



LHANDO A OBRA DE RAUL LINO,
A PENSAR EM FRANK LLOYD
WRIGHT: PARTINDO DO ARTS &
CRAFTS, COM A NATUREZA, O
ORGÂNICO e A CASA

RESUMO

Analisa-se comparativamente a obra de Frank Lloyd Wright (1867-1959), norte-americano, e de Raul Lino (1879-1974), português – dois arquitectos (quase) contemporâneos, cada um deles expoente na cultura e na sociedade, no seu tempo e no seu espaço de vida e obra. Faz-se o enquadramento, refere-se o contexto histórico-cultural e os antecedentes da 1^a. época criativa destes autores. Neste quadro referem-se as obras de John Ruskin e de William Morris, criadores do Arts & Crafts, bem como as características deste movimento artístico – tal como as continuações do A & C, no final do séc XIX, na América e na Europa – da Deutscher Werkbund a Sullivan e a Berlage.

Sobre Wright e Lino apresenta-se o seu “entendimento do mundo”: os seus temas conceptuais e arquitectónicos, bem como os movimentos estético-culturais associados – “Organic Architecture” e “Casa Portuguesa”. Apresentam-se e analisam-se os “seis princípios” de Wright e os “seis princípios” de Lino – salientando os aspectos comuns às concepções de ambos os autores. Descrevem-se e exemplificam-se alguns temas e materiais arquitectónicos definidores e comuns, na primeira fase das obras de Wright e de Lino – como o Arco redondo em tijolo nos vãos e a Lareira na sala principal. Estuda-se a concepção da casa, como um todo, nas suas semelhanças e contrastes, em obras concretas dos dois autores. Apresenta-se e analisa-se um tema parcial em obras específicas de ambos os autores: os arcos irradiantes e as arcarias de volta perfeita nos vãos da fachada; bem como o tratamento de uma peça concreta, a lareira. Termina-se com tópicos conclusivos.

PALAVRAS-CHAVE

Wright, Frank Lloyd (1867-1959). Lino, Raul (1879-1974). Arts & Crafts. Deutscher Werkbund. Orgânico. Casa Portuguesa. Natureza. Arco. Lareira.

MIRANDO LA OBRA DE RAUL LINO EN COMPARACIÓN CON LA DE FRANK LLOYD WRIGHT: *ARTS & CRAFTS*, LA NATURALEZA, LO ORGÁNICO Y LA CASA

LOOKING AT THE WORK OF RAUL LINO, IN COMPARISON WITH FRANK LLOYD WRIGHT: FROM THE *ARTS & CRAFTS*, THE NATURE, THE ORGANIC AND THE HOUSE

RESUMEN

El texto hace un análisis comparativo de las obras de Raul Lino (1879-1974), portugués, y Frank Lloyd Wright (1867-1959), de Estados Unidos- dos arquitectos (casi) contemporáneos, cada uno exponente de la cultura y la sociedad de su tiempo y de su espacio de vida y de trabajo. El artículo se refiere al contexto histórico y cultural del primer periodo creativo de estos autores. En este contexto trata de las obras de John Ruskin y William Morris, creadores del *Arts & Crafts*, así como de las características de este movimiento artístico, de las peculiaridades del *Deutscher Werkbund* y de los trabajos de Sullivan y Berlage. Acerca de Lino y Wright, este artículo presenta la “comprensión del mundo” que tenían: sus temas conceptuales y arquitectónicos, así como los movimientos estéticos y culturales asociados a sus trabajos - “Casa Portuguesa” y “Arquitectura Orgánica”. Se exponen y analizan los “seis principios” de Wright y los “seis principios” de Lino - destacando los aspectos comunes de las concepciones de ambos autores. Se describen y ejemplifican, también, algunos de los temas y materiales arquitectónicos comunes en la primera fase de las obras los arquitectos. Así mismo, se estudia con mayor profundidad el diseño de obras concretas, casas, de su autoría, en sus similitudes y contrastes.

PALABRAS CLAVE

Wright, Frank Lloyd (1867-1959). Lino, Raul (1879-1974). *Arts & Crafts*. *Deutscher Werkbund*. Orgánico. Casa Portuguesa. Naturaleza. Arco. Hogar.

ABSTRACT

The text presents a comparative analysis of the work of Frank Lloyd Wright (1867-1959), North American, and Raul Lino (1879-1974), Portuguese – two nearly contemporary architects, each of them representatives of culture and society in their time, living space and working life. The article frames the historical and cultural context (background) of these authors' 1st creative phase. In this context, it refers to the works of John Ruskin and William Morris, the *Arts & Crafts* movement creators, as well as, to the characteristics of this artistic movement – such as its derivations in the end of the nineteenth century in America and Europe – from *Deutscher Werkbund* to Sullivan and Berlage. Regarding Wright and Lino, this article presents their “understanding of the world”: their conceptual and architectural themes, as well as, the aesthetic and cultural associated movements – “Organic Architecture” and “Portuguese House”. The “six principles” of Wright and the “six principles” of Lino are presented and analyzed – highlighting the similar aspects in their conceptions. The text also describes and illustrates some of the topics and the architectural materials that define and are similar in the first phase of their works. The concept of the house is studied as a whole, their similarities and contrasts in tangible works of Wright and Lino. The text discusses and analyzes a partial theme in specific works of both authors and it ends with conclusive topics.

KEYWORDS

Wright, Frank Lloyd (1867-1959). Lino, Raul (1879-1974). *Arts & Crafts*. *Deutscher Werkbund*. Organic. Portuguese House. Nature. Arc. Fireplace.



Imagem 1: Capa do livro *A Nossa Casa* (2ª. Edição, s/d)

INTRÓITO – UM PONTO DE PARTIDA

Frank Lloyd Wright (1867-1959), norte-americano, e Raul Lino (1879-1974), português, foram dois arquitectos (quase) contemporâneos, cada um deles expoente na cultura e na sociedade, no seu tempo e no seu espaço de vida (longa) e obra (extensa).

Trabalharam e construíram em países muito distantes entre si – tanto na geografia como na história – com escalas, civilizações e modos bem diversos, em que os respectivos contextos culturais ditaram a importância e a dimensão / percepção das obras – de alcance universal no caso de Wright, de abrangência regional no plano de Lino.

Salvaguardadas as distâncias, fruto da indiscutível genialidade e criatividade do autor norte-americano, e da sua importância na evolução da cultura arquitectónica mundial, torna-se quanto a nós interessante estabelecer (sobretudo) paralelismos e analogias (e algumas diferenças e contrastes), entre os dois arquitectos e a sua produção, prática e teórica – sobretudo no período das “primeiras propostas” de 1900 aos anos de 1920.

Isto também porque se presente, nesta relação / aproximação, a gradual e paulatina mundialização da cultura arquitectónica ocidental, que permitiu articular princípios e práticas de tão distintos criadores, num processo universalizante que iria avançar de forma intensa e avassaladora, nos 100 anos seguintes...

I. ENQUADRAMENTO, CONTEXTO HISTÓRICO-CULTURAL E ANTECEDENTES DA 1ª. ÉPOCA DESTES AUTORES

A Revolução Industrial, como super-processo civilizacional crescentemente estendido às principais potências euro-americanas a partir dos princípios do século XIX, desencadeou uma ampla, gradual e forte reacção, sobretudo a partir dos meados do Oitocentos, quando a suas consequências, nos planos artístico, cultural e estético, eram já bem nítidas.

No campo da Arte e Arquitectura, e rejeitando os revivalismos e gostos imitativos reaccionários do Romantismo, foi-se consolidando, depois do “grande momento” que foi a Exposição Universal de Londres de 1851, o Movimento dos Arts & Crafts¹, ou Artes e Ofícios, que foi congeminado, maturado e desenvolvido no quadro da cultura anglo-saxónica, a partir das reflexões do pensador John Ruskin, e de seguida, concretizado pelo artista e esteta William Morris, com o seu grupo de influência.

As obras de Frank Lloyd Wright e de Raul Lino, nas suas primeiras fases, despontaram e afirmaram-se precisamente neste quadro de renovação e de reflexão internacionais.

Analisa-se de seguida os vários aspectos que permitem relacionar estes movimentos culturais, as suas “figuras de proa” e os dois autores que nos propusemos estudar.

Como tema, ou *leitmotiv* central deste processo múltiplo, teremos sempre a ideia da “procura da verdade” nos objectos e na arquitectura – apoiada pelos seu “crentes”, agentes / autores da artesanania e da arte conjugadas, usando a Indústria e não sendo usadas por ela – e traduzidas na prática informada do indivíduo culto, e na sua atenção e respeito pelos valores da Natureza, recriada numa visão de Organicismo.

1. 1. Ruskin e Morris, criadores do Arts & Crafts

No crescente processo industrial do século XIX, a reacção estética e artística, que desde os meados da centúria lutava contra uma verdadeira alienação geral da qualidade dos objectos resultantes da produção em série, reacção liderada pelos mais informados e conscientes - teve em John Ruskin (1819-1900) um pensador à altura da sua época e dos desafios colocados.

Ruskin, pelos seus escritos e obras, soube enfatizar as questões essenciais então colocadas pelas relações entre Natureza, Arte e Sociedade.

Na sua essencial obra *The Seven Lamps of Architecture*, de 1849², destacamos o capítulo “A lâmpada da verdade”, onde analisa detalhadamente as noções básicas e “reais” para evitar as falsidades, fugir às imitações, e não esconder os materiais, entre muitos outros aspectos que aborda neste quadro conceptual.

No referido capítulo estuda temas como: *“falsedad sobre las superficies (...) la osadia de suponer una forma ó una materia que en realidad no existe, tal como la pintura en madera para figurar mármol...(RUSKIN, 1987, p.49); “ninguna forma ni materia deben ser representadas con falsedad.” (RUSKIN, 1987, p.50); “en cuanto á la falsa representación de materiales (...) toda imitación de este género es vil ó inadmisibile. (RUSKIN, 1987, p.52); “la última forma de la falsedad que nos proponíamos censurar (...) la substitución del trabajo manual por el de molde ó de máquina (...) calificaremos de mentira de producción.” (RUSKIN, 1987, p.58).*

Na parte final do discurso deste capítulo, Ruskin valoriza significativamente a importância do uso do tijolo/ladrilho/mosaico, um material de textura claramente orgânica e “viva”, que os nossos autores a seguir estudados tanto usaram, pelos atributos de “expressão singela” e directa, que este material “pobre” mas “verdadeiro” permite: *“...en el empleo del ladrillo.(...) que ha sido moldeado (...) no hay razón para que no se molde de diferentes formas. Nadie habrá de suponer que hubieron de ser tallados y no enganará por consecuencia para que no se le conceda el crédito que merece.”* Ruskin conclui pelo valor elevado e digno deste material “chão”, pelo facto de que *“No es, en efecto, la materia, sino la ausencia de trabajo humano lo que quita á la obra todo su valor”(RUSKIN, 1987, p.60-61).*

En síntese, os 3 aspectos a evitar, na geral criação e produção de formas de arte e de arquitectura, seriam, por Ruskin (1987, p.37-38): a sugestão de estrutura diferente do real; o revestimento de superfícies para simular materiais diferentes dos reais/“verdadeiros”, ou os “adornos falsos” esculpidos sobre estas superfícies; o uso de quaisquer ornatos feitos à máquina.

Em suma, era essencial ao artista-criador a procura da verdade como base inspiradora das formas, espaços, materiais, que concebia e realizava.

William Morris (1834-1896) elevou a exigência dos princípios norteadores enunciados por Ruskin, através da sua ampla e diversificada aplicação e concretização em inúmeras e inovadoras obras de arte e decoração.

A sua procura de uma “tradição liberta”, inspiradora do contemporâneo, na fusão do artesanato com a arte, com a individualidade servindo a indústria, e não o oposto – que consubstanciou em tantas obras gráficas e de desenho, ficou, em termos arquitecturais, bem expressa na Red House, a casa própria projectada pelo amigo e arquitecto Philip Webb (1831-1915), “pai da arquitectura Arts & Crafts”, de 1859, onde viveu desde 1860.

Trata-se de uma obra de arquitectura doméstica criada com base no vernáculo inglês, e com os singelos e “verdadeiros” temas dos revestimentos parietais a tijolo conformando os arcos faciais dos vãos, assim enfatizando texturas naturais da matéria tectónica, e acentuando a simplicidade de expressão – o que certamente influenciou os desenhos de aplicação de vãos e arcos, nos edifícios concebidos pelos autores a seguir analisados³. Vejam-se as múltiplas artes e artesanias a que Morris se dedicou, nomeadamente: a pintura parietal, os vitrais, a decoração doméstica e o mobiliário, os mosaicos e a cerâmica; afinal, os mesmo temas e as idênticas artes aplicadas que encontraremos também nas obras de Wright e de Lino.

Morris iria fundar, desenvolver e aprofundar a atitude que gerou e mais determinantemente caracterizou o movimento artístico / arquitectural dos Arts & Crafts. Em síntese, podemos enumerar as suas vertentes mais importantes: a artesanato criativa vs/contra a mecanização e a produção em massa da indústria; a individualidade dos criadores vs o maquinismo e a repetição não pensada e “não sentida” das formas; a fusão entre a arte e o artesanato, logo, nos indivíduos criadores, entre artesão e artista; e a relação íntima dos autores e artistas com os materiais “naturais”, deixando a sua textura aparente, sem a esconder.

Esta ideia da “verdade” dos materiais tinha profundas raízes no Medievalismo (a pureza idealizada da vida e da época pré-máquina) e no Romantismo (o culto da Natureza), e também uma relação “natural” com as primeiras ideias do Socialismo (o regresso ao um mundo “puro” isento da exploração do Homem pelo Homem); e, como ideia desenvolvida, apurada (e depurada) por toda uma geração de artistas e de arquitectos, na Inglaterra Industrial dos anos 1860-1880, influenciou / insuflou os imediatos e sequentes movimentos artísticos inovadores, da Arte Nova e do Deutscher Werkbund (1890-1910) e mais tarde da Bauhaus (1919-1929), – esta a criadora, finalmente, dos coerentes e consolidados Design e Arquitectura, como conceitos modernos e industriais.

1. 2. Continuações do A & C, no final do séc XIX, na América e na Europa – da Deutscher Werkbund a Sullivan e a Berlage

Há que referir, sucintamente embora, alguns aspectos e conceitos, no âmbito das continuidades e influências, directas e indirectas, do movimento e processo dos Arts and Crafts nos tempos que imediatamente se seguiram.

Estas influências geraram-se muito a partir de, e dentro das culturas anglo-saxónicas e germânicas, que correspondiam ao eixo fulcral das potências industriais mais fortes na transição dos séculos XIX-XX.

De facto, o movimento Arts and Crafts muito fecundou dentro de temas como o Simbolismo, nessas culturas Germânica e Anglo-saxónica. Logo nos finais de Oitocentos, veja-se o eclodir dos movimentos Arte Nova na Europa: para além do Art Nouveau franco-belga e de outros movimentos nacionais, a Secessão Vienense (1893-1910) e, na América, a obra de Sullivan na escola de Chicago (1887-98). E, logo de seguida, a fundação da agremiação artística do Deutscher Werkbund (1907-1918).

Assim, estavam criadas as “pontes” culturais para permitir / suscitar as influências destas tendências e movimentos artísticos da cultura europeia e americana nas obras dos dois autores a seguir analisados – Via Sullivan para Wright em Chicago; via Albrecht Haupt para Lino na Alemanha.

Consequente quase directa da influência e da problemática suscitadas pelo movimento do Arts and Crafts, foi a fundação na Alemanha do Deutscher Werkbund⁴, um movimento auto-consciente dos seus desígnios e formalmente constituído como agremiação. A sua primeira fase, a mais determinante, desenrolou-se entre 1907 e 1918, com carácter e dinâmica fundadora e vanguardista (a época onde se inserem as primeiras fases consolidadas das obras de FLW e RL).

O DW foi um movimento artístico inovador que herdou e aplicou industrialmente, do design à arquitectura, os princípios e preocupações do Arts & Crafts, numa visão integradora da tradição e da modernidade, modelada pela cultura, comunicação e educação, e no contexto renovado de uma dinâmica potência industrial, a Alemanha, então com inúmeros quadros urbanos em desenvolvimento.

Enunciado em 1907, *“O objectivo do grémio era o refinamento do trabalho industrial através da acção conjunta de arte, indústria e ofícios, da educação e da propaganda e da tomadas de posição conjuntas relativamente a todas as questões relevantes.”* (...) (DEUTSCHER..., 2013, p.18).

No discurso da fundação do DW, o arquitecto Schumacher *“...descrevia os objectivos do grupo não como um melhoramento puramente estético das artes aplicadas ou da unidade entre arte e indústria (...tendo a Bauhaus em mente), mas como uma reconquista de uma cultura harmónica”* (DEUTSCHER..., 2013, p.5). Muthesius, no discurso que preparou para a cerimónia da fundação, refere *“a fragmentação e a confusão que ainda se podem observar no trabalho das artes e ofícios como uma imagem da fragmentação de toda a nossa vida moderna (...) sendo a recuperação da harmonia espiritual (...) a aspiração mais premente da actualidade”* (DEUTSCHER, 2013, p.6).

O DW centrava-se exactamente nesta questão: *“..na necessidade da expressão intelectual e não da expressão técnica. Estas ideias eram com frequência extremamente críticas face ao caminho para a modernidade tomado pela Alemanha e baseavam-se no ideal da recuperação de uma harmonia considerada perdida”* (DEUTSCHER, 2013, p.6). A visão marxista e socialista (que igualmente esteve presente no Arts & Crafts) também entrava neste sistema de ideias:

A moda era entendida como o estado de um caos semiótico que se tinha desenvolvido no final do séc. XIX como resultado de uma cultura capitalista e de um comércio especulativo. A forma parecia ter fugido ao

controle; projectava-se a imagem de uma distopia de forma comercializada. A forma, segundo os críticos da época, tinha caído no círculo vicioso do capital, que gerava os seus lucros através da desestabilização. (DEUTSCHER, 2013, p.7)

Este amplo movimento, culto e integrador, eclodiu na mais dinâmica nação “moderna” e industrial da época (1900-1910), como se referiu, e foi muito conhecido e divulgado pelo mundo dos arquitectos. Wright visitou a Alemanha precisamente no auge do lançamento do movimento do DW, durante a sua estada na Europa em 1909-10, e publicou o seu *Wasmuth Portfolium* em Berlim em 1910, a que se seguiu, pela mesma editora Wasmuth, o livro *Ausgefurthe Bauten von Frank Lloyd Wright*, em 1911 (reed. em 1924, e muito difundido).

Nos iniciais anos 1920, o seu inovador Hotel Imperial de Tóquio nem sempre foi bem entendido – mas mesmo nessas circunstâncias, era patente a relação da arquitectura de Wright com as formas do mundo germânico contemporâneo, pelo menos como ideia genérica: um escritor muito popular da época referia-se ao hotel como “*Um edificio esquisito, incoerente, do Modernismo Alemão*” (IBÁÑEZ, 1931).

Alguns anos antes, Raul Lino, após uma formação básica em Windsor, Inglaterra, em 1890, tinha recebido a sua educação superior artística na Alemanha, ainda em 1893-97, no atelier do arquitecto Albrecht Haupt (1852-1932), em Hannover, e frequentando a *Handwerker und Kunstgewerbeschule*, com aulas teóricas na *Technische Hochschule*. Embora a sua estada ocorresse dez anos antes da fundação do DW, as questões convergentes, sobre arte, artesanía e indústria, já colocadas pelo movimento do Art Nouveau na esfera fancófona, e da Secessão Vienense na vizinha Áustria, desde 1893, estavam já “em cima da mesa”, no quadro das culturas urbanas franco-flamengas, germânicas e centro-europeias – e foram por certo conhecidas pelo jovem arquitecto.

Os reflexos do Arts & Crafts, por via do Art Nouveau, da Secessão Vienense e do Deutscher Werkbund, nos Estados Unidos, na Europa e no caso português, tiveram pois em FLW e em RL canais convergentes e quase contemporâneos, privilegiados.

Deve referir-se, em relação aos fundamentos das influências culturais e das formações e obras artísticas e arquitectónicas nos Estados Unidos, no último quartel de Oitocentos, o processo de evolução e de sequência criativa centrado em Chicago – então a mais dinâmica e renovadora cidade industrial norte-americana – que as figuras eméritas de Richardson, Sullivan e Wright encorporaram, e que cultural e artisticamente significaram.

Esse processo, assente numa renovação da linguagem arquitectónica, centrou-se, nos anos de 1870-80, num estilo e desenho, muito próprio do tardo-Romantismo: o do Neo-Românico (ou Romão, ou Romanesco), ironicamente entendido como um modo forte e seguro de regresso às “regras verdadeiras” da construção, anti-revivalistas – isto é, embora utilizando a recriação de formas medievalistas, mas preferindo procurar nelas o sentido estrutural/espacial das construções, opondo-se aos aspectos formais e decorativos.

O emprego do neo-românico surge então como base renovadora, proto-racional e modulada, estruturante e clarificadora dos espaços, superfícies e formas: tanto em Sullivan (em Chicago) como em Berlage (em Amsterdão), dois arquitectos-exponentes que aqui convocamos a título de exemplo.

Começa este processo pelo pioneirismo de Henry Richardson (1838-1886), que

...encuentra en Francia, en la corriente neorrománica de Leon Vaudoyer (1803-1872), un lenguaje que se puede adaptar fácilmente a la tradición constructiva lamericanal, donde se emplean (...) muros macizos de piedra no pulimentada, pequeños vanos aislados o rítmicamente emparejados... (BENEVOLO, 1974, p.271)⁵.

Seguindo esta linha de Richardson, Louis Sullivan (1856-1924), com o engenheiro Dankmar Adler (1844-1900), no projecto e obra do Auditorium Building, (de 1887-89) [imagem 2] – utilizam, em hierarquia de pisos e escalas, a arcaria de arco perfeito (em massas pesadas, mas conjugadas com o aço linear da estrutura), repetitiva, “racional”, estruturante, modulada e moduladora, e ao mesmo tempo simbólica – a história e a tradição construtivas provindas do âmago da cultura euro-americana, o Românico – servindo agora um programa moderno, inovador e actual (o Auditorium era um complexo de grande escala urbana, com salas de espectáculos e escritórios).

De facto Sullivan, ao projectar esta sua obra prima do neo-românico, foi influenciado pela obra de Richardson, o Marshall Field & Co. Warehouse (inaugurado exactamente em 1887), onde este autor faz “...una composición perfectamente graduada según los cánones tradicionales; los ocho pisos interiores quedan arropados por un revestimiento macizo y reagrupados en cuatro zonas mediante los grandes arcos que se densifican sabiamente hacia lo alto.” (BENEVOLO, 1974, p.273). Sigamos as motivações criativas do mestre de Chicago:

Sullivan se entusiasma precisamente con esta integridad; así, utiliza también en el Auditorium una estructura tradicional de fábrica (...) y reúne los numerosos vanos exteriores en una malla arquitectónica más amplia, subrayando la gradación vertical por medio de un almohadillado de granito labrado en los tres pisos inferiores, y de una arenisca lisa a partir del cuatro; la decoración se atenúa hasta casi desaparecer y la organización volumétrica se obtiene gracias a una oportuna disposición de masas y materiales. (BENEVOLO, 1974, p.273).

Na Europa, há que relevar, em paralelo, a importância também “fundadora” do arquitecto holandês Hendrik Petrus Berlage (1856-1934), num idêntico quadro de renovação e de procura que convoca o neo-românico.

Na sua obra maior, a Bolsa de Amsterdão, de 1897-1903 [imagens 3 e 4], Berlage introduz e maneja “...la referencia histórica, sin embargo, se utiliza como punto de partida para un original análisis constructivo,



Imagem 2: Auditorium Building, de Louis Sullivan.
Fonte: Acervo do autor, 1995.

Imagem 3: Vista geral da Bolsa de Amsterdão, de Hendrik Petrus Berlage. Fonte: Acervo do autor, 2013.



Imagem 4: Detalhe do arco em tijolo, Bolsa de Amsterdão. Fonte: Acervo do autor, 2013.



poniendo en franca evidencia los elementos utilitarios...” (BENEVOLO, 1974, p.347). Como destaca Benevolo na sua análise, Berlage cria e dispõe um modo diferente de justapor superfícies, que, embora dentro do interesse pelo medievalismo, resulta inovador e indutor de novas perspectivas.

Perante a Bolsa de Amsterdão, ...el espectador experimenta la sensación de que está frente a un tratamiento nuevo y fresco de todo el conjunto y percibe con particular inmediatez la consistencia y el grano de los materiales tradicionales – piedras, ladrillos – como si los viera empleados por primera vez; este efecto se debe, sobre todo, al original procedimiento de passar de un material a otro de forma plana... (BENEVOLO, 1974, p.347).

2. WRIGHT E LINO: OS DOIS AUTORES, O SEU “ENTENDIMENTO DO MUNDO”, OS SEUS TEMAS E OS MOVIMENTOS ESTÉTICO-CULTURAIS ASSOCIADOS – “ORGANIC ARCHITECTURE” E “CASA PORTUGUESA”

Wright, que trabalhou vários anos – os de formação e aperfeiçoamento – no atelier de Sullivan (participou no projecto do Auditorium, ao que se sabe, com o desenho das grandes lareiras dos foyers), exhibe nas primeiras obras, com clareza (e assunção da influência do mestre), diversos valores simbólicos, esotéricos e “sagrados” bebidos no mestre (como o “fogo do Lar”, o grafismo geometrista dos vitrais, etc.).

Esses valores, frutos de raízes culturais múltiplas e combinadas, incluíam valores iniciáticos, algo da arquitectura e do desenho dos grupos puritanos Shakers, a tradição gaélica, e a geometria elementar de Frederico Froebel (1782-1852). Passavam pelo “entendimento místico” da Natureza, pela ideia

do “material natural”, puro, transcendente – e que a filosofia transcendentalista, a seguir referida, enquadrava e inspirava.

Sem querer fazer aqui uma análise das raízes culturais e civilizacionais do “universo Wright”, são sem dúvida importantes na sua fase formativa os aspectos de imagem e de forma ligados por exemplo à suástica (como símbolo antigo e eterno do movimento, da criação e da vida), ao entendimento espiritual do espaço, à horizontalidade “bíblica”, à teoria das raças...

Como referiu Pedro Vieira de Almeida, na sessão da Ordem dos Arquitectos em Lisboa de 23 de Maio de 2009 dedicada ao tema, Wright era um iniciado, um unitário [imagem 5], e há que ver a sua relação com o pensamento transcendental do séc XIX (Emerson, Thoreau)⁶.

Há que fazer, em paralelo a esta definição geral, o enquadramento de Wright no seu meio familiar, cuja cultura específica encaminhou para certas crenças, princípios e posturas éticas:

(...)the IFLWrightl family had a tradition of religious dissent, its members espousing a version of Unitarianism that mingled passionate, Welsh nonconformist beliefs with the more rarefied intellectualism of the New England Transcendentalists. Theirs was an extreme form of liberal Protestantism, suspicious of any institutional religion that got in the way of an individual's search for spiritual truth. 'Truth against the World' was their family motto, implying their belief – so basic to Wright's later sense of his own mission (...) (FRANK..., 1994, p.11).

Esta base religiosa articulou-se com as teorias transcendentalistas que mencionámos atrás, propugnadas por Ralph Waldo Emerson (1803-1882), ligado áquele movimento filosófico, que definia três níveis do Belo: o natural, o moral e o (superior) intelectual, ou transcendental. Wright seguiu estes princípios, adequados naturalmente ao objectivo da construção arquitectónica:

Wright's beliefs about nature and art were wholly congruent with Emerson's (...) For Wright, the purpose of art and architecture was not slavishly to copy external nature, but to use it in the way Emerson recommended, as the occasion for exploring inner nature and thereby expressing universal spirit.(...) 'Nature is not fixed but fluid', Emerson has declared. Spirit alters, moulds, makes it. The immobility or bruteness of nature, is the absence of spirit; to pure spirit, it is fluid, it is volatile, it is obedient.

Imagem 5: Templo Unitário / Unity Temple, Oak Park, Chicago, 1908. Fonte: Acervo do autor, 1995.



Every spirit builds itself a house; and beyond its house a world; and beyond its world, a heaven. Know then, that the world exists for you...Build therefore your own world. As fast as you conform your life to the pure idea in your mind, that will unfold its great proportions. In Nature /Essays and Lectures, por Emersonl. It would be hard to imagine a clearer statement of the mission – artistic, moral and religious – that Frank Lloyd Wright pursued with such passion throughout his long life. (FRANK..., 1994, p.14).

2.1. Seis princípios de Wright

Deste fundo filosófico decorrem muitos dos princípios e do “entendimento do mundo” por Wright, nomeadamente os seus “seis princípios de desenho” (“six major design principles in defining organic architecture”), definidos no ensaio “In the Cause of Architecture”⁷. Acrescente-se que, para Wright, “*true modern architecture and organic architecture were synonymous*” (FRANK...1994, p.32).

Refiram-se esses seis princípios, numa síntese breve (FRANK..., 1994, p.33):

(...)simplicity and repose could be the measures of art”; “as many different styles as there were styles of people (...) this allowed the expression of the client’s individuality”; “a building should appear to grow easily from its site and be shaped to harmonize with its surroundings (...) correlated nature, topography and architecture”; “taking the colors of buildings from nature and adapting them to fit harmoniously with materials of buildings”; “expressing the nature of materials: wood should look like wood (...) an honest modern architecture would express the structural system of its buildings”; “called for spiritual integrity in architecture (...) should have qualities analogous to the human qualities of sincerity, truth and graciousness”.

Todos estes valores se relacionam claramente com os temas atrás referidos, do universo dos Arts & Crafts – ou, como, analisando a obra de Wright, se refere no estudo que utilizamos: “*reflecting ideas current in the Arts and Crafts movement (...) buildings should be lovable and bring joy to people*” (FRANK..., 1994, p.33).

2.2. Seis princípios de Lino

Curiosamente, Raul Lino – arquitecto português que expressou e consagrou da forma mais eloquente a ideia da “Casa Portuguesa”, movimento cultural nacionalista e regionalista, entre 1900 e 1920⁸ – também definiu seis princípios para uma arquitectura correcta e honesta, como ele a entendia, ligada aos temas da natureza, da individualidade e da espiritualidade – os quais se relacionam directamente com os referidos temas de Wright. Para os enunciar, partiu de um conjunto de quatro conceitos e de visões da arquitectura, e da “casa” (ou do “home” se preferirmos), que encontramos sintetizados em Figueiredo (2007), e expressos nas páginas do livro de autoria de Lino, *A Nossa Casa*, de 1918: a Intimidade e a identificação Individual, no entendimento da casa como aconchego, na saúde e na doença...:

(...)a nossa habitação é a moldura em que se enquadra uma boa parte da nossa vida espiritual e o melhor da nossa vida familiar (...) abrigo do corpo (...) refúgio para o espírito (...) se se goza de boa saúde, a casa é

Imagem 6: Desenho da casa.
Fonte: *A Nossa Casa*, 2ª.
Edição. p.13.



capaz de reflectir e aumentar o nosso bem estar; na doença é ainda o seu conchego que melhor secunda os desvelos e carinhos das pessoas amigas. (LINO, 1918, p.15-16);

pós-
179

o **Bom Gosto**, que considera os temas fulcrais da **proporção, da cor e das coberturas**, e sobretudo o estar **“ligado à verdade”**, isto é, “a verdade” das construções que não seguem os modelos estrangeiros (como o tipo centro-europeu do Chalet, cuja imitação Lino critica, ver *LINO*, 1918 p.30), ou que imitam o passado:

(...) é perfeitamente justificável que procuremos encontrar meios de transpor para a nossa habitação de hoje elementos produtores de quaisquer impressões que nos encantem nas casas de outros tempos (...) nada de copiar porém (...) quem só copia é porque não distingue o essencial do acessório – e o que nós queremos é o reconhecimento do que é essencial, é o aferro à nossa índole verdadeira, o sentimento e a intuição das coisas portuguesas(...) (LINO, 1918, p.35).⁹

o Bom senso, consubstanciado na relação da casa com o seu contexto e os seus utentes:

o facto da solução da planta, na sua distribuição ‘prática e económica’ atender como condicionantes essenciais: às circunstâncias do lugar, à orientação da casa e à paisagem. Para além destes aspectos (...), ‘planeie-se a habitação em boa conformidade com a vida dos moradores (FIGUEIREDO, 2007, p.363);

o Conforto, entendido com uma qualidade Espiritual:

(...)’o conforto íntimo das casas’ (...) valoriza, neste âmbito, elementos com a porta de entrada, por exemplo, na sua dupla função de comunicação e isolamento – a porta desliza pesada, mostrando que é espessa e boa guardadora. (FIGUEIREDO, 2007, 365).

Note-se, em síntese, o fundo filosófico de Lino, que privilegia

(...) a insistência na integração da casa na Natureza e a persistência simbólica da tradição. Natureza e cultura surgem, como factores de

*equilíbrio essencial face à contemporaneidade, o que reflectia, igualmente, a influência da concepções de Henri Thoreau (1817-1862), cuja obra *Walden or Life in the Woods*, publicada em 1854, tornara-se livro de cabeceira para Raul Lino. (FIGUEIREDO, 2007, p.365).*

Como refere Irene Ribeiro, (RIBEIRO, 1994, tb. citada por FIGUEIREDO, 2007), Thoreau foi discípulo de Ralph Waldo Emerson (1803-1882), ligado como vimos ao movimento transcendentalista, que definia três níveis do Belo: o natural, o moral e o intelectual, ou transcendental, que era já

(...) uma pura construção do espírito, portanto. Nestes termos, a arte e arquitectura comportavam uma dupla feição, universal e individual, na medida em que a obediência à Natureza conduzia o criador a nela procurar o seu ideal, numa espécie de encenação do divino no mundo. Esta concepção orgânica da arquitectura, numa constante analogia com as formas naturais, foi uma ideia cara a Raul Lino. (FIGUEIREDO, 2007, p.365).

Note-se que – e não por acaso – também Wright esteve ligado à mesma linha filosófica, de Emerson e do Trascendentalismo, como se referiu atrás.

Os “seis princípios” estético-construtivos de Raul Lino, para a “Casa Portuguesa” – mais ligados aos temas tradicionais do que os de Wright, o que é compreensível pelos diferentes contextos urbanos e civilizacionais de cada um destes autores, mas mesmo assim com muitos pontos comuns a ambos, na sua visão da natureza, da integração na paisagem, e dos materiais – foram definidos a partir dos conceitos gerais antes referidos. Eles são, portanto, os seguintes, muito em síntese, conforme os encontramos enunciados em Lino (1918):

*Essas casitas sorridentes, sempre **alegres na sua variada caiação** (...) Brancas, cor de rosa, vermelhas ou amarelas – quem não sentirá o aconchego expresso nos seus **vãos bem proporcionados**, a lhanza das suas portas largas e convidativas, a **linha doce dos seus telhados** de beira saliente com os cantos graciosamente revirados, o aspecto **conciliador dos seus alpendres**, as **trapeiras garridas** respirando suficiência...finalmente, as suas **chaminés hospitaleiras** e fartas! (LINO, 1918, p. 22-23)*



Imagem 7: Projecto de casa para arredores de Lisboa. Fonte: *A Nossa Casa*, 2ª. edição, p.32-a.

Em síntese, encontramos neste texto de Lino referências explícitas aos temas construtivos, espaciais e formais que conduzirão ao definir genérico de uma habitação tradicional, adequada ao meio e local e paisagem onde se insere: fachadas com caiação e cores variadas; telhados de sanqueado “doce” com beiral e canto revirado; vãos de boa proporção, moldurados; alpendre acolhedor; trapeiras garridas; e chaminé ampla.

Os aspectos comuns a ambos os autores

Podemos realçar, e colocar a par, algumas das palavras e conceitos subjacentes, comuns ao pensamento de Wright e de Lino, e patentes nos enunciados dos princípios dos dois autores, como atrás referidos: “the expression of the **client’s individuality**”,

relaciona-se com a ideia de “**identificação individual, no entendimento da casa** como aconchego”; “the colors of buildings from **nature** and adapting them to fit harmoniously with **materials**”, é aspecto ligado claramente aos “temas fulcrais da **proporção, da cor e das coberturas**”; e a “**spiritual integrity** in architecture (...) should have qualities analogous to the human qualities of **sincerity, truth...**”, articula bem com a noção de “**conforto**, entendido com uma qualidade **espiritual e** sobretudo o estar “**ligado à verdade**”.

Numa leitura dos conceitos fundamentais que estes autores defenderam, podem referir-se quatro grupos de conceitos estruturantes, dando a palavra aos dois criadores:

1. sobre a **ideia “orgânica”**, concebendo o espaço de dentro para fora, do interior para o exterior:

– FLW – “*this sense of interior space made ‘exterior’ as architecture, working out by way of the nature of materials and tools, transcends...*” (WRIGHT, 1970, p.28);

– RL – “*Nunca se comece por pensar no aspecto exterior duma casa (a não ser dum modo muito vago) antes de ser bem estudada a sua planta.*” (LINO, 1918, p.16);

2. a **ideia “moderna/funcional”** das continuidades espaciais, que implica o eliminar compartimentações internas inúteis:

– FLW – “*The interiors consisted of boxes beside boxes or inside boxes, called ‘rooms’.(...) I could see little sense in this inhibition (...) except for the privacy of bedrooms on the upper floor. (...) So I declared the whole lower floor as one room...*” (WRIGHT, 1970, p.34);

– RL – “*Planeie-se a habitação em boa conformidade com a vida dos moradores; defina-se bem o destino de cada uma das suas divisões e suprimam-se as casas lcompartimentosl inúteis.*”(LINO, 1918, p.19);

3. a **ideia “paisagística”** (no campo), ou “**intimista**” (na cidade) da integração da casa no ambiente e no local:

– FLW – “*To get the house down to the horizontal in appropriate proportion and into quiet relationship with the ground... (...) The dwelling became more fit for human habitation on modern terms and far more natural to its site.*” (WRIGHT, 1970, p.17);

– RL - “*devemos atender em primeiro lugar, se se trata de uma casa de campo (...) (d)uma adaptação absoluta ao ambiente em volta da casa (...) nas cidades (...) convém é o máximo isolamento entre as construções vizinhas, é procurar a imunidade numas circunstâncias em que qualquer harmonização é de todo impossível.*” (LINO, 1918, p.27-28);

4. a **ideia “unitária/integradora”**, gestáltica, do espaço e objectos domésticos, num todo:

– FLW – “*The new practice made all furnishings so far as possible (...) integral parts of the architecture. So far as possible all furniture was to be d’esigned in place as part of the building.*” (WRIGHT, 1970, p.26);

– RL – “*As leis que se devem respeitar na construção das casas são na essência as mesmas que determinam o carácter e a forma do mobiliário(...)*” (LINO, 1918, p.57).

3. ALGUNS TEMAS E MATERIAIS ARQUITECTÓNICOS DEFINIDORES E COMUNS, NA PRIMEIRA FASE DAS OBRAS DE WRIGHT E DE LINO — O ARCO, A LAREIRA

O tema da Natureza, na sua relação com o Habitat do Homem – o Organicismo e a “Organic Architecture” – ligado aos aspectos de procura de espiritualidade e materialidade “natural” nas formas e espaços da casa, e ainda às “dimensões esotéricas” atrás analisadas, sobretudo patente em Wright, mas também subjacente à abordagem mais tradicionalista/naturalista de Lino, informou profundamente a primeira fase das suas obras, decorrida sensivelmente entre finais do século XIX e os anos da I Guerra Mundial.

Dadas as similitudes intensas, espaciais e formais, entre algumas obras dos dois autores, nesta época, interessa cotejar, comparar e analisar em conjunto alguns exemplos edificados, as suas formas mais icónicas e os materiais empregues.

O tema simbólico do “lar/lareira” e do “fogo sagrado”, como suporte espiritual da família e do seu “domus” – a casa unifamiliar – concretizou-se de forma muito emblemática, recorrendo os nossos autores, nos arcos dos vãos (em portas e janelas), e no desenho das lareiras, a um material do qual Ruskin e Morris já tinham encorajado o uso doméstico: o tijolo maciço, o tijolo-mosaico, o tijolo-burro, surgindo sem revestimento, à face das fachadas e paredes, com a sua textura moldada, terrosa, orgânica, deixando transparecer nesse “barro gerado na terra” a tão simples mas forte intervenção criadora do Homem.

Na casa, o arco de volta perfeita construído em tijolo tornou-se assim, nestas obras, simbólico de uma cultura elaborada, e ao mesmo tempo, da ideia de abrigo fundamental que a casa / lar representa (patente na lareira como nos vãos de portas e janelas)¹⁰.

Este constitui afinal o “tema-eixo”, e/ou objectivo último do nosso estudo – a leitura da sequência “casa / home / lar / arco / lareira”, traduzida nas culturas europeias e euro-americanas, filtrada pelos espaços do pensamento anglo-saxónico, germânico e latino-meridional, e expressa materialmente nas obras de dois autores bem exemplificativos dessas culturas e mundos, que, inseridos em espaços geo-culturais extremos, a souberam vivificar e recriar.

O arco de tijolo irradiante e aparente, texturado, símbolo do “Lar” e aplicado nas aberturas (vãos, janela e portas) da casa, erige-se de imediato em valor formal, simbólico e funcional a um tempo: esse elemento deixa entrar, convida à articulação entre o “fora” e o “dentro”, entre o “caos público” e a “ordem familiar”, como acolhimento e elemento de humanização e intimização.

E, sendo de volta perfeita ou arco redondo, ele convoca nesse contorno, pleno de equilíbrio e proporção na sua geometria simples, toda uma ancestralidade da cultura visual e formal ocidental, desde o mundo greco-romano ao românico e ao clássico, ligando os sucessivos tempos históricos – e fortalecendo-se assim, diacronicamente, como símbolo.

Quanto à relação do arco de entrada ou passagem, com o seu uso na boca da lareira, veja-se a sala com lareira (“playroom”) na casa própria de Wright em Oak Park, com tecto em arco e lareira, de 1893, onde é patente a conjugação simbólica do arco (aqui ampliado e prolongado, em abóbada “acolhedora”)

com o “fogo” da lareira, centrada e enquadrada ao fundo da mesma sala. (ver o “Playroom”, na casa de FLW, in FRANK, 1991, p.40)

Recordemos a este propósito a expressão integradora/articuladora dos diversos componentes da casa, empregue por Wright, em *The Natural House* – “integral fireplace” (p.32), ligada ao tema da “Organic simplicity” (p.36): “...no one thing in itself is ever so, but must achieve simplicity (...) as a perfect realized part of some organic whole.” (WRIGHT, 1970, p.36)

Observemos de seguida algumas obras construídas, por Wright e por Lino, sensivelmente contemporâneas, e os seus elementos constituintes, em relação com alguns temas por nós desenvolvidos. Utilizaremos três níveis, ou escalas, de análise: a casa como uma totalidade; um sistema parcial, o dos vãos e o seu desenho; e um objecto, a lareira.

3.1. A casa como um todo

No quadro antes referido, da simplicidade projectual da casa e da “verdade dos materiais”, da relação do Lar com a Natureza e o Orgânico, e num plano de procura de Espiritualidade, Individualidade e Intimidade, é claro que as obras dos dois autores se distanciam entre si gradualmente, sem deixarem de incluir muitos aspectos comuns. Diferenciam-se paulatinamente, ao longo dos anos 1900 até aos de 1920-30, porque Wright deixa entrar em pleno os sistemas industriais e o desenho geométrico e linear apto a receber as novas tecnologias, enquanto Lino permanecerá aferrado aos tradicionais desenhos vernáculos, e aos materiais Regionais.

– **muitas semelhanças:** compare-se a primeira casa própria de Wright, em Oak Park, Chicago (1889-90) [imagem 8], com a casa Monsalvat de Lino no Estoril, arred. de Lisboa (1902) [imagem 9] – vendo as plantas e alçados, ou as frontarias:

– ambas apresentam uma planta compacta, aquadrada, em dois pisos, com um programa parecido, distribuído no térreo por cinco ou seis núcleos orgânicos; (ver planta térrea da casa de FLW, in FRANK, 1994, p.112; ver planta da casa Monsalvat, RAUL, planta, p.133).

– em ambas há ausência de corredores de distribuição, ou seja dos “compartimentos inúteis” de que falam os dois autores;

– em ambas, há a inserção da lareira no núcleo interno, ou “coração” da casa;

– a grande diferença na planta é a franca abertura dos espaços frontais à varanda e ao “salão”, no caso de Lino, enquanto na obra de Wright se verifica um quase fechamento, na forma de duas bow-windows – o que se explica pelas opostas condições climáticas e ambientais;

– nas elevações e volumes, ateste-se a maior geometria simples e estrutural na obra de Wright, enquanto na de Lino se sente uma expressão mais decorativa e tradicionalista – aspectos que anunciam já as diferentes tendências que cada autor irá seguir depois.

– **alguns contrastes** – ao comparar as duas primeiras grandes obras-primas respectivas residenciais de cada autor – a Robie House, em Oak Park, Chicago (de 1909) e Casa do Cipreste, em Sintra (de 1914) [imagem 10 e 11] – sente-



Imagem 8: Fachada da casa própria de FLW, Oak Park, Chicago. Fonte: Acervo do autor, 1995.



Imagem 9: Fachada da Casa Monsalvat, postal, coleção do autor.



Imagens 10 e 11: Casa do Cipreste. Fonte: Acervo do autor.



Imagens 12 e 13: Casa Ângelo da Fonseca, Coimbra. Fonte: Acervo do autor.



Imagem 14: Casa da Cascata, maqueta no MOMA, Nova Iorque. Foto do autor, 1995.



Imagem 15: Casa Heurtley, Oak Park, Chicago. Fonte: Acervo do autor, 1995.

se ainda, em ambas, uma clara vontade de articulação orgânica, de procura de relação interior-exterior (embora num contexto mais natural em Lino, e mais urbano em Wright); mas sente-se igualmente um já grande contraste entre a rigorosa geometria funcional de Oak Park e um organicismo tradicional-paisagístico em Sintra (ver planta da Robie House, in *FLW*, 1994, p.158; ver planta da Casa do Cipreste, in RAUL, (Cl.Sat), p.71; ver varanda da Casa do Cipreste in SANTOS, 2011, p. 80)

- **caminhos divergentes** – já numa fase adiantada da sua carreira, duas obras atestam os percursos então claramente distintos de ambos os autores: a Casa Ângelo da Fonseca (em Coimbra, de 1925) [imagens 12 e 13] e a Casa da Cascata (Leste dos EUA, de 1936) [imagem 14]; embora com uma comum inserção e integração claramente paisagística, na relação com a “natureza urbana” ou com a “natureza da floresta”, a potência tridimensional e moderna da Cascata é avassaladora, enquanto na casa de Coimbra Lino se estratifica, imobiliza, fechado num léxico tradicional já claramente desfasado com o seu tempo.

3.2. Um tema parcial: arcos irradiantes e arcarias de volta perfeita nos vãos da fachada

Uma forte aplicação do arco moldurado em tijolo / mosaico, arco de tipo irradiante, executada por Wright, marcando claramente a fachada primordial da casa, é o grande pórtico da Susan Lawrence Dana House, em Springfield, Illinois, de 1902-1904. A sua carga simbólica, como “portal do Lar”, é evidente. Mas, mesmo aqui, já se sente uma vontade de geometria depurada, anti-decorativa. Também encontramos o uso de arcos de acesso com tijolo irradiante na casa Heurtley, em Oak Park, de 1902 [imagem 15].

As arcarias em tijolo irradiante sobre vãos, de autoria de Lino, são mais frequentes e diversificadas, e de expressão mais decorativa, ou “castiça”, presas à tradição: veja-se a “Vila Tânger”, no Monte Estoril, de 1903 [imagem 16], onde insere um conjunto de arcos no alpendre e a ele justapostos, com o desenho do arco irradiante inserido em remates rectangulares, também em tijolo; e casa Vitor Schalk, de 1919, com séries de arcos irradiantes descansando em capitéis, um pouco como Wright fizera na casa Dana.

Lino defende uma aplicação do arco em tijolo (de volta perfeita ou ultrapassado, como na Casa de S. Maria – imagem 17) consciente da sua tradição histórica (a raiz islâmica, no caso português):



Imagem 16: Vila Tânger. Fonte: Acervo do autor, 1982.



Imagem 17: Casa de Santa Maria. Fonte: Acervo do autor.

para não errarmos na aplicação do tijolo devemos-nos cingir aos modos orientais que tiveram um reflexo nas nossas construções mudéjares e, – aproveitando o que há de extremamente interessante nestes processos – livrar-nos-emos de cair na imitação dos incolores modelos fabris que nenhuma relação podem ter com as nossas tradições(...) (LINO, 1918, p.27).

Lino insistiu no tema, em duas casas que construiu em Coimbra; nelas aplicou profusamente, nas fachadas principais, os arcos sobre vãos, em tijolo aparente.

– na Vivenda do sr. António Maria Pimenta na rua Venâncio Rodrigues 11, de 1902;

– e no edifício da A.C.M. / Associação Cristã da Mocidade (construído com apoio da YMCA dos USA), sita na rua Alexandre Herculano 21, gaveto c/ a rua Venâncio Rodrigues 26 (de 1915-18).

Na primeira casa, usa os arcos sobre os vãos das duas janelas frontais, de cada lado da frontaria, com tijolo irradiante enquadrado pelo fundo em módulo rectangular, também em tijolo (como na contemporânea Vila Tânger); na segunda, onde aplica profusamente arcaria em tijolo, os seis arcos (em três grupos de dois arcos cada) das janelas de peito da fachada principal, no 2.º piso, apresentam os tijolos irradiantes em dois planos, ligeiramente desfasados, assentes em laterais de cornija, como Wright fizera na Casa Dana.

3.3. Um objecto, a lareira

A Lareira na primeira casa própria de Wright em Oak Park, de 1889-1890, já mencionada [imagem 18], está implantada no coração do seu espaço interno, qual marcação do “eixo do calor e do lar” – e está sobrepujada pela frase “Truth is Life”. O desenho da lareira, de grande simplicidade, exhibe um arco de tijolos irradiante, em dois planos ligeiramente desfasados, e enquadrados pela restante superfície exterior da peça, no mesmo tipo de material.

De Lino conhecemos um desenho para a lareira da sala de refeições da Casa do Cipreste (ver SANTOS, 2011, p.79), em arco simples de tijolos irradiantes, moldurado por peças de pedra lisa branca; e os desenhos aguarelados de duas lareiras, ambas de 1913, igualmente em arco e tijolo irradiante, molduradas, uma por tijolos outra por pedra lisa (ver RAUL..., 1990, p.25; p. 63) – muito semelhantes, de facto, ao desenho de Wright mencionado.



Imagem 18: Entrada da casa própria de FLW em Oak Park. Fonte: Acervo do autor, 1995.

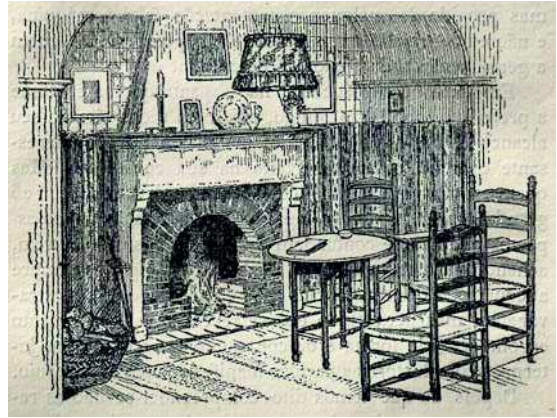


Imagem 19: Fonte: *A Nossa Casa*, p.57.

Na análise da referida casa da rua Alexandre Herculano 21/ rua Venâncio Rodrigues 26, em Coimbra, de 1915-18, conhece-se uma referência à “...*ampla sala guarnecida com lareira que prima pela sóbria decoração de tijolo*” (CRAVEIRO, 1983, p.38), que poderá apresentar também solução em arco, a verificar.

Finalmente, no desenho de sala com lareira que Lino inclui no seu livrinho panfletário [imagem 19], surge igualmente o arco em tijolo, aqui criando um ambiente doméstico, em conjunto com o acolhedor conjunto da sala, com cadeiras, mesa, espaço de estar e de “ser”.

BREVE CONCLUSÃO

Os dois autores analisados, Frank Lloyd Wright e Raul Lino, embora pertencentes a espaços culturais e civilizacionais muito diversos, permitem uma análise comparativa aprofundada, sobretudo em relação às fases iniciais dos seus trabalhos.

Ambos se podem inserir na fase artístico-cultural de transição entre o Tardo-Romantismo e o Primeiro Modernismo, que ocorreu na passagem do século XIX para o XX.

São de gerações próximas, com uma base cultural apresentando muitos pontos comuns – provinda da longa maturação desenvolvida pelas ideias renovadoras do movimento do Arts and Crafts e suas sequelas, – e com uma formação artística similar (fortalecida nos contactos com o mundo da arquitectura germânica) e um “entendimento do mundo” convergente (princípios e crenças idealistas, individualistas, naturalistas, sintetizadas no Transcendentalismo).

Wright e Lino “encontram-se”, em algumas obras arquitectónicas específicas, cerca de 1900-1910, em termos espaciais e formais, concretizados no tratamento de peças específicas, como os vãos de fachada e as lareiras, com uso de um material orgânico, o tijolo; para logo se distanciarem, nos anos 1910-20, mercê dos contextos respectivos muito diversos, que ditaram mesmo evoluções contrárias (apesar da reacção anti Le Corbusier, de algum modo comum a ambos nos anos 1920-30).

NOTAS:

- ¹ O Arts & Crafts foi o principal movimento cultural-artístico influenciador das várias correntes da chamada Arte Nova, que despontou e se desenvolveu entre 1890 e 1910 nos vários espaços nacionais euro-americanos, bem como foi influenciador de movimentos e organizações mais coesas e coerentes, como o Deutscher Werkbund (1908-1918).
- ² Usamos neste artigo a tradução espanhola, *Las Siete Lámparas de la Arquitectura*, Editorial Alta Fulla, Barcelona, 1987 (ed. orig. 1849).
- ³ Ver Red House, in *William Morris*, p.17.
- ⁴ O DW foi fundado em Munique, e teve pais espirituais fundamentais como Hermann Muthesius (1861-1927), Fritz Schumacher (1869-1947, organizador da III Expo de Artes e Ofícios Alemães em Dresden, sede das Oficinas de Artes e Ofícios / Deutsche Werkstatte fur Handwerkskunst, em 1906) – e teve igualmente fundamentais e prestigiados signatários como Peter Behrens (1868-1940), Joseph Hoffmann (1870-1956) e Joseph Olbrich (1867-1908), os dois últimos membros fulcrais do movimento da Secessão Vienense, a “Arte Nova da linha recta” austríaca, dos anos 1897-1910.
- ⁵ Ver tb. o Arco Triunfal por Sullivan, in Expo Colombiana de Chicago, de 1893, in *Frank Lloyd Wright*, 1991 e 1994.
- ⁶ Os Transcendentalistas eram um *Grupo de filósofos idealistas e escritores que fundaram em 1836, nos Estados Unidos, o Clube Transcendental. (...) Faziam parte do grupo Emerson, George Ripley (1802-1880), Margaret Fuller (1810-1850), Thoreau e outros. (...) sobre a sua concepção do mundo exerceram maior influência as ideias de Platão, dos poetas ingleses românticos da ‘Escola do Lago’ (Coleridge, Wordsworth), Carlyle e Rousseau. (...) A partir de posições pequeno-burguesas e românticas, criticavam a desumanidade do capitalismo, exortavam ao auto-aperfeiçoamento moral, à proximidade com a natureza.* (DICIONÁRIO..., 1972, p.155).
- ⁷ Seis princípios enunciados segundo Wright em 1894, mas só publicados em 1908, na *Architectural Record* (FRANK..., 1994, p.32-33).
- ⁸ Raul Lino (1879-1974) é seguramente o arquitecto mais conhecido, nacional e internacionalmente, da primeira metade do século XX em Portugal. Foi o “doutrinador” constante e persistente, do Movimento cultural da “**Casa Portuguesa**”, baseando-se na sua **formação pessoal, de grande originalidade entre nós – anglo-saxónica e germânica**, ao contrário da maioria dos colegas arquitectos, de base francófona, “Beaux-Arts” e parisiense. Foi, mais tarde, o censor, vigilante e publicamente opinioso, sobre a evolução da arquitectura portuguesa, num olhar pesadamente neo-conservador, sempre assumidamente contra o internacionalista Movimento Moderno de Corbusier e da Bauhaus. Teve assim influência determinante na longa implantação dos conceitos do regionalismo, na valorização da chamada arquitectura tradicionalista e neo-vernácula.
- A fase inicial da sua obra foi a mais potente e promissora, numa estética inovadoramente conservadora, em visão culturalista da “Arte Nova” (e na relação genética com o movimento do Arts and Crafts), de sentido nacional, patente em grandes casas de veraneio, para as elites, criadoras de um ambiente pleno de personalidade e vivendo da paisagem em contexto ruralista – uma arquitectura original, superiormente expressa na **casa Monsalvat, no Estoril (1901), na habitação própria, a Casa do Cipreste, em Sintra (1907-1914)**, de forte organicismo e intimismo, e na Casa de Santa Maria, em Cascais (1902 e 1918) – todas elas exprimindo-se no **quadro das estéticas Art Nouveau e da Secessão Vienense**. Raul Lino terá sido dos nossos mais consequentes pensadores da arquitectura, com uma obra teórica / escrita extensa e diversificada (doutrina, levantamento, crónica de viagens, impressões). Veja-se a qualidade de texto e imagem do **livro “A Nossa Casa” (1918)**, com sucessivas reedições, e a difusão extrema atingida pela obra “**Casas Portuguesas” (1933)** – que firmou o seu papel difusor dos modelos de casas regionais portuguesas, de modo determinante, ao longo de décadas, em Portugal.
- De sua autoria, estima-se acima de meio milhar de projectos, cobrindo domínios como **a arquitectura e as artes decorativas, a obra gráfica, mobiliário, louça, figurinos, interiores**, etc. Em inúmeras localidades portuguesas descobrimos obras suas construídas – de Leiria a Ponta Delgada, da Guarda a Coimbra, de Évora a Vila do Porto. Lino foi objecto de uma polémica exposição retrospectiva, na Fundação Gulbenkian (1970), e, nas décadas seguintes, de sucessivas mostras e estudos, que relevaram a sua importância fulcral no tema/oposição tradição-modernidade, que atravessa todo o século XX português.
- ⁹ Recordem-se aqui as afirmações de Ruskin contra a imitação, atrás mencionadas neste artigo.
- ¹⁰ Note-se que a palavra “Lar”, do latim “lare”, significa ao mesmo tempo a habitação e o fogo da lareira, e sua dimensão sagrada: “*lugar onde se acende o fogo na cozinha. Por extensão, casa, morada, família. Nome dos deuses protectores do lar doméstico.*” (DICIONÁRIO..., 1976, p.692)

REFERÊNCIAS

- BENEVOLO, Leonardo. *Historia de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili, 1974.
- CONSTANTE, Ana (Coord.). *Casa de Santa Maria. Raul Lino em Cascais*. Cascais: Câmara Municipal de Cascais, 2005.
- CRAVEIRO, Lurdes. Raul Lino em Coimbra. *Mundo da Arte*, n.15, p.31-44, 1983.
- DEUTSCHER Werkbund. *100 Anos de Arquitectura e Design na Alemanha 1907-2007*. Munique: Museu de Arquitectura da Universidade Técnica de Munique / Stuttgart: IFA, Instituto de Relações Internacionais, 2008 (Catálogo de Exposição).
- DICIONÁRIO Filosófico. Lisboa: Editorial Estampa, 1972 volume R-Z.
- DICIONÁRIO Prático Ilustrado. Porto: Lello & Irmãos, 1976.
- FERNANDES, José Manuel. Raul Lino, o Pai da Casa Portuguesa. *Expresso Revista*, 1 de jun. 2013.
- FIGUEIREDO, Rute. *Arquitectura e discurso crítico em Portugal (1893-1918)*. Lisboa: Edições Colibri / FCSH / UNL, 2007.
- FRANK Lloyd Wright Architect. Editado por Terence Riley e Peter Reed. New York: The Museum of Modern Art, 1994
- FRANK Lloyd Wright. Editado por Bruce Brooks Pfeiffer. Colónia: Taschen, 1991.
- GODINHO, Januário. Frank Lloyd Wright. *Arquitectura*. n. 67, abr. 1960. p. 3-7
- IBAÑEZ, Vicente Blasco. *A Volta ao Mundo* (tradução portuguesa, 1931).
- JORGE, Ricardo. *Brasil! Brasil!* Lisboa: Empresa Literária Fluminense, 1930.
- LINO, Raul. *A Nossa Casa. Atlântida*, Lisboa, s/n 119181.
- LINO, Raul. *Auriverde Jornada*. Lisboa: Valentim de Carvalho, 1937.
- RAUL Lino. *Exposição Retrospectiva da sua obra*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1970. (Catálogo de Exposição)
- RAUL Lino. *Artes Decorativas*. Lisboa: Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, 1990. (Catálogo de Exposição)
- RAUL Lino 1879-1974. Lisboa: Editorial Blau, 2003 (acompanha expo. *Raul Lino Cem Anos Depois*, 2003-)
- RIBEIRO, Irene. *Raul Lino, pensador nacionalista da arquitectura*. Porto: FAUP, 1994.
- RUSKIN, John. *Las siete lámparas de la arquitectura*. Barcelona: Alta Fulla, 1987.
- SANTOS, Joana. *Raul Lino*. Matosinhos: ESAD, 2011. (Coleção Arquitectos Portugueses / Público, Vila do Conde)
- WILLIAM Morris. Londres: Philip Wilson Publishers / Victoria and Albert Museum, 1996.
- WRIGHT, Frank Lloyd, *The Natural House*. New York: A Meridian Book / New American Library, 1970

Nota do Editor

Data de submissão: 08/03/2016

Aprovação: 13/09/2016

José Manuel Fernandes

Professor da Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa.