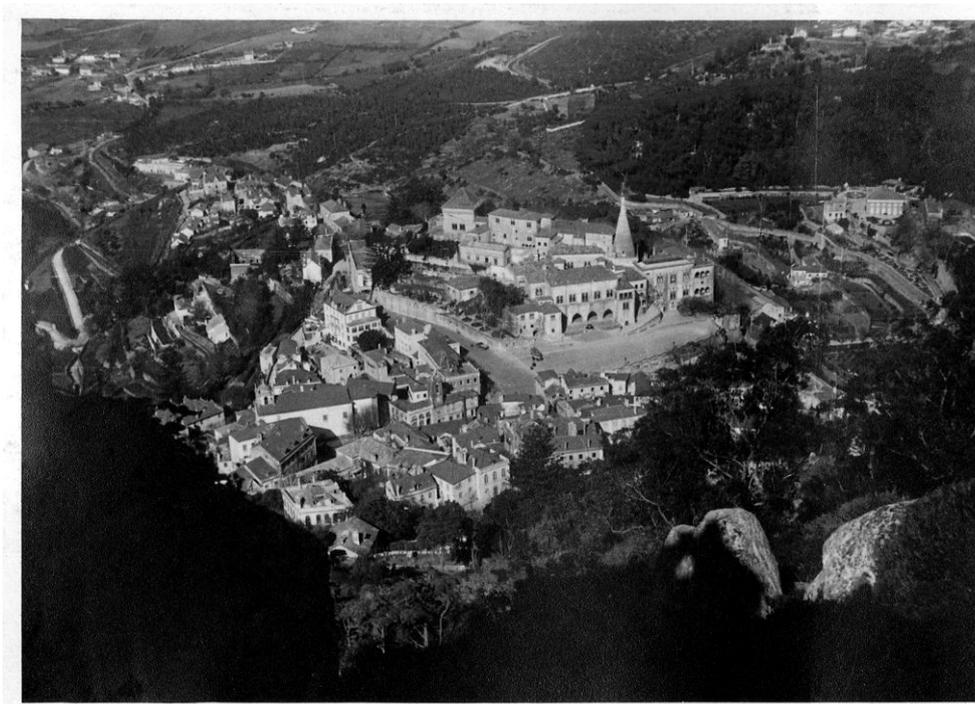
¹⁰⁰⁹Cf. Neto, Maria João Baptista, *Entrevista a Maria João Neto: Raul Lino – Arquitectura e Paisagem* [23 Fev. 2011], Lisboa: IHA/FL.U.L., Alameda da Universidade. Entrevista concedida a Paulo Manta. Transcrita e publicada em Anexo D na presente tese.

Esta dimensão da sua ação avaliadora ao serviço do Estado foi justamente levantada por Nuno Portas na sua leitura crítica da exposição retrospectiva, em 1970, que considera então relevante para o “estudo compreensivo da obra de Raul Lino (...) a análise não só dos seus escritos públicos mas também dos inúmeros pareceres (...) na medida em que nas cadeias de informações oficiais, como nas decisões de júris, *se decide arquitetura*, directa ou indirectamente”¹⁰¹⁰. Esta é também a nossa leitura e entendemos que nos seus pareceres, Lino não visou coartar os seus coetâneos, antes exercer uma ação pedagógica no sentido da necessária reflexão sobre como conciliar na (sua) modernidade o espírito e a técnica. Essa reflexão traduzida em síntese, embora culturalmente inacessível à generalidade da classe, já era todavia questionada por alguns arquitetos, como Pedro Vieira de Almeida (“Raul Lino e a responsabilidade da nova crítica”, in *A Capital*, 19 Nov. 1969), sendo evidente no pós crise, na pós-modernidade e na hipermodernidade.

Este entendimento culturalista que radica na obra de Raul Lino é transversal a toda a expressão e natureza arquitetónica do seu exercício, assim o visámos demonstrar ao longo da tese e em particular nas ilustrações que precedem. Todavia não deixa de ser irónico que a sua mais paradigmática realização no que respeita à construção de paisagem, se afirme sob o traço de outrem, através do parecer da Zona de proteção do Palácio Nacional de Sintra. Nomeado para o elaborar em 30 de janeiro de 1948, Lino finaliza-o em 24 de maio, quatro dias antes do arranque do *1.º Congresso Nacional de Arquitetura*, em 28 de Maio, e pelo seu enunciado intrínseco este parecer consubstancia uma tese que bem se poderia apresentar a par da defendida por Mário de Oliveira (*A Arquitetura no Plano Nacional*) no que concerne ao entendimento dinâmico da tradição na construção da modernidade. Traçado no âmbito do Plano de Urbanização de Sintra gizado por Étienne de Gröer, em 1949 e homologado em 1952, o “perímetro de proteção estabelecido pela Direcção dos Monumentos e Edifícios Nacionais, no interior do qual toda a construção está severamente fiscalizada pela mesma Direcção, sob o ponto de vista das suas proporções, do seu carácter arquitectónico e da sua cor, para que ela não venha criar uma nota discordante na paisagem, cujo motivo principal é constituído pelo monumento nacional”¹⁰¹¹.

¹⁰¹⁰ Portas, Nuno, Raul Lino: uma interpretação Crítica da sua Obra de Arquiteto e Doutrinador, *op. cit.*, p. 20.

¹⁰¹¹ Gröer, Etienne de, Plano de Urbanização de Sintra, Memória explicativa, Capítulo II. – Proteção dos Monumentos Nacionais e das outras construções de valor artístico, Lisboa, Direcção Geral dos Serviços de Urbanização, 1949, p.5



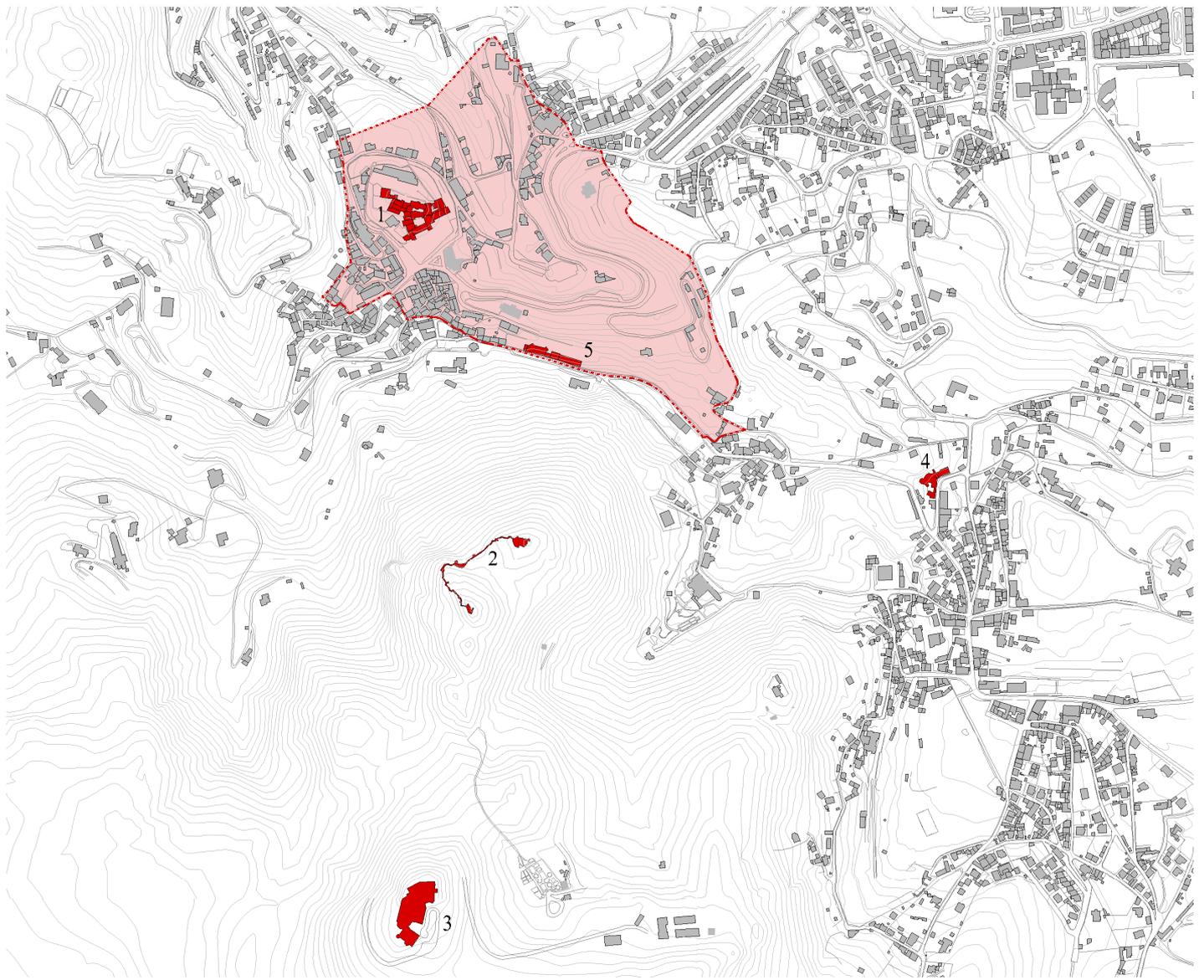
135 “As grandes faixas arborizadas que emolduram a Antiga Vila”¹⁰¹²



136 “Vista do Palácio Nacional protegida por faixas Non Aedificandi”¹⁰¹³

¹⁰¹²Créditos: [?] (1949). Gröer, Etienne de, *op. cit.* [fot. I].

¹⁰¹³Créditos: [?] (1949). Gröer, Etienne de, *op. cit.* [fot. II].



Zona de Protecção do Palácio Nacional de Sintra

Edificação

Zona de protecção

1 - Palácio Nacional de Sintra; 2 - Castelo dos Mouros; 3 - Palácio da Pena; 4 - Casa do Cipreste (1912-1914); 5 - Casa dos Penedos (1918-1922)

créditos: [?] (anterior 1912) AHMS-F6273cx.78; Autor (2011) [Palácio nacional visto da casa Ribeiro Ferreira]

Capítulo 4

Epílogo – “A Arquitetura Morreu?”

4 Epílogo – “A Arquitetura Morreu?”

“Não conhecemos mundo algum, senão na relação que mantém com os homens. E não queremos arte alguma, senão a que constitui uma marca dessa relação.”¹⁰¹⁴

Nesta investigação sobre Raul Lino lemos a sua arquitetura enquanto construção de paisagem, conceção que entende ontologicamente como projeção espiritual do ser na sua circunstância e expressão do seu estilo de vida, abstração, todavia tão autêntica como real porque necessária à consciência de si. A génese do sentimento de paisagem como intuição de harmonia entre homem e meio é segundo Lino de ordem literária, surge com as élogas de Virgílio, desenvolve-se com Cícero e ressurge após as trevas medievais no proto-renascimento italiano com Petrarca. Todavia o positivismo e o inexorável progresso da ciência e da técnica vêm ameaçar a perceção tradicional da paisagem na medida em que o homem é confrontado com a sua perda, recrudescendo então nas artes o sentimento romântico da paisagem. Perigos “denunciados por uma longa série de filósofos, que, de Rousseau a Nietzsche, de Tocqueville a Heidegger, nunca deixaram de insistir na corrupção que traria consigo,”¹⁰¹⁵ quando ao progresso material não correspondeu o progresso espiritual das mentalidades.

A paisagem precede-nos construída por gerações em aperfeiçoamento milenarmente burilado e prossegue-nos testemunhando o presente ao porvir. Síntese circunstanciada da arquitetura independentemente do seu destino, natureza e escala, a paisagem é segundo Raul Lino uma construção do homem, testemunho cultural da sua ação cuja harmonia de proporções nos indica a escala civilizacional das comunidades humanas. Parece-nos então particularmente adequado citar Goethe, autor que coloniza o pensamento de Lino, expressando a máxima acima citada a ideia que é a sua própria, de que a arte em geral e a arquitetura em particular é marca da relação entre o homem e o mundo, a vida, ou a circunstância, e que a paisagem é a síntese máxima desse concílio em termos de harmonia.

¹⁰¹⁴Johann Wolfgang von Goethe, José M. Justo (trad.), João Barrento (pref.), *Máximas e Reflexões*. Lisboa: Relógio d'Água, 2000, p. 184. Goethe (1749-1832) formula esta máxima nos grupos de sentenças e aforismos incluídos no final do Segundo e Terceiro Livros d'*Os anos de peregrinação de Wilhelm Meister*, (1829), sendo ordenada no capítulo “A Arte e os Artistas”, o sexto de oito grandes grupos temáticos compilados na edição de Hamburgo de 1948. cf. João Barrento (pref.), *op. cit.*

¹⁰¹⁵Lipovetsky, Gilles; Serroy, Jean, *A cultura mundo: resposta a uma sociedade desorientada*. Lisboa: Edições 70, 2010, p. 30.

Uma breve leitura do pensamento, ação e obra de Raul Lino permite-nos intuir isso mesmo, ou seja que a construção da paisagem é um objetivo transversal da arquitetura, ideia que sendo central no ensaio “Arquitetura, Paisagem e a Vida,” (Boletim, n.º 1-3, Jan-Mar 1957), já se apresentava nos seus primeiros escritos. À centralidade desse pensamento nos dedicámos ao longo da investigação, ideia que é, objetivamente, a reflexão mais persistente do arquiteto numa produção que somou quase três quartos de século (1900-1974), tendo sido recorrente na sua narrativa literária e objeto transversal da sua obra de arquitetura, aquele que persistiu e resistiu a todas as suas derrotas.

De fato a paisagem sobreviveu ao tema da arquitetura doméstica demandado pelo autor n’ “A campanha para o aporuguesamento da casa portuguesa”, a partir de 1900. “Sabendo[-se] que de avós escoreitos descendem às vezes netos idiotas”, Raul Lino já acusava a incompreensão da infável ideia em 1933 (*Casas Portuguesas*), caricaturando em 1941 o equívoco da “casa à antiga portuguesa” (“Ainda as Casas Portuguesas”), para em 1945 encerrar sem culpa formada, a campanha (“Vicissitudes da casa portuguesa nos últimos cinquenta anos”). O desentendimento da campanha, gerou-se sob o jugo da burguesia que ambicionou educar, sem ter surtido efeito direto junto daqueles a quem dirigiu a obra, os estudantes de arquitetura, como Fernando Távora que levantou criticamente o “problema da casa portuguesa” (1945-1947) e indiretamente recuperou a própria ideia central da campanha.

Sem questionar a prevalência da arquitetura doméstica na investigação e na historiografia mais ou menos recente produzida sobre o autor, entendemos que a paisagem em Raul Lino tem semelhante pertinência e nesse sentido entendemos que a nossa leitura vem contribuir para o preenchimento de uma lacuna que a própria comunidade científica, embora esparsamente, já vinha levantando (Michel Toussaint, “A Paisagem Segundo Raul Lino”, 2002). Todavia a paisagem como tema de estudo sobre Raul Lino ainda não mereceu o devido enfoque científico, tendo em conta como é o tema mais persistente da sua narrativa, e foi mesmo objeto de um ensaio dois anos após o autor questionar a própria morte da arquitetura (A arquitetura morreu?, in *Diário de Notícias*, 4 Ago. 1955). Exceções ao tema da arquitetura doméstica têm surgido que contextualizam a sua ação e obra entre coetâneos em outros domínios na conjuntura do Estado Novo, como já aduzimos, como no panorama das artes (Margarida Acciaiuoli, 1991, 1998), no urbanismo (Margarida Sousa Lôbo, 1995) ou no restauro e conservação do património (Maria João Neto, 2001).

Todavia recusámos nesta leitura uma segregação disciplinar da obra do autor, dado que a sua conceção compreende as artes decorativas e o urbanismo, que melhor entende como “arquitetura urbanística” (*Quatro Palavras sobre Urbanização*, 1945), na *Gesamtkunstwerk* (a obra de arte total), constituindo-se a arquitetura como o *leitmotiv* (o elemento de ligação), fruto da estrutura germânica da sua formação contaminada que foi pelo *pathos* do romantismo. Esta mesma transversalidade informou a pedagogia de Gropius propagando na Bauhaus o ensino da arquitetura “entre a colher e o território”, escol que segundo Pevsner (*Pioneers of modern design*, 1936) prosseguiu o influxo *Arts and Crafts* dos pioneiros britânicos. Raul Lino estendeu essa transversalidade aos usos, pois “só merece realmente este nome [arquitetura] o trabalho em que o autor procura sujeitar o conjunto da obra a certa ideia plástica independentemente da razão utilitária do que se pretende edificar” (*Espírito na Arquitetura*, 1937). Convicto que a primeira dimensão do problema arquitectónico reside na “solução de uma planta [e que] a beleza fundamental do aspecto exterior de uma casa [ou de qualquer obra de arquitetura] está nas suas proporções”¹⁰¹⁶, Raul Lino entende o funcional e o belo como qualidades intrínsecas da arquitetura, nos mesmos termos em que a consideram os modernos.

A arquitetura tem o maior “significado [de] padrão cultural” (*Espírito na Arquitetura*, 1937), devendo valorizar as circunstâncias de contexto na construção de uma síntese de continuidade entre o passado, o presente e o futuro que já se constrói hoje. Nesse sentido Raul Lino opõe-se ao “estrito abstencionismo de feição internacional” (*Espírito na Arquitetura*, 1937), e ao universalismo do novo homem-massa (Ortega y Gasset, *La rebelion de las massas*, 1930) que a doutrina moderna postulou (Carta de Atenas, 1933). Sendo “o mais forte motivo da [sua] campanha (...) um anseio de recuperar a harmonia perdida da paisagem, das cidades de Portugal” (1945), assentámos no propósito de recuperação da paisagem, ou seja da recuperação da continuidade perdida entre a arquitetura e a sua circunstância, aquele que é o objetivo da nossa leitura de Raul Lino. Limitámos o período da proposta de construção de paisagem de Raul Lino entre 1900, data em que publicou o seu primeiro projeto de arquitetura, o pavilhão português para a exposição internacional de Paris de 1900, e 1948, ano em que produziu os seus últimos exercícios ao serviço do Estado, como o parecer da zona de proteção do Palácio Nacional de Sintra, antes de ser compulsado à reforma por limite de idade, em 1949.

¹⁰¹⁶Lino, Raul, *A Nossa Casa*, *op. cit.*, p. 10-17.

Esta delimitação temporal do tema coincidiu também com factos marcantes na história da arquitetura moderna em Portugal. Os anos de 1900 e 1948 assinalaram a sua primeira e última derrota e parecem confirmar a ideia pelo próprio confessa: “que parece ter havido um destino adverso ou ingrato que fez daqueles que eu julguei mais importantes outros tantos malogros ou fracassos dos quais, aliás, saí magoado mas sem culpa formada.”¹⁰¹⁷ De facto o pavilhão português construído no recinto da exposição internacional de Paris de 1900 sob projeto de Ventura Terra consubstanciou entre nós o descolamento da via progressista avessa à tradição e assente na afirmação dos princípios funcionais da arquitetura moderna, que ganhava massa crítica na agremiação da classe em torno da Sociedade dos Arquitectos Portugueses, criada em 1902. Já em 1948, a doutrina moderna representada pelos arquitetos modernos da segunda geração com Keil do Amaral à prôa, ratificava nas teses do *1.º Congresso Nacional de Arquitetura* em 1948 a Carta de Atenas de 1933.

Com as “Ilustrações de uma cultura da paisagem (moderna) em Raul Lino,” visámos dar expressão gráfica à narrativa e tornar evidente o seu propósito de construção, renovação e salvaguarda da paisagem, entendendo-se que as imagens espelham o sentido de reinterpretção dinâmica da tradição que informa a sua síntese de continuidade, autenticidade e coeva modernidade em face do meio. Contudo a sua produção não se esgotou na reforma por limite de idade com setenta anos em 1949, ao serviço da Direcção Geral de Edifícios e Monumentos Nacionais,¹⁰¹⁸ continuando a exercer arquitetura em regime liberal até falecer em 1974, com noventa e quatro anos. Nesse arco de tempo a sua atividade como projetista vai-se dissipando na medida em que incrementa a sua produção teórica, batendo-se pela defesa intransigente das suas ideias em livros, ensaios e artigos:

“Nestes artigos não se faz crítica só por criticar, mas simplesmente para levar a propalação a seguir no rumo estabelecido. A crítica artística contudo serve igualmente para corrigir, corrigir no sentido nitzcheano – «Toda a religião e toda a arte tende para o corregimento do Mundo»¹⁰¹⁹

¹⁰¹⁷Lino, Raul, Raul Lino visto por ele próprio, *op. cit.*, p. 29.

¹⁰¹⁸Raul Lino acusa esta fática data “por estar chegado o crítico ponto chamado limite de idade. Felizmente este limite refere-se apenas ao número de anos mas em nada limita a época em que se trabalha e se estuda e aprende (...) [atividades que] constituem o verdadeiro escopo da nossa passagem pelo Mundo,” dando assim conta daquela vitalidade intelectual que é seu apanágio. Cf. Lino, Raul, Raul Lino visto por ele próprio, *op. cit.*, p. 39.

¹⁰¹⁹Id. *Ibid.*, p. 42.

É neste período com mais de duas décadas até à realização da exposição retrospectiva da sua obra na Fundação Calouste Gulbenkian, em 1970, que se concentra a maior produção de Raul Lino como articulista, desenvolvendo a partir da década de 60 uma colaboração permanente com o *Diário de Notícias*. Naqueles artigos¹⁰²⁰ argumenta sobre os desenvolvimentos da arquitetura com reflexos na desumanização da paisagem¹⁰²¹, o fenómeno da urbanização apenas subjugada aos interesses do mercado e ao mecanicismo progressista¹⁰²². Continua também a enfocar as suas preocupações sobre o ensino da arquitetura e ausência de uma cultura assente no entendimento dinâmico da tradição para a construção de uma síntese de continuidade, saudando nesse sentido a iniciativa do “Inquérito”¹⁰²³. Em 1953 completava a versão definitiva do Ante-Plano de Urbanização de Tavira, homologado pelo Ministro em 1954 e talvez fruto de uma prática que ainda vigorava, é na década de 50 que os seus artigos têm maior densidade crítica.



137 “O presidente da Câmara Municipal de Lisboa entregando o prémio de literatura Júlio César Machado ao arquitecto Raul Lino” (1954)¹⁰²⁴

¹⁰²⁰De acordo com a extensa bibliografia constante da dissertação de mestrado desenvolvida pela sua neta que o franco acesso ao arquivo da família propiciou, contabilizam-se 194 artigos escritos por Raul Lino para o *Diário de Notícias*, entre 23 de Maio de 1923 e 15 de Abril de 1973, distribuindo-se respetivamente: 2 na década de 20; 1 na década de 30; 2 na década de 40, 28 na década de 50; 138 na década de 60, e 23 na década de 70. Cf. Lino, Maria do Carmo Pimenta de Vasconcelos e Sousa, *As artes decorativas na obra de Raul Lino*, Dissertação de Mestrado em História da Arte, Universidade Lusíada, 1999.

¹⁰²¹Cf. Lino, Raul, “Maneiras”, in *Diário de Notícias*, 30 Jan. 1950.

¹⁰²²Cf. Lino, Raul, “Sintra e a Urbanização”, in *Diário de Notícias*, 2 Mar. 1952; “Urbanização – Tirar, Rasgar e Desafogar”, in *Diário de Notícias*, 25 Abr. 1957.

¹⁰²³Cf. Lino, Raul, “Reformas”, in *Diário de Notícias*, 20 Set. 1955.

¹⁰²⁴Créditos: Armando Seródio (25 Out. 1954), Arquivo Municipal de Lisboa/Núcleo Fotográfico/N21148.

No âmbito de uma série de conferências sobre “A arquitetura de Lisboa,” promovidas pela Câmara Municipal, Raul Lino proferiu em 29 de Janeiro de 1953 uma comunicação que intitulou “Generalidades,”¹⁰²⁵ nela expressando a ideia que “todo o instrumento de que se pretenda tirar o melhor efeito precisa da sua caixa de ressonância.”¹⁰²⁶

“Não basta imaginar-se um belo projecto. Quem o executa precisa de o saber interpretar; quem o aproveita há-de secundá-lo com a sua compreensão, o seu apreço e até a sua colaboração nas partes acessórias ou complementares; e a obra assim acabada só vibrará plenamente na sua idealidade quando possa reflectir o espírito compreensivo de quem dela dia a dia se acerca. – E de aqui o difficil. O nosso mal é faltar em absoluto aquele mínimo de cultura artística sem o qual não pode existir a tal ressonância indispensável que uma obra de Arte em geral, e uma obra de Arquitetura em especial, exige para viver além do papel sobre que é desenhada.”¹⁰²⁷

Nesta parábola de Raul Lino a “caixa de ressonância” é o conjunto das circunstâncias de meio e de vida cuja reinterpretação dinâmica compete ao arquiteto traduzir numa síntese de continuidade, ideia que não é de então, já se expressava objetivamente em *A nossa Casa* (1918). E se essas circunstâncias não são interpretadas no plano espiritual, a arquitetura passa então a refletir o sentido estrito dos valores-de-vida, e em particular o materialismo e o tecnicismo em vigor na sociedade industrial taylorista. Foi precisamente esse o sentido do mais polémico artigo de Raul Lino, que intitulou “A arquitetura morreu!” (*Diário de Notícias*, 4 Ago. 1955) – “cujo ponto de exclamação foi prudentemente substituído pelo chefe de redacção num «?», inteiramente alheado à arreigada convicção do autor.”¹⁰²⁸ Naquele artigo sintetizou de forma clara e compreensiva o ideário vezes sem conta repercutido em livro, ensaios, artigos e pareceres, e polemizou como foi seu intuito, enfocando sobre si, novamente, a ira da doutrina moderna.

¹⁰²⁵Após publicado este artigo mereceu o prémio municipal de literatura Júlio César Machado de 1954. Lino, Raul, Generalidades, in *Olisipo*, Lisboa n.º 62 (Abr. 1953), p. 73-82

¹⁰²⁶Lino, Raul, Generalidades, *op. cit.*, p. 80.

¹⁰²⁷Id. *Ibid.*, p. 81.

¹⁰²⁸França, José-Augusto, Raul Lino: Arquitecto da Geração de 90, *op. cit.*, p. 98.

Está bem presente na narrativa do arquiteto a tônica do estilo-de-vida atual, considerando que “as sensações que hoje exaltam (embora num sentido especial) a maioria da gente, são intraduzíveis por meio da arte que com toda a propriedade se chamava arquitetura.”¹⁰²⁹

“O espanto pelos aperfeiçoamentos da técnica, nomeadamente da mecânica; o delírio da velocidade; a competição desportiva destituída de razões de ordem superior; o terror dos meios de destruição, sem mencionarmos velhos males crónicos e coisas ainda mais pessimistas – todos estes motivos podem provocar grande incremento na construção, mas não inspiram a arte de architectar, que obedece a outro génio e não se desumaniza impunemente. (...)”

Mas a continuarmos por este caminho, como é provável, será mais exacto que, em vez de construção, se deva dizer armação; e ao architecto caberá o título de armador, visto que a construção cada vez caminha mais para os elementos estandarizados, pré-fabricados, pré-esforçados, etc.”¹⁰³⁰

Entenda-se que quando Raul Lino refere a arquitetura, lhe subjazem intrinsecamente as circunstâncias como o meio e o estilo-de-vida em que assenta e que bem podemos designar como a vida, resultando a síntese entre ambas as partes na síntese que é a paisagem, e esta temática se bem que intrínseca à narrativa, faltava ainda, objetivamente, expressá-la. Foi ao que procedeu dois anos decorridos no âmbito de uma conferência que o arquiteto proferiu na Sociedade de Geografia de Lisboa em 16 de Janeiro de 1957, que intitulou “Arquitetura, Paisagem e a Vida,” (Boletim, n.º 1-3, Jan-Mar 1957), e na qual argumentou a sua ideia de paisagem no encontro entre a arquitetura e a vida. Tema que subjaz desde a primeira hora da campanha enquanto seu objetivo transversal e derradeiro, é através desta conferência que o arquiteto teoriza claramente os argumentos da sua conceção de paisagem, entendendo-a como uma construção do espírito:

“por isso [diz] que re[ceia] muito que os sintomas actuais de um novo estilo de vida em formação nos afastem cada vez mais da paisagem, que é, como já alguém no século passado a definiu, um estado de alma.”¹⁰³¹

¹⁰²⁹Lino, Raul, A Architectura morreu?, in *Diário de Notícias* (4 Ago. 1955).

¹⁰³⁰Id. Ibid.

¹⁰³¹Lino, Raul, *Arquitetura, Paisagem e a Vida*, *op. cit.* p. 21.

Para Raul Lino “as obras mais significativas ou representativas do novo estilo de vida que se está esboçando enveredam por um caminho que se nos afigura incompatível com a paisagem.”¹⁰³² Todavia entende o arquiteto que “não é o facto de existirem auto-estradas (...) grandes edificios industriais (...) pedreiras ou saibreiras (...) antenas disformes (...) linhas de alta tensão, vias de carris de ferro (...) e de serem acaso necessárias, mas é a circunstância de todas elas se fazerem sem a mínima preocupação,”¹⁰³³ que nos afastou cada vez mais da paisagem. No entendimento de Raul Lino o progresso técnico que caracteriza o quadro material do novo estilo de vida é conciliável com o espirito através de uma harmonia de proporções que o arquiteto intui entre a construção e o meio, parcelas da equação ontológica que é a paisagem, enquanto projecção do ser na sua circunstância. Esse sentido de realização da obra possível em Raul Lino a que Pedro Vieira de Almeida se refere como “um sentido de adequação da intervenção possível,”¹⁰³⁴ não é de todo estandardizável, antes infável e culturalmente dependente das circunstâncias de meio e estilo de vida, sem o que não é almejável a síntese. Não sendo estático:

“o conceito de paisagem tem fatalmente que se transformar (...) seria ocioso deitarmo-nos a adivinhar o que se vai entender por paisagem dentro de cinquenta anos. Eu contentaria a minha curiosidade quando os oráculos me revelassem pelo menos se o tecnicismo acabará por se tornar avassalador de uma maneira absoluta, ou se a vida espiritual – finalmente – se esforçaria por manter em equilíbrio as tendências adversas.”¹⁰³⁵

Humanista que é, Raul Lino descortina a solução do problema da paisagem (e da arquitetura) no longo prazo, através da alteração das mentalidades com uma reforma transversal do sistema de ensino nacional que fomentasse o apreço pela arte logo desde os bancos da escola primária. Esta convicção já a assumia o autor ao a partir de 1934, ao serviço da Direcção Geral de Edifícios e Monumentos Nacionais, sintetizando-a no já aludido “Parecer”¹⁰³⁶ de 1945, sentido esse que é justamente reforçado na conclusão da conferência de 1957:

¹⁰³²Id. *Ibid.*, p. 19.

¹⁰³³Id. *Ibid.*

¹⁰³⁴Almeida, Pedro Vieira de, *Raul Lino: Arquitecto moderno, op. cit.*, p. 156.

¹⁰³⁵Lino, Raul, *Arquitetura, Paisagem e a Vida, op. cit.* p. 21.

¹⁰³⁶Lino, Raul, “Parecer” (30 Out. 1945). *Op. cit.*

“ninguém me tira da cabeça que a salvação da paisagem, das árvores, da Natureza, dos monumentos, de muitas, muitas outras coisas, não tenha um dia que nascer na escola, na escola que se há de substituir à esquadra”¹⁰³⁷.

A questão profeticamente formulada por Raul Lino na conferência de 1957, sobre qual vai ser o entendimento da paisagem nos próximos cinquenta anos é particularmente oportuna na contemporaneidade, marcada como na era paleotécnica e neotécnica, segundo Patrick Geddes¹⁰³⁸, pela inviabilidade prática da eutopia ou utopia possível que subjaz da ruptura entre os progressos da técnica e do espírito. Marca dessa ruptura consubstancia a já aludida visão caótica do mundo que Paul Virillio expressou nos conteúdos multimédia da exposição *Terre natale – Ailleurs commence ici*,¹⁰³⁹ traduzindo em estatísticas e imagens a pior resposta aos receios de Lino, confirmando que o “tecnicismo aca[bou mesmo] por se tornar avassalador de uma maneira absoluta.”¹⁰⁴⁰ Propiciada pelo desenvolvimento da velocidade das telecomunicações, dos transportes e das redes tecnológicas, o progresso da técnica cumulou na instantaneidade da informação e na desmaterialização do espaço, acentuando o desenraizamento (brutal) da cultura na contemporaneidade.

As leituras de Paul Virillio e Gilles Lipovetsky na primeira década no novo século vêm repôr na ordem do dia o problema do (des)equilíbrio entre o “tecnicismo” e a “vida espiritual” a que se referiu Raul Lino há meio século (1957), confirmando a pior hipótese à questão que o arquiteto colocou para ser respondida no futuro (2007), consubstanciando a intuição espiritual da paisagem contemporânea na rutura entre a arquitetura e a circunstância, ou seja, a vida. Estes autores assim como outros na esfera da arquitetura, do urbanismo, da história, da filosofia, da sociologia ou da antropologia, vêm construindo narrativas assentes na necessidade de retoma do ancestral *pathos* de continuidade entre as comunidades humanas e a sua memória, conciliando-o com os exponenciais progressos da técnica e do estilo de vida, em favor de um novo equilíbrio que agregue os destinos coletivos das comunidades na sociedade hipermoderna.

¹⁰³⁷Lino, Raul, *Arquitetura, Paisagem e a Vida*, *op. cit.* p. 27.

¹⁰³⁸Geddes, Patrick; Castilho, Maria José Ferreira (trad.), *Cidades em evolução*, *op. cit.* p. 65-76.

¹⁰³⁹Virillio, Paul, *Terre Natale – Ailleurs commence ici* [exposição], Paris: Fondation Cartier pour l’Art Contemporain (21 Nov. 2008 - 15 Mar 2009).

¹⁰⁴⁰Lino, Raul, *Arquitetura, Paisagem e a Vida*, *op. cit.* p. 21.

Outros autores arquitetos como já o referimos, entre os quais Álvaro Siza, Peter Zumthor, Souto de Moura ou Wang Shu, convergem no entendimento que a arquitetura tem de recuperar “o seu significado como padrão de cultura”¹⁰⁴¹, revelando a respetiva ação e obra essa mesma capacidade de acomodar o estilo de vida moderno em paisagens de continuidade, assentes na retoma dinâmica da tradição e na leitura sensível dos sítios. Por via desse entendimento e qualidade da síntese, aqueles arquitetos têm sido internacionalmente reconhecidos entre os seus pares¹⁰⁴², provando que o concílio entre o “tecnicismo” e a “vida espiritual” a que se referiu Raul Lino há meio século (1957), é então possível, culturalmente necessário e socialmente exigido.

Estes argumentos acolhe-os na sua conceção Gonçalo Byrne, cuja ação e obra traduz uma resposta contemporânea às questões que o arquiteto levantou há cinquenta anos, acrescentando-lhe significado o facto de ter sido testemunha e agente da “polémica da casa portuguesa”, em virtude de nos idos de setenta ter subscrito o segundo abaixo-assinado¹⁰⁴³ contra a exposição retrospectiva da obra de Raul Lino na Gulbenkian, em 1970. Opositor inicial do sentido da exposição retrospectiva, a obra de Gonçalo Byrne ilustra o significado mais peregrino da conceção de Raul Lino, evidência da “[Arquitetura e da] Casa Portuguesa de hoje (...) [que é síntese de] uma doutrina nova”¹⁰⁴⁴ assente na reinterpretação dinâmica das estruturas finas de história e lugar, consubstanciando o significado da arquitetura como padrão de cultura e continuidade. Esta aparente contradição, foi necessário esclarecê-la e o depoimento do arquiteto na entrevista¹⁰⁴⁵, após confrontado com a leitura de “Arquitectura, Paisagem e a Vida,” é testemunho dessa evidência, confirmando teoricamente a intuição já tida a partir da leitura da obra de Raul Lino que “liga muito a Arquitectura à Vida, e eu também o entendo assim”¹⁰⁴⁶.

¹⁰⁴¹ Lino, Raul, Espírito na Arquitetura in, *Auriverde Jornada: recordações de uma viagem ao Brasil*. Lisboa: Valentim de Rio-Carvalho, 1937, p. 166.

¹⁰⁴² Os arquitetos Álvaro Siza, Peter Zumthor, Siza Vieira, Souto de Moura e Wang Shu foram respetivamente laureados com o prémio Pritzker em 1992, 2009, 2011 e 2012.

¹⁰⁴³ Gonçalo Byrne (n. 1941), diplomado em arquitetura na Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa em 1968, subscreve então com 29 anos e entre 65 assinaturas, em 21 de Novembro de 1970 (no preciso dia em que Raul Lino cumpre o seu nonagésimo primeiro aniversário) o segundo texto contra a exposição retrospectiva de Raul Lino na Gulbenkian inaugurada em Outubro de 1970, publicado em Anexo L à presente tese. Cf. “Setenta arquitetos comentam a exposição retrospectiva de Raul Lino”, in *Diário de Lisboa* (21 Nov. 1970).

¹⁰⁴⁴ Lino, Raul, O Romantismo e a «Casa Portuguesa», op. cit., p. 210.

¹⁰⁴⁵ Cf. Byrne, Gonçalo, Entrevista a Gonçalo Byrne: Raul Lino – Arquitectura e Paisagem [21 Mar. 2011], Lisboa: Rua da Escola Politécnica, 285. Entrevista concedida a Paulo Manta. Transcrita e publicada em Anexo B na presente tese.

Confrontado com o facto de ter subscrito o segundo texto do abaixo-assinado contra a exposição retrospectiva, o arquiteto faz um “ato de contrição (...) de resto há muitos anos a esta parte [tem] defendido com unhas e dentes a posição de Pedro Vieira de Almeida que considero muito corajosa para a altura, extremamente lúcida e que pelos vistos até a mim me levou atrás quando há vários anos a esta parte eu acho que ele é que tinha razão”¹⁰⁴⁷. A “contrição” assumida por Gonçalo Byrne, ator da arquitetura contemporânea no plano nacional e global, significa que o tempo dissipa a espuma dos dias e o que é efêmero ou transitório na perceção da narrativa de Raul Lino, consolidando justamente o sentido denso do seu ideário e obra. Interpelado sobre a matéria, entende que a leitura de Pedro Vieira de Almeida “não vai muito à Paisagem”¹⁰⁴⁸, que “esta questão da transversalidade da sua obra na paisagem tem sido completamente secundarizada”¹⁰⁴⁹, reconhecendo contemporaneamente que “os problemas que [Raul Lino] veio a propor ainda não estão [completamente] resolvidos no plano da cultura e da arquitetura nacionais”¹⁰⁵⁰. Gonçalo Byrne figurante na polémica da casa portuguesa e protagonista na contemporaneidade seja pelo vivo testemunho da polémica e pelo ulterior reconhecimento do sentido cultural da obra de Raul Lino, entendimento culturalista que a sua própria síntese incorpora, é o próprio garante da oportunidade da presente tese, que revela a arquitetura também como construção de paisagem e que “precisa mesmo de seguir este trilho”¹⁰⁵¹.

No plano teórico ou prático, na obra de arquitetura ou de “arquitetura urbanística”¹⁰⁵², verso e reverso da mesma moeda, a obra de Raul Lino tem um inegável sentido profético e messiânico, não por antecipar a crise espiritual e material da arquitetura na pós[hiper]-modernidade, mas por conformar em si o clássico equilíbrio entre o espírito e a técnica na construção de uma síntese harmoniosa e civilizada. Lino constrói “ambientes” para a vida prossequindo o propósito humano fundamental de preservação da espécie, assente na continuidade da tradição e da cultura, ou seja da memória milenarmente decantada do erro, sinónimo de civilização contra “o retrocesso, a barbárie, a decadência.”¹⁰⁵³

¹⁰⁴⁶Id. Ibid.

¹⁰⁴⁷Id. Ibid.

¹⁰⁴⁸Id. Ibid.

¹⁰⁴⁹Id. Ibid.

¹⁰⁵⁰Almeida, Pedro Vieira de, “Raul Lino e a responsabilidade da nova crítica”, in *A Capital* (19 Nov. 1969).

¹⁰⁵¹Cf. Byrne, Gonçalo, *op. cit.*

¹⁰⁵²Cf. Lino, Raul, *Quatro Palavras sobre Urbanização*, *op. cit.*

¹⁰⁵³Ortega y Gasset, José; *op. cit.*, p. 64.

“Apraz-[lhe] a propósito citar ortega y Gasset: «O homem ... devido ao seu poder de recordar, vai acumulando o seu próprio passado, fica na posse dele e aproveita-o ... Romper a continuidade com o passado, querer começar de novo, é aspirar a descer do orongotango e a plagiá-lo ...»¹⁰⁵⁴. A continuidade é segundo Ortega y Gasset o direito inalienável do homem e a qualidade que o distingue dos animais¹⁰⁵⁵, e é para Raul Lino ADN das comunidades e reflexo dos estilos de vida que a arquitetura traduz na paisagem, harmoniosamente, quando conciliado o “tecnicismo (...) [e] a vida espiritual”¹⁰⁵⁶. Aquele direito à continuidade intuído a partir da paisagem foi objetivo intrínseco da campanha da *Casa Portuguesa* até o autor declarar a sua morte em 1945 (“Vicissitudes da casa portuguesa nos últimos cinquenta anos”). Direito que a tradição – culturalmente reinterpretada – permite entender, Raul Lino interpelou-o objetivamente em 1957 (“Arquitetura, Paisagem e a Vida”) na questão “sobre o que se vai entender sobre paisagem dentro de cinquenta anos”¹⁰⁵⁷. Todavia, coetânea à questão era a sua esperança de que “a vida espiritual – finalmente – se esforçaria por manter em equilíbrio as tendências adversas” e assim conciliasse a “velha antinomia entre racionalismo e sentimento”¹⁰⁵⁸.

Raul Lino consubstanciou em escritos, pareceres, projetos e obras essa poderosa reflexão que lhe é intrínseca e transversal, de que a paisagem é uma construção circunstanciada entre a arquitetura e a vida, construção espiritual de equilíbrio, síntese entre razão e sentimento visando a continuidade do sentido clássico da harmonia. E a intuição da beleza, porque ontológica consubstancia uma possibilidade de superação de si, demanda tão necessária que foi na sua modernidade, como na pós-modernidade que lhe sucedeu ou na hipermodernidade que é hoje.

“A beleza salvará o mundo”¹⁰⁵⁹

¹⁰⁵⁴Cf. Lino, Raul, *Arte, Problema Humano: a propósito da sede da O.N.U.*, op. cit., p. 45.

¹⁰⁵⁵Ortega y Gasset, José, op. cit., p. 32.

¹⁰⁵⁶Lino, Raul, *Arquitetura, Paisagem e a Vida*, op. cit. p. 26.

¹⁰⁵⁷Id. Ibid.

¹⁰⁵⁸Lino, Raul, *Auriverde Jornada: recordações de uma viagem ao Brasil*. Op. cit., p. 98.

¹⁰⁵⁹Dostoiévsky, Fiódor; Guerra, Nina (trad.); Guerra, Filipe (trad.), *O Idiota*. Lisboa: Presença, 2001, p. 396 [ed. or. 1869]. Dostoiévsky (1821-1881) inscreveu este pensamento em *O Idiota*, romance cuja génese o biógrafo, Joseph Frank (1919-2013) assenta na contemplação extasiada do autor sobre o quadro “Cristo morto” (1521-1522) de Hans Holbein o jovem – íntimo de Erasmus e Sir Thomas More, ilustres humanistas que retratou, entre outros – no museu de Basileia. “Em Holbein o jovem, Dostoiévsky sentiu um impulso, tão semelhante ao seu próprio, de confrontar a fé cristã com tudo o que ela nega, e ainda de superar esta confrontação com uma renovada (ainda que humanamente trágica) afirmação”. Cf. Franck, Joseph, *Dostoiévsky: A Writer in his time*, Princeton University Press, 2009, p. 550 [trad. livre Paulo Manta]

Bibliografia

Obras de Raul Lino

Livros e Ensaios

- LINO, Raul – *A Nossa Casa: Apontamentos sobre o bom gosto na construção das casas simples*. 1.^a ed. Lisboa: Atlântida, 1918.
- LINO, Raul – *A Casa Portuguesa*, Lisboa: Escola Tipográfica da Imprensa Nacional, 1929.
- LINO, Raul – *Casas Portuguesas – Alguns apontamentos sobre o architectar das casas simples*, (8.^a Ed. a partir da 5.^a Ed. de 1954) Lisboa: Cotovia, 1992. [1.^a Ed., Lisboa: Valentim de Rio-Carvalho, 1933].
- LINO, Raul – *Auriverde Jornada: recordações de uma viagem ao Brasil*. Lisboa: Valentim de Rio-Carvalho, 1937.
- LINO, Raul – *Quatro Palavras sobre Urbanização*. Lisboa: Valentim de Rio-Carvalho, 1945.
- LINO, Raul – *Quatro Palavras sobre Arquitectura e Música*, Valentim de Rio-Carvalho, Lisboa, 1947
- LINO, Raul – *Os Paços Reais da Vila de Sintra*, Valentim de Rio-Carvalho. Lisboa, 1948
- LINO, Raul – *O Paço Real de Sintra*, Valentim de Rio-Carvalho. Lisboa, 1950
- LINO, Raul – *Arte, Problema Humano: a propósito da sede da O.N.U.*, Valentim de Rio-Carvalho, Lisboa, 1951

Artigos em publicações periódicas

Revistas

- LINO, Raul – “Memória justificativa e descritiva de um projecto de Hotel Português para ser construído no Sul do Paiz”, *Congresso Regional Algarvio - These apresentada pela Comissão de Hotéis da Sociedade Propaganda de Portugal*. Lisboa: Gazeta dos Caminhos de Ferro, [s. n.] (Set. 1915).
- LINO, Raul – “Uma carta de Raul Lino”, in *Atlântida*, n.º 3 (15 Jan. 1916).
- LINO, Raul – “Edifícios Escolares”, in *Atlântida*, n.º 4 (15 Fev. 1916).
- LINO, Raul – “A Exposição Colonial de Paris”, in *Ilustração*, n.º 136 (17 Jul. 1931).
- LINO, Raul – “A propósito da Sé do Funchal: a restauração de Monumentos”, in *Belas-Artes*. Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes, n.º 9 (1941).
- LINO, Raul – “Ainda as Casas Portuguesas”, in *Panorama*. Lisboa: Secretaria de Estado da Informação e Turismo, n.º 4 (Set. 1941).
- LINO, Raul – “Vicissitudes da casa portuguesa nos últimos cinquenta anos”, in *Ver e Crer*. [S. l.], n.º 8 (Dez. 1945).
- LINO, Raul – “Alberto Haupt”, in *Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes*, V, Lisboa, 1939.
- LINO, Raul – “Generalidades”, in *Olisipo*, Lisboa n.º 62 (Abr. 1953).
- LINO, Raul – “Evocação de Alexandre Rey Colaço”, in *Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes*, Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, 1957.
- LINO, Raul – “Arquitectura, Paisagem e a Vida”, in *Boletim*. Lisboa: Sociedade de Geografia de Lisboa, n.º 1-3, (Jan-Mar 1957).

- LINO, Raul – “Das Cidades e do Sentido Humanista”, in *Boletim da Academia das Ciências de Lisboa – Biblioteca de Altos Estudos*, Lisboa n.º 100 (1969).
- LINO, Raul – “Raul Lino visto por ele próprio”, in *Vida Mundial*. Lisboa: Sociedade Nacional de Tipografia, n.º 1589 (21 Nov. 1969).
- LINO, Raul – “Considerações e Comentários, Sem Título”, in *Belas-Artes, Revista e Boletim da Academia Nacional de Belas Artes*, Lisboa, n.º 24 a 26(1970).
- LINO, Raul – “O Romantismo e a «Casa Portuguesa»” in Centro de Estudos do Século XIX do Grémio Literário, *Estética do Romantismo em Portugal: Primeiro colóquio, 1970*. Lisboa: Grémio Literário, 1974.

Imprensa diária

- LINO, Raul – “Da terapêutica que falece à cidade de Lisboa”, in *Diário de Notícias* (6 Jan. 1950).
- LINO, Raul – “Maneiras”, in *Diário de Notícias* (30 Jan. 1950).
- LINO, Raul – “Jardins”, in *Diário de Notícias* (3 Mar. 1950).
- LINO, Raul – “Da Natureza do Pitoresco”, in *Diário de Notícias* (20 Mar. 1950).
- LINO, Raul – “Economia e Qualidade”, in *Diário de Notícias* (10 Abr 1950).
- LINO, Raul – “Ver, Desenhar ...”, in *Diário de Notícias* (24 Ago. 1950).
- LINO, Raul – “A arquitectura de hoje tem de falar à Alma”, in *Diário Popular* (7 Jul. 1950).
- LINO, Raul – “É preciso reabilitar a proporção”, in *Diário de Notícias* (19 Nov. 1950).
- LINO, Raul – “Da cidade d’Alma Primeiro”, in *Diário de Notícias* (6 Fev. 1951).
- LINO, Raul – “Igrejas Modernas”, in *Diário de Notícias* (21 Mai. 1951).
- LINO, Raul – “Sintra e a Urbanização”, in *Diário de Notícias* (2 Mar. 1952).
- LINO, Raul – “O sensacional e o gigantismo na arquitectura moderna”, in *Diário Popular*, (22 Mai. 1952).
- LINO, Raul – “É preciso evitar os atentados à nossa paisagem”, in *Diário Popular* (5 Set. 1952).
- LINO, Raul – “Novas Expressões na Arte de Construir”, in *Diário de Notícias* (11 Dez. 1952).
- LINO, Raul – “Afinidades e Analogias”, in *Diário de Notícias* (12 Jan. 1953).
- LINO, Raul – “A Arquitectura morreu?”, in *Diário de Notícias* (4 Ago. 1955).
- LINO, Raul – “Reformas”, in *Diário de Notícias* (20 Set. 1955).
- LINO, Raul – “O Sentido Arqueológico”, in *Diário de Notícias* (15 Set. 1956).
- LINO, Raul – “A paisagem e a Vida”, in *Diário de Notícias* (28 Nov. 1956).
- LINO, Raul – “Urbanização – Tirar, Rasgar e Desafogar”, in *Diário de Notícias* (25 Abr. 1957).
- LINO, Raul – “Digressão Urbana Filosófica”, in *Diário de Notícias* (24 Abr. 1958).
- LINO, Raul – “Urbanização em atraso”, in *Diário de Notícias*, (12 Dez. 1958).
- LINO, Raul – “A proporção e outras coisas mais”, in *Diário de Notícias* (24 Jul. 1959).
- LINO, Raul – “Estética cidadina e alguns verbos”, in *Diário de Notícias* (24 Out. 1959).
- LINO, Raul – “Urbanização inimiga do urbanismo”, in *Diário de Notícias* (26 Jul. 1960).
- LINO, Raul – “Harmonia – para onde fugiste”, in *Diário de Notícias* (1 Ago. 1961).
- LINO, Raul – “Visitando Lisboa – Decadência e Glória do Rossio”, in *Diário de Notícias* (27 Jan. 1962).
- LINO, Raul – “A Arte e a Vida”, in *Diário de Notícias* (12 Mar. 1962).
- LINO, Raul – “Palmeiras de Lisboa”, in *Diário de Notícias* (29 Mar. 1962).
- LINO, Raul – “Marrocos à distância de 60 anos”, in *Diário de Notícias* (13 Set. 1963).

- LINO, Raul – “O caso Picasso”, in *Diário de Notícias* (22 Dez. 1963).
LINO, Raul – “Façamos de conta”, in *Diário de Notícias* (8 Nov. 1966).
LINO, Raul – “Optimismo”, in *Diário de Notícias* (28 Mai. 1968).

Outros documentos

- LINO, Raul, - “Anteprojecto de um hotel para a cidade de Coimbra,” (1922). [Memória Descritiva]. Acessível na Fundação Calouste Gulbenkian/Biblioteca de Arte/RL 134.0.1. Lisboa: Av. de Berna.
- LINO, Raul – “Projecto de um hotel para a Penha; Guimarães”, (1922). [Memória Descritiva] Acessível na Fundação Calouste Gulbenkian/Biblioteca de Arte/RL 141.0.1. Lisboa: Av. de Berna.
- LINO, Raul – “Construção de 100 casas económicas em Portimão”, (21 Mar. 1935). [carta] Acessível na Biblioteca do IHRU, Processo pessoal de Raul Lino (DGEMN). Lisboa: Forte de Sacavém.
- LINO, Raul – “Edificações económicas a erigir na cidade do Porto”, (21 Mar. 1935). [carta] Acessível na Biblioteca do IHRU, Processo pessoal de Raul Lino (DGEMN). Lisboa: Forte de Sacavém.
- LINO, Raul – “Implantação dos Bairros Económicos de Lisboa”, (21 Mar. 1935). [carta] Acessível na Biblioteca do IHRU, Processo pessoal de Raul Lino (DGEMN). Lisboa: Forte de Sacavém.
- LINO, Raul – “Urbanização de Fátima”, (11 Mar. 1938). [Parecer]. Acessível na Biblioteca do IHRU, Processo pessoal de Raul Lino (DGEMN). Lisboa: Forte de Sacavém.
- LINO, Raul – “Urbanização de Fátima”, (16 Mar. 1938). [Parecer]. Acessível na Biblioteca do IHRU, Processo pessoal de Raul Lino (DGEMN). Lisboa: Forte de Sacavém.
- LINO, Raul – “Urbanização do Alto de S. Bento: Santarém” (14 Jun. 1939). [Parecer]. Acessível na Biblioteca do IHRU, Processo pessoal de Raul Lino. Lisboa: Forte de Sacavém.
- LINO, Raul – “Plano de Urbanização: Vila de Paços de Ferreira” (12 Jul. 1939). [Parecer]. Acessível na Biblioteca do IHRU, Processo pessoal de Raul Lino (DGEMN). Lisboa: Forte de Sacavém.
- LINO, Raul – “Monte do Pilar, Freguesia de Penamaior Paços de Ferreira” (12 Jul. 1939). [Parecer]. Acessível na Biblioteca do IHRU, Processo pessoal de Raul Lino (DGEMN). Lisboa: Forte de Sacavém.
- LINO, Raul – “Centrais Telegráfica, Telefónica e Circunscrição Técnica de Lisboa” (8 Nov. 1941). [Parecer]. Acessível na Biblioteca do IHRU, Processo pessoal de Raul Lino (DGEMN). Lisboa: Forte de Sacavém.
- LINO, Raul – “Arranjo da Praça Conde de Agrolongo: Braga” (27 Dez. 1941). [Parecer]. Acessível na Biblioteca do IHRU, Processo pessoal de Raul Lino (DGEMN). Lisboa: Forte de Sacavém.
- LINO, Raul – “Urbanização da Marinha Grande” (4 Jun. 1942). [Parecer]. Acessível na Biblioteca do IHRU, Processo pessoal de Raul Lino (DGEMN). Lisboa: Forte de Sacavém.
- LINO, Raul – “Plano de Arranjo, Extensão e Embelezamento do Luso” (17 Mai. 1944). [Parecer]. Acessível na Biblioteca do IHRU, Processo pessoal de Raul Lino (DGEMN). Lisboa: Forte de Sacavém.

- LINO, Raul – “Ante-Projecto do Plano de Urbanização da Vila de Águeda” (7 Jun. 1944). [Parecer]. Acessível na Biblioteca do IHRU, Processo pessoal de Raul Lino (DGEMN). Lisboa: Forte de Sacavém.
- LINO, Raul – “Parecer” (30 Out. 1945). [Parecer]. Acessível na Biblioteca do IHRU, Processo pessoal de Raul Lino (DGEMN). Lisboa: Forte de Sacavém.
- LINO, Raul – “Zona de Protecção do Palácio Nacional de Sintra” (24 Mai. 1948). [Parecer]. Acessível na Biblioteca do IHRU, Processo pessoal de Raul Lino (DGEMN). Lisboa: Forte de Sacavém.
- LINO, Raul – “Urbanização em Torno do Palácio Nacional da Ajuda” (10 Jun. 1948). [Parecer]. Acessível na Biblioteca do IHRU, Processo pessoal de Raul Lino (DGEMN). Lisboa: Forte de Sacavém.
- LINO, Raul – “Igreja para o Bairro da Encarnação” (2 Ago. 1948). [Parecer]. Acessível na Biblioteca do IHRU, Processo pessoal de Raul Lino (DGEMN). Lisboa: Forte de Sacavém.
- LINO, Raul – “O Conservador dos Palácios e Monumentos Nacionais, interino, da zona de Leiria, apresenta um Relatório com data de 9 de abril do ano corrente, o qual é submetido à apreciação da Direcção Geral do Ensino Superior e das Belas Artes pelo Snr. Director Geral da Fazenda Pública, JNE” (10 Jun. 1949). [Parecer]. Acessível na Biblioteca do IHRU, Processo pessoal de Raul Lino (DGEMN). Lisboa: Forte de Sacavém.
- LINO, Raul – “Conservação de Monumentos” (Jun. 1949). [Circular do Director do serviço de Monumentos]. Acessível na Biblioteca do IHRU. Processo pessoal de Raul Lino (DGEMN). Lisboa: Forte de Sacavém.
- LINO, Raul – “Sem título”, (s. d.). [Parecer]. Acessível na Biblioteca do IHRU, Processo pessoal de Raul Lino (DGEMN). Lisboa: Forte de Sacavém.
- LINO, Raul – “Para o Senhor Arq^{to} Pedro Vieira de Almeida”, 3 fl. (1970). [Carta]. Acessível na Fundação Calouste Gulbenkian, Serviço de Belas-Artes, Pasta Exposições diversas, 1968/68/70ED8. Lisboa: Av. Berna.
- LINO, Raul – *A vida corre – o Tempo contínua*, 14 fl., (20 Nov. 1970). [palestra]. Acessível no arquivo da família, Lisboa: R. Feio Terenas.

Obras sobre Raul Lino

- “A obra de um reformador – o architecto Raul Lino”, in *Ilustração Portuguesa*, n.º 110 (30 Mar 1908) p. 5-9.
- “Casa de estylisação portuguesa do Sr. Rey Collaço: Em construção no Monte Palmella (Mont’Estoril)”, in *A Construção Moderna*, Ano II, n.º 18, (16 Mar. 1901).
- “Casa do Ex.mo Sr. Conde de Armand na Quinta da Commenda em Setúbal”, in *A Construção Moderna*, Ano IV, n.º 104, (10 Ago. 1903).
- “Casa do Marco (Azenhas do Mar)”, in *Ilustração*, n.º 46 (16 Nov. 1927).
- “Fachada de estylisação tradicional portuguesa”, in *A Construção Moderna*, Ano I, n.º 6 (16 Abr. 1900).
- “O Chefe de Estado inaugurou a exposição retrospectiva de Raul Lino na Fundação Calouste Gulbenkian”, in *Diário de Notícias*, (31 Out. 1970).
- “Setenta architectos comentam a exposição retrospectiva de Raul Lino”, in *Diário de Lisboa* (21 Nov. 1970).
- ALMEIDA, Pedro Vieira de – “Ensaio sobre o espaço da arquitectura” in *Arquitectura*, Lisboa: Sindicato Nacional dos Architectos, n.º 79-81 (Jul., Dez. 1963; Mar. 1964).

- ALMEIDA, Pedro Vieira de – “O espaço perdido: proposta para a sua revalorização crítica”, in *Jornal Letras e Artes*. Lisboa: Lux, (Jan., Fev., Mai., Ago. 1965).
- ALMEIDA, Pedro Vieira de – “Raul Lino e a responsabilidade da nova crítica”, in *A Capital* (19 Nov. 1969)
- ALMEIDA, Pedro Vieira de – “Raul Lino – Arquitecto moderno”, in AA VV – ALMEIDA, Pedro Vieira de; RIO-CARVALHO, Manuel de; FRANÇA, José-Augusto, *Raul Lino: Exposição retrospectiva da sua Obra*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1970.
- ALMEIDA, Pedro Vieira de – “A retrospectiva de Raul Lino – a resposta de P.V. de Almeida”, in *O Século* (24 Nov. 1970).
- ALMEIDA, Pedro Viera de – “Raul Lino”, in *História da Arte em Portugal – A arquitectura moderna*, Publicações Alfa, Lisboa, 1990, vol 14.
- ALMEIDA, Pedro Vieira de – “Raul Lino”, in *J.A.* Lisboa: Ordem dos Arquitectos, n.º 195 (Mar./Abr. 2000).
- ALMEIDA, Pedro Viera de – *A Arquitectura no Estado Novo*. Lisboa: Livros Horizonte, 2002.
- ARROYO, António – Sala Beethoven, in *Atlântida*, n.º 2, (15 Dez. 1915).
- BYRNE, Gonçalo – Entrevista a Gonçalo Byrne: Raul Lino – Arquitectura e Paisagem [21 Mar. 2011], Lisboa: Rua da Escola Politécnica, 285. Entrevista concedida a Paulo Manta.
- CARRISSO, Luís; SARMENTO, António Luís de Moraes; FIGUEIREDO, Mário de – “Cidade Universitária de Coimbra” (1939). [Relatório], Acessível no Arquivo Nacional da Torre do Tombo/Arquivo Oliveira Salazar/Ref.^a AOS/CO/ED-1D PT.
- COSTA, Correia da – “As Casas Portuguesas de Raul Lino”, in *Diário de Lisboa* (31 Out. 1933).
- DIAS, Francisco Silva – “A propósito da exposição sobre obras de Raul Lino”, in *Arquitectura*, Lisboa: Sindicato Nacional dos Arquitectos, n.º 115, (Mai./Jun. 1970).
- DUARTE, Carlos S. – “Noticiário” in *Arquitectura*, Lisboa: Sindicato Nacional dos Arquitectos, n.º 115, (Mai./Jun. 1970).
- FERRÃO, Julieta – “Raul Lino, o artista e o meio”, in [?], (13 Nov. 1970).
- FRANÇA, José-Augusto – Raul Lino e a «Casa Portuguesa», in AA VV, *A Arte em Portugal no século XIX*, Bertrand, Lisboa, 1967, Vol. II.
- FRANÇA, José-Augusto – Raul Lino – Arquitecto da Geração de 90, in AA VV – ALMEIDA, Pedro Vieira de; RIO-CARVALHO, Manuel de; FRANÇA, José-Augusto, *Raul Lino: Exposição retrospectiva da sua Obra*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1970.
- FRANÇA, José-Augusto – “Raul Lino Relido”, in *Diário de Lisboa* (26 Nov. 1970).
- FRANÇA, José-Augusto – “«Elogio Académico» do arquitecto Raul Lino – 1879-1974”, in *Belas-Artes*, n.º 28-29, Lisboa, 1975.
- GOMES, Paulo Varela e CALDAS, João Vieira – “Sintra: Casas Modernas”, in *Expresso* (10 Fev. 1990).
- GOMES, Paulo Varela – “O último erro de Raul Lino”, in *Expresso*, (23 Jan. 1993).
- LINO, Maria do Carmo Pimenta de Vasconcelos e Sousa – *As artes decorativas na obra de Raul Lino*, Dissertação de Mestrado em História da Arte, Universidade Lusíada, 1999.
- MOURA, Eduardo Souto de – Souto de Moura 2005-2009 in *El Croquis*, n.º 146 (2009).
- MANOEL, Bernardo D’Orey – *Permanência e revelação em Raul Lino*, Dissertação de Mestrado em Arquitectura, Universidade Lusíada, 2007.
- MILHEIRO, Ana Vaz, – “ O Arquitectar das Casas Simples” in *Casa das Histórias Paula Rego*, Arquitectura, 2009.

- NEVES, Henrique das – “A casa do Sr. Conde Armand”, in *A Architectura Portuguesa*, n.º 6 (1908).
- NETO, Maria João Baptista – “Raul Lino ao serviço da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais”, in *Artis: Revista do Instituto de História da arte da Faculdade de Letras de Lisboa* Lisboa: F. L., n.º 1 (Out. 2002).
- NETO, Maria João Baptista – Entrevista a Maria João Baptista Neto: Raul Lino – Arquitetura e Paisagem [23 Fev. 2011], Lisboa: IHA/FL.U.L., Alameda da Universidade. Entrevista concedida a Paulo Manta.
- OLIVEIRA, Mário de – “Raul Lino e a sua lição de sinceridade”, in *Diário de Notícias* (19 Nov. 1970).
- OLLERO, Rodrigo – *Letter to Raul Lino – Cultural identity in Portuguese architecture: The “inquerit” and the architecture of its protagonists in the 1960’s*, University of Salford, 2001. [tese de doutoramento]
- PESSANHA, D. José – “Raul Lino”, in *A Construção Moderna*, Ano III, n.º 56 (10 Abr. 1902).
- PORTAS, Nuno - Raul Lino: uma interpretação Crítica da sua Obra de Arquitecto e Doutrinador, in *Colóquio: Revistas de Artes e Letras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, n.º 61 (Dez. 1970).
- QUADROS, António – “Raul Lino: A lição e o exemplo”, in *Diário de Notícias*, (14 Nov. 1970).
- QUINTINO, José Luis – *A obra do arquitecto Raul Lino*, [Dissertação de Mestrado em História de Arte, Universidade Nova de Lisboa, 1983.
- QUINTINO, José Luís; SAT, Cláudio (ed. lit.); TRIGUEIROS, Luiz (ed. lit.) – *Raul Lino, 1879-1974*. Lisboa: Editorial Blau, 2003.
- RAMOS, Rui Jorge Garcia – “Disponibilidade moderna na arquitetura doméstica de Raul Lino e Ventura Terra na abertura do século XX”, in *Revistas de Arquitetura: Arquivo(s) da modernidade*, ed. Marieta Dá Mesquita. Lisboa: Caleidoscópio (2010).
- RAMOS, Rui Jorge Garcia – “A perspectiva das coisas. Raul Lino em Cascais”, in *Monumentos*. Lisboa: Instituto da Habitação e da Reabilitação Urbana, n.º 31 (2011).
- RIBEIRO, Irene – *Raul Lino pensador nacionalista da arquitetura*, Porto: FAUP Publicações, 1993. [Dissertação de Mestrado em Filosofia, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1993].
- RIO-CARVALHO, Manuel – “Raul Lino – O tempo Reencontrado”, in AA VV – ALMEIDA, Pedro Vieira de; RIO-CARVALHO, Manuel de; FRANÇA, José-Augusto, *Raul Lino: Exposição retrospectiva da sua Obra*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1970.
- RIO-CARVALHO, Manuel – “Raul Lino”, in AA VV, *História da Arte em Portugal: Do romantismo ao fim do século*, Lisboa: Publicações Alfa, 1990, vol 11.
- RODRIGUES, Paulo Simões – “Raul Lino e a DGEMN. Património edificado e arquitetura pública: avaliar, superintender e projectar (1934-1974)”, in *Raul Lino. Cem anos depois*, Lisboa, DGEMN, 2005.
- SEGURADO, Jorge – “Artista excelso”, in [?], (14 Nov. 1970).
- SEGURADO, Jorge – “Raul Lino”, in *Separata de Belas Artes*, Lisboa [s.n.] 1976.
- SIMÕES, João dos Santos – “Raul Lino e a decoração integrada”, in [?], (18 Nov. 1970).
- T. C. (?) – “A casa do Sr. Albino Caetano da Silva em Coimbra pelo Arquitecto Raul Lino”, in *Arquitetura Portuguesa*, n.º 9 (1909).
- TELLES, Gonçalo Ribeiro – Entrevista a Gonçalo Ribeiro Teles: Raul Lino – Arquitetura e Paisagem [01 Mar. 2011], Lisboa: APAP, Calçada Marquês de Abrantes, n.º 45, 1.º dt.º. Entrevista concedida a Paulo Manta.

TOUSSAINT, Michel – “A Paisagem Segundo Raul Lino”, in *J.A.* Lisboa: Ordem dos Arquitectos, n.º 206 (Mai.-Jun. 2002).

Outras obras

- AA VV - *Arquitectura Popular em Portugal*, Lisboa: Sindicato Nacional dos Arquitectos, 1961.
- AA VV; Alçada, Margarida (coord.); Grilo, Maria Inácia Teles (coord.) – *Caminhos do Património*, Lisboa: Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais; Livros Horizonte, 1999.
- AA VV – *Comemorações centenárias: programa oficial 1940*. Lisboa: Comissão Executiva dos Centenários, secção de Propaganda e recepção, 1940.
- AA VV – “Dossier Pacheco nos quarenta anos da sua morte”, in *Arquitectura*, Lisboa: Associação dos Arquitectos Portugueses, n.º 151 (1983).
- AA VV. – *Os anos 40 na Arte Portuguesa*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982. 6 vol.
- AA VV – *Pavilhão do Brasil na Exposição Histórica do Mundo Português.*, Lisboa: Comissão Brasileira dos Centenários de Portugal, 1940.
- AA VV – *Quinze anos de obras públicas: 1932-1947*, vol. I livro de ouro. Ministério das Obras Públicas, Comissão Executiva da Exposição de Obras Públicas
- AA VV. – *REVISTA DOS CENTENÁRIOS*, Lisboa: Comissão Nacional dos Centenários, n.º 24 (1939-1940)
- AA VV. – *1.º Congresso Nacional de Arquitectura*. (Ed. Fac-similada), Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 2008.
- AA VV. – *50 ANOS Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais*. M.H.O.P., Lisboa, D.G.E.M.N., 1979.
- ACCIAIUOLI, Margarida – *Os anos 40 em Portugal: o País, o Regime e as Artes. Restauração” e “Celebração”*, Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 1991. 2 vol.
- ACCIAIUOLI, Margarida – *Exposições do Estado Novo 1934-1940*, Lisboa: Livros Horizonte, 1998.
- ALMEIDA, Pedro Vieira de – “Uma análise da obra de Siza Vieira”, in *Arquitectura*, Lisboa: Sindicato Nacional dos Arquitectos, n.º 96, (Mar., Abr. 1967).
- ALMEIDA, Pedro Vieira de; FERNANDES, José Manuel – “A arquitectura Moderna”, in AA VV – *História da Arte em Portugal*, Lisboa: Alfa, 1990 Vol. XIV.
- AMARAL, Francisco Keil do – “A moderna arquitectura Holandesa” in *Seara Nova*, Lisboa, n.º 810-813 (Fev-Mar, 1943).
- AMARAL, Francisco Keil do – “Uma iniciativa necessária” in *Arquitectura*, Lisboa: Sindicato Nacional dos Arquitectos, n.º 14 (Abr. 1947).
- AMARAL, Francisco Keil do – “Maleitas da arquitetura nacional” in *Arquitectura*, Lisboa: Sindicato Nacional dos Arquitectos, n.º 18 a 24 (Abr. 1948)
- BANDEIRINHA, José António Oliveira; TÁVORA, Fernando (pref.) – *Quinas Vivas. Memória Descritiva de alguns episódios significativos do conflito entre fazer moderno e fazer nacional na arquitetura portuguesa dos anos 40*. Porto: FAUP Publicações, 1996.
- BELCHIOR, Lucília dos Santos – Karl Albrecht Haupt (1852-1932) e o «desenho de viagem»: o registo dos monumentos nacionais: compreensão arquitectónica e fruição estética. Lisboa: Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, 2011 (Tese de doutoramento História: Arte, Património e Teoria do restauro).
- BENJAMIM, Walter – *A Obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*, in *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa: Relógio d'Água, 1992.

- BENJAMIM, Walter – Sobre o Conceito da História, in *O Anjo da História*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.
- CHOAY, Françoise – *L'urbanisme: Utopies et Réalités*, Paris: Seuil, 1965.
- CHOAY, Françoise – *L'Allégorie du Patrimoine*, Paris: Seuil, 1980.
- CARDOSO, Mário – “Entrevista com o arquitecto Fernando Távora”, in *Arquitectura*, Lisboa: Sindicato Nacional dos Arquitectos, n.º 123, (Set., Out. 1971).
- CARRISSO, Luís; SARMENTO, António de Luís Morais; FIGUEIREDO, Mário de, Cidade Universitária: Relatório (1939). Acessível no Arquivo Nacional da Torre do Tombo/Arquivo Oliveira Salazar/Ref.ª AOS/CO/ED-1D PT 12, p 449-675.
- COLLINS, George. R.; COLLINS, Christianne C. – *Camillo Sitte y el nacimiento del urbanismo moderno*, Barcelona: Gustavo Gili, 1980.
- CROCE, Benedetto – *Breviário de estética*, Lisboa: Edições 70, 2008. [tit. or. *Breviario di estetica*, Bari: Laterza, 1913]
- CUSTÓDIO, Jorge – De Alexandre Herculano à Carta de Veneza (1837-1964): *Dar futuro ao passado*, Lisboa: IPPAR, 1993.
- DUARTE, Carlos S. – “Os críticos não se inventaram de um dia para o outro” in *J.A.* Lisboa: Ordem dos Arquitectos, n.º 239 (Abr./Mai./Jun. 2010).
- DURANT, Stuart – *C. F. A. Voysey*, London: Academy, 1992.
- ESPOSITO, Antonio; LEONNI, Giovanni – *Fernando Távora: Opera completa*, Milano: Mondadori Electa spa, 2005.
- FERNANDES, José Manuel – *Português Suave: arquitecturas do Estado Novo*, Lisboa, IPPAR, 2003.
- FERRO, António – *Salazar: O homem e a sua obra*; prefácio de Oliveira Salazar, Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1933.
- FIGUEIREDO, José de – A representação do Auto da Mofina Mendes, in VIEIRA, Afonso Lopes, *A Campanha Vicentina*. Lisboa: A Editora, 1914.
- FIGUEIREDO, Rute – *Arquitectura e discurso crítico em Portugal (1893-1918)*. Lisboa: Colibri, 2007.
- FRAMPTON, Kenneth – *História crítica de la arquitectura moderna*, Barcelona: Gustavo Gili, 1988.
- GEDDES, Patrick; CASTILHO, Maria José Ferreira (trad.) – *Cidades em evolução*. São Paulo: Papirus, 1994. (tit. original *Cities in evolution*, 1915).
- GIEDION, Siegfried - *Space, Time & Architecture: the growth of a new tradition*, 5th edition, New York: Harvard University Press, 2003 [ed. or. 1941].
- GIOVANNONI, Gustavo – *L'urbanisme face aux villes nouvelles*, Paris: Le Seuil, 1998.
- GOETHE, Johann Wolfgang; JUSTO, José M. (trad.); BARRENTO, João (pref.) – *Máximas e Reflexões*. Lisboa: Relógio d'Água, 2000. (Obras Escolhidas de Goethe, Vol V). [ed. or. Hamburgo, 1948].
- GRANDE, Nuno – “O Palácio Escarlate” in *Casa das Histórias Paula Rego*, Arquitectura, 2009.
- HAUPT, Albrecht; ATANÁSIO, Manuel Mendes (pref.); MORGADO, Margarida (trad.); *A arquitectura do Renascimento em Portugal: do tempo de D. Manuel o Venturoso, até ao fim do domínio Espanhol*, Lisboa: Presença, 1986.
- LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean – *A cultura mundo: resposta a uma sociedade desorientada*. Lisboa: Edições 70, 2010.
- LÔBO, Margarida Sousa – “Casas Económicas. Um programa emblemático da política habitacional do estado Novo”, in AA VV – *Caminhos do Património 1929-1999*, Lisboa: Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais; Livros Horizonte, 1999.

- LÔBO, Margarida Sousa– *Planos de Urbanização A Época de Duarte Pacheco*. Porto: FAUP Publicações, 1995.
- LOPES, C. da Silva – “A Tradição na Arquitectura e o Ambiente Regional”, in *ALÉO* Lisboa: ALÉO, n.º 5 (13 Out. 1945).
- MENDES, Manuel (coord.); RAMOS, Rui; RODRIGUES, José Miguel– *Fernando Távora: minha casa: figura eminente da U. Porto*. Porto: FIAJMS 2013 [Pag. Var.]:il; 24cm.
- MILHEIRO, Ana Vaz – “Em busca de Mário de Oliveira [Fernando Schiappa de Campos, Adriano Moreira e António Belém Lima]” in *J.A.* Lisboa: Ordem dos Arquitectos, n.º 245 (Abr./Mai./Jun. 2012).
- MORRIS, A. E. J. – *Historia de la forma urbana. Desde sus origines hasta la Revolucion Industrial*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979.
- NETO, Maria João Baptista – *Memória, Propaganda e Poder. O Restauro dos Monumentos Nacionais (1929-1960)*. Porto: FAUP Publicações, 2001.
- ORTEGA Y GASSET, José; GUERRA, Artur (trad.), *A Rebelião das Massas*, Lisboa: Relógio d’Água, 2007.
- ORTIGÃO, Ramalho – *O culto da arte em Portugal*, Lisboa: António Maria Pereira – livreiro-editor, 1896.
- PEREIRA, Nuno Teotónio e FERNANDES, José Manuel – *A Arquitectura do Estado Novo de 1926 a 1959. O Estado Novo das Origens ao Fim da Autarcia (1926-1959)*, Lisboa: Fragmentos, 1987. Vol. II.
- PEREIRA, Nuno Teotónio – *Escritos 1947 a 1996*, Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 1996
- PEVSNER, Nikolaus – *Pioneiros do Desenho Moderno*, Lisboa: Editorial Pelicano, 1964
- PINHEIRO, Rafael Bordalo – “Portugal na Exposição de Paris” in *A Paródia*, Lisboa, n.º 1 (17 Jan. 1900)
- PINHEIRO, Rafael Bordalo – “Portugal na Exposição de Paris” in *A Paródia*, Lisboa, n.º 2 (24 Jan. 1900)
- PORTAS, Nuno – “A responsabilidade de uma novíssima geração no movimento moderno em Portugal”, in *Arquitectura*, Lisboa: Sindicato Nacional dos Arquitectos, n.º 66 (Nov., Dez. 1959).
- PORTAS, Nuno – “Arquitectura e Urbanística na Década de 40” in AA VV. – *Os anos 40 na Arte Portuguesa*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982, Vol. VI.
- PORTAS, Nuno; ALMEIDA, Pedro Vieira de (pref.) – *A arquitectura para Hoje: seguido de evolução da arquitectura moderna em Portugal* (2.ª ed.) Lisboa: Livros Horizonte, 2008.
- PORTAS, Nuno – “Arquitectos[s]...”, in *Património paisagístico: Os caminhos da transversalidade*, 12 outubro, 2007 – *Painel 3: Paisagens Urbanas*, Lisboa: BAD, 2007.
- QUEIROZ, Eça de; MOURA, Helena Cidade (Anot.) – *A Cidade e as Serras: Edição baseada nos manuscritos e na edição de 1901*. Lisboa: Livros do Brasil, 1979.
- QUENTAL, Antero – *Causas da decadência dos povos peninsulares nos últimos três séculos: discurso pronunciado na noite de 27 de Maio de 1871, na sala do Casino Lisbonense*. Porto: Typ. Commercial (1871).
- RAMOS, Rui Jorge Garcia – “Ler a viagem como passagem para o projecto: a lição da casa Turca em Le Corbusier”, in *Ler Le Corbusier* ed. Alexandra Trevisan, Josefina Gonzales Cubero, Pedro Vieira de Almeida. Porto: Edições Caseiras (2012).
- RODRIGUES, José Manuel (coord.); BANDEIRINHA, José António (org.); CALADO, Maria (org.); CARVALHO, Ricardo (org.); GRANDE, Nuno (org.); FIGUEIRA, Jorge (org.); MESQUITA, Marieta Dá (org.); TOSTÕES, Ana (org.); TOUSSAINT,

- Michel (org.) – *Teoria e crítica de arquitectura - século XX*. Lisboa: Ordem dos Arquitectos; Caleidoscópio, 2010.
- ROSMANINHO, Nuno, TORGAL, Luís Reis – *O princípio de uma “revolução urbanística” no Estado Novo: os primeiros programas da cidade universitária de Coimbra, 1934-1940*, Coimbra: Ed. Minerva, 1996.
- ROSMANINHO, Nuno – “A Cidade Universitária de Coimbra no Estado Novo. O Espaço indisponível” in *Monumentos*, Lisboa: Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, n.º 8 (Mar. 1998).
- ROSMANINHO, Nuno – *O poder da Arte: o Estado Novo e a cidade universitária de Coimbra*, Coimbra: Imprensa da Universidade, 2006.
- ROSSI, Aldo – *A Arquitectura da Cidade*. Lisboa, Edições Cosmos, 2001.
- RUSKIN, John 1819-1900 – *The Seven Lamps of Architecture*. London, J.M.Dent&Sons, 1940.
- SABUGOSA, Conde de; AMÉLIA, Rainha de Portugal (il.); CASANOVA, Enrique (co-autor); LINO, Raul (co-autor) – *O Paço de Cintra: Apontamentos históricos e Archeológicos do Conde de Sabugosa; Desenhos de Sua Majestade a Rainha Senhora Dona Amélia; Colab. Artística de E. Casanova e R. Lino*, Lisboa; Imp. Nacional, 1903.
- SALAZAR, António de Oliveira - *Discursos e notas políticas, Vol II (1935-1937)*, Coimbra: Coimbra Editora, 1945.
- SCOTT, M. H. Baillie – *Houses and Gardens: Arts and Crafts interiors*, 3.ª Ed. Suffolk: Antique Collector’s Club, 2004.
- SILVA, Carlos Nunes – *Política urbana em Lisboa*, Lisboa: Livros Horizonte, 1994.
- SILVA, Raquel Henriques da – *Cascais*, Lisboa, Editorial Presença, 1988.
- SILVEIRA, Ângelo Costa – “Sé do Funchal. Intenções e Intervenções” in *Monumentos*, Lisboa: Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, n.º 19 (Set. 2003).
- SIMÕES, Veiga – “A nova geração do Neo-Lusitanismo”, in *Os Serões*, n.º 51 (1909).
- SITTE, Camillo; CANOSA, Emílio (trad.) – *Construcción de ciudades según principios artísticos*, 5.ª ed., Barcelona: Gustavo Gili, 1980.
- SOLÀ-MORALES, Ignasi de – “Arquitectura débil” in *Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporânea*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003.
- TAFURI, Manfredo - *Projecto e Utopia*, Lisboa: Editorial Presença, 1985
- TAFURI, Manfredo – *Teorias e História da arquitectura*, 2.ª ed. Lisboa: Editorial Presença, 1988.
- TÁVORA, Fernando – “O Problema da Casa Portuguesa” in *ALÉO*, Lisboa: ALÉO, n.º 9 (10 Nov. 1945).
- TÁVORA, Fernando – *O Problema da Casa Portuguesa*, Lisboa: Manuel João Leal, 1947 (Coleção Cadernos de Arquitectura, n.º1).
- TÁVORA, Fernando; SIZA, Álvaro (coord.); MARNOTO, Rita (ed.) – “Diário da Viagem aos USA, 1960: Abril, 9, Sábado”, in *Diário de “Bordo”*. Matosinhos: Associação Casa da Arquitectura, 2012. [Manuscrito original 1960]
- TÁVORA, Fernando – *Da organização do Espaço*, 7.ª ed. Porto: Escola Superior de Belas-Artes do Porto, 2007. [1.ª ed. 1962]
- TELMO, Cottinelli – “Os Novos edifícios Públicos” in AA VV – *Problemas de Urbanização*, Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 1935.
- THOREAU, Henry David – *Walden; Ou, a Vida nos Bosques*, Antígona, Lisboa, 1999.
- TOUSSAINT, Michel – “I Trienal de Arquitectura” in *Jornal dos Arquitectos*, Lisboa: Associação dos Arquitectos Portugueses, n.º 85 (1990).

- TOSTÕES, Ana – “Em direcção a uma nova monumentalidade. A obra da Sede e Museu da Fundação Calouste Gulbenkian”, in AA VV – *Revista de História da Arte: Lisboa Espaço e Memória*. Lisboa: Instituto de História da Arte, n.º 2, 2006.
- VATTIMO, Gianni – *O Fim da Modernidade. Niilismo e hermenêutica na cultura Pós-Moderna*, Lisboa: Editorial Presença, 1987.
- VIRILIO, Paul – *Ville Panique – Ailleurs commence ici*, Paris: Collection L’Espace critique, Éditions Galilée, 2004
- WORRINGER, Wilhelm; BULLOCK, Michael (trad.) – *Abstraction and empathy*, 3th rev. ed., Chicago: Elephant Paperbacks, 1997.
- WRIGHT, Frank Lloyd, “A Arquitectura Orgânica” (excerto), 1910, in AA VV – *Teoria e crítica de arquitectura - século XX* (Colectânea), Lisboa: Ordem dos Arquitectos; Caleidoscópico, 2010, p. 91.
- ZEVI, Bruno; PORTAS, Nuno (pref.); MARTINHO Virgílio (trad.) – *História da Arquitectura Moderna: com prefácio e um estudo sobre a evolução da arquitectura moderna em Portugal por Nuno Portas*, Lisboa: ed. Arcádia, 1970.
- ZUMTHOR, Peter – *Atmosferas*. Barcelona: Gustavo Gili, 2009.

Anexos

Anexo A – Localização das “4 casas marroquinas” de Raul Lino em Cascais



30. Planta cartográfica de Cascais entre a Cidadela e o Monte do Estoril (2008)¹⁰⁶⁰

1. Chalet Palmela: Thomas Henry Wyatt (1873); José Luís Monteiro (1896), Cascais [Duques de Palmela];
2. Casa de São Bernardo, Bernardo Pindela, Conde de Arnoso (1894), Cascais [Conde de Arnoso];
3. Chalet Faial: José Luís Monteiro (1896), Cascais [Marqueses do Faial];
4. Torre de São Sebastião: Luigi Manini (1900); Francisco Vilaça (1904), Cascais [Jorge O'Neill];
5. Monsalvat: Raul Lino (1901), Cascais [Alexandre Rey Colaço];
6. Casa Silva Gomes: Raul Lino (1902), Monte Estoril [Silva Gomes];
7. Casa O'Neill: Raul Lino (1902-1918), Cascais [Jorge O'Neill; José Lino];
8. Vila Tânger: Raul Lino (1903), Cascais [Jorge Colaço].

¹⁰⁶⁰ Créditos: autor. Desenho sobre base cartográfica digital da Câmara Municipal de Cascais (2008), disponível em <http://sig.cm-cascais.pt/sig/html/index1280.asp>

Anexo B – Entrevista a Gonçalo Byrne (21 Mar. 2011)

Depoimento Prévio de Gonçalo Byrne

Tirei o curso em Belas-Artes na Rua da Escola Politécnica e juntamente com mais quatro colegas de curso, alugámos uma salita num apartamento da Rua Ivens de uma senhora que alugava divisões e aquilo era uma espécie de atelier que nós gerimos, éramos cinco colegas, pagávamos a renda e dividíamos a renda entre nós, pusemos lá uns estiradores e utilizávamos aquele espaço para fazer os trabalhos da faculdade, da escola, na altura.

Convidávamos umas pessoas para lá ir conversar connosco e uma vez encontrei o Diogo Lino Pimentel e começamos a falar de Raul Lino, que era seu avô, e ele disse-me que se calhar, em vez de fazer esta conversa com ele, o melhor mesmo, era fazê-la com o próprio Raul Lino, mas eu disse-lhe que não tinha lata, o senhor já tinha oitenta e tal anos e o Diogo ofereceu-se para lhe perguntar, naquela altura eu estava no quarto ano da escola, isto passou-se por volta de 1962.

A verdade é que o Raul Lino foi lá com o Diogo numa noite já depois do jantar e foi absolutamente fascinante. Nós gravámos essa conversa, tinha um daqueles gravadores de bobine, mas perdemos a fita, um disparate, além de que ela já devia estar gasta, duvido mesmo que ainda se conseguisse recuperar, mas a conversa foi fantástica porque o senhor, apesar dos seus oitenta e cinco anos, estava com uma lucidez espantosa e entusiasmadíssimo de estar a falar com cinco jovens estudantes de arquitetura.

Não conheço profundamente a obra de Raul Lino, a não ser alguns projetos de casas, nomeadamente, a casa do meu irmão mais velho na Rua da Imprensa Nacional, aqui perto, uma história curiosa porque ele na altura vivia fora de Lisboa, era Engenheiro de Minas, e em 1979-80 queria vir morar para Lisboa, até tinha alugado uma casa, mas a certa altura começou a procurar uma casa para adquirir, e descobriu esta casa na Rua da Imprensa Nacional, uma casa absolutamente extraordinária, com um jardim absolutamente extraordinário, que estava completamente abandonada e que tinha sido ocupada por uns cinquenta retornados que já lá não estavam, a casa estava completamente desfeita, e o meu irmão comprou-a por tuta e meia.

Depois fiz-lhe um pequeno estudo para a reabilitação da casa, que tinha um grande sótão e que ele aproveitou e o resto foi restauro, restauro da casa e jardim, o jardim foi todo desenhado por Raul Lino, tinha uma pérgola fantástica. O primeiro dono da casa tinha sido um banqueiro com um nome conhecido mas do qual já não me recordo, mas quando o meu irmão comprou a casa já não lhe pertencia, nem sei se já era dos herdeiros, tinha mudado de mão e esteve durante muito tempo desabitada e a sua ocupação por um grupo de retornados que veio das colónias, a seguir ao 25 de Abril, deixou-a em muito mau estado, naquela altura Lisboa era uma escala de passagem para os retornados.

A casa tem pelo menos três salas, o salão principal, a casa de jantar e a saleta no primeiro andar, além do jardim que foram objeto do projeto de alterações de Raul Lino para o primeiro proprietário, o projeto inicial era bem mais antigo, e o meu irmão descobriu, creio que foi na própria exposição retrospectiva de Raul Lino na Gulbenkian, a aguarela original do arranjo da saleta.

Falei com o Diogo na altura e mais tarde com o filho dele, o Bernardo, na casa da Rua Feio Terenas, onde Raul Lino viveu e tinha o seu Ateliê, e lembro-me, em particular, de uma peça que o Bernardo tinha no Ateliê, uma escada móvel, que é um mastro, um tronco de madeira rachado ao meio com um gancho que quando se aciona, cai e abre os degraus, uma peça de surpreendente qualidade e desenho.

Mas a verdade é que quando o meu irmão viu as aguarelas originais na exposição, pediu ao Diogo que autorizasse a sua reprodução e ele lá o deixou utilizar aqueles desenhos no restauro da saleta. O projeto de alterações resumia-se a uma folha aguarelada com uma planta e três ou quatro cortes, detalhando-se num deles um maple encastrado num lambrim de madeira, e isso é muito *arts and crafts*.

Dito isto, a coisa mais interessante que eu vi sobre o Raul Lino, mas eu desconheço muitíssimo, foi a famosa exposição organizada pelo Pedro Vieira de Almeida e em que foi muito insultado pela polémica que levantou, tendo sido a primeira releitura crítica sobre a obra de Raul Lino, mas que obviamente põe em destaque muita coisa positiva.

O Raul Lino, era encarado como o arquiteto do regime, justamente no período mais acicatado da Guerra Colonial, com lutas académicas constantes, e um universitário, mesmo que tivesse outro tipo de ligações, era obrigatoriamente de esquerda, e eu descobri o Senhor, em 1962, e hoje em dia pergunto-me se o senhor era mesmo conservador ou não, porque ele era muito mais aberto que aquela cartilha ortodoxa, e quando vi a exposição, o Pedro, que eu conheço muito bem embora já quase não o vejo, achei que ele fez um trabalho notável, e eu tiro-lhe o chapéu pela coragem que teve em enfrentar esta situação e de ser honesto, ser profundo, e de ter feito aquela investigação.

Não sou um perito em Raul Lino, mas li aquele texto que me enviou, aquela comunicação do Raul Lino na Sociedade de Geografia, que eu não conhecia e que é um texto fantástico [“Arquitetura, paisagem e a vida”, 1957], eu de facto não conheço muito este Raul Lino teórico, e não conheço até hoje uma monografia bem-feita sobre o Raul Lino a não ser o catálogo da exposição retrospectiva, tirando isso não entendo como é que ainda não há um livro sobre o Raul Lino, mas de facto, ainda continua a haver uma certa polémica sobre a casa portuguesa.

Naquele texto ele liga muito a Arquitetura à Vida, e eu também o entendo assim, de resto lembro-me de uma das coisas que ele nos disse naquela conversa, ele dizia e com razão, numa altura em que a máquina fotográfica já era um dos instrumentos do dia-a-dia do arquiteto, que também tinha uma, mas que praticamente não a utilizava, para concluir que há uma perda enorme para o arquiteto que devia reinterpretar a paisagem através do olhar, são famosas as viagens em que calcorreava a pé a Serra de Sintra e em que apontava as suas impressões em desenho.

Entrevista

Paulo Manta (PM) - A *Casa* foi o principal veículo da «campanha» de Raul Lino para “recuperar a harmonia perdida da paisagem, das cidades de Portugal”, contudo, para lá da arquitetura doméstica, Lino projetou para uma vasta amplitude de programas, escalas de trabalho e áreas disciplinares. Na tradição *arts and crafts*, Lino projetou numa base estruturalmente moderna, “entre a colher e o território”, incorporando artes decorativas, arquitetura, espaços exteriores e urbanismo, numa «bela totalidade». Não será aquele um(o) nobre desígnio da nossa arte, sobretudo nos dias que correm?

Gonçalo Byrne (GB) – Esta perspetiva moderna “entre a colher e o território” é uma perspetiva que hoje poderia estar um pouco em crise por várias razões, primeiro porque tem hoje, claramente, uma certa dimensão utópica, porque esta ideia do Gropius da continuidade entre o Design, a Arquitetura, o Território, a Paisagem, etc., já nesta altura era alheia ao desenvolvimento das cidades e dos territórios. Tirando alguns países, eu diria sobretudo do centro e norte da Europa, poder-se-ia falar também um pouco do continente americano, mais no domínio da paisagem, nas visões dos parques naturais em que a América de certo modo é pioneira, no trabalho dos irmãos Olmsted [John Charles Olmsted (1852-1920) e Frederick Law Olmsted Jr. (1870-1957)]. Mas quando se vem para a Europa do Centro para o Norte, ainda se sente essa continuidade, contudo para o Sul as coisas tornam-se mais complicadas, por exemplo como no caso da Itália no período de Mussolini, com uma posição bastante moderna no Planeamento e na Arquitetura, um Raul Lino em Itália, eles também existiam mas era um Neo-Liberty.

O que eu quero dizer com isto é que esta ideia de continuidade poderá ainda funcionar hoje, eu diria como ambição, desígnio, o Raul Lino dizia isto, provavelmente, alguns ideólogos do Estado Novo também, pois pensavam que era possível dominar o país todo, mas a verdade é que dominaram algumas zonas como Lisboa ou Coimbra, naquilo que hoje quase se chamariam Planos de Pormenor, mas por exemplo ao nível do Plano Diretor da Cidade de Lisboa, as coisas já não são exatamente assim, apesar de tudo, com alguma maior capacidade de intervir, que nos dias de hoje se tornou mais complicado. Eu estou convencido que a cidade e o território, hoje em dia, para reduzir e simplificar muito, têm dois grandes problemas, um deles é que viraram para já um campo de competição económica, como sabe nesta altura do Raul Lino nos anos 30, 40, o jogo da economia portuguesa passa-se sobretudo nas indústrias primárias, na agricultura e na indústria, em torno de dois pólos, na periferia de Lisboa e do Porto.

Hoje em dia as economias estão claramente centradas nos territórios urbanos, mais de metade da população está concentrada nas áreas metropolitanas, pelo que a economia de hoje está muito centrada na mobilidade, apoiada nas grandes infraestruturas, nas grandes linhas de acessibilidade. Chegámos a um ponto em que os grandes interlocutores da transformação do território e sobretudo os arquitetos da cidade, na melhor das hipóteses, serão interventores, entre outros, e é já muito bom que o arquiteto hoje consiga ele próprio fazer-se valer, e para isso tem que saber que quando é chamado a intervir está a ser

convocado para uma realidade diferente da de Raul Lino. O que caracteriza esta outra dificuldade no exercício do arquiteto na atualidade é a quantidade de níveis de competências disciplinares que inviabilizam a continuidade natural que antigamente existia entre o Design, a Arquitetura, o Território, a Paisagem. Talvez por esta mesma razão é a continuidade, ela própria um grande campo de incerteza e ao mesmo tempo, cada vez mais, traduz aquilo que é um pouco a cultura do nosso tempo, que é uma cultura cada vez mais fragmentada, e onde coexiste tudo, portanto, o que eu diria é que isto pode-se manter como objetivo, mas eu diria que é um objetivo bastante *wishful thinking* como dizem os ingleses. Eu diria um objetivo que acho que continua a existir, continua a ser válido e a que muita gente está atenta e com alguma preocupação sobre esta fragmentação, porque ela é sinónimo de rutura de perda de qualidade, etc.

Isto tem a ver com outra coisa que também é complicada, que é um dos grandes mistérios, das grandes questões, que é como é que se pensa, como é que se gere, como é que se intervém efetivamente numa cidade, numa matriz democrática, que se quer aprofundar democraticamente, porque como sabe, quando havia um príncipe, um Marquês de Pombal todo o Urbanismo é fantástico mas é um período em que o poder é mais absoluto. O grande fascínio da praça do comércio que é uma das tipologias mais precisas do iluminismo, aquilo a que os franceses chamam uma *Place Royale*, tem vários exemplos por essa Europa fora, mas que só faz sentido pela relação entre o grande vazio e a estátua do Rei no centro, que é o chamado espaço de respeito e de veneração, porque de facto o Rei é o deus sol, Luís XIV é o Rei Sol.

O vazio na Praça do Comércio tem tido tantas interpretações, na minha opinião quando me perguntavam, eu dizia por amor de deus não ponham nada no meio da Praça porque a Praça Real precisa do vazio, se há que fazer animação, há que fazê-lo nas arcadas que me parece que finalmente estão a fazê-lo, porque obviamente ela vive desta dialética, para me concentrar num centro que representa o poder absoluto, eu não posso nunca colocar-me como ele, quer dizer, tenho que estar afastado tenho de ter, como eles próprios chamavam o “espaço de respeito”. Mas portanto o Marquês de Pombal era um urbanista fabuloso, muita da sua tática é de uma modernidade impressionante, mas temos que pensar que ela é gerida por um poder absoluto que ele impunha, como um Salazar, e aqui para nós são os grandes períodos da urbanização, mas a cidade democrática há de conseguir fazer urbanismo com essa qualidade, mas até agora em minha opinião, não conseguiu fazê-lo.

Ou melhor, eu diria que há outra coisa, um princípio de aproximação porque algumas coisas têm-se conseguido fazer, creio que há uma aprendizagem da cidadania que tem de se fazer porque muitas das coisas assentam em grandes ambiguidades, escondendo muitas vezes um totalitarismo inconfessado. Faz-se um grupo de 600 cidadãos e de repente a gente vê que eles vêm falar em nome da cidade que tem 600.000 habitantes, portanto estamos a falar de 0,1%, mas estes senhores não se dão conta disso e quando falam dizem que nós é que sabemos da cidade, ainda aqui há muito para aprender, mas é de facto complexo gerir uma cidade em democracia. Bom, não interessa, eu acho que isto faz sentido, eu diria, como um desígnio da arte, agora eu acho que a maneira de gerir isto é pensar que cada vez estamos menos sós, e quando se fala da cidade, torna-se fundamental o arquiteto, mas eu costumo dizer que se o arquiteto não tem um encomendador e um cliente, não faz nada, mas sempre foi assim na história.

Os arquitetos do Marquês são fantásticos mas de facto têm uma incumbência fabulosa nas costas, que é o poder político que lhes dá, os grandes arquitetos de Barcelona, que é uma coisa que pouca gente sabe, só conseguiram realizar aquelas obras com a clarividência do Oriol Bohigas na condução do planeamento municipal. A Casa do Risco que o Marquês de Pombal monta, resulta porque é um instrumento estratégico fantástico e isso é muito sábio uma vez que não se pode desenhar a cidade toda, o que se faz hoje é aquilo que fez o Bohigas, estabelecer uma estratégia que é basicamente um instrumento de gestão de infraestruturas e depois individualizar projetos exemplares chave, sob pequenos planos de pormenor ou projetos urbanos, com pés para andar, adjudicados através de concurso, ou não, e com financiamento garantido.

A estratégia de Barcelona acaba por ser um pouco a forma de responder a este desígnio de continuidade em condições contemporâneas, no fundo é tentar estabelecer a continuidade através de uma gestão que é muito mais complexa, para a qual eu continuo a pensar que é muito importante que haja um mínimo de acordo interpartidário, como aconteceu em Barcelona, sobre as grandes linhas de orientação estratégica, estou a falar de 81 e esta estratégia era para 92, e sobre estas linhas houve um acordo de convergência assinado por todos os partidos. Bohigas tentou implementar esta estratégia em Roma e veio de lá sem conseguir fazer nada, zero, de resto há uma famosa entrevista dele no Jornal da República, uma entrevista longuíssima de duas páginas, em que diz que durante os três meses que estive em Roma a pedido da Câmara Municipal para desenvolver uma estratégia para o

Ano do Jubileu em moldes idênticos ao de Barcelona, e não foi um problema técnico que impediu essa tarefa, há gente muito válida em Roma, o problema foi encontrar a convergência entre os partidos.

PM - O pensamento e a ação de Raul Lino, transversal que foi às várias escalas, disciplinas e formas de exercer arquitetura, centrou-se na reabilitação da paisagem, objeto derradeiro da sua «campanha» e valor indissociável de um nacionalismo que isentava de significado político. Qual é para si o conceito de paisagem e a sua evolução no âmbito disciplinar da arquitetura.

GB – Há uma coisa que eu quero sublinhar porque eu estou completamente de acordo, eu acho que uma das grandes contribuições de Raul Lino para a arquitetura, é pôr em evidência a dimensão que a arquitetura tem enquanto fabricante de paisagem, curiosamente, e já agora gostava de dizer que toda a obra do Raul Lino revela isso, que é um cruzar da paisagem com a arquitetura. O que quero dizer é que em minha opinião ele faz uma abordagem da paisagem não tanto pelo lado da chamada natureza virgem, mas sobretudo pelo lado da antropização da paisagem que é adaptada, pensada, a partir da ação do homem. O Português diz humanização, os Italianos antropização, eu gosto mais do termo Italiano, depois a outra coisa que me parece interessante é que curiosamente uma das justificações explícitas, ou não explícitas, mas neste caso até é explícita, no Inquérito à Arquitetura Popular Portuguesa, nos anos 50 é desmistificar a Casa Portuguesa do Raul Lino, e em minha opinião revela logo aí duas grandes fragilidades.

Embora a obra do Inquérito seja notável e eu não ponha em causa isso, revela duas coisas importantes, a primeira é que quem faz isto não entende que a obra do Raul Lino ia muito para lá da Casa, segundo, centra-se numa abordagem que é, eu diria bastante antropológica sobre a Casa, portanto sobre a ligação da Casa com a vida que lhe deu origem, o clima, o trabalho, as formas, não sei quê, para chegar no fim a uma conclusão que quanto a mim é a primeira conclusão. De vez em quando eu vou rever o livro, e não está escrito mas se há uma constante absolutamente extraordinária na arquitetura popular portuguesa é a sua dimensão paisagística, porque o que aquilo mostra é que esta maneira de construir antropomórfica, esta maneira de relacionar o habitar com o clima, o campo, basicamente uma arquitetura rural, acaba por revelar que uma das grandes qualidades da arquitetura espontânea portuguesa é a maneira de interferir sabiamente na paisagem, de criar

paisagem. Portanto é muito engraçado, porque parte de um objetivo de um pressuposto para desmistificar a Casa Portuguesa e acaba por concluir que uma das suas grandes dimensões, que é a integração e a construção de paisagem, é de facto uma das grandes preocupações do trabalho de Raul Lino, circunstância embora talvez não tão confessada pelo próprio, isto que eu digo não tem mérito nenhum porque faço estas interpretações agora, à distância de anos, mas isto parece-me interessante.

Dito isto, qual é o conceito de paisagem e a sua evolução no âmbito disciplinar da arquitetura? Para mim o conceito de paisagem é, dizendo dois ou três lugares comuns, que hoje em dia na Europa é capaz de não haver um hectare, dois hectares de paisagem dita virgem ou paisagem onde a intervenção do homem esteve ausente, praticamente desde sempre. Ainda há uma vaga pretensão de que na Nova Zelândia, onde foi filmado o Senhor dos Anéis, eu por acaso estive lá e é um sítio impressionante, se bem que a Nova Zelândia antes de lá desembarcarem os Ingleses era quase toda assim, foi tudo cortado para lá pôr carneiros, pastagens, mas há lá uns recantos onde ainda há flora e fauna primitiva, mas até já se sente a presença humana porque mesmo que o homem não tenha lá entrado, e destruído a verdade é que pelo simples facto de atuar à volta, altera de algum modo os ecossistemas, cria outro tipo de coisas e a própria paisagem acaba por reagir.

Portanto o que eu acho que é muito interessante é que, hoje em dia, praticamente, toda a paisagem é antropizada e mais do que isso, os ecossistemas sempre foram na história e não de continuar a ser resultado de evolução, são dinâmicos, não são estáticos. Mesmo quando não havia intervenção do homem, se nós virmos, se pensarmos que pode haver há milhões de anos, antes do big-bang, onde nem sequer havia homem conhecido à face da terra, mas a verdade é que aquela paisagem mudou e de que maneira, caíam meteoritos, os glaciares recuavam, e cada vez que isso acontecia a erosão é completamente diferente, as águas sobem, descem, portanto a paisagem sempre foi, mesmo em âmbito natural, uma coisa dinâmica. Segunda coisa, a paisagem é a partir da sua antropização em minha opinião, sobretudo um facto cultural, portanto o que isto quer dizer é que a paisagem é continuamente retrabalhada, reinterpretada, em confronto com uma capacidade do homem que é mental, se quiser artificial, de projetar a sua capacidade de artifício sobre a paisagem e é aqui que ela passa a ser cultural.

Cultura quando eu aprendi com o Adérito Sedas Nunes tem mais a ver com civilização, com todo o conjunto de saberes, de formas de atuação e de ação, portanto entre a teoria e a prática, acumulada ao longo dos anos, que uma determinada geração herda, elabora e acrescenta, porque se não houver esta ideia de que a cultura é uma coisa viva e que está continuamente a ser refeita, reinventada, embora obviamente em ligação com o que vem de trás, então a cultura é uma coisa morta. E isto quer dizer o quê, que a paisagem é objeto de cultura precisamente por causa do intelecto humano, a projeção, já dizia o Leonardo da Vinci, *é una cosa mentale*, ainda mais curioso é que a própria capacidade do homem para projetar, criar artificialmente outras coisas, é obviamente da natureza do homem.

Dito isto o que me parece, qual é a evolução da paisagem no âmbito da disciplina da arquitetura, o que eu digo sobre esta matéria é que se nós entendermos a paisagem como fruto de uma coisa mental estamos a dizer que paisagem passa por projeto e portanto paisagem e arquitetura, nós podemos dizer assim, a arquitetura que nós estudamos e a arquitetura que os paisagistas estudam, é arquitetura, lato senso. E esta questão acho que é muito importante porque eu acho que nós em Portugal continuamos a ensinar arquitetura, ao contrário dos anglo-saxões e dos americanos, continuando com esta guerra corporativa que diz que os arquitetos paisagistas é que projetam da casa para fora e os arquitetos é que projetam da casa para dentro, mas a verdade é que o arquiteto tal como hoje é formado hoje em dia nas faculdades portuguesas, não está habilitado para mexer na paisagem e talvez não precise de estar. Eu acho que há lugar, perfeitamente, para as duas formas de conhecimento, agora que elas devem estar muito interligadas, devem, eu não entendo como é que o curso de arquitetura, em Lisboa, no Porto, em Coimbra, continua a pôr de lado dentro das áreas de formação, pelo menos uma história da paisagem, pelo menos uma sensibilidade cultural, porque a paisagem, cada vez mais é não só campestre, rural, como um facto urbano.

A cidade contemporânea é uma cidade dispersa, é uma cidade que já não se sabe muito bem onde é que está o campo e onde é que está a cidade e portanto, eu acho uma coisa muito engraçada, as cidades hoje fazem-se não só pelos edifícios, mas sobretudo pelos sistemas de vazios que estão entre os edifícios, e portanto aí entra já de certo modo, um pouco a natureza, “o verde”, na cidade contemporânea o que acontece é que o sistema de vazios é claramente tão importante quanto o sistema de edifícios, nós hoje não sabemos.

Felizmente as cidades europeias, como diz o Manuel de Solà-Morales, podem-se identificar por cortes, eu costumo dizer, podem-se identificar pela visão de satélite, porque é uma espécie de impressão digital, não há duas cidades iguais, mas isto é porque o sistema de vazios, quando é a cidade metropolitana, vai-se rarefazendo, e às duas por três a construção já está completamente difusa, há uma espécie de promiscuidade entre o vazio e o cheio e na cidade contemporânea é muito difícil encontrar as hierarquias e isso é uma das maneiras de identificar a cidade difusa e fragmentada.

Portanto acho que Raul Lino tinha um conhecimento disciplinar, até porque os paisagistas sabem uma coisa, é que se se afronta a paisagem pelo lado da natureza, do verde, da botânica, da silvicultura, etc., eles sabem e com razão que essas coisas para terem uma certa coerência, precisam de um mínimo de massa crítica, um jardinzinho se estiver no meio de um pátio, não faz continuidade de paisagem, pode ser muito interessante para refrescar o parque visualmente, chama os passarinhos, etc., mas portanto há aqui que jogar com este interface entre as duas coisas.

PM – Conhecendo o pensamento, a ação e a obra arquitetónica de Lino na historiografia recente do século XX, qual julga ser a sua importância relativa entre coetâneos, para uma cultura da paisagem, em Portugal?

GB – Há bocado contou-me uma história que eu desconhecia, que era o relacionamento entre o Raul Lino e o Caldeira Cabral pai, o professor, mas é óbvio conhecendo só o lado de Raul Lino, parecia-me mais do que óbvio que um homem com a sua formação e não só, pela própria aproximação *arts and crafts*, pela história que tem por trás, mas sobretudo depois pela maneira como ele desenvolve cá. Eu lembro-me, há pouco falava da conversa que ele teve connosco quando éramos estudantes, quando ele falava muito insistentemente nos seus passeios pela Serra de Sintra, que ele ia registando e depois voltava, falava muito por exemplo, na diferença entre as estações do ano, o que é que era percorrer aquela Serra no inverno, no outono, na primavera, no verão e que tem muito a ver com esta citação que está no seu trabalho, esta citação do Goethe - “Aquele a quem a Natureza começa a revelar a evidência do seu segredo, esse mesmo não tardará a ser irresistivelmente atraído para a Arte, que da natureza é a sua melhor expositora.” [“A vida corre – o Tempo continua”, Lisboa, 1970].

Eu costumo dizer uma coisa que é quase bárbara, que é nos edifícios em boa parte, uma das coisas mais complexas na Arquitetura, quanto a mim, é saber trabalhar a luz natural, é um tema por exemplo que é muito forte nos temas das arquiteturas religiosas e não é só na história da arquitetura das igrejas católicas, é um tema que se põe nas mesquitas, sempre me intrigou porque é que a arquitetura religiosa dá tanta importância à sua relação com a luz natural. E depois outra coisa, a certa altura topei com um texto do Jorge Luís Borges (1899-1986), que escreveu entre outras coisas, fala do pátio em Arquitetura e diz que o pátio, em espanhol, “*el pátio és el declive per qual el cielo se derrama en la casa*”, o que é que ele quer dizer com isto, quer dizer porque é que esta luz natural é de certo modo uma matéria específica da arquitetura e que todos os arquitetos, até os modernos falam disso, o Corbusier falava muito. E outro que eu acho que é muito importante e que não é arquiteto, o Tanizaki (1886-1965), um escritor japonês que tem um livro chamado *O Elogio da Sombra*, é um livro muito pequeno e já está traduzido em Português, é um texto em que ele compara a civilização oriental com a civilização ocidental e diz que no Ocidente, a partir da idade moderna, há uma obsessão por apagar a noite e portanto segundo ele diz apagar a sombra e isto é mais do que visível.

Se for ver uma cidade como Las Vegas, é uma tentativa de apagar a noite, quer dizer é tanta a luz do jogo, eu acho que é mais do que apagar a noite, eu acho que aquilo é o verdadeiro culto do que os anglo-saxões chamam *entertainment*, aquilo é apagar a espessura do tempo, quando eu apago a noite e a alternância entre o dia e a noite, eu já estou a apagar a principal espessura do tempo, tudo é homogêneo. E se vir, a civilização do entretenimento é fazer com que as pessoas reajam, eu diria passiva e pacificamente, sem que aquela interpelação lhes provoque qualquer tipo de interrogação, que os leve eventualmente a procurar qualquer coisa de criativo, por muito pouco que seja, ou que lhes dê espessura, que os faça pensar e que portanto os desafie para outras coisas, o apagamento do tempo tem este objetivo, penso eu, entre outras coisas.

Não é por acaso que a arquitetura religiosa – e eu não me refiro só ao catolicismo – tem esta espessura do tempo. Há um livro muito interessante de um teórico que era monge siciliano, de quem eu agora não me lembro o nome, que escreve sobre a importância da luz na arquitetura religiosa, ele diz que a luz natural tem uma dimensão epifânica, quer dizer, que revela outras coisas. Mas quer dizer, tirando este raciocínio mais iniciático, se quiser, é óbvio que a luz natural revela coisas tão simples, quanto perceber dentro de casa

que hoje faz um belo dia ou que faz um brutíssimo dia de chuva de inverno, ou que está o sol a nascer, ou que está o Sol em Poente ou que estamos na primavera, porque aí já é a paisagem que está a rebentar, ou porque está no outono e as folhas estão a cair, ou porque está no inverno porque não há folhas.

A verdade é que esta paisagem e a luz natural são potentíssimas para fazer entrar a dimensão tempo na cidade e na arquitetura e portanto como eu acho que uma das questões fundamentais na Arquitetura tem a ver com o saber trabalhar a luz e o saber, de algum modo introduzir, um pouco, a espessura do tempo, e por isso eu acho que a arquitetura não é só uma questão de imagem, não é só visual. Visualizar é muito importante, mas como diz o Peter Zumthor [n. 1943] a arquitetura também é tátil, a arquitetura tem a sua temperatura, portanto é um apanhado de sensações, tudo isto contribui para ele perceber que está inserido no tempo. Eu num dia de calor aqui dentro estou a apagar a espessura do tempo com o Ar-condicionado, mas é óbvio que se não tivesse o Ar-condicionado estaria a pensar quem me dera que chegue o fim do dia para que apanhar o fresco da noite, portanto, dia, noite, tempo, não? e a surpresa é extremamente interessante.

Portanto eu penso e nós estamos aqui na terceira pergunta, eu dá-me impressão que não conheço nenhum outro arquiteto neste período em Portugal, que tenha escrito, pensado, reagido como arquiteto-arquiteto, porque paisagistas nesta altura ainda havia poucos, e de facto o Professor Caldeira Cabral é um homem que tem esta dimensão a partir da natureza, a partir daquilo a que os paisagistas se aproximam. Agora quem mais, Cristino da Silva, o Segurado, eles têm, ela está lá, mas quanto a mim nenhum deles foi tão explícito quanto o Raul Lino, que pelos vistos cultivava este tema com coetâneos que tratam e trabalham pela primeira vez a questão da paisagem, enquanto arquitetos e portanto, enquanto paisagem cultural.

PM – Em 1970, decorreu a exposição retrospectiva de Raul Lino no recém-inaugurado edifício ícone da Fundação Calouste Gulbenkian, e o ensaio “Raul Lino arquiteto moderno” de Pedro Vieira de Almeida reabriu, contribuiu segundo Keill do Amaral para o reabrir a velha *«polémica da casa portuguesa»*. À data, era um jovem arquiteto com 29 anos e, naturalmente informado pelo seu tempo, opôs-se. Hoje, decorridas mais de quatro décadas, o que pensa sobre o assunto?

GB – Espere lá, eu por acaso faço parte desses 70 arquitetos que subscreveram o abaixo-assinado? [ao que recordei GB que o seu nome integrava o painel dos arquitetos que subscreveram o 2.º texto] Não me lembro nada, ainda bem que me fala nisto porque então a minha resposta à pergunta é que eu penso exatamente hoje, fazendo um gigantesco ato de contrição, de resto há muitos anos a esta parte eu tenho defendido com unhas e dentes a posição do Pedro Vieira de Almeida (PVA) que considero muito corajosa para a altura, extremamente lúcida e que pelos vistos até a mim me levou atrás, quando há vários anos a esta parte eu acho que ele é que tinha razão. Eu já não me lembrava disto, mas então ainda com maior contrição eu faço *mea culpa*, porquê, por tudo o que lhe disse há bocado, eu acho que o PVA teve, eu já agora gostava de saber se o Nuno Teotónio também assina isto e eu não tenho dúvidas nenhuma do que o Portas pensa sobre isto. Agora é para a história, é em minha opinião toda uma história para refazer, incluindo nessa história a ação do PVA, que é pioneira, corajosa e extremamente lúcida, e eu acho que isso prenuncia uma continuação, até por aí uma continuação.

Dito isto, não digo que algumas das questões que se levantavam em volta do Raul Lino não tenham tido a sua pertinência, porque o Raul Lino era uma pessoa conservadora, em muitos aspetos, e sobretudo neste, o que acontece aqui é que a situação entre a profissão e o Estado Novo, estava completamente inquinada, e isso é verdade por duas razões. Em primeiro lugar porque os Arquitetos perceberam que ou tinham uns mecenas corajosos, ou se não aderissem ao Estado Novo não tinham trabalho, em segundo lugar, e o Nuno Portas escreveu na introdução da edição portuguesa da História da Arquitetura do Bruno Zevi, que tudo isto é verdade, mas também é verdade que a maior parte dos arquitetos portugueses tinham uma grandíssima debilidade teórica, eles faziam pouco, estava na moda, não havia uma tradição nem uma vontade de refletir, de aprofundar. Porque eu acho que a teoria na arquitetura ou tem uma ligação muito intensa com a prática, ou arrisca-se a tornar-se um manifesto ideológico, um instrumento inútil, ou não, mas hoje eu não tenho dúvidas nenhuma sobre isto, continuando a pensar que o Raul Lino viveu no período em que viveu, fez o que fez, como se diria hoje, numa perspetiva muito pragmática, *és lo que hai*, é a vida, mas havia toda uma outra dimensão do Raul Lino que estava completamente massacrada e o PVA põe-na cá fora de uma maneira explosiva.

E ainda bem que há seguidores como o Paulo que continuam a trabalhar sobre este tema, de facto eu acho que o Raul Lino precisa mesmo de seguir este trilho, acrescento que há

inclusivamente esta questão da transversalidade da sua obra na paisagem que tem sido completamente secundarizada. De facto a reinterpretação do PVA não vai muito à Paisagem, sobre tudo aquilo que falámos sobre a Paisagem, os seus intérpretes e construtores, abordagem como lhe disse há pouco que é muito interessante e que em minha opinião, é uma dimensão paisagística da arquitetura popular portuguesa e não há um parágrafo a falar nisso no Inquérito, um parágrafo.

O PVA recupera-o muito mais, eu diria, por outras coisas, pelo *Arts and Crafts*, por necessidade criativa, por um certo génio, um pouco pela transversalidade mais com as outras artes, também, como uma figura complexa, muito erudita, aliás como já disse eu considero ainda hoje o PVA um dos arquitetos mais eruditos, a tese de doutoramento dele é uma peça absolutamente fantástica e por isso até, eu creio que ele acaba, como Arquitecto, por ter pouca obra construída. Embora a pouca que tenha, conheço uma ou duas que são magníficas, uma delas é a Igreja dos Olivais, onde eu moro, é uma peça que apesar do exterior muito marcado pelo betão, de expressão brutalista, e fez o estudo para a Avenida da Liberdade que era interessante para a altura. Aliás vou dizer uma coisa que nunca disse ao PVA, é que o Plano tem uma coisa extremamente perversa – já uma vez numa entrevista falei nisso, mas ficou por escrever, mas acho que a culpa não é dele e sim da banalização dos que o interpretaram mal -, é que criou em Lisboa, na Câmara e na cidade, uma moda que também existiu em Bruxelas no Pós-Guerra, do neo-fachadismo, dos famosos edifícios-mochila que mantêm a fachada e metem por cima uma coisa moderna. Isto como sempre, se for bem gerido pode dar um resultado interessante, eu acho que aqui o edifício onde mora o Sócrates, o Heron Castilho que teve um Prémio Valmor, se não me engano é um projeto do Chicó, tinha um edifício um bocado Arte-Nova por baixo e que ele acrescentou uns pisos envidraçados, mas quando aquilo se transforma em receita em Lisboa, dá coisas completamente absurdas.

PM – Raul Lino distinguiu-se entre coetâneos por fundar teoricamente as suas posições, em pareceres, artigos publicados na imprensa diária e periódicos, ensaios, comunicações e livros. Em “Arquitetura, paisagem e a vida” (1957) lançou Lino a questão sobre “o que se vai entender por paisagem dentro de cinquenta anos (...) se o tecnicismo acabará por se tornar avassalador de uma maneira absoluta, ou se a vida espiritual – finalmente – se esforçaria por manter em equilíbrio as tendências adversas”. Qual é a sua opinião sobre esta questão?

GB – Eu tenho uma opinião, se quiser, inicialmente pessimista e que vem um pouco na linha do Virillio, mas eu costumo dizer que se me ficasse só pela perspectiva pessimista teria alguma dificuldade em sobreviver e normalmente sobreponho uma que tenta ser mais otimista e isso, costumo dizer meio a sério meio a brincar, que eu tive a sorte de viver num período absolutamente fascinante, que é este período em que nós vivemos hoje, que é um bocadinho diferente do período em que viveu Raul Lino. Embora o Raul Lino percebesse e de certo modo antecipa estas análises, quanto a mim, também e não era de esperar outra coisa, com uma perspectiva daquela altura eventualmente moralista ou moral, mas isso também nós temos hoje de outra maneira, uma perspectiva conservadora em certo sentido. Curiosamente alguns dos aspetos conservadores do Raul Lino, hoje é possível transformá-los em coisas que são exatamente o contrário, e é aí que parece-me que tem sentido o que digo sobre vivermos hoje um período fascinante.

Eu acho que nós passámos do período da dialética para o período do paradoxo, ou seja como forma de pensar, a grande questão hoje é que eu não posso dizer que nós estamos tramados, que a perspectiva pessimista do Raul Lino provou-se a 100%, que vivemos num mundo caótico. Porque o que me parece é que – nós ainda agora vimos, por exemplo com a questão do Japão, a questão do Nuclear, a questão do Tsunami ou do terramoto que Lisboa também teve em 1755, tudo concentrado e ainda ficou quase um mês a arder, portanto está bem, não tínhamos o nuclear – o que acontece aqui, acontece porque em minha opinião, uma coisa que sempre existiu mas que os arquitetos nunca quiseram ver, os políticos ainda menos, é que nessa altura e no período moderno, convenceram os seus atores que, uma vez dominada a técnica nós éramos os maiores.

Eu diria em última análise que até pensámos que éramos capazes de nos instituímos em vida eterna, como os santos, mas a vida eterna prolongada tecnologicamente, se isso por acaso fosse possível, era a maior das contradições, porque o planeta morria um mês depois, porque quanto mais não seja, caía com o peso de tanta gente. Portanto o que acontece é que vão-se construindo, se quiser, teorias ou realidades catastrofistas e catastróficas, mas por outro lado vai havendo outra consciência de uma outra coisa que eu já digo há muito tempo, por exemplo o Rossi e os italianos, o Tafuri, falam da importância da História e dizem, a sociedade capitalista é um desastre condenado, é especulação, mas a verdade é que eles morreram e a sociedade capitalista está aí e a malta que se amanha.

Mas a questão é que ele [Tafuri] dizia e toda esta gente dizia, um bocado em consequência do movimento moderno, que a arquitetura era perene, a arquitetura faz-se para durar muito tempo, *lunga durata*, e articula-se no discurso das tipologias, na morfologia urbana, dizendo que as formas podem praticamente parar no tempo, que se continuam a reciclar, o que não é totalmente verdade. Um dos que oiço desmistificar isto, é o Rafael Moneo quando escreve o famoso artigo “On Typology”, publicado na revista americana *Oppositions*, dirigida pelo Peter Eisenman, na altura diretor do *Institute for Architecture and Urban Studies* (IAUS). Primeiro o Moneo fala, atenção o que é que é isto da tipologia, mais tarde o Manuel Solá-Morales – dois espanhóis - vem dizer, atenção que se vocês olharem para a cidade apenas no registo da permanência, estão lixados porque não é verdade é como estar a ver um filme, pensando que o que importa é o fotograma, não há filme se não houver sequência de fotogramas, ou seja a cidade não é uma entidade estática, antes pelo contrário, a cidade tem uma vida própria, e que vida! E que dinâmica!

Portanto quando os nossos historiadores, conservadores, cidadãos continuam a dizer que temos é que não mudar, estrutural e fisicamente, na minha opinião muito modesta, estão a comportar-se como os cangalheiros da cidade, porque é impossível e está à vista, a cidade histórica de Lisboa, felizmente, agora começa-se a falar de Planos da Baixa, e não é só Lisboa, não há nenhuma cidade em Portugal, mesmo cidades secundárias de província, que não estejam com gravíssimos problemas no centro histórico, de ruína, abandono, queda. Portanto se a gente levar a sério estes homens que pensam que a permanência existe, estamos lixados porque as cidades vão acabar em campos de arqueologia.

Tudo isto veio pôr em destaque uma outra coisa que eu costumo dizer e que é assim, para mim é importante que se fale na permanência, eu acho que a Arquitetura tem de facto estruturas de duração e resistência no tempo que até podem ser muitíssimo longas, se puderem ser recicladas e readaptadas, ou então são grandes monumentos que não precisam de ter interferência com a vida, porque o monumento é simplesmente icónico, referencial. Monumento em latim quer dizer momento, portanto é uma coisa que está ali e que nós respeitamos e pagamos a manutenção, porque é uma estátua ou porque é um Panteão, porque é memória que nos interessa, e então essa pode-se ir simplesmente refazendo, restaurando no sentido filológico de não alterar nada, tudo o resto deve ser passível de intervenção, tudo isto quer dizer que a permanência é muito importante, é fantástico, se nós admitirmos que todos estes mecanismos, estas estruturas formais, têm elevadíssimos graus de vulnerabilidade.

Mas o que é interessante é que o Raul Lino fala nisto, que cada vez mais o paradoxo contemporâneo da cidade, da paisagem, da ecologia, da questão energética, da sustentabilidade e *cose via*, por aí fora, como dizem os Italianos, veio pôr em destaque que há duas realidades e tudo se passa entre estas duas realidades, eu costumo dizer, portanto no fundo que o nosso mundo é fascinante, porque coexistem estas duas realidades. Quer dizer que a vida será cada vez mais difícil como dizia o Vattimo [Gianni Vattimo, n.1936], filósofo Italiano contemporâneo que estuda, não o estilo pós-moderno, que disso é melhor nem falar, mas a condição pós-moderna, isso já me interessa mais porque isto que se passa no mundo de hoje, Vattimo disse-o ainda no final dos anos sessenta, é que o grande problema da Arquitetura hoje é não só ter de construir o edifício, como ainda ter de construir a fundamentação do projeto.

Portanto, o que isso quer dizer, é que coexistem sempre estas duas realidades, isto que parecia para os historiadores que estava tudo estático, basta um terramoto e o grande problema da vulnerabilidade vem basicamente de dois lados, ou os grandes eventos ditos naturais, portanto, as catástrofes, terremotos, tsunamis, fogo, ou aqueles que a mim me preocupam mais, que são os provocados pela arquitetura, pelo próprio homem. A Guerra e a Arquitetura, são ambas projetadas e promovidas pelo homem, como na Líbia e em tantos outros territórios a guerra é o grande projeto de destruição, o arquiteto que planeia e projeta a construção, planeia também a destruição, este é um dos lados da vulnerabilidade provocada pelo homem, mas muito pior do que essa é a do abandono, a grande vulnerabilidade é a perda de uso, a perda do *utilitas* de Vitruvio, o abandono.

Outro dia diverti-me imenso porque estava na Corunha, numa exposição de obras (Gonçalo Byrne. Urbanidades, Fundacion Pedro Barrié de la Maza, 18 novembro 2010 – 3 abril 2011) e num programa paralelo que decorreu em quatro quintas-feiras seguidas havia uma conversação em público no Auditório, em que havia sempre um moderador, eu estava a propósito da exposição e era convidado um tipo de fora. Uma delas foi com um escritor galego muito interessante que eu não conhecia, Manuel Rivas (Falemos de Casas, 10 de março 2011), tem uma escrita fantástica e escreve muito sobre a Galiza, ele é escritor e também é jornalista, e a certa altura disse uma coisa que é impressionante, que é um paradoxo muito contemporâneo do ponto de vista social, que é o abandono da arquitetura, da cidade, e o grande problema é esse, para além obviamente das catástrofes naturais, da guerra e de tudo isso.

O que isto quer dizer é que cada vez mais, a cidade, a paisagem e a cultura, têm vindo a demonstrar que a grande dimensão é a sua vulnerabilidade, coloca na mão do homem a atenção e daí aquilo que eu digo sobre o nosso tempo ser paradoxal, por um lado temos uma coisa que tem a ver com a permanência e por outro lado temos a globalização e nós Arquitetos dizemos a muita gente que a globalização, do ponto de vista das culturas, das entidades, que é um fenómeno devastador de destruição. Eu costumo dizer que o problema não é da globalização, o problema é que a globalização é muito imperfeita, muito parcial. Ou seja o que nós temos hoje é uma globalização que é exclusivamente económica, os mecanismos do mercado, o aparelho económico do mundo levou o suporte do grande desenvolvimento informático, ou seja, a capacidade meteórica que agora começa a romper na fragilidade com os Wikileaks, não sei quê. Descobriu-se que afinal a coisa é um bocadinho mais complexa, mas veio dizer, fantástico, transparência total para sobretudo implementar a globalização económica.

Se esta globalização tivesse conseguido implementar, por exemplo, a globalização da entejuda, da solidariedade, da própria capacidade de implementar a medicina, não sei quê? Mas a que é que a gente assiste, por outro lado e eu acho que isso é muito interessante, até agora esta globalização económica é avassaladora, estamos todos convencidos, incluindo eu que vai ser muito difícil virar isto, eu diria complementar isto, mas eu tenho visto que ao lado disto estão-se a passar uma série de epifenómenos que são exatamente a contradição disto. Nós temos visto em cidades, coisas interessantíssimas, ainda agora estive na Colômbia, em Medellin, uma cidade que era invivível há quinze anos e hoje é uma cidade de crescimento tranquilo, sem grandes problemas de tolerância, com um nível de participação e cidadania.

Fiquei completamente boquiaberto com o trabalho técnico de arquitetos, urbanistas, de transportes públicos, absolutamente impecável, com um trabalho político extremamente interessante, se for a Curitiba, no Brasil, o Jaime Lerner começa este fenómeno em Curitiba, mas há muitos outros epifenómenos, até de certo modo a contestação, muitas vezes também é fundamentalista ao contrário, mas é um bocado o seu papel. Eu acho que o que se está a passar agora no mundo Árabe é um daqueles sintomas mais horríveis, de tempos de paradoxo e não de tempos de dialética, de repente, a gente pensava que a queda do muro de Berlim não fosse possível, toda a vida cresci a pensar que aquilo não iria ser demolido e assim de um dia para o outro foi derrubado.

O que eu acho é que o tempo que vivemos, fácil não é, mas é um tempo muito interessante e muito estimulante, porque de facto, como dizia o Vattimo, um tipo tem que estar está continuamente a escrever, a pensar sobre estas questões, isso para mim isso é o estar vivo. E pronto, e é assim, agora ainda voltando aqui há uma coisa que me parece muito interessante, eu acho que há aqui uma coisa no seu texto que o Raul Lino disse e que está correta e isso interessa muito, por muitas leituras pessimistas que se possam tirar, sobre “(...) se o tecnicismo acabará por se tornar avassalador de uma maneira absoluta, ou se a vida espiritual – finalmente – se esforçaria por manter em equilíbrio as tendências adversas”. Eu não sei, posso acreditar que sim, provavelmente não será sobre os modelos que nós temos conhecido, eu acho que por exemplo o que se passa neste momento, esta desbunda da arquitetura espetáculo que se foi desenvolvendo por esse mundo fora, começa-se a repensar um bocado sobre isso.

Não sei se é desta mas o que eu acho é que todo o fundamentalismo no ar, da questão entre o laicismo e as religiões que estavam historicamente estabelecidas, em termos de civilização ocidental, em termos de civilização muçulmana, um fundamentalismo muito grande que de repente parece começar a tremer com estas manifestações, porque de facto, não se percebe muito bem o que é que se está ali a passar. O próprio Ocidente não sabe o que é que há de fazer, e eu estou a achar engraçadíssimo porque os Estados Unidos e a Europa estavam a ser atacadíssimos, porque não iam defender o povo Líbio contra o Khadaffi, mas agora que já disseram que sim e estão a bombardear já está tudo a cair em cima porque afinal estão a tomar partido, mas então em que é que ficamos, é impressionante.

Mas o que eu acho que há aqui de muito interessante é esta relação entre a Arquitetura e a Vida, mais até do que a Paisagem, mas eu acho que ela se pode extrapolar na relação entre a Paisagem e a Vida. Há um período no movimento moderno que é muito curioso, que é o período do funcionalismo, que diz que a Arquitetura é uma coisa que deve ser construída para resolver funções, e portanto isso, como é que se resolve funções, é o organismo, as pessoas, a vida está organizada como um corpo, á semelhança de uma máquina, desde que estas funções, o dormir, o comer, o trabalhar, o divertir-se, estejam cumpridas, o mundo há de resolver-se, é acreditar que a Arquitetura pode fazer a revolução, que pode mudar o mundo.

Felizmente isso durou pouco tempo, o que obviamente poderá contribuir mas nunca está só, esse é um dos grandes problemas porque o funcionalismo, entre outras coisas, aprofundou muito a divisão do trabalho, que já vinha de todas as revoluções da indústria e do Século XIX, e aprofundou ainda mais porque diz que a própria vida é sectorializada. Ora bem a vida não é de facto sectorializada e eu acho que hoje já se conseguiu ir um pouco à frente e parte destas convulsões têm por trás, põe a descoberto isto que eu lhe dizia, e que o Raul Lino também dizia e que eu hoje em dia repito, enfim com a facilidade que o próprio tempo dita, mas que é, eu costumo dizer a brincar, a Arquitetura interessa-me porque nós tratamos, pensamos, desenhamos, projetamos, e se possível construímos, se houver quem pague, *contentores de vida*.

A Arquitetura faz sentido se for pensada como um *contentor de vida*, e a Paisagem faz sentido se for pensada como um *contentor de vida* e portanto *contentor de vida* aqui não tem nada a ver com contentor, também pode ser uma casa feita num contentor dos barcos, mas é sobretudo como conceito e isto quer dizer o quê? Quer dizer que há uma fortíssima interação entre a Arquitetura, a Casa, a Rua, a Praça, o Parque, o Campo e a Vida, mais tudo o que se quiser, a luz natural, o tempo, não sei quê, mas existe esta inter-relação e isto que hoje em dia começa a aparecer aqui e acolá, fragmentariamente, no conhecimento contemporâneo, felizmente tem alguns simpáticos antecipadores, como o Jorge Luís Borges, como o Goethe e como Raul Lino.

Porque de facto o Raul Lino fala disto, na altura como uma leitura claramente reacionária, conservadora, claro que ele quando diz isto também está no seu tempo, mas pergunta-se, não terá antecipado um pouco a visão sobre o que ia acontecer, a questão é ou não pertinente? Eu acho que é cada vez mais pertinente, sim porque ele próprio estava assistir ao início disto, mas eu hoje gostaria de dizer que nós estamos a assistir ao fim disto, mas eu não tenho absolutamente a certeza. Apesar de tudo acho que a história vai repetir-se, ainda há tempos li que o problema da economia e do mercado, que eu acho que tem coisas absolutamente fascinantes, mas contudo as tecnologias são sempre um pau de dois bicos, depois tudo depende é de como é que os homens usam estas coisas porque a própria questão, a maneira como se manipula estas questões ...

Anexo C – Entrevista a Gonçalo Ribeiro Telles (01 Mar. 2011)

Paulo Manta (PM) - A *Casa* configurou para Lino a hipótese central da «campanha» que visou “recuperar a harmonia perdida da paisagem, das cidades de Portugal”. Fruto da sua educação no fim de século XIX repartida entre a Inglaterra e a Alemanha e na tradição *arts and crafts*, Lino incorporou as artes decorativas, a arquitetura e os espaços exteriores, na síntese de uma «bela totalidade». Qual é a sua ideia sobre a conceção de Paisagem presente na síntese artística de Raul Lino?

Gonçalo Ribeiro Telles (GRT) – A minha ideia é que o Raul Lino, de facto, tinha uma paisagem defronte dele e tinha que fazer um relacionamento do seu projeto com essa paisagem que estava defronte dele, e isso não é fácil, não é um caso muito simples para a época, quando o edifício tinha uma certa autonomia e simplicidade e incluía o jardim, mas o jardim não é a paisagem, e ele dá esse salto para fora, é a fuga dele.

O Raul Lino está numa época em que ainda há Paisagem, ele procura e vê a Paisagem, é essa época.

PM - Atendendo à conceção global de Paisagem subjacente ao pensamento e ação de Raul Lino, qual julga ser a sua importância relativa entre os Arquitetos seus coetâneos, para a prática de uma cultura da Paisagem, em Portugal?

GRT – O termo paisagem tinha surgido há muito tempo, tinha-se esbatido durante todo o Renascimento e tinha aparecido de novo, com força, na época moderna. Apareceu na pastorícia das *Éclogas* de Gil Vicente, aí sente-se, na escrita, na poesia que há uma paisagem, veja que a «Ilha dos Amores» cantada nos *Lusíadas* corresponde à descrição dos prados do Médio Tejo que Luís de Camões conheceu. Raul Lino estava então a fazer a sua «pastorícia» numa paisagem, que à época, ainda tinha uma força muito grande e ainda podia ainda ser cantada, era uma obra de gerações e gerações que existia.

O Raul Lino surge nesse tempo, nesse espírito e deve ter assistido ao fim dessa paisagem, ele surge quando essa paisagem começa a perigar em Portugal, vem no fim de poder usar essa paisagem e sente que tem uma dificuldade enorme em usá-la. A ideia vinha da Alemanha onde, em finais do século XIX, se tinha feito a ressurreição da paisagem, que

depois acelerou e que tem um *débaçle* enorme com a guerra, porque os paisagistas alemães morreram quase todos na guerra, eram os que melhor sabiam ler a cartografia do território logo eram preferidos como navegadores na aviação e foram também escolhidos para orientar as divisões Panzer, e o mesmo sucedeu aos ingleses. A Arquitetura Paisagista sofreu um enorme revés nessa altura, de forma que na Inglaterra só são conhecidas senhoras nessa altura, como a Brenda Colvin (1897-1981) e mais tarde aparece um homem, o Jellicoe (Sir Geoffrey Jellicoe, 1900-1996).

Tinham ficado sem gente, de um lado e do outro da Europa e no esforço de recuperação do pós-guerra, na Alemanha, era necessário extrair ferro, que abundava na zona de Colónia, ali o ferro está a 70-80cm da superfície, e para extraí-lo do subsolo tinham que se remover as aldeias, as árvores, tudo, e de seguida repunha-se tudo, exatamente como estava, melhorando, evidentemente, repunham-se as aldeias, repunham-se as culturas, as matas, refazia-se a paisagem, e eu assisti a esse fenómeno com um colega meu alemão que também era professor.

Defronte de Colónia assisti a uma cena espantosa, de uma população que tinha de voltar à sua aldeia depois de recuperada, o ferro tinha-se ido embora e voltava novamente o que lá estava antes, tudo reconstruído, com melhorias, mas os mais velhos reclamaram que antes da guerra viam os Pindaretes da Catedral de Colónia, e então reconstruiu-se de novo a aldeia, dois metros acima, para respeitar essa memória da visão dos mais velhos, isso é paisagem, a isso assisti eu com o meu colega alemão.

Depois da guerra, depois do desaparecimento da primeira fase da Arquitetura Paisagista, vem a fase da recuperação da Alemanha, a fase da recuperação da Inglaterra, e os nossos problemas eram outros, que cá não havia guerra, o Raul Lino não pensava nisso, a destruição da paisagem vem mais tarde, com a campanha do trigo, com a «florestação», designação científica que não se aplica em Portugal, portanto é um termo poético, intelectual, científico, na nossa estrutura são matos, matas e por aí fora, agora, no presente, a paisagem surge com essa carga de recuperação.

PM – Qual deve ser na sua perspetiva o entendimento da Paisagem na Arquitetura?

GRT – O que apareceu agora e já se sente no Raul Lino, sente-se no Caldeira Cabral, foi uma maior preocupação com a destruição da paisagem, foi como que um cataclismo às dez pragas do Egito, isso levou a que a paisagem criasse, em relação à cidade e às próprias situações urbanas, uma autonomia que não tinha, pois estava ligada à Agricultura.

A paisagem adquiriu essa autonomia, que é um problema muito grave, por causa dos incêndios florestais, são incêndios de eucaliptais e de pinhal bravo, que ocuparam e simplificaram de tal forma a paisagem, que ela desumanizou-se, ainda ontem no jornal se viu que fecharam seiscentos escolas de instrução primária por esse país fora, quer dizer que não está lá ninguém, e sabemos que as aldeias estão despovoadas.

Porquê, porque a paisagem desapareceu e não houve o cuidado, nem a experiência que os alemães ou os ingleses desenvolveram no pós-guerra, só restaram os franceses, mais teimosos, que não aceitaram imediatamente a nova posição de paisagem, isso deu guerras tremendas entre escolas, entre pessoas, em França, e só agora é que conseguiram fazer o que os Alemães e os Ingleses fizeram após a guerra.

A paisagem ganhou autonomia de conceção porque deixou de ser uma forma integrada no tecido urbano para aparecer num tecido global, em que deixou de haver interligação entre o tecido rural e o tecido urbano, que se estabelecia através da agricultura, é o problema de hoje, é aí que se coloca o Raul Lino, e ele coloca-se bem, naturalmente estaria a pensar a paisagem tal como era antes, para integrar o seu edifício, não encontrava agora era a Serra de Sintra, nem encontrava a várzea de Colares, não encontrava nada disso, o que é um problema muito grave que agora temos.

PM – Reside na síntese artística de Lino, uma ideia de continuidade entre a arquitetura e o meio operacionalizada através da Paisagem. Aquela conceção antecede, de alguma forma, o conceito de «*continuum naturale*» de Francisco Caldeira Cabral (1973), e o seu próprio conceito de «Paisagem Global» (1994), presente da escala do jardim (Gulbenkian) ao território (PDM Lisboa). O que nos pode dizer acerca destenexo de causalidade?

GRT – Vamos lá ver, o espaço rural era um espaço de coesão, a cidade estava incluída nas muralhas, as aldeias tinham os seus limites geográficos na bordadura de hortas que é uma fronteira direta, quem tratava da horta era a mulher, quem tratava do campo e do comércio

era o homem, organização que se traduz também no litoral, nos pescadores, quem ficava com o barco e com as redes era a filha mais nova, porque a filha mais nova era a que ficava mais tempo com os velhotes, o filho mais velho ia casar com a filha mais nova de outra família, isso era assim, está claro que o sistema ajustava-se às solicitações da vida, o sistema era este, que é idêntico ao sistema do território, da paisagem interior que tirando a parte da posse hierárquica dos morgadios, era a posse que não era do uso da terra.

E Como é que eram os Casais. Se for à leitura dos Casais da Chamusca ou dos Foros, quem reside com propriedade do Foro é a mulher, se for para Muge ainda há restos disso, e a mulher porquê, porque vivia mais tempo que o homem, a continuidade estava na mulher, o homem era um desgraçado que tinha a profissão de caçar, de andar pelas feiras e bebia muita água, má, e morria com febres tifoides. Já a mulher tinha como causa de morte mais frequente o primeiro parto, e se vir a genealogia daqueles povoados ali nos Casais da Chamusca, as mulheres chegam a ter 3 e 4 maridos, elas mantêm a continuidade, casando-se e geralmente o 4.º ou último marido já é um empregado da Câmara ou qualquer coisa parecida, ou um barbeiro-cirurgião, isto quer dizer, quando resistem ao 3.º e ao 4.º marido aquilo já tem um pecúlio, aquela posse que já é objeto de casamento com uma espécie de elevação social, ou cultural.

É que isto marca a paisagem, sabe, estes vínculos marcam a complexidade da paisagem, depois ao que assistimos com o Raul Lino, ao que ele vai é contra a simplificação da paisagem, por isso é que há incêndios, porque aquilo é tudo a mesma coisa, aquilo pega de um lado e acaba no outro e não está lá ninguém para apagar sequer e foi assim e quando não foi assim, foi trágico, porque deu-se em Itália e deu-se cá, quando não há este relacionamento há a consanguinidade no meio rural, que não se dá com a mesma facilidade no meio urbano porque está sempre gente a vir de fora.

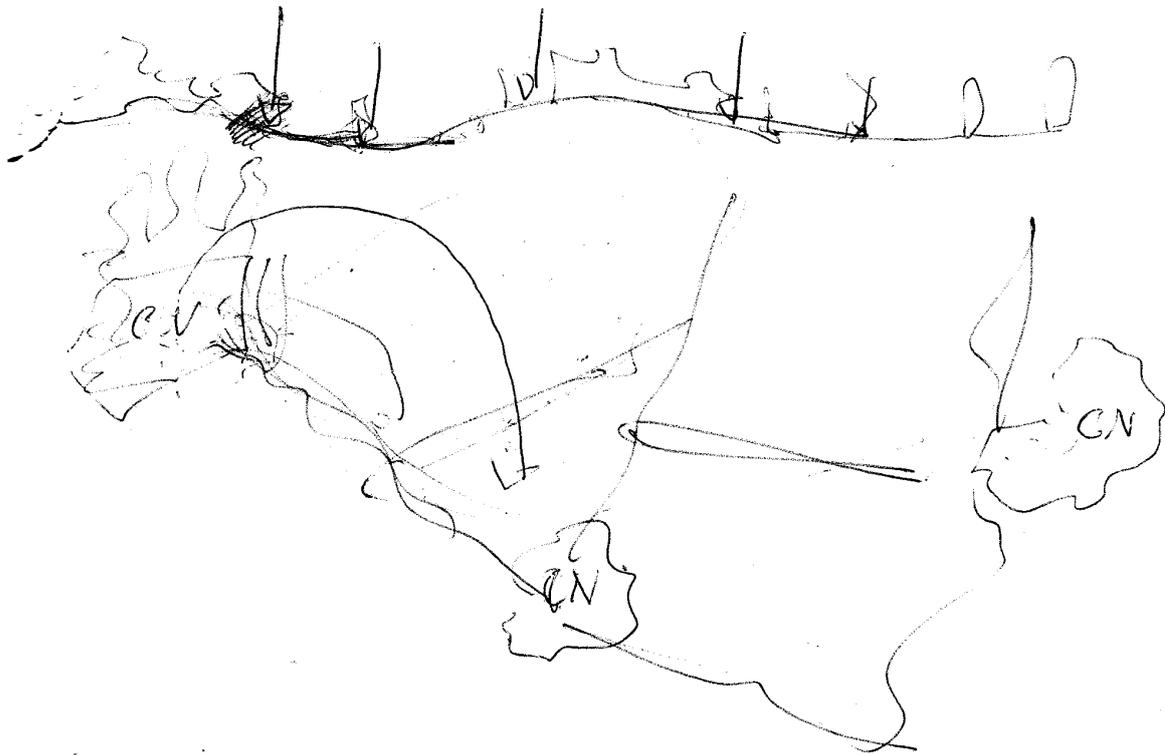
Em Itália há muitos exemplos, até já se exibiram pessoas deformadas em filmes, etc. e cá também se deu o mesmo fenómeno, quando o espaço era muito fechado e não tinha uma grande complexidade de agricultura, como tem ali para a zona de Benavente, naquela aldeia de Glória do Ribatejo. A primeira vez que fui a Glória do Ribatejo, tinha os meus 16 ou 17 anos, entrava-se na aldeia e as mulheres fugiam todas para dentro de casa, não se via ninguém.

Começou a dizer-se que toda aquela gente que estava no centro da Charneca, onde a caça era abundante, começava a ter problemas grandes de consanguinidade, nasciam pessoas com deficiências mentais e físicas por todo o lado, e esse problema só começou a desaparecer quando se fundou lá uma estação de rádio no tempo da guerra. Portanto a paisagem está muito relacionada com isto, a paisagem de charneca em que o homem era caçador, estava num centro de ligações, internas, não externas, dos espaços e portanto o homem estava isolado e dava estopada e em Itália também deu.

Se a gente entra nos problemas da paisagem, quem é que fez a paisagem, como é a paisagem, porque é que ela existe, porque é que o Raul Lino olhava para a paisagem, então temos que ver que a paisagem hoje, passou a ser um objeto de autonomia quanto a gestão e planeamento que não tinha aqui há cem anos atrás, tinha o objeto de se servir dela para ir lá buscar caça, ir buscar peixe, ir buscar isto, ir buscar aquilo e a gente que lá vivia geria aquilo, era uma coisa complexa.

Hoje a paisagem tem uma autonomia que antes não tinha. Antes havia uma humanização da paisagem, fala-se muito hoje em conservação da natureza, mas a melhor conservação da natureza é a da paisagem humanizada, sabe porquê, por causa do efeito de orla. Quer dizer, se tiver um território [GRT começa a fazer um esquisso e a falar sobre o mesmo] aqui no alto tem as árvores, mais a baixo pasto para gado e no vale tem agricultura, depois a paisagem é semelhante e por aí adiante, as maiores zonas de biodiversidade são as superfícies de contacto, de dois meios, do meio aberto e do meio fechado, aqui é que está a conservação da natureza.

Portanto o sistema de conservar a natureza (CN) não deve ser exclusivamente em zonas, aqui está uma zona CN, ali há muitos bichos, outra zona CN, fica tudo muito contente, vão lá os turistas, mas a CN está é no sistema, é esta construção humana que vem do Carlos Magno, se for de avião pela Europa fora, o que vê é isto, este sistema mosaico [GRT termina então o esquisso que de seguida se reproduz].



Quando a Suíça despertou para o turismo nos Alpes, a população deixou os vales e a agricultura e as avalanches começaram a destruir tudo o que o sistema mosaico criado pelo Carlos Magno, defendia, então o Governo incentivou a produção agrícola nos vales, para se desenvolver a agricultura e se fixarem as gentes, pagando-lhes mais pela carne e pelo leite, e o equilíbrio voltou, e agora nós como é que estamos a fazer?

Isto vai ser um sarilho muito grande, ainda não perceberam que não é uma questão de subsídio mas uma questão de manutenção da Agricultura. Se vão à procura da cultura mais rica e que dá mais num intervalo de tempo mais curto, nada feito, foi o que sucedeu aos laranjais no Sul de Angola feitos pelos Alemães que, ao fim de dez ou doze anos começavam a vender os laranjais, já sabiam e então deu-se a morte rápida do café no Norte, porque tinham destruído o sistema de conservação e manutenção da natureza que não pode estar localizado exclusivamente, em determinadas zonas, e isto é que é o problema da coesão territorial.

A falta de coesão territorial nestes sistemas com o sistema construído, é o grande problema da área metropolitana e do turismo no litoral, depois têm que chamar as pessoas para virem fazer novamente zonas de canaviais no litoral para proteção do ar salgado. Se desaparecer isso o turismo também vai desaparecer, ou então vai, como se viu no jornal ontem que a Câmara Municipal de Mangualde resolveu fazer uma paisagem de Caraíbas em Mangualde, vão lá gastar milhões aquilo dura cinco, seis anos, alguém ganhou dinheiro com a construção, com o pôr aquilo a funcionar e agora vamos embora, alguém que fique com isto.

Eu estou só a dizer isto por causa do seu título, a paisagem estava no tempo de Raul Lino, mas o tempo hoje é outro, o que não quer dizer que o conceito do Raul Lino não esteja certo, válido, o que é que tem funcionado noutra tempo, para termos aquilo que o Raul Lino tinha á vontade, temos que ter um grande custo de recuperação.

PM – Em “Arquitectura, paisagem e a vida” (1957) lançou Lino a questão sobre “o que se vai entender por paisagem dentro de cinquenta anos (...) se o tecnicismo acabará por se tornar avassalador de uma maneira absoluta, ou se a vida espiritual – finalmente – se esforçaria por manter em equilíbrio as tendências adversas”. Qual é a sua opinião sobre esta questão?

GRT – Esse é o problema de hoje. Quer dizer, fazer essa pergunta há cinquenta anos sem ver no que isto está a dar hoje, isso é brilhante. Por exemplo Lisboa tem hoje o problema das superfícies verdes em cima do betão, como se valessem o mesmo, isso vai ter muito mau resultado, primeiro porque é fácil de perceber que uma plantação feita em cima de uma zona impermeável sem sub-solo, é de tal forma artificial que, primeiro não há dinheiro para conservar, segundo não há tempo para conseguir, e isso está hoje em regulamento, quer dizer podem fazer tudo, não podem fazer é uma metrópole sobre lajes.

Podem fazer uma casa, podem fazer um grupinho de casas, mas uma cidade já não podem e muito menos uma metrópole, hoje o problema é que a paisagem, a «paisagem global» acarreta a inter-relação atual entre o *continuum* construído e o *continuum* natural e ambos têm de relacionar-se e contactar permanentemente, portanto é o problema da continuidade e da coesão dos sistemas.

Quer dizer o *continuum* natural para ser coeso, tem que ter uma humanização, tem que ter uma continuidade do sistema natural, mas tem que viver com o continuum edificado e este não pode viver sem o outro, que não é a superfície verde, que é um *continuum* do edificado. Isso está tudo escrito no trabalho de uma equipe comandada pelo Professor Caldeira Cabral e que só existe na biblioteca da DGOTDU, sobre o problema dos contínuos do espaço natural e do espaço rural, esse documento não está em mais lado nenhum, estou a ver se passo isso agora cá para fora, sei disso porque fiquei com os documentos que o Professor Caldeira Cabral usou para fazer esse trabalho.

O problema é que a cidade sempre foi um descontínuo no território e hoje a cidade deixou de ser descontínua e passou a ser contínua, inverteu-se o problema, completamente, o que era descontínuo passou a contínuo e vice-versa, é o drama de hoje, como é que vamos agora fazer funcionar um sistema que responda evidentemente às necessidades da época, necessitamos de um *continuum* de coesão natural, funcionando conjuntamente e paralelamente, com o *continuum* do edificado, esta é a resposta contemporânea à pergunta de Raul Lino, e isso está a fazer-se, pontualmente, tem de se fazer.

Não se pode mandar vir a alface, o leite, coisas essenciais, água, essa coisa toda, e o pior é que está tudo em causa e agora viu que está ali na outra margem do estuário, a construir-se uma autoestrada, entre o Poceirão e a Alta da Trafaria, que já estão os viadutos feitos. Ninguém sabe, mas se lá for vê que é para justificar a construção contínua da margem Sul do Estuário, do Arco Ribeirinho entre a Moita e Alcochete e depois o contínuo entre a Trafaria e a Caparica não pode dar por causa da falésia do Tejo, que ali é abrupta, a outra frente está a abrir-se para todo este sistema de especulação.

O que se está a passar é que os Polis que estão a destruir uma das áreas mais ricas em potencial de produção de legumes da Europa. Essa questão da agricultura em torno das cidades, com enorme potencial na Caparica, era precisamente uma das fases necessárias para a humanização envolvente do estuário, mas caíram-lhe com o Polis em cima para ter os blocozinhos com oito pisos, alinhados, defronte da praia da Caparica, por trás da duna da Praia da Caparica, a que se dá o nome pomposo de habitação social.

O erro é não conhecer o território, funcionam como se não existisse, isso deu uma borrada ultimamente, na semana passada, num colóquio em que o Diretor da DGOTDU defendeu que o território não tem aptidões, nem vocações, é uma folha em branco que dá para tudo, agora põe-se uns tantos metros quadrados de verde, isso defendeu o Diretor da DGOTDU. O Raul Lino criticava a tábua rasa e hoje, o que é engraçado é que continua tudo na mesma, a dimensão é que é maior.

Anexo D – Entrevista a Maria João Neto (23 Fev. 2011)

Paulo Manta (PM) - A *Casa* consubstanciou para Lino a hipótese central da «campanha» que visou “recuperar a harmonia perdida da paisagem, das cidades de Portugal”. Longe de se esgotar na arquitetura doméstica, a sua tese Doutoramento (*Memória, Propaganda e Poder. O Restauro dos Monumentos Nacionais* (1929-1960). Porto, FAUP, 2001), vem relevar a importância de Raul Lino na erradicação da prática do restauro criativo na DGEMN e na implementação das modernas práticas convencionadas a partir da Carta de Atenas de 1931. Qual é a sua visão sobre a conceção de paisagem presente na prática de conservação e restauro de monumentos prosseguida por Lino na DGEMN?

Maria João Neto (MJN) – Aquilo que é importante termos em conta é que a oposição que ele faz à teoria da unidade de estilo, à unificação estilística do monumento, é que ele acha que a prática é absolutamente redutora no sentido em que vai impedir, se assim podemos dizer, uma das características fundamentais da arquitetura, porque a arquitetura permite a acumulação dos vários tempos históricos. E estarmos a reunir tudo numa unidade de estilo, destruindo elementos para pôr tudo no estilo primitivo, vai trancar, vai cercear, vai cortar completamente a perspetiva de evolução histórica do monumento, porque há um momento inicial da construção, mas depois há várias fases, de vários tempos. Um monumento é um organismo vivo que foi tomando os vários tempos históricos, mediante necessidades, litúrgicas no caso de monumentos religiosos, mudanças de gosto, tudo isso foi incorporando em si, os vários tempos históricos do monumento.

Fazer uma prática de unidade de estilo, é cortar a história, a vida do monumento, o mesmo se passa no exterior com a envolvência dos monumentos, o pôr em evidência a relação íntima que o monumento tinha com a envolvente, cortar isso é absolutamente negativo para Raul Lino. Ele deve ter criticado no seu íntimo aquela intervenção feita em Itália que eu acho que é bastante sintomática, em Roma, a abertura da *Via della Conciliazione*¹⁰⁶¹ e nós hoje estamos junto ao rio, olhamos para São Pedro do Vaticano e temos aquela avenida que Mussolini manda abrir, e de repente encontramos logo aquela praça de Bernini no alto da Catedral de São Pedro e perdeu-se aquela poética de ir por entre as ruas

¹⁰⁶¹ De facto, Raul Lino utiliza esse exemplo para exemplificar práticas que julga erradas, em matérias de urbanismo, no artigo “Urbanização – Tirar, Rasgar e Desafogar” in *Diário de Notícias*, 25-4-1957

e descobrir de repente a praça de Bernini, isso é a história, a vida das coisas, o destruir, o abrir grandes perspectivas.

Por exemplo, um caso que eu estudei, um caso interessante e a que ele dá parecer, é o de Santa Engrácia, quando o Estado Novo comemora o restauro e termina Santa Engrácia para implantar o Panteão Nacional, é uma das últimas obras do recinto. Em 1966, Santa Engrácia não tinha cúpula, estava por terminar e depois há a preocupação toda com a envolvência e ainda se pensou na abertura de uma grande praça demolindo o casario em volta e ele opõe-se terminantemente. O monumento continua com a cota que tem e faz-se então só uma escadaria e estão lá as casinhas todas em volta e ele protegeu a envolvência daquele monumento como ninguém, é muito interessante esse aspeto, ele tem parecer sobre esta matéria.

É a mesma ideia que ele tem a propósito da Sé do Funchal quando protesta com tudo o que se está a fazer na envolvência do monumento, portanto esse é o sentido que ele tem de paisagem, de complemento, de vivência, de inter-relação. Quer dizer, ele percebia que um mosteiro ou um convento dominicano como é o caso da Batalha, não é um Ermitério ou um Convento isolado, é um convento de uma Ordem Mendicante e os Mendicantes implementaram-se sempre nos centros urbanos, em relação e íntimo contacto com a população e não se pode cortar este contacto, é estar-se a cercear a história, estar-se a falsear a história, mas ele sentia estas coisas, perfeitamente.

PM - Qual é para si o conceito de paisagem e a sua evolução no âmbito disciplinar da História da Arte?

MJN – O que eu lhe posso dizer é que tem muita influência nele Albrecht Haupt e a formação dele na Alemanha, e tem muita influência, por exemplo, numa linha historiográfica um senhor chamado Hippolyte Taine (1828-1893), que considera que a produção artística depende, essencialmente, de três fatores, clima que tem influência imediatamente no aspeto, na paisagem, e na pessoa, na gente, e acho que é esta combinação da raça, do meio, do ambiente, do clima, da cultura, que é fundamental.

Eu julgo que ele está imbuído destes princípios, Albrecht Haupt, o seu mestre está muito preocupado com estes aspetos, eu acho que é íntimo do espírito Alemão, embora repare, a Alemanha não está sozinha nesta prática cultural, a Inglaterra também está absolutamente nesta linha. Mas a Alemanha pratica, julgo eu, nesta altura todo um discurso neste sentido, em termos, eu diria mesmo, nacionalistas, porque a reunificação da Alemanha impõe-se pelos seus valores históricos, pelos seus valores monumentais, vão-se buscar referências dos antigos castelos, mas também do valor paisagístico, quer dizer, aquela paisagem típica do vale do Reno repercute-se muito nas obras musicais de Wagner, por exemplo na paisagem, naquilo que é típico deles, nos valores, é fundamental para uma cultura alemã, o valor paisagístico, eu acho que o Lino está muito influenciado por essa formação.

PM - Conhecendo o pensamento, a ação e a obra arquitetónica de Lino na historiografia recente do século XX, qual julga ser a sua importância relativa entre coetâneos, para uma cultura da paisagem, em Portugal?

MJN – Eu acho que ele está, como agora se diz, muito à frente, nós só vamos conhecer, eu diria, uma continuidade destas ideias, destas perspetivas, já por exemplo na escola moderna de um Arquiteto Paisagista como Gonçalo Ribeiro Telles, ou de um Arquiteto como Távora, portanto vamos ter que esperar, até porque Portugal é depois inundado por uma certa oposição ao regime que os arquitetos querem fazer a partir do Congresso de 1948.

Portugal vai ser inundado por tudo aquilo que tem que representar o oposto dos princípios que o Estado Novo representa, ora o Estado Novo também defendeu uma série de princípios do ponto de vista arquitetónico absolutamente pertinentes, também já passou o tempo suficiente para termos, neste momento, a distância suficiente para poder dizer estas coisas, teve boas e más intervenções, nos monumentos, na construção, há coisas boas e coisas más, não é tudo mau, há coisas boas também, felizmente há os Palácios Nacionais. Há uma série de aspetos que também são positivos e que também têm de ser vistos nessa perspetiva, agora em relação, especificamente, á questão da paisagem temos de esperar muito tempo para ter alguém numa linha que continue, que esteja nessa perspetiva, temos depois a Escola do Porto com o Távora, sem dúvida nenhuma, temos depois a perspetiva de uma Arquitetura Paisagista que se evidencia autonomamente com o Arquiteto Caldeira

Cabral e Gonçalo Ribeiro Telles, são escolas que surgem, temos de esperar, temos de esperar algum tempo,

PM - Em “Arquitetura, paisagem e a vida” (1957), lançou Lino a questão sobre “o que se vai entender por paisagem dentro de cinquenta anos (...) se o tecnicismo acabará por se tornar avassalador de uma maneira absoluta, ou se a vida espiritual – finalmente – se esforçaria por manter em equilíbrio as tendências adversas”. Qual é a sua opinião sobre esta questão?

MJN – Eu acho que Raul Lino se estivesse cá hoje, ficava muito triste eu acho que nós não temos tido mínima preocupação com estas coisas, porque eu acho que o Raul Lino sempre defendeu uma coisa muito importante, porque o culto da tradição do passado não é incompatível com o progresso e é este o princípio que nós temos vindo a ignorar, porque, erradamente, sempre considerámos que é muito conservador estar a cuidar dos aspetos do passado é preciso é evoluir. Com certeza que é preciso evoluir, hoje as pessoas que vivem numa aldeia histórica, numa vila histórica, num centro histórico, as pessoas que lá vivem, devem ter todas as condições de vida de uma pessoa que tem uma pessoa que viva num sitio absolutamente novo, agora há maneiras de fazer as coisas, não é preciso estarem as antenas nos telhados para que as pessoas possam ter televisão com não sei quantos canais. Portanto são estas pequenas coisas, a evolução, o futuro a tecnologia, pode estar absolutamente conciliada com o culto e a tradição, agora não temos tido essa preocupação, há posições fundamentalistas e muito extremadas, ou és conservador e tradicional, ou és para o progresso, para o desenvolvimento e isso é absolutamente ridículo.

Anexo E - “Centrais Telegráfica, Telefónica e Circunscção Técnica de Lisboa” (8 Nov. 1941) [Parecer]

Os aspectos exteriores do edificio correspondem bem à clara disposição da planta e, certamente, à sua eficiência como central de telégrafos, telefones, e outros serviços técnicos. As fachadas têm expressão apropriada ao destino tecnológico da construção, quasi que chegam a ser sugestivas dos serviços especializados a que dão abrigo. Os materiais empregados são de boa classe, as feições adoptadas e os acabamentos têm propriedade e conferem ao conjunto aquele aspecto nítido, exacto, congruente, que caracteriza certos aparelhos de indústria americana ou inglesa. Para tanto contribui talvez o emprego profuso de tijolo à vista. – Não seria fácil encontrar fisionomia mais adequada à instalação de serviços de tam importante ramo de comunicações internacionais, e o edificio tal como está projectado não pareceria mesquinho, nem destoaria em qualquer bairro excêntrico de Nova-Iorque ou de outra cidade na Inglaterra ou na Holanda.

Mas a apreciação de um edificio público de tamanha importância para a nossa cidade, não ficaria completa se não encarássemos também o aspecto urbanístico do problema que se apresenta ao projectar-se esta construção destinada a formar o fundo de uma praça ajardinada no centro da capital, onde a meio da verdura avulta a estátua se bronze de Sá da Bandeira. – Desprezar êste problema seria continuar a despreocupação com que até aqui se foram juntando heterogêneas construções à roda da praça sem qualquer intenção de formar um conjunto.

Não sei ao certo o que vulgarmente devemos entender pela palavra urbanização de que agora tanto uso se faz, mas suponho que os problemas que lhe estão ligados não se limitam a estabelecer eixos de ruas, alinhamentos e trainéis. Pelo contrário, imagino que as concepções urbanísticas abrangem também questões de aspecto dos edificios depois de construídos e arranjo plástico dos lugares públicos em que aqueles se encontram. – Sendo assim, vem-nos à mente a pergunta em que é que a edificação projectada se coaduna ou se sujeita à Praça D. Luiz, a não ser no alinhamento escolhido para a sua fachada principal?

A Praça de D. Luiz tem ao poente um quarteirão de casas banais de altura uniforme, ao nascente uma ala baixa de mercado sem interesse architectónico. Mas ao centro da parte ajardinada levanta-se o monumento a Sá da Bandeira que, se não é muito feliz como

realização, tem no entanto dimensões de certa importância e está de há muito consagrado pelo respeito do povo. Além de que já se acha hoje acompanhado de maneira interessante por grupos de altas palmeiras e outras árvores que o ladeiam.

Que estaria indicado que se pretendesse, urbanisticamente, com a construção de uma obra arquitectónica em substituição dos barracões ali existentes? Criar um fundo que se possa compensar até certo ponto o aspecto descuidado e banal dos outros dois lados da praça; criar um prospecto que ajude a nobilitar a praça, um fundo em que se consiga o milagre de congruar de algum modo os elementos de natureza tão desigual que compõem aquele lugar público.

O edifício projectado, no seu aspecto suburbano, caracterizadamente fabril, escorreito e funcional, - acrescentará porventura nobreza à Praça D. Luiz? Levantará, pouco que seja, a categoria das construções ali existentes? Dará realce ou maior importância ao monumento? Falará pelo menos idioma semelhante ao de todos estes elementos?

O estabelecimento é estritamente de carácter técnico, dirão. Muito bem, e está certo. Mas no centro de uma capital, não haverá também que ter em conta considerações de ordem circunstancial? O idêntico edifício, revestido de outros aspectos exteriores, mantém a mesma eficiência, nada prejudicando as suas funções o facto de ter fachadas conciliatórias, isto é – que não manifestem absoluta indiferença pelo que existe em redor. De modo semelhante, uma pessoa que muda de traje consoante as circunstâncias, não abdica das suas faculdades, nem perde as suas qualidades físicas ou morais; quer se vista para um passeio no campo, quer envergue traje de cerimónia, guarda sempre a sua completa personalidade.

Começa que em Lisboa o emprêgo do tejolo à vista tem tido sempre qualquer coisa de rebarbativo. Não há maneira de nos conciliarmos com a praça de touros, com o edifício das Belas Artes na R. Barata Salgueiro, com certa casa no bairro da Lapa, onde o tejolo guarda uma ar estranho, forçado. O uso deste material em Lisboa implicaria certo estudo e seria de recomendar que se perscrutasse o espírito em que noutros tempos se empregou a cerâmica na nossa província do Alentejo e de que ainda restam alguns exemplos em Viana, no Alvito, no museu de Beja e noutras terras da região.

Em todo o caso, o que me parece é que na introdução do novo edifício na praça de D. Luiz, impendem obrigações de carácter urbanístico que se não podem ignorar. Implantar um estabelecimento técnico de feição marcadamente prática e funcional numa praça de Lisboa, onde avulta o monumento a Sá da Bandeira, sem tomar em consideração a necessidade que se impõe de dignificar o conjunto, parece-me não estar certo, e a – digamos – insensibilidade com que se introduz aqui um edifício da referida feição lembra o modo de proceder em colónias nascentes onde é sempre dada a máxima importância ao surgir de cada novo apetrechamento de ordem técnica corrente.

São estas as considerações que me sugere o aliás belo projecto tam bem apresentado pela Comissão dos Novos Edifícios para os C.T.T.

Lisboa, em 8 de Novembro de 1941.

(Raul Lino)

Anexo F - “Parecer” (30 Out. 1945) [Parecer]

(Ofício n.º 2470, R.E.E./D.G.E.M.N./M.O.P.C.)

Exm.º. Snr. Arquitecto Raul Lino.

“A-fim das Repartições se poderem pronunciar sobre a exposição junta do Conselho Superior de Obras Públicas, como foi determinado pelo nosso Exmo. Director Geral, rogo a V. Ex.ª, se digne dar o seu valioso Parecer.

A Bem da Nação

Repartição de Estudos de Edifícios, em 19 de Outubro de 1945

O ENGENHEIRO CHEFE

(R. A. Maças Fernandes)

PARECER

A exposição apresentada a S. Ex.ª. O Ministro pelo douto Conselho Superior de Obras Públicas, em 9 de Agosto p.p., sobre um problema de Arte em Portugal, considera os seguintes pontos: a) a falta da natural adaptação estilística revelada em alguns edificios públicos que os nossos architectos são chamados a projectar; b) a inadvertência com que certas Municipalidades deixam passar tais projectos elaborados sem perfeita compreensão do seu destino espiritual sem respeito por valores artisticos do local ou da região sem atenção a tradições de qualquer espécie; c) o descuido de certas autoridades no apreço e conservação inteligente de interessantes conjuntos urbanos ou paisagísticos das respectivas regiões.

O douto Conselho Superior de Obras Públicas, depois de enunciar os factos que motivaram a sua exposição sugere que as Direcções Gerais dos Edifícios e Monumentos Nacionais e dos Serviços de Urbanização propusessem medidas que julguem conveniente adoptar para os fins em vista.

Sobre isto, parece-nos dever dizer o que se segue:

Somos dispensados de afirmar a nossa concordância com o teor da exposição do douto Conselho. Tem este assunto sido tratado em idêntico sentido desde há mais de vinte anos, já por nossa iniciativa particular, em livros e outros escritos publicados, já oficialmente em centenas de pareceres elaborados a partir de Janeiro de 1936 até à presente data. Efectivamente seria fácil reproduzir aqui um pouco do muito que acerca do tema em questão nos esforçámos por inculcar no ânimo do público e o que na essência mais não é que os protestos de um justificado anseio por criar de novo, restabelecer, a perdida harmonia no capítulo da Arquitectura em Portugal, - harmonia entre o propósito e a realização; entre a obra, o meio e o tempo, - como expressão cultural de um povo e revelação daquela continuidade que em muitos respeitos constitui a nação. Quatro edições de um livro intitulado “A Nossa Casa”, outras tantas edições do que se chama “Casas Portuguesas” e as conferências realizadas no Brasil, há dez anos, publicadas depois no livro “Auriverde Jornada” formam o grosso desta campanha dedicada a gente de tôdas as classes e onde são tratados desde os problemas mais comezinhos até à especulação abstracta que informa o capítulo “*Espírito na Arquitectura*” do último livro mencionado.

No que respeita propriamente a Arquitectura urbanística, tivemos ocasião de nos expandir recentemente num folheto publicado com o título de “Quatro Palavras sobre Urbanização”, que repetia a palestra realizada anteriormente em Viana do Castelo a convite do ilustre Presidente da Câmara Municipal desta cidade.

Serve esta pormenorizada relação para confirmar que a tese agora apresentada pelo douto Conselho Superior de Obras Públicas desde há muito se impõe ao país, continuando a estar na ordem do dia; e é muito de apreciar que nesta ocasião o problema haja sido posto oficialmente. Mas o escôrço da campanha que acabamos de referir serve também para demonstrar que o caso é mais grave do que se julga à primeira vista. Parecendo não faltar quem diga estas coisas, presume-se que o defeito seria antes por não haver quem as queira ouvir ou quem as possa compreender. Isto é – o mal enraiza-se mais profundamente e tem a sua origem na defeituosa educação nacional, que pela escolha e orientação das suas disciplinas despreza o desenvolvimento dos sentidos e limita ou restringe as actividades criadoras mentais do encanto, - o que também não constitui novidade; - é ver o Decreto n.º 27.603, de 29 de Março de 1937, que continua permanecendo letra morta, como se de problema insolúvel se tratasse.

Igualmente tivemos já oportunidade de apontar como a indicada deficiência na educação cria a insensibilidade perante as Artes Plásticas e uma geral frouxidão no apreço da própria Natureza nos seus aspectos visuais. Numa tese apresentada no recente II.º Congresso da União Nacional, 15.ª Sub-Secção, subordinada ao título de “A Importância do Desenho como Factor da Educação Nacional”, procurámos explicar como esta lastimável falha no sistema educativo se traduz pela fraca objectividade de que em geral enferma o nosso critério e pela confusão que reina no apreço das Belas Artes, particularmente da Arquitectura onde não existe um assunto ou enrêdo que pudesse ser incutido literalmente no cérebro das pessoas.

E o pior é que a deficiência é geral, a aberração abrange tôdas as classes; tem seus princípios na escola primária, agrava-se no ensino secundário e floresce em pleno e com exuberância na classe dos doutores... Só quem tenha conhecimento do que se passa em outros países civilizados poderá medir a importância que tem a educação no que respeita o decoro da vida nacional em todos os seus aspectos visíveis. A quem tenha olhos de ver, o aspecto geral, panorâmico, de certas cidades estrangeiras, no seu arranjo, na sua nitidez, na sua harmonia, deve causar a impressão de um milagre, comparado com a desarrumação, o aspecto estavanado das nossas capitais, a balbúrdia selvática das célebres colinas de Lisboa, a obstrução afrontosa da vista sobre o Tejo no Terreiro do Paço – no próprio âmagô da cidade, - a deturpação ignara das margens do Douro no Porto, outrora tão pitorescas, a estragação do panorama de Coimbra, desde a substituição inepta da velha ponte... E a harmonia, a ordenação daquelas cidades estrangeiras não é resultante de simples prescrições camarárias, não depende apenas de regulamentações oficiais. A causa a que é devida esta invejável condição é profunda e tem sua origem no sistema educativo nacional.

Além do douto Conselho Superior de Obras Públicas, as Direcções Gerais dos Edifícios e Monumentos Nacionais e dos Serviços de Urbanização e a 1.ª Sub-Secção da VI Secção Nacional de Educação conseguem exercer uma acção restritiva muito benéfica no sanamento da nossa Arquitectura; mas talvez estas entidades pudessem ser aliviadas no cumprimento da tarefa enorme que as assoberba, quando se propõem rever a matéria apresentada, começando-se por reformar a mentalidade dos autores dessa mesma matéria, que todos saiem das escolas únicas de Belas-Artes. Atacar-se-ia assim o mal, se não na raiz pelo menos mais perto dela e antes que a planta frutificasse...

Para terminar e tratando-se do problema nacional da Arquitectura, vem a talhe de foice lembrar um caso que se deu há uns trinta anos. A Municipalidade do Porto convidara o distinto arquitecto inglês Barry Parker a fazer um estudo de importantes melhoramentos urbanísticos na referida cidade. O relatório desse artista é modelar nos princípios apresentados, cheio de clareza e bom senso nas deduções e revelador de forte consciência profissional. Nos estudos referentes propriamente à Arquitectura, Barry Parker adopta feições que, embora condicionadas por motivos de ordem prática, mantêm carácter local. Todas as construções que êle esboça adaptam-se honestamente à ambiência da cidade, são bem casas portuenses, de um novo tipo que se integram nos vários conjuntos, conferindo à paisagem uma calma harmoniosa.

Pois julgo que este inteligente critério teria deixado indiferente a edilidade, por quem a excelente proposição passou como água por lombo de pato. É que nesse tempo já certamente visionavam as magnificências architectónicas e a orgia de estilos que hoje se podem admirar na Avenida dos Aliados! Isto passou-se cêrca de 1916. Desde então para cá, assim como tem continuado a chover muita água sôbre o lombo de muitos marrecos, assim também as mesmas coisas continuam a passar-se mais ou menos da mesma maneira como naquele tempo...

Lisboa, 30 de Outubro de 1945

O ARQUITECTO

(Raul Lino)

**Anexo G - “Zona de protecção do Palácio Nacional de Sintra” (24 Mai. 1948).
[Parecer]**

- 1.º - Considerando que o Palácio Nacional de Sintra é monumento único no seu género e dos mais interessantes que existem no território português;
 - 2.º - que esta edificação, pelo seu aspecto e pelo volume que assume, faz parte integrante da paisagem, já de si tão formosa, da Vila de Sintra;
 - 3.º - que o trecho da paisagem que envolve o Palácio e lhe serve de moldura, está sujeito a sofrer desfeamentos que prejudicam o monumento;
 - 4.º - que há que ter em conta não só os diferentes aspectos do Palácio ao ser visto de qualquer lado, como também os panoramas que do próprio Palácio se gozam;
- Parece-nos necessário estabelecer a zona de protecção conforme a descrição que se segue e a planta que vai junta, em que é preconizado inclusivamente o estabelecimento de certas áreas onde toda a construção fosse interdita, já para não obstruir vistas panorâmicas conhecidas pela sua invulgar beleza, já para evitar que à moldura natural do monumento venham a faltar as convenientes manchas de verdura, ou ainda porque em dados sítios qualquer construção prejudicaria as vistas panorâmicas ofendendo o Nacional

DESCRIÇÃO DO PERÍMETRO DA ZONA DE PROTECÇÃO

Começando no ponto de cruzamento do prolongamento do eixo das escadinhas de Feliz Nunes com o eixo da Praça à frente do edifício dos C.T.T. – a linha de demarcação segue em direcção ao poente, sempre pelos respectivos eixos, ao longo da Rua de Gil Vicente, Escadas do Briamante, Rua da Biquinha, Rua Fresca, passando pelo Passeio dos Velhos, desce a Rua de Soto Maior, inflectindo à distância de cerca de 140m. do princípio desta rua (ou seja da entrada do Hotel Neto) em direcção a nascente, inflecte novamente num cruzamento de vias públicas em direcção ao nordeste atinge a extremidade norte da esplanada que rodeia a casa dos Duques de Palmela, que contorna pelo lado do nascente até entrar na via pública que sobe para a estação do C.º de Ferro pelo nordeste do edifício

da Câmara Municipal, contorna em seguida pelo lado nascente a propriedade antes denominada “Chalet” Guedes, entra no Caminho das Murtas, dá a volta em torno do Parque Municipal, pelo sul, entra na estrada em direcção à Fonte da Sabuga, desce a Rua do Marechal Saldanha, entra na R. da Ferraria e, finalmente, desce as Escadinhas de Félix Nunes indo cair no ponto de partida do prolongamento do eixo destas escadas.

ZONAS DE RESERVA, em que é interdita qualquer construção, assim como a devastação de elementos vegetais:

- 1.º - A quinta do Relógio, parte sul, a partir de uma linha traçada do portão da propriedade em direcção ao cunhal noroeste da Sala dos Brazões no Palácio Nacional.
- 2.º - A encosta entre a Rua José Elias Garcia e o caminho no Rio do Porto, que passa ao nascente do dispensário da A.N.T. Esta área abrange toda a extensão entre as construções existentes a norte e ao sul.
- 3.º - A parte da encosta ao longo da Rua Elias Garcia, entre a Recolha Municipal e a propriedade dos Condes de Nova Goa, abrangendo uma profundidade de 25m. em equidistância ao muro da referida rua.
- 4.º - A encosta a poente do Caminho das Murtas, que faz parte do Parque Municipal, numa profundidade de 25m em equidistância do muro do dito caminho.

Lisboa 24 de Maio de 1948

(Raul Lino)”

Anexo H - “Conservação de Monumentos” (Jun. 1949). [Circular]

Dos princípios adiante descritos foram pela primeira vez formulados pelo Prof. Linus Birchler, do Instituto Superior Técnico de Zurique, Presidente da Comissão Federal dos Monumentos Históricos da Suíça em livrinho publicado em 1948, “Restaurierungspraxis und Kunsterbe in der Schwiciz” (A prática do restauro e o património artístico na Suíça), págs. 15 a 19. Nesta série de princípios fundamentais estão expressas, na sua maioria, as normas porque se regem os serviços congéneres de quási todos os países representados no recente Congresso do Instituto Internacional dos Castelos. Estes princípios têm naturalmente aplicação entre nós, e no seu articulado encontram-se subtilezas muito de considerar que talvez nem todos estejam habituados a ouvir pronunciar cá pela nossa terra.

Recomenda-se toda a atenção

Lisboa, Junho de 1949

1.º Em obras de restauro não há normas absolutas. Para uma Igreja reformista empregam-se medidas diferentes das que se aplicariam numa Igreja católica; no Tessino tratar-se-ão particularidades de uma maneira muito diferente da que se adoptaria em Thurgau. Nunca se podem tomar resoluções antecipadamente, a não ser no que respeita a orientação geral.

2.º Cada Período de Arte tem a sua justificação, contanto que as respectivas obras apresentem valor qualificativo. Ao restaurarmos, portanto, tendo em vista “pureza de estilo” à maneira da Catedral de Colónia. Já se vê que há muito tempo que se reconhece a impossibilidade de se fazer regressar por artifício qualquer construção a uma época anterior,- está isto internacionalmente reconhecido. Tratando-se de edificações que não nasceram de um jacto, mas que foram “crescendo”, o que nos importa é quanto possível dar realce a todas as épocas representadas, desde que estas obras sejam de qualidade. (J. R. Rahn em geral não ia além do último Renascimento; Zemp foi o primeiro a mostrar compreensão do Barroco, em 1893, com a sua obra “Igreja de peregrinação de Lucerna”; hoje já temos estima por certas obras neo-góticas; dentro de 50 anos apreciar-se-á “Historicamente” a Arte Nova – a que na Alemanha se chama: Jugendstil).

3.º “No fundo, é a edificação que se restaura a si própria”. A bem dizer nós auscultamo-la. No exame cuidadoso e pormenores que vêm à luz durante os trabalhos – dão-nos a indicação do que devemos fazer. Supunhamos que se demoliu uma estúpida galilé neo-gótica de qualquer igreja antiga, projectando-se substituí-la por uma construção do Barroco incipiente, guiando-nos por alguma estampa antiga e aproveitando porventura restos de colunas existentes; eis que, ao remover-se o reboco, aparecem os topos carcomidos do vigamento sobre que descansava um alpendre gótico mais antigo; então não há outra coisa a fazer senão pôr de parte tudo o que se havia projectado e estudar-se nova solução, não apenas sobre o estirador – já se vê – mas em contacto com o objecto. Entre nós não é admissível que se exhiba a “nota pessoal” do arquitecto. A personalidade artística do mestre da obra há que permanecer, nos restauros, quási completamente apagada; quem dirige (na maioria dos casos – o perito federal) obriga-se a perscrutar esclarecimentos e a obedecer aos ditames da velha edificação.

4.º É indispensável o critério marcadamente histórico. É difícil dispensar-se o estudo de documentos. Em certos casos recomenda-se a indicação no próprio monumento, só para elucidação dos técnicos, dos diferentes períodos de construção, eventualmente por meio de linhas muito leves desenhadas no reboco, ou com pequenas datas. Os resultados científicos devem ser arrecadados em arquivo da Comissão, sob forma de plantas inalteráveis, desenhos a tinta da china, fotografias e respectivas películas. Por vezes objectos destituídos de interesse artístico podem ter extraordinária importância histórica, devendo por isso ser poupados custe o que custar. Exemplo extremo deste caso é a pequena ruína de Rotzberg pertencente à Confederação.

5.º A importância de um monumento arquitectónico que tenha de ser restaurado não se mede pela dos congéneres de Florença ou de Nuremberga, mas regula-se pelo valor que o monumento representa no meio em que se encontra. Um tecto de estuque não é coisa rara em Schaffhausen ou em Tessino (a não ser que fosse de extraordinária qualidade); mas um tecto de estuque considerado de pouca monta segundo a maneira de ver do Tessino, merece cuidadosa conservação e eventual restauro se se encontra no cantão do Zug ou no Rheintal. Em distritos pobres em Arte, como por exemplo na região entre Zurique e Rapperswil, já não deixa de ter importância um pequeno monumento como a capela de Uericon;...

6.º Em cada restauração empreendida, desde que surja a necessidade de se projectar qualquer acrescentamento, recomenda-se o exame de edificações congêneres mais próximas. Se, por exemplo, tivermos de construir um tecto de madeira em substituição de outro destruído numa capela gótica, onde se reconheçam ainda os encastramentos, adoptaremos a forma mais neutra que for possível e inspirar-nos-emos em exemplos que porventura existam no país – não nos livros de Viollet-le-Duc. O mesmo quanto a materiais e mão-de-obra que se tenham de empregar.

7.º Materiais modernos devem ser excluídos de tudo o que fica à vista, como: pedra artificial, marmorite, cimento, remendos de massa em cantarias deterioradas, etc., etc. Problemas técnicos de maior dificuldade são: secagem de alvenarias, rebocos sólidos, aplicação discreta do aquecimento artificial e instalações de iluminação eléctrica. Este último problema exige por vezes grandes cuidados porque velhas igrejas, paços do concelho, etc. em geral coadunam-se pouco com luz artificial brilhante. Quanto mais discreta for a instalação do aquecimento ou de iluminação, tanto melhor. O ideal é poder-se dispensar estas coisas.

8.º Se tivermos de eliminar uma parte existente da construção ou de pintura mural (o que faremos sempre com a maior relutância) sacrificaremos de preferência o que for qualitativamente menos considerável, o que não quer dizer que seja sempre a obra menos antiga. Pode dar-se o caso de haver pintura gótica muito mais preciosa do que porventura escassos restos românicos que apareçam por baixo. Se num caso assim não for possível separar (“rentoiler”) a pintura gótica, poupando-se deste modo as duas camadas sobrepostas, mais valerá manter a pintura gótica menos antiga do que sacrificá-la aos restos românicos.

9.º Nunca se perca o sentido do efeito geral, ainda que se trate de um interior de igreja com partes românicas, góticas, barrocas e classistas. É surpreendente como, uma vez terminado o restauro, tudo parece dar certo ou quando quem dirige os trabalhos saiba a maneira de congruar obras das mais diferentes épocas por meio de pequenos e discretíssimos estratagemas. Bastará às vezes a cor de um reboco, escolhida com felicidade, para estabelecer a desejada harmonia.

10.º Deve cuidar-se tanto do relacionamento de uma edificação com a imediata vizinhança (como quando – por exemplo – se conserva um pequeno palheiro junto de uma igreja românica, para se lhe proporcionar escala), como há que considerar o efeito geral de qualquer aglomerado de construções em relação com a paisagem circundante. Nestes e em outros casos estabelece-se um contacto entre a nossa actividade e o “Heimatschutz” – (Protecção da terra) – e os serviços de urbanização rural.

11.º As providências que é necessário adoptar em cada um dos casos, têm de ser tratadas com a necessária elasticidade. Dê-se disto um exemplo concreto, explicando-se o procedimento no caso de aparecimento de pinturas murais da Idade Média. A solução científica mais correcta seria deixar as pinturas postas a descoberto tal como se encontram, - fixando-lhes apenas as tintas. Assim se procede com pinturas que são transportadas para museus ou que pela sua situação especial – por exemplo, em igrejas protestantes, em paredes de menor importância ou em locais acessórios, assim podem permanecer. Quando se faziam rebocos sobre as pinturas medievais, consideradas antiquadas na época barroca ou porque causassem estranheza perante o sentimento religioso da Reforma, era frequente picar-se toda a superfície pintada com ponteiro ou pico para que o novo reboco aderisse melhor. Estas escaras podem-se deixar ficar, conforme os casos, ou encher a cobrir de pintadela nos respectivos tons, mas pouco mais claros. Mais difícil é a conservação de pinturas murais da Idade Média em igrejas abertas ao culto. Nestes casos não se poderá evitar o ter-se de preencher as falhas pelo menos com fundos de cor aplicados em tonalidades sempre um pouco mais clara que a da pintura original. Quando não se trate de pinturas especialmente interessantes e preciosas de épocas primitivas (carolíngias e românicas), poder-se-ão então completar partes ornamentais (cercaduras, etc.) onde quer que existam indicações seguras do que havia primitivamente. Fundos e partes deterioradas, sem grande responsabilidade de desenho, colorido e composição, também se podem preencher onde falte a cor, para ligação do conjunto. Quando se trate de figuras em que faltem quaisquer partes cabeças ou resplandores, etc. devem-se preencher as faltas com tons difusos, sem outra pretensão que não seja conjugar a composição. Na maioria dos casos assinalar-se-ão as partes rebocadas com um contorno leve cinzento, acastanhado ou preto que defina onde acaba a pintura original. Se uma pintura antiga estiver no foco das atenções dos fiéis, não haverá remédio – conquanto nos custe – senão acrescentar partes em falta. Se isto se impõe por motivos psicológicos, basta-nos acrescentar apenas em desenho o que falta, sem cor. Deste modo aos olhos de quem tiver um mínimo de cultura,

fica justificado o procedimento. Em casos extremos (supunhamos que se trata de um retábulo com calvário em que Cristo só restam mãos), pintar-se-á eventualmente o que falta, mas sempre em tons um pouco mais claros, menos definidos e limitados pelo fino risco do que acima falamos e que apenas se pode apreciar de muito perto. Em obras de épocas posteriores à Idade Média, desde que não sejam de extraordinária categoria, já se pode levar mais longe a pintura complementar, a não ser que se trate de obras-primas diante das quais manda o respeito que nos abstenhamos.

12.º Acrescentamentos modernos, não é admissível que se façam com formas históricas, a não ser, excepcionalmente, coisas amovíveis como sejam bancos ou outro mobiliário nalgum coro de igreja. Obra nova deve introduzir-se com uma feição natural. Será bem-vinda a arte da actualidade, desde que se manifeste com muito tacto. Numa velha igreja, nunca se deve ter a ideia de introduzir vitrais que pretendam parecer góticos; mas também não devem berrar em contraste com o antigo. José Zemp sentenciou bem em 1907: “Conservar o antigo, criar o que for novo”. Se quiséssemos resumir estes doze pontos – que não devem ser tomados como um regulamento – numa única sentença, diríamos: O melhor restauro é aquele que passa despercebido; conservar está acima de renovar.- Já se vê que aqui não se tratou da parte técnica dos trabalhos, dos diferentes métodos de sanear ou secar paredes, de fundamentar alvenarias existentes, do destacar de pinturas murais, da aplicação de injeções pelo tardo dos frescos, do saneamento das obras de madeira, da fixação de tintas, etc.”

Anexo I - "A Arquitectura morreu?", in *Diário de Notícias* (4 Ago. 1955).

A ARQUITECTURA MORREU?

Pessoa amiga pediu-me há pouco que escrevesse um artigo. «Um artigo para quê?... Sobre quê?, perguntou eu. «Um artigo sobre arquitectura» (era fatal). «Não estou em disposição para escrever artigos sobre seja o que for, muito menos elogios fúnebres, retorquiu então eu.

«...?»
«Sim, não sabe? A Arquitectura morreu. Fica espantado? Não acha natural, então não era já tão velhinha?»

«Mas como é isso possível, pergunta o amigo, se eu não dei por nada, nem vi o anúncio! «É claro que não viu. Os parentes e amigos verdadeiramente interessados nada dizem porque têm sempre uma vaga esperança de que aquilo seja apenas catalépsia. Os responsáveis, esses sorriem para dentro da manga, calam-se muito bem caladinhos, com medo de possíveis represálias.

O amigo não se deu por satisfeito e quis saber como tinha isso acontecido. — De inanição, é claro. Não vê o amigo, a Arquitectura sempre viveu para dar expressão, traduzir plasticamente sentimentos gratos à humanidade. Não, não dige bem — a Arquitectura viveu para reflectir sensações de ordem espiritual que exaltavam a gente mais ou menos educada, mais ou menos culta. Ora, as sensações que hoje exaltam (embora num sentido especial) a maioria da gente, são intraduzíveis, irrelatáveis por meio da arte que con-

toda a propriedade se chamava Arquitectura. Esta, portanto, como era natural que acontecesse, acabou por emudecer. Qualquer pessoa sensata, quando deixa de ter que dizer, cala-se; no que faz muito bem.

Mas não há motivo para espanto. O que sucede agora à primeira e mais procveta das belas-artistas já aconteceu há muito tempo com o grego — quero dizer: com o belo e subtil instrumento idiomático de que os antigos Gregos se serviam, que é agora também uma linguagem morta. Hoje só muito poucos universitários ou estudiosos se interessam pela língua de Homero e Platão. Morreu o grego, morreu o latim, e raras são os que hoje ainda andam de luto. A Vida, melhor ou menos bem, continuou sem as línguas mortas.

A Arquitectura entrou na decadência quando deixou de ser tectónica para se tornar em simples técnica. Os primeiros sintomas mórbidos surgiram com a estandarização, agravaram-se com os «pre-fabricados». Deixaram de merecer o nome de Arquitectura as grandes obras que já se não aequilibravam segundo uma lei de proporção, para serem avaliadas apenas pelas suas qualidades dimensionais; quando a harmonia e a eurtimía das partes componentes, se substituiu o regime da acumulação ou multiplicação de elementos uniformes em quantidade indefinidas.

A pouco e pouco a linguagem arquitectónica foi-se transformando à procura de uma expressão que pudesse quadrar às novas tendências que dominam os tempos actuais; desprezando sentimentos obsoletos e no influxo de inéditas concepções da vida, já nenhuma sentença dos velhos teóricos, já nenhuma ejaculação dos poetas de outras épocas ou dos grandes historiadores da Arte poderia ter cabimento a propósito de qualquer edificação característica e mais representativa da actualidade. Francisco Blondel, teórico francês do século XVII, afirmava que «a satisfação que nos é dado sentir diante do que é belo na Arte depende da observância de regra e medida; o nosso agrado ressalta só da proporção»; e Goethe, espírito universal referindo-se à Arquitectura conforme fora praticada durante séculos na Europa, dizia que esta arte impressiona poderosamente o nosso espírito e o nosso sentir, — prova de que encerra em si qualquer coisa de grande, qualquer coisa profundamente sentida, pensada e elaborada, incluindo intrinsicamente e revelando proporções cujo efeito é para nós irresistível, e mais adian-

(Continua na 4.ª página)

RAUL LINO

(Continuação da 1.ª página)

te: o nosso agrado só é devido à proporção.

Ora, nada disto hoje faz sentido. A Arquitectura, como se sabe, reflectiu sempre nas suas glorias e nas suas fraquezas, nos seus erros e hesitações, o espírito da respectiva época. E isto acontecen sempre, por divina intuição, sem necessidade de estabelecer programas. Mas em todas as épocas, em todos os estilos, as obras que se chamavam de Arquitectura obedeciam a uma característica muito importante que não têm sido posta em relevo: eram criadas à imagem do Homem. Isto tem um profundo significado, que, antes de mais nada, é preciso esclarecer.

«E criou Deus o Homem à sua imagem» (Gen. I, 27). Tantas vezes se repete esta sentença sem que se atente no que ela significa! Quando Deus, o Supremo Arquitecto, se dispõe a coroar a sua obra com o prodígio mais perfeito da divina imaginação, criou o Homem à sua imagem e semelhança, cumulando de privilegios aquele que havia de ser rei de todos os animais que vivem sobre a Terra. Quer dizer: o que se a uma verdadeiramente reflecte melhor qualquer coisa da nossa configuração, da nossa qualidade existencial.

Ora, a Arquitectura patenteou sempre disposições que reflectem características essenciais não só do Homem como de todos os organismos superiores, nomeadamente a sua constituição hierárquica. Há — por exemplo — nos organismos superiores uma concentração de órgãos mais nobres em situação dominante (cabeça), há ordem e subordinação, partes mais importantes do que outras, linhas de simetria, limites de equilíbrio, lados privilegiados e lados secundários — há, sobretudo, proporção. Mas temos mais: em toda a Natureza revela-se um propósito, que nós diríamos estético se desta palavra tanto abuso não houvera, um propósito que é muito simplesmente «natural» e que por isso mesmo nos lisonjeia os sentidos, transmitindo-nos sensações de plenitude, harmonia, concordância, acerto (à falta de outras designações). Nos organismos superiores, mais que tudo, há evidente superação da parte estrutural e mecânica pela eurtimía do conjunto aparente. Na Arquitectura também a uma estrutura real se sobrepõe uma estrutura ideal, transfigurada, que artisticamente é a única que vale. Por isso a preocupação de nos revelar nas construções os seus elementos estruturais está, do ponto de vista arquitectónico, errada; é mesmo doentia. Nos organismos superiores, nunca a osatura se destina a ser vista, a ser presentada sequer. Pretender exhibi-la nas obras de arquitectura é uma degeneração mórbida, que lembra as visões macabras dos camponos de concentração. O Homem só teve conhecimento do seu esqueleto depois de ter assassinado o irmão!

As grandes edificações actuais (falo só das de maior importância, mais características — não das que se mantêm hesitantes entre o peixe e a carne), as grandes edificações de agora, não tendo que se inspirar em motivos espirituais, dispensam — já se vê — o sentimento e a linguagem da Arquitectura; os constructores não estão para se ralar com símbolos humanos. Por isso as construções agora não pretendem impressionar-nos como se fossem organismos superiores, concordantes com a nossa natureza, mas inspiram-se em organizações acedais, celulares, de ordem acumulativa, sem limite no crescimento, alheias à proporção eurtimica... como favos de colmeia, ninhos de vespa, polípeiros, filhas de coral ou de madrepóra. etc.

A ARQUITECTURA MORREU?

Se pensarmos um pouco, as sensações que enchem o Mundo não podem inspirar a Arquitectura: o espanto pelos aperfeiçoamentos da técnica, nomeadamente da mecânica; o delírio da velocidade; a competição desportiva destituída de razões de ordem superior; o terror dos meios de destruição, sem mencionarmos velhos males crónicos e coisas ainda mais pessimistas — todos estes motivos podem provocar grande incremento na construção, mas não inspiram a arte de architectar, que obedece a outro génio e não se desumaniza impunemente.

O meu interlocutor não saía do espanto ao ouvir todas estas considerações e recomeçou: «Então estas grandes edificações tão importantes que agora se têm feito...? — Não diga mais, atalhei eu; procura um nome, não é verdade? — Não perca tempo, que a classificação existe desde há muito — diga construção pura, honesta construção. Mas se continuarmos por este caminho, como é provável, será mais exacto que, em vez de construção, se deva dizer armação; e ao architecto caberá o título de armador, visto que a construção cada vez caminha mais para os elementos estandardizados, pré-fabricados, pré-esforçados, etc.

NÃO, meu caro amigo, a Arquitectura é morta, pelo menos provisoriamente, sendo certo que deixou de se justificar e já quase ninguém a compreende, ninguém sente a sua falta. Não deseje que ela reviva; peça antes que volte a haver o espírito que não prescinde da sua linguagem para dar expressão plástica aos anseios da alma; e se quer um conselho — porte-se em harmonia com este desiderato.

O que temos é de pôr as coisas nos seus lugares, chamá-las pelos seus nomes verdadeiros. Lembra-se do conto de Andersen sobre as vestes novas do rei? Não se lembra. É a história de dois meliantes argutos que resolveram explorar a vaidade dos nossos semelhantes e convenceram o rei de certo país de que tinham o poder de fabricar uma tela preciosa que só podia ser devidamente apreciada por pessoas inteligentes e que fossem aptas a exercer as funções em que se achavam investidas. Os dois vagabundos embusteiros passaram grande temporada de roda de um tear em gesticulação esforçada, como se estivessem a tecer com fios invisíveis; depois, com grandes tesouradas no ar, faziam como se cortassem a tórto e a direito o invisível pano brocado, e entretanto iam vivendo regaladamente dos adiantamentos que recebiam do real erário. Por fim, foi preciso darem a obra por concluída, tanto mais que o rei caprichava em levar a nova indumentária no cortejo do dia solene que se avizinhava. Foram os próprios meliantes que, com hábeis trejeitos e ademanes affectados, vestiram as calças invisíveis ao rei, envergando-lhe a túnica também invisível, e, por último, lhe deixaram por sobre os angustos ombros o manto de brocado inexistente que se recobria das cores mais ricas e brilhantes que a imaginação solitária ou manhosa de cada um lhe conseguia conferir.

Ninguém se deu por achado; todos gabavam a magnificência dos paramentos reais, a subtilidade dos tons e do desenho, a graça do fio de ouro tremeluzente. Ninguém queria passar por estúpido ou inepto, e o cortejo, solene e austero, ia seguindo pausadamente o seu itinerário — o rei, de cabeça coroada erguida, empunhando o cetro caminhava ao abrigo de um pálio verdadeiro levado pelos áulicos e comandadores. O majestoso espectáculo enchia toda a gente de respeito, sem que alguém se atrevesse a pestanejar sequer á vista da real personagem, que ia tão despida como a Verdade em toda a sua crueza. Até que, em certa altura, justamente quando os charameleiros se haviam calado, uma ingénua criança desprévenida bradou com voz aguda e alegre, que ninguém deixou de ouvir: «O rei vai nu!». Foi o desencantamento absoluto e geral; e não poucos, prejudicados nas suas graves situações, desejariam atirar-se pelo chão abaixo. Mas as coisas passaram a ficar certas desde esse momento até hoje, pelo menos no tal reino de que nos conta o Andersen...

De vez em quando, cá por este mundo em que vivemos, é preciso ainda que qualquer cándido ingénuo proclame «O rei vai nu!» e logo as coisas voltam a assumir o seu verdadeiro lugar. E a vida segue por novos rumos. A Arquitectura morreu, não tenhamos dúvida; foi-se juntar ás línguas mortas. Oportunamente serão anunciadas exéquias.

RAUL LINO

Anexo J - OLIVEIRA, Mário de – “Raul Lino e a sua lição de sinceridade”, in *Diário de Notícias* (19 Nov. 1970).

EXPOSIÇÕES

RAUL LINO

E A SUA LIÇÃO DE SINCERIDADE

19-11-70

de Paris, onde estão patentes gravuras de superior qualidade de: Hartung, Poliakov, Soulaiges, Pignon, Dali, Feito, Tapiés, Sonia Delannay, Vieira da Silva, Jacques Villon, Schneider, etc. A S. N. B. A. tem, além da exposição Mobil, que infelizmente não atingiu o que dela se esperava, mas onde há alguma coisa de muito bom, na sua galeria de Arte Moderna uma positiva exposição de Guilherme Parente. E, depois desta síntese às exposições de Lisboa, entramos na nossa exposição da semana:

A retrospectiva da obra de Raul Lino.

E' na arquitetura que se reflecte toda a vida cultural das distintas nações e dos seus diferentes períodos históricos, sociais e económicos; as suas criações são sempre documentos preciosos que assinalam as distintas fases por que têm passado as civilizações dos povos. Por isso, a Arquitectura, quando foi nobre, bela e útil, como nos tempos históricos, em que foram definidos vários estilos, o foi por um duplo triunfo ganho por uma disciplina ante o seu mundo e ante si mesma.

Quando esta dupla disciplina se abandona e o arquitecto se entrega a uma criação totalmente livre e insensata, sem finalidade para o mundo e para consigo mesmo, é possível que a sua vaidade fique satisfeita e que a sua comodidade não sofra e até se julgue genial, mas a verdade é que a sua obra é apenas uma mera expressão de «sólidos construídos» e nada mais. Não devemos nunca esquecer

que a Arquitectura é, por excelência, a grande arte que nos proporciona as maiores emoções do prazer estético e espiritual, reservando-nos ainda um amplo sentido de contemplação que aviva em todos nós a memória, com os impulsos sempre novos e originais dos fenómenos estéticos e psicológicos. Criar, pois, em arquitectura, é obter novos elementos de paisagem, os quais vêm robustecer o nosso sentido evolutivo dando lugar também a novos conceitos do humano, que ampliam a grandeza do lugar onde essa arquitectura é realizada.

A arquitectura, na sua tripla função: necessidade prática, construção e idealismo estético, tem sido sempre a arte que talvez de uma forma mais completa melhor tenha manifestado a vida de cada nação que a realiza. E, uma das coisas fundamentais da arquitectura é, sem sombra de dúvidas, o de através dela se poder ler nos edifícios a história da humanidade, em todos os seus ideais mais definidores. Deve-se a Ruskin e a Morris, críticos sensíveis e cheios de humanismo, o volte-face a uma arquitectura em que o homem pudesse viver melhor.

Aquelas construções, cheias de ostentação nos anos anteriores a 1929, produziram edifícios em que o desenho e a decoração eram tão irreais, como a vida das pessoas que habitavam essas falsas manifestações de arquitectura.

Apareceu então uma arquitectura nova, sincera e humana, praticada por Sullivan, Wright, Otto Wagner, Behrens, Gropius, assim como os irmãos Perret, e ainda de Corbusier.

E é a Gropius que se deve a

(Continua na pág. seguinte)

RAUL LINO

(Continuado da pág. anterior)

fundação da Bauhaus. — a luta romântica contra a ditadura do classicismo, essa notável escola de arquitectura e de artes aplicadas, que aquele notável arquitecto criou em 1919 e dirigiu até 1929.

Esta escola é afinal a conclusão dos esforços encaminhados desde a metade de 1800, a restabelecer o contacto entre o mundo da arte e da produção, a constituir uma classe de artífices, idealizadores de formas, a fundar o trabalho artístico sobre o princípio da cooperação.

No bem elaborado ensaio, que Pedro Vieira de Almeida escreveu no catálogo da obra de Raul Lino, diz:

«Desenhador de requintada sensibilidade, Raul Lino é a negação do *designer*, não entende a máquina, nem admite os

novos valores estéticos que a máquina implica».

Longe, bem longe mesmo, desse sentido de uma arquitectura de Gropius, Raul Lino é contudo um artista de fina sensibilidade, e que soube criar uma obra — discutível em muitos dos seus aspectos é certo —, mas uma obra honesta, onde esteve sempre patente a sua ideia, de integrar a sua arquitectura com a paisagem.

Desenhador de méritos incontestáveis, Raul Lino soube realizar a sua obra em estudos relacionados com as características de cada meio-ambiente, ajustando cada expressão arquitectónica que idealizava, no espaço paisagístico que lhe competia. Se um dos maiores prazeres da arquitectura é sem dúvida a percepção da embeço de um edifício, Raul Lino é o arquitecto que sente perfeitamente que a poesia, a música, ou a pintura, podem ser tão emotivas como a arquitectura. Se toda a arte aspira a perfeita identificação de forma e matéria, é inegável que essa identificação se aproxima, muito da música.

Raul Lino é acima de tudo um homem extra-sensível. «Arquitecto, mas antes de mais humanista, numa época aparentemente crepuscular para esta espécie, Raul Lino é um ser ímpar no panorama cultural português no princípio do século, pois é o artista plástico que mais consciência tem de possuir uma *Weltanschauung* própria, elaborada fundamentalmente por si, e não uma adaptação ao espaço português de fórmulas estereotipadas, por mais válidas e vanguardistas que fossem os moldes iniciais.»

Estas certas palavras de Manuel Rio-Carvalho definem bem a grande personalidade de Raul Lino, um homem dotado para encontrar em tudo um motivo de ordem estético, um homem que nas mais pequenas coisas, de aparência insignificantes, tem sempre a preocupação de imprimir o seu autêntico objectivo.

A magnífica exposição retrospectiva das obras de Raul Lino, tão superiormente montada pelos Serviços de Belas-Artes da Fundação Gulbenkian, nas suas Galerias de Exposições Temporárias, é um precioso documento, de uma longa e útil vida dedicada só à busca de beleza, numa ânsia sempre crescente

de encontrar em tudo o estético e o sensível.

Raul Lino viveu sempre de acordo com a sua autêntica natureza emocional, dignificando a profissão de acordo com os princípios básicos da deontologia, palavra infelizmente tão deturpada, e que Raul Lino soube também dar o seu autêntico significado, através de uma vida artística, que é uma verdadeira lição de sinceridade como o prova em todos os aspectos esta sua tão elucidativa exposição.

Anexo L - “Setenta arquitectos comentam a exposição retrospectiva de Raul Lino”, in *Diário de Lisboa* (21 Nov. 1970)

PÁGINA 2 21 de Novembro de 1970 DIÁRIO DE LISBOA

Setenta arquitectos comentam a exposição retrospectiva de Raul Lino

Fo-ram-nos enviados dois textos assinados por mais de setenta arquitectos em que se comenta o valor da exposição do artista Raul Lino e o significado que dela se tem tirado, bem como a personalidade do homenageado.

Os dois textos, embora em termos concorrentes, têm diferenças de assinalar. Pelo que as publicamos ambas, como nos foi solicitado. Publicamos, também os nomes dos signatários, todos profissionais de arquitectura, e, entre eles, alguns dos grandes nomes da moderna arquitectura portuguesa.

«Um arquitecto moderno»

Diz o primeiro dos textos.

«Um grupo de arquitectos, perturbados com as confusões e especulações suscitadas pe-

las homenagens em curso ao arquitecto Raul Lino, sentem-se na obrigação de dizer:

Estranham que a Fundação Calouste Gulbenkian, devotada com raro brilho á promoção de grandes exposições de arte moderna portuguesa e estrangeira — exposições que culminaram com a extraordinária homenagem a Vieira da Silva —, passe a ocupar-se logo em seguida de um artista controverso, e cuja obra não pode situar-se no plano e ao nível das obras anteriormente apresentadas.

Estranham e lamentam que, na actual exposição e no catálogo que a acompanha, se tenham feito omissões e interpretações tendenciosas procurando uma valorização artificial — e nem sempre legítima — da obra do homenageado.

Estranham e lamentam que se venha apresentar Raul

Lino como «um arquitecto moderno, quando, em rigor, ele devo'ou toda a sua vida á defesa de aspectos e valores do passado e ao combate intransigente á floração de uma arquitectura moderna portuguesa.

Estranham e lamentam, ainda, que, em escritos e conferências integrados nas presentes homenagens, se tenha julgado necessário fazer contrafrontações desalegantes com obras de outros arquitectos, chegando-se ao ponto de achincalhar o trabalho de um grande arquitecto português como o foi, de facto, Ven'ura Terra.

Lamentam, finalmente, que o zelo obsessivo dos homenageadores tenha obrigado os signatários a este esclarecimento, em vez de, como desejariam, se limitarem a comemorar o arquitecto Raul Lino pelos seus 90 anos e por alguns aspectos positivos da sua obra.»

Esta exposição é assinada pelos arquitectos Alberto Reaes Pinto, Arsenio Raposo Cordeiro, Luiz Gonzaga Bronze, José Antunes da Silva, José Rafael Botelho, Francisco Kell Amara, Artur Pires Martins, Antonieta Silva Dias, Carlos Roxo, A. Diniz Gomes, Francisco da Silva Dias, José Pacheco, Pedro Ferreira Pinto, José de Almeida Segurado, Orlando Jácome da Costa, Rui Marchante, José Lobo do Carvalho, José João Faria da Costa, Hernani Gandra, Justiano dos Santos, José Daniel Santa-Rita, Héder de Almeida, Raul Cerejeiro, Jorge Ribeiro Ferreira Chaves, Victor de Sousa Figueiredo, José Charitas Monteiro, António Muñoz Cardoso, José Justino de Moraes, João Silveiras, Isabel Maria C. T. Parreira Monteiro, Manuel Moreira, Francisco Pires Kell Ama-

«O imobilismo ideológico»

O segundo texto tem 65 assinaturas. Alguns dos signatários haviam já assinado a

exposição anterior. Nesta se diz:

«A exposição retrospectiva da Obra de Raul Lino patente ao público na Fundação Calouste Gulbenkian, motivou a present tomada de posição por parte dos arquitectos signatários, devida aos graves equívocos que manifesta.

Ao evocar Raul Lino de forma historicamente isolada, separando a sua figura e a sua obra das várias gerações que o envolvem e evitando o respectivo confronto dum modo imparcial e sistemático, incorre-se na adulação de um personagem pela separação conceptual entre o homem e a sua prática sociocultural.

O imobilismo ideológico em que Raul Lino se situa e a

(Continua na 6.ª página)

Arquitectos comentam a exposição de Raul Lino

(Continuação da 2.ª página)

reacção que sempre fez exercer nas gerações de architectos portugueses mais progressivos, faz-nos repudiar a modernidade e a magistralidade que esta exposição pretindec assinalar. Pela inexistência em Raul Lino de uma procura rigorosa e metódica na História e na Arquitectura, que racionalizasse e tornasse a sua acção transmissível como conhecimento e pedagogia, resultou um absurdo recuperar essa acção em termos de actualidade.

Esta exposição tem as assinaturas dos architectos Leopoldo C. de Almeida, Francisco Kêll do Amaral, Mário Henriques Antunes, Fernando Avila, Fernando Baguinho, José Rafael Botelho, Mário Jorge Bruxelas, Gonçalo Sousa Byrne, Bartolomeu A. Costa Cabral, Deifim Canas, António Muñoz Cardoso, José A. Lobo de Carvalho, Jorge R. Ferreira Chaves, Leonel Lopes Clérigo, Sérgio Coelho, Vítor M. Consiglieri, José João Faria da Costa, Gastão Salgado Cunha, Manuel Shepard Cruz, Francisco da Sil-

va Dias, José Francisco Dias, Maria Antonieta da Silva Dias, Maria João Eloy, Vítor Manuel de Sousa Figueiredo, Vítor M. Almeida Figueiredo, António Pinto de Freitas, Hernani Gandra, Abraão Diniz Gomes, João Luís A. Costa Gomes, Fernando Gonçalves, João de Vasconcelos, Sousa Lins, Flávio Lyra, Carmo Matos, Artur Pires Martins, Armando Melo, João Carlos Messias, António Marques Miguel, José Chartre Monteiro, Fernando Moraes, Manuel Moreira, Alberto de Sousa Oliveira, Jorge Soares de Oliveira, José Pacheco João Paciência, Pedro de Lencastre Ferreira Pinto Nunes, Portas, Raul Chorão Ramalho, João Ruella Ramos, Rodrigo Rau, Maria Manuela Reis, Carlos Roxo, Teresa Saint Maurice, José A. Sarrafva, Fernando Gomes da Silva, José Antunes da Silva, A. Bruno Soares, J. Bruno Soares, Armando Fernandes de Sousa, Eduardo Trigo de Sousa, Manuel Mendes Taveira, Tomás Taveira, Ana Maria Troni, Maurício de Vasconcelos, Manuel Vicente e Maria Natália Vicente.

Anexo M - ALMEIDA, Pedro Vieira de – “A retrospectiva de Raul Lino – a resposta de P.V. de Almeida”, in *O Século* (24 Nov. 1970)

O ARQ. VIEIRA DE ALMEIDA responde aos seus colegas sobre a exposição Raul Lino

Do sr. architecto Pedro Vieira de Almeida, um dos organizadores da Exposição Raul Lino, recebemos o seguinte documento em resposta a dois outros comunicados enviados à Imprensa por um grupo de seus colegas de profissão:

1 — Dois grupos de architectos entre os quais se situam alguns nomes por quem tenho muita consideração profissional e até amizade pessoal, enviaram para os jornais um abaixo assinado, em que referem a recente exposição de Raul Lino na Fundação Calouste Gulbenkian, exposição em que tenho grande responsabilidade profissional eu próprio, já que não só pertenci ao grupo que concretamente a propôs à Fundação, como também enquanto architecto me encarreguei da análise crítica da obra de Raul Lino.

Os dois textos têm diferente qualidade (muito melhor o segundo) sendo o primeiro um tanto incomodativo pela não excessiva pormenorização dos critérios de que se serve, o que o torna ao que me parece demasiado frágil, e pelo menos para mim, demasiado confuso.

A eles me refiro por ordem.

2 — Afirmam os 70 colegas do primeiro texto, a sua estranheza na exposição de um «artista controverso» como Raul Lino, e isso me espanta dado que sempre pensei que justamente se impõem exposições de todos os artistas controversos, até pelo simples facto de o serem: isto é, controversos.

Não haverá aqui por um lado uma certa complacência cultural supondo que uma sala de exposições, qualquer que seja, apenas deva apresentar artistas controversos?

Isso não implicaria reduzir as exposições, a académicas exposições dos consagrados?

Não haverá por parte dos 70 colegas uma ideia um pouco hierática do que é uma exposição-crítica de uma obra?

Estranham e lamentam os 70 signatários, «as omissões e interpretações tendenciosas, procurando uma valorização artificial (sic) e nem sempre legítima (sic) da obra do homenageado». Eu por mim, não posso senão estranhar e lamentar, que em relação a um estudo crítico (melhor ou pior) de uma obra, os colegas não aduzam argumentos contra, argumentos até — e porque não — demolidores dessa valorização artificial e «nem sempre legítima». Estas coisas quando uma pessoa se escandaliza e perturba, é necessário dizer porquê, senão resultam um pouco chochos, escândalo e perturbação.

E de resto, estão realmente os colegas convencidos de que existe um critério de valorização natural? Também ali onde os colegas escrevem «legítimo», na frase: «e nem sempre legítimas», eu preferiria escrever: «coerentes», porque aqui um critério de legitimidade me parece menos próprio. Mas de qualquer maneira seria necessário provar o que se afirma, claro está.

Mas os colegas estranham mais, e estranham que Lino seja apresentado como «architecto moderno» quando em rigor ele devotou toda a sua vida à defesa de aspectos e valores do passado e ao combate intransigente à floração de uma arquitectura moderna portuguesa.

Parece aqui portanto que os colegas sabem «em rigor» como as coisas se passaram e sobre elas têm juízos definitivos: pena tenho que o não tenham explicado, porque tendo eu afirmado no meu texto algo diferente — baseado em argumentos melhor ou pior firmados mas explicitos no meu trabalho, teria o máximo prazer, em ver corrigidos os meus pontos de vista. Mas assim, é evidente que se perante uma análise crítica que eu fiz, os setenta colegas batem o pé e dizem que sabem que assim não foi, porque não e porque não, não há a mais pequena possibilidade de esclarecimento, nem ninguém ganha com isso.

Quanto a *achincalhar* o trabalho de Ventura Terra, peço desculpa, mas têm de facto de me provar onde no meu texto esse vexame se verifica, e eu desde já prometo escrever-vos neste local, retratando-me e corrigindo as minhas hipotéticas ofensas à obra do architecto Ventura Terra.

Mas se o não provarem, desculpem ainda, mas ficarei crente que a vossa leitura do trabalho foi um tanto superficial e desatenta, e toda a vossa perturbação extemporânea e um pouco leviana.

De resto, os 70 colegas não me parece terem lido a introdução do meu texto, que explicita porque lhe dou o título de «Raul Lino architecto moderno». Ali eu explicito que não se trata de uma ten-

tativa de classificar uma pessoa — Raul Lino — mas de uma tentativa de ler o que há de possível modernidade na sua obra. Creio insinuar-se na vossa estranheza uma réstea de pensamento categorial, de que vos supunha livres.

Confesso que ao escrever o texto sobre Raul Lino eu esperava uma polémica, que achava e acho necessária, mas não posso esconder também, que não esperava a fragilidade das vossas estranhezas e atitudes. Aqui pequel eu por ingenuidade.

3 — O segundo comunicado assinado por 65 colegas, é bastante mais bem feito, mais elaborado, mais crítico mas mesmo assim não me parece, nem muito coerente, nem muito lógico.

Desde logo me espanta que os signatários considerem que se deveria ter proposto na exposição um confronto «imparcial e sistemático».

Pois não acham que numa exposição-crítica, um confronto imparcial é uma contradição nos termos?

Pois não está claro, que se não pretendia fazer história de arquitectura, mas reler a coerência interna e as propostas passíveis de modernidade numa obra que está ali?

Não será verdade que os elementos críticos de toda uma obra de arquitectura feita ao longo de uma vida correspondem também a uma prática-social, significando desvios e acertos, avanços e recuos?

Não acham sinceramente que considerar a reacção que sempre fez exercer nas gerações de arquitectos portugueses mais progressivos», como prova ou não de modernidade ou de outra coisa qualquer, é pelo menos simplista no plano crítico? De facto se se considera necessário fazer uma releitura, de uma obra, qualquer que ela seja, parece em principio que ou ela não teria tido a leitura devida na altura própria, ou que a leitura que dela se teria feito, já não corresponderia à exigência de uma leitura actual que se pretende. De aqui o absurdo crítico de repudiar criticamente uma obra, com o argumento de que a geração imediata contra ela reagiu. E depois isso prova o quê?

No entanto a maior incoerência deste texto parece-me residir no dizer-se que em Raul Lino não há uma «procura rigorosa e metódica na História e na Arquitectura que racionalizasse e tornasse a sua acção transmissível como conhecimento e pedagogia» de que portanto resultaria «absurdo recuperar essa acção em termos de actualidade».

O problema está em que só essa releitura, feita em termos necessariamente de actualidade, pode de facto dizer se existe ou não uma tentativa em Raul Lino de racionalização que tornasse a sua acção transmissível como conhecimento e pedagogia. Não creio que haja outro processo. Tudo o mais seria apriorístico obscurantista, e afinal, impróprio de arquitectos que procuram pensar em termos não absurdos.

4 — Nestes dois textos uma característica comum: ambos põem em causa a integridade dos (meus) critérios — o primeiro fala de «interpretações tendenciosas», o segundo suspeita de se «evitar o respectivo confronto».

Perante isto, permitam-me os colegas que não vos devolva nenhuma das atitudes porque de forma alguma ponho em causa a vossa honestidade; mas terei necessariamente, sob risco de aceitar as vossas comuns suspeitas, de pôr em causa a vossa maturidade pelo menos profissional.

5 — Deixando estes aspectos menos agradáveis eu repito aos 70+65 signatários, que sempre esrepei — e está escrito no texto — que se levantasse polémica acerca da releitura da obra de Raul Lino. Nunca esperarei que o tom fosse esse que os colegas empregam: apaixonado e incritico.

O que a mim me interessaria discutir — e isso vos proponho como temas possíveis, seria a função da crítica, conceitos de modernidade, leitura e recriação, consumo da obra de arte, para dar alguns exemplos; e por outro lado, independentemente da discussão teórica, interessar-me-ia também que se organizassem exposições de obras de outros arquitectos, e se fizesse esforço idêntico ao agora feito em relação a Raul Lino para os entender e explicar, como condição necessária e complementar do entendimento da sua época.

Esta era a polémica que eu supunha dever levantar-se; e assim parecia-me que valeria a pena o fazê-la.

Talvez os 70+65 colegas queiram repenhar do assunto e talvez ainda se esteja a tempo. (com o texto a) Pedro Vieira de Almeida.