



UNIVERSIDADE  
FERNANDO  
PESSOA

# ANÁLISE ARQUITETÔNICA COMPARATIVA ENTRE AS OBRAS DE JOSÉ CARLOS LOUREIRO: A CASA J. CARLOS LOUREIRO E A CASA-ATELIER JÚLIO RESENDE

Comparative Architectural Analysis of José Carlos Loureiro's Works: The J. Carlos Loureiro House and the Júlio Resende House-Studio

Dissertação de Mestrado

[Mestrado Integrado em Arquitetura e Urbanismo]

Ágata Bujes de Lima

Orientador:

Professor Doutor João Carlos Castro Ferreira

Setembro, 2025



# ANÁLISE ARQUITETÔNICA COMPARATIVA ENTRE AS OBRAS DE JOSÉ CARLOS LOUREIRO:

## A Casa J. Carlos Loureiro e a Casa-Atelier Júlio Resende

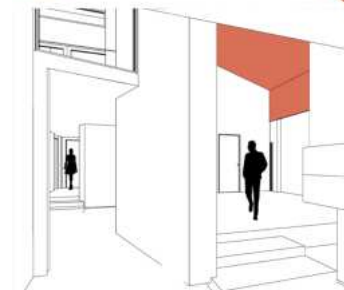
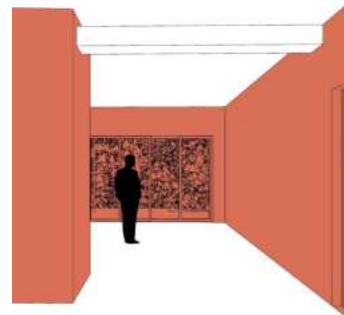
Universidade Fernando Pessoa

Curso: Arquitetura e Urbanismo

Aluna: Ágata Bujes de Lima

Orientador: Professor Doutor João C. C. Ferreira

2024-2025





# AGRADECIMENTOS

A conclusão desta dissertação é fruto de um longo trajeto, repleto de apoio de diversas pessoas, tornando impossível citar a todas individualmente. No entanto, algumas delas são imprescindíveis e merecem destaque.

Expresso minha profunda gratidão ao meu orientador, Professor João Ferreira, pelo apoio inestimável, orientação dedicada e incentivo ao longo desta dissertação e de toda a minha trajetória acadêmica. Agradeço por me desafiar com este tema e por acreditar no meu potencial. Seus ensinamentos e dedicação foram fonte contínua de inspiração e crescimento.

Agradeço também aos meus colegas de curso, com os quais pude compartilhar ideias, vivências e aprender ao longo dessa jornada.

Um agradecimento especial aos meus pais, Angelita e Marcos, e ao meu irmão, Vinícius, que, mesmo à distância, sempre estiveram presentes em pensamento e coração. O apoio incondicional, o carinho e a força de vocês foram fundamentais para enfrentar os desafios com determinação e concluir esta etapa.

Agradeço aos amigos que fiz nessa trajetória, especialmente à Michelle Pires, e aos colegas do Erasmus, de casa e de trabalho, pelo apoio, companheirismo e por tornarem o caminho mais leve e enriquecedor.

Finalmente, expresso minha sincera gratidão ao Bryan, que esteve ao meu lado ao longo de toda esta jornada, oferecendo suporte físico e emocional. Sem o seu auxílio, nas discussões construtivas de ideias e no companheirismo irrepreensível, esta conquista não teria sido possível. O seu apoio foi fundamental para superar desafios e manter a confiança e dedicação necessárias à conclusão deste trabalho. Esta realização é, sem dúvida, fruto de um esforço conjunto, sendo também uma conquista que lhe pertence.

A todos, meu muito obrigada.



# RESUMO

Esta dissertação, intitulada *Análise Arquitetônica Comparativa Entre As Obras De José Carlos Loureiro: a Casa J. Carlos Loureiro e a Casa-Atelier Júlio Resende* desenvolve-se no âmbito do curso de Mestrado Integrado em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Fernando Pessoa e busca analisar os princípios de projeto em duas obras representativas do arquiteto José Carlos Loureiro: a Casa do Arquiteto (1949) e a Casa-Atelier Júlio Resende (1962), ambas localizadas no município de Gondomar, distrito do Porto, norte de Portugal. Embora tenham sido concebidas em um intervalo temporal relativamente próximo, com programas e contextos locais análogos, as obras adotam abordagens distintas: uma incorporando referências internacionais e cosmopolitas, e a outra, evidenciando características da arquitetura tradicional portuguesa. Nesse sentido, a pesquisa propõe, por meio de uma análise comparativa, examinar os fatores que levaram Loureiro a adotar tais estratégias projetuais em um contexto aparentemente homogêneo. A metodologia adotada inclui uma fundamentação teórica voltada para o contexto histórico da época, enquadrando as obras nesse panorama, além do redesenho das peças desenhadas originais, visitas aos edifícios e aplicação de conceitos teóricos de análise arquitetônica no processo de análise comparativa. O objetivo desta dissertação, portanto, é analisar as semelhanças e diferenças entre as obras, explorando simultaneamente a relação entre as escolhas de Loureiro e o contexto histórico e arquitetônico da época, a fim de compreender a dualidade presente em seus projetos e as diferentes influências que moldaram suas decisões.

**Palavras-chave:** José Carlos Loureiro; Análise Arquitetônica; Análise comparativa; Arquitetura portuguesa.



# ABSTRACT

This dissertation, entitled *Comparative Architectural Analysis Between the Works of José Carlos Loureiro: the J. Carlos Loureiro House and the Júlio Resende House-Atelier*, is developed within the scope of the Integrated Master's Degree in Architecture and Urbanism at Universidade Fernando Pessoa and seeks to analyze the design principles in two representative works of the architect José Carlos Loureiro: the Architect's House (1949) and the Júlio Resende House-Atelier (1962), both located in the municipality of Gondomar, Porto district, northern Portugal. Although conceived within a relatively close time frame, with analogous programs and local contexts, the works adopt distinct approaches: one incorporating international and cosmopolitan references, and the other evidencing characteristics of traditional Portuguese architecture. In this sense, the research proposes, through a comparative analysis, to examine the factors that led Loureiro to adopt such design strategies in an apparently homogeneous context. The adopted methodology includes a theoretical foundation focused on the historical context of the time, situating the works within this panorama, as well as the redrawing of the original design drawings, site visits to the buildings, and the application of theoretical concepts of architectural analysis in the comparative process. The objective of this dissertation, therefore, is to analyze the similarities and differences between the works, while simultaneously exploring the relationship between Loureiro's design choices and the historical and architectural context of the period, in order to understand the duality present in his projects and the different influences that shaped his decisions.

**Keywords:** José Carlos Loureiro; Architectural Analysis; Comparative Analysis; Portuguese Architecture.



*“Lute com determinação. Abrace a vida com paixão, perca com classe e vença com ousadia, porque o mundo pertence a quem se atreve e a vida é muito para ser insignificante” - **Charlie Chaplin***



# ÍNDICE GERAL

RESUMO.....	I
ABSTRACT.....	III
ÍNDICE GERAL.....	VII
ÍNDICE DE FIGURAS.....	XI
LISTA DE ABREVIATURAS .....	XVII
<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>1</b>
<b>CAPÍTULO I: J. C. LOUREIRO E A ARQUITETURA PORTUGUESA.....</b>	<b>7</b>
1.1. Biografia: formação, profissão, referências e percurso na arquitetura portuguesa.....	9
1.2. Linguagens Arquitetônicas Ao Longo Da Carreira.....	23
1.2.1. Arquitetura Modernista (1940 - 1950) .....	23
1.2.2. A Tradição Reinterpretada - Arquitetura Pós 'Inquérito' (1950 - 1960) .....	27
1.2.3. Retorno ao Internacionalismo (1970 - 1980) .....	31
1.2.4. O Santuário de Fátima (1977 - 1990) .....	35
1.2.5. Um Certo Anonimato (1990 - 2000) .....	39
1.3. Outras Casas Contemporâneas.....	43
1.3.1. A Casa Sobre o Mar e a Casa de Ofir de Fernando Távora.....	43
1.3.2. Casa da Rua do Vale Formoso e a Casa da Rua da Circunvalação de Ricca Gonçalves.....	51
1.3.3. A Casa Honório de Lima e A Casa das Marinhas de Alfredo	

Viana de Lima.....	57
1.3.4. Habitação José Braga e a Casa Baltazar Castro de Celestino de Castro.....	61
<b>CAPÍTULO II:ANÁLISE ARQUITETÔNICA.....</b>	<b>67</b>
2.1. Enquadramento da Análise.....	69
2.1.1. Casa J. Carlos Loureiro (1949).....	69
2.1.2. Casa-Atelier Júlio Resende (1962).....	71
2.2. Análise.....	75
2.2.1 Relação com o Contexto Físico e Paisagístico.....	77
2.2.1.1. Caracterização da envolvente.....	77
2.2.1.2. Inserção topográfica.....	79
2.2.1.3. Utilização da vegetação.....	83
2.2.1.4. Relação entre interior e exterior.....	87
2.2.2 Geometria .....	90
2.2.3. Escala .....	95
2.2.4. Organização Funcional, Circulação e Espaços Servidos e Servidores.....	101
2.2.5. Materiais e Texturas.....	111
2.2.6. Tratamento da Luz e da Sombra.....	115
2.2.7. Estrutura Espacial e Progressão dos Espaços.....	123
<b>CAPÍTULO III:DISCUSSÃO COMPARATIVA DAS OBRAS ANALISADAS .</b>	<b>131</b>

<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>139</b>
<b>BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>147</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>155</b>
<b>APÊNDICE.....</b>	<b>161</b>



# ÍNDICE DE FIGURAS

<b>Figura 1:</b> Fotografia de José Carlos Loureiro.....	8
<b>Figura 2:</b> Turma do 1º ano E.S.B.A.P.....	10
<b>Figura 3:</b> ODAM - Organização dos Arquitectos Modernos - 1947.....	10
<b>Figura 4:</b> Projeto para o Concurso do Hotel nas Termas do Gerês (1947), proposta de José Carlos Loureiro.....	10
<b>Figura 5:</b> Projeto para o Concurso do Hotel nas Termas do Gerês (1947). Proposta de Agostinho Ricca.....	10
<b>Figura 6:</b> Hospital Fundação Aurélio Dinis, Oliveira do Hospital, 1948.....	12
<b>Figura 7:</b> Casa J. Carlos Loureiro, 1949.....	12
<b>Figura 8:</b> Casa-Atelier Júlio Resende, 1962.....	12
<b>Figura 9:</b> Pavilhão dos Desportos, 1952.....	14
<b>Figura 10:</b> Complexo Pedagógico II   U. Minho, 1991.....	20
<b>Figura 11:</b> Escola de Ciências da Saúde da U. da Beira Interior, 2001.....	20
<b>Figura 12:</b> Bloco Residencial e Comercial com a Escola de Música Parnaso, 1955.....	24
<b>Figura 13:</b> Central Térmica da Tapada do Outeiro (1956–1959).....	24
<b>Figura 14:</b> Pousada de São Bartolomeu (1954-1960.....	26
<b>Figura 15:</b> Conjunto Habitacional do Luso-Lima (1959-1962).....	28
<b>Figura 16:</b> Habitação Coletiva de Aveiro, 1969.....	28
<b>Figura 17:</b> Tribunal de Barcelos, 1970.....	32
<b>Figura 18:</b> Edifício Tranquilidade, 1971.....	32
<b>Figura 19:</b> Banco Nacional Ultramarino de Braga, 1971.....	32

<b>Figura 20:</b> Caixa Geral de Depósitos de Barcelos, 1972.....	32
<b>Figura 21:</b> Capelinha das Aparições, 1980-1982.....	36
<b>Figura 22:</b> Casa Nossa Senhora do Carmo, 1983.....	36
<b>Figura 23:</b> Casa Nossa das Dores, 1983.....	36
<b>Figura 24:</b> Complexo Pedagógico II da Universidade do Minho, 1991.....	38
<b>Figura 25:</b> Faculdade de Engenharia da Universidade da Beira Interior, 1994.....	38
<b>Figura 26:</b> Faculdade de Medicina da Universidade da Beira Interior, 2002-2008.....	38
<b>Figura 27:</b> Instituto Superior da Maia, 1995-2011.....	38
<b>Figura 28:</b> Casa de Ofir (1).....	44
<b>Figura 29:</b> Casa de Ofir (2).....	44
<b>Figura 30:</b> Planta Casa de Ofir.....	44
<b>Figura 31:</b> Casa Sobre o Mar, 1952.....	46
<b>Figura 32:</b> Casa Sobre o Mar - Alçados, 1952.....	46
<b>Figura 33:</b> Casa Agostinho Ricca, 1963 - 1974.....	50
<b>Figura 34:</b> Casa Agostinho Ricca, 1948.....	52
<b>Figura 35:</b> Casa das Marinhas, 1954.....	56
<b>Figura 36:</b> Casa Honório de Lima, 1939-1943.....	56
<b>Figura 37:</b> Habitação José Braga, 1950/1951.....	60
<b>Figura 38:</b> Casa Baltazar de Castro.....	60
<b>Figura 39:</b> Exemplos gráficos da análise.....	68
<b>Figura 40:</b> Casa J. Carlos Loureiro, 1959.....	70

<b>Figura 41:</b> Casa J. Carlos Loureiro, 1970.....	70
<b>Figura 42:</b> Casa J. Carlos Loureiro, 1970 (2).....	70
<b>Figura 43:</b> Casa J. Carlos Loureiro, 1970 (3).....	70
<b>Figura 44:</b> Casa-Atelier Júlio Resende, 1962 (2).....	72
<b>Figura 45:</b> Casa-Atelier Júlio Resende, 1962 (3).....	72
<b>Figura 46:</b> Casa-Atelier Júlio Resende, 1962 (4).....	72
<b>Figura 47:</b> Casa-Atelier Júlio Resende, 1962 (5).....	72
<b>Figura 48:</b> Elementos gráficos do livro Design Strategies in Architecture....	76
<b>Figura 49:</b> Elementos gráficos do livro The Elements of Modern Architecture: Understanding Contemporary Buildings.....	76
<b>Figura 50:</b> Elementos gráficos do livro Design Strategies in Architecture....	76
<b>Figura 51:</b> Planta de Localização das Casas Objeto de Estudo.....	78
<b>Figura 52:</b> Implantação em Corte Longitudinal da Casa-Atelier   Escala A.	80
<b>Figura 53:</b> Implantação em Corte Longitudinal da Casa-Atelier   Escala B.	80
<b>Figura 54:</b> Implantação em Corte Longitudinal da Casa J. Carlos Loureiro, 1949   Escala A.....	80
<b>Figura 55:</b> Implantação em Corte Longitudinal da Casa J. Carlos Loureiro, 1949   Escala B.....	80
<b>Figura 56:</b> Implantação em Corte Longitudinal da Casa J. Carlos Loureiro, 1970   Escala A.....	82
<b>Figura 57:</b> Implantação em Corte Longitudinal da Casa J. Carlos Loureiro, 1970   Escala B.....	82
<b>Figura 58:</b> Casa-Atelier: Relação Com a Vegetação.....	84

<b>Figura 59:</b> Casa J. Carlos Loureiro (1970): Relação Com a Vegetação.....	84
<b>Figura 60:</b> Casa J. Carlos Loureiro (1949): Relação Interior - Exterior.....	86
<b>Figura 61:</b> Casa J. Carlos Loureiro (1970): Relação Interior - Exterior.....	86
<b>Figura 62:</b> Casa-Atelier: Relação Interior - Exterior.....	86
<b>Figura 63:</b> Regularidade Sobre Irregularidade.....	92
<b>Figura 64:</b> Irregularidade Sobre Regularidade .....	92
<b>Figura 65:</b> A Casa J. Carlos Loureiro (1949) Como Montagem de Planos...94	
<b>Figura 66:</b> A Casa J. Carlos Loureiro (1970) Como Montagem de Planos...94	
<b>Figura 67:</b> Casa-Atelier: Articulação Entre Volumes.....	96
<b>Figura 68:</b> Casa-Atelier: Planta e Diagonais.....	96
<b>Figura 69:</b> Casa-Atelier: Escala dos Espaços Internos.....	98
<b>Figura 70:</b> Casa-Atelier: Relação Entre Cobertura e Paredes.....	100
<b>Figura 71:</b> Casa J. Carlos Loureiro (1949): Escala dos Espaços Interiores. 102	
<b>Figura 72:</b> Casa J. Carlos Loureiro (1970): Escala dos Espaços Interiores. 102	
<b>Figura 73:</b> Casa J. Carlos Loureiro (1949): Organização Funcional.....	104
<b>Figura 74:</b> Casa J. Carlos Loureiro (1959): Organização Funcional.....	104
<b>Figura 75:</b> Casa J. Carlos Loureiro (1970): Organização Funcional.....	106
<b>Figura 76:</b> Casa J. Carlos Loureiro (1949): Espaços Sevidos e Servidores. 108	
<b>Figura 77:</b> Casa J. Carlos Loureiro (1970): Espaços Sevidos e Servidores. 108	
<b>Figura 78:</b> Casa J. Carlos Loureiro (1949 e 1970): Circulação e Acessos (A).....	108
<b>Figura 79:</b> Casa J. Carlos Loureiro (1949 e 1970): Circulação e Acessos (B).....	108

<b>Figura 80:</b> Casa-Atelier: Organização Funcional.....	110
<b>Figura 81:</b> Casa-Atelier: Espaços Servidos e Servidores.....	110
<b>Figura 82:</b> Casa-Atelier: Circulação e Acessos (A).....	112
<b>Figura 83:</b> Casa-Atelier: Circulação e Acessos (B).....	112
<b>Figura 84:</b> Casa-Atelier: Levantamento Materiais.....	114
<b>Figura 85:</b> Casa J. Carlos Loureiro (1049 e 1970): Levantamento Materiais.....	114
<b>Figura 86:</b> Casa-Atelier: Levantamento Materiais Principais.....	116
<b>Figura 87:</b> Casa J. Carlos Loureiro (1949): Levantamento Materiais Principais.....	118
<b>Figura 88:</b> Casa J. Carlos Loureiro (1970): Levantamento Materiais Principais.....	118
<b>Figura 89:</b> Casa J. Carlos Loureiro (1970): Posicionamento Solar.....	120
<b>Figura 90:</b> Casa-Atelier: Posicionamento Sola.....	120
<b>Figura 91:</b> Casa J. Carlos Loureiro (1949): Intensidade de Luz nos Espaços.....	122
<b>Figura 92:</b> Casa J. Carlos Loureiro (1970): Intensidade de Luz nos Espaços.....	122
<b>Figura 93:</b> Casa-Atelier: Intensidade de Luz nos Espaços.....	124
<b>Figura 94:</b> Casa J. Carlos Loureiro (1949): Estrutura Espacial e Progressão dos Espaços.....	126
<b>Figura 95:</b> Casa J. Carlos Loureiro (1970): Estrutura Espacial e Progressão dos Espaços.....	126

<b>Figura 96:</b> Casa-Atelier: Progressão dos Espaços.....	128
<b>Figura 97:</b> Casa-Atelier: Estrutura Espacial.....	128

# LISTA DE ABREVIATURAS

**(CIAM):** Congrès Internationaux d'Architecture Moderne

**(CRUARB):** Comissariado para a Renovação Urbana da Área da Ribeira/  
Barredo

**(ESBAP):** Escola Superior de Belas Artes do Porto

**(FAUP):** Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto

**(FIMS):** Fundação Instituto Arquitecto José Marques da Silva

**(FNAT):** Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho

**(GALP):** Gabinete de Urbanismo, Arquitectura e Engenharia Lda

**(IPPAR):** Instituto Português do Património Arquitectónico e Arqueológico

**(ODAM):** Organização dos Arquitectos Modernos

**(SAAL):** Serviço de Apoio Ambulatório Local



# INTRODUÇÃO



Esta dissertação de Mestrado, intitulada Análise Arquitetônica Comparativa Entre As Obras De José Carlos Loureiro: A Casa J. Carlos Loureiro E A Casa-Atelier Júlio Resende, é apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Fernando Pessoa (UFP).

Tendo como foco a produção arquitetônica de José Carlos Loureiro, este estudo analisa duas de suas obras: a Casa do Arquiteto (1949) e a Casa/Atelier do pintor Júlio Resende (1962). A pesquisa busca estabelecer uma comparação entre essas edificações, explorando suas características formais, conceituais e construtivas, a fim de compreender sua abordagem arquitetônica.

A escolha deste tema foi motivada por dois fatores principais de natureza acadêmica. Primeiramente, pela relevância das obras de José Carlos Loureiro no panorama da arquitetura portuguesa do século XX, cuja investigação contribui para uma compreensão crítica dos princípios compositivos, das estratégias projetuais e da coerência formal presentes em sua produção. Em segundo lugar, pela importância da análise arquitetônica comparativa como método de pesquisa, permitindo identificar continuidades e variações estilísticas, além de avaliar o impacto de condicionantes contextuais, materiais e tecnológicos nas soluções espaciais adotadas.

Embora as obras tenham sido concebidas em um período temporal próximo, com programas e contextos locais semelhantes, elas adotam linguagens contrastantes: uma com uma abordagem internacional e cosmopolita, e a outra, resgatando elementos da arquitetura tradicional portuguesa. O objetivo desta dissertação é, portanto, analisar as semelhanças e diferenças entre as obras, investigando simultaneamente a relação entre as escolhas de Loureiro e o contexto histórico e arquitetônico da época, para compreender a dualidade presente em seus projetos e as distintas influências que moldaram suas decisões.

A metodologia adotada nesta dissertação assenta numa abordagem estruturada em três vertentes. A primeira corresponde à fundamentação

teórica, que inclui o enquadramento biográfico do arquiteto, a contextualização da arquitetura portuguesa no período em análise e o estabelecimento de paralelos com outras habitações unifamiliares projetadas por arquitetos portugueses seus contemporâneos. A segunda vertente diz respeito à análise arquitetônica das duas obras selecionadas, desenvolvida a partir do redesenho das peças gráficas originais, enriquecida por visitas in loco e pela aplicação de conceitos teóricos de análise arquitetônica. Para o desenvolvimento da análise gráfica, recorreu-se a diferentes softwares: o ArchiCAD foi utilizado na elaboração de plantas, cortes, alçados, axonometrias e perspectivas tridimensionais; o QGIS foi aplicado na geração da planta de localização e no apoio à leitura territorial; e o GIMP foi empregado no tratamento e na edição gráfica das representações produzidas. Por fim, a terceira vertente do trabalho corresponde à discussão comparativa das duas obras, com o objetivo de identificar semelhanças, diferenças e os fatores determinantes que sustentam as distintas opções projetuais adotadas pelo arquiteto.

A presente dissertação organiza-se em três capítulos principais, além da introdução e das considerações finais. O primeiro capítulo é dedicado à contextualização biográfica do arquiteto, estabelecendo relações entre o seu percurso profissional e a evolução da arquitetura portuguesa ao longo do século XX. Neste enquadramento, identificam-se e analisam-se as principais fases de consolidação formal e linguística da sua produção arquitetônica. Por fim, realiza-se uma breve abordagem a outras habitações unifamiliares contemporâneas, projetadas por arquitetos da mesma geração, como Fernando Távora, Ricca Gonçalves, Viana de Lima e Celestino de Castro, com o objetivo de situar as obras em estudo no panorama arquitetônico do período. Trata-se de profissionais formados, em sua maioria, pela Escola Superior de Belas Artes do Porto (ESBAP), com exceção de Celestino de Castro, que se transferiu para a Escola de Belas Artes de Lisboa, onde concluiu o curso. Apesar disso, todos mantêm uma ligação estreita com a escola e com a cidade do Porto. Embora estes arquitetos não esgotem o conjunto possível de referências, constituem uma amostragem representativa do universo formativo e intelectual no qual se inseriu o arquiteto Loureiro.

O segundo capítulo incide sobre a análise arquitetônica das duas obras selecionadas. A análise é precedida por um subcapítulo de enquadramento, onde se apresenta o contexto de projeto e o programa funcional de cada uma das casas. A leitura crítica das obras desenvolve-se a partir de sete componentes fundamentais: (1) relação com o contexto físico e paisagístico; (2) geometria; (3) escala; (4) estrutura espacial e progressão dos espaços; (5) organização funcional, circulação e espaços servidos e servidores; (6) tratamento da luz e da sombra; (7) materiais e texturas.

O terceiro e último capítulo é dedicado à discussão comparativa entre as duas obras, que procura evidenciar as convergências e divergências identificadas ao longo das diferentes dimensões analisadas.

Por fim, o trabalho conclui-se com a apresentação das considerações finais, onde se reavaliam os conteúdos desenvolvidos e se verifica o grau de concretização dos objetivos delineados, que consistem em compreender, através da análise comparativa, as razões que justificam a dualidade presente em dois projetos de José Carlos Loureiro, os quais, embora partilhem o mesmo programa e se inserem em contextos semelhantes, revelam soluções arquitetônicas significativamente distintas. A partir desta reflexão, são sintetizados os elementos fundamentais para a interpretação crítica e compreensão de cada uma das casas analisadas.



## **CAPÍTULO I:**

J. C. LOUREIRO E A

ARQUITETURA PORTUGUESA



**Figura 1:** Fotografia de José Carlos Loureiro

Fonte: Loureiro (2012, p. 298)

## **1.1. Biografia: formação, profissão, referências e percurso na arquitetura portuguesa**

Falar sobre José Carlos Loureiro é revisitar uma arquitetura movida pela razão, pela forma e, sobretudo, por uma profunda atenção ao ser humano - aquele para quem a arquitetura verdadeiramente se destina. É assim que muitos de seus colegas e amigos descrevem sua prática: uma paixão equilibrada entre concepção e concretização, entre estética e responsabilidade. Loureiro via a arquitetura como uma ação essencialmente humana, profundamente enraizada na vida cotidiana e em suas necessidades. Conforme descrito na sua monografia, sua visão ultrapassa a beleza formal: para ele, “a arquitectura deve ser vista como um fenómeno social ou, se quisermos, como um serviço. É nela que habitamos, que trabalhamos, que sofremos ou nos divertimos. Isto é, a arquitectura é espaço de vida. No centro está o ser humano.” (Loureiro, 2012, p. 297).

Loureiro destaca ainda alguns dos princípios fundamentais que nortearam suas obras e seus pensamentos. Entre eles, sobressai a recusa em impor conforto e bem-estar com base em “estereótipos ou regras de duvidosa consistência”, bem como o respeito pelas condições climáticas, o cuidado criterioso com a iluminação natural e o compromisso com uma organização espacial que articule funcionalidade e sensorialidade. Acima de tudo, ressalta-se o reconhecimento do valor do lugar. Loureiro valorizava a tradição e as técnicas construtivas locais, principalmente quando integradas a um “caminho de modernidade”, com o propósito de resguardar a identidade cultural frente à internacionalização dos valores estéticos e da tecnologia (Loureiro, 2012, p. 297). Sua arquitetura configura-se, assim, como uma prática ética, sensível e profundamente enraizada no diálogo entre o espaço, a matéria e o ser humano (Milano & Cremascoli, 2016).

A jornada de José Carlos Loureiro inicia-se no dia 2 de dezembro de 1925, na freguesia de São Martinho, Covilhã, com o seu nascimento. Três anos mais tarde, junto de seus pais, regressa à terra natal de sua família, Oliveira do Hospital. Ele acabou por concluir a instrução primária na Escola de São Paio



**Figura 2:** Turma do 1º ano E.S.B.A.P.

Fonte: Loureiro (2012, p. 301)



**Figura 3:** ODAM - Organização dos Arquitectos Modernos - 1947

Fonte: Loureiro (2012, p. 302)



**Figura 4:** Projeto para o Concurso do Hotel nas Termas do Gerês (1947), proposta de José Carlos Loureiro

Fonte: Loureiro & Costa (2013, p. 10)



**Figura 5:** Projeto para o Concurso do Hotel nas Termas do Gerês (1947). Proposta de Agostinho Ricca.

Fonte: Gonçalves & Rodrigues (2001)

de Gramaços e, em seguida, foi admitido no exame de acesso ao ensino secundário em Coimbra. Posteriormente, frequentou o Colégio Brás Garcia de Mascarenhas, em Oliveira do Hospital, onde o seu talento para o desenho já começava a ser reconhecido (Loureiro, 2012).

Em 1941, a partir da observação de seus desenhos, um engenheiro próximo da família sugeriu ao seu pai que o jovem deveria dedicar-se à carreira de arquitetura – então ainda pouco conhecida no contexto português. O pai, reconhecido como “fazedor de casas e de projetos” e atuante como mestre de obras, acolheu favoravelmente a recomendação. No mesmo ano, em outubro, foi admitido na Escola Superior de Belas Artes do Porto (E.S.B.A.P.) (Figura 2). Apesar das dificuldades impostas pela distância da família e pelo cenário adverso da Segunda Guerra Mundial, manteve-se empenhado nos estudos, contando com o apoio dos colegas (Loureiro, 2012).

Em 1946 completou o quarto ano do Curso Especial com 18 valores na cadeira de Projeto e recebeu o prêmio Carlos Ramos. No ano seguinte, foi distinguido pela Associação Industrial Portuense e participou na fundação da ODAM - Organização dos Arquitectos Modernos (Figura 3) (Antigos Estudantes Ilustres da Universidade do Porto: José Carlos Loureiro, 2022, setembro 5).

“A Organização dos Arquitectos Modernos tem como objectivo divulgar os princípios em que deve assentar a Arquitectura Moderna, procurando afirmar, através da própria obra dos seus componentes, como deve ser formada a consciência profissional e como criar o necessário entendimento entre os arquitectos e os demais técnicos e artistas” citado por Loureiro & Costa (2013, p. 10).

Entre os anos de 1946 e 1950, colaborou com diversos arquitetos, entre eles Vieira da Costa, Moreira da Silva, Fernando Tudela, Fernando Barbosa e Artur Andrade. Nesse período, desenvolveu o seu primeiro projeto autoral: uma proposta para um concurso de um hotel localizado no Gerês (Figura 4), na qual obteve o 3.º prêmio e uma menção honrosa. O projeto revela uma forte proximidade com a linguagem da arquitetura modernista internacional



**Figura 6:** Hospital Fundação Aurélio Dinis, Oliveira do Hospital, 1948

Fonte: Loureiro & Costa (2013, p. 10)



**Figura 7:** Casa J. Carlos Loureiro, 1949

Fonte: Santos (2020)



**Figura 8:** Casa-Atelier Júlio Resende, 1962

Fonte: Casa - Atelier Júlio Resende (GALP, s.d.)

(Loureiro & Costa, 2013). Um fato curioso é que, em manuscrito, Agostinho Ricca (2001) também faz referência ao mesmo concurso, afirmando que ele próprio teria ficado em 3.º lugar (Figura 5) - o que levanta dúvidas quanto à atribuição exata dos prêmios ou revela possíveis incongruências nas memórias dos participantes.

Em 1948, José Carlos Loureiro projeta o Hospital da Fundação Aurélio Diniz, cuja construção se estenderia até 1955 (Figura 6). Conforme referem Loureiro & Costa (2013, p. 10), esta obra revela já um desejo contido de modernidade, embora ainda condicionado pelas imposições formais e ideológicas de um “modo de fazer” oficial, característico do regime do Estado Novo. Trata-se de um momento de transição, em que o exercício da arquitetura começa a oscilar entre a fidelidade a um sistema normativo e a emergência de novas linguagens projetuais.

Nesse mesmo ano, a ODAM (Organização dos Arquitetos Modernos) assume um papel central no I Congresso Nacional de Arquitectura - um marco incontornável na história da arquitetura portuguesa - ao reunir profissionais para debater temas estruturantes como “A arquitetura no plano nacional” e “O problema português da habitação” (DC 07 - Primeiro Congresso Nacional de Arquitectura, s.d.). Este congresso é particularmente significativo por ter colocado em causa a tutela ideológica do Estado Novo, abrindo caminho para uma renovação do entendimento sobre o papel do arquiteto e a função social da arquitetura (Legado, s.d.).

É precisamente neste ambiente de efervescência crítica e de procura por alternativas que se inscreve a prática inicial de José Carlos Loureiro. As suas obras da década seguinte, como a Casa do Arquiteto (1949) - Figura 7 - e a Casa-Atelier do Pintor Júlio Resende (1962) - Figura 8 - , revelam uma postura sutil, porém assertiva, num diálogo entre o modelo habitacional tradicional e a linguagem do modernismo internacional.

Ainda nesse período formativo, ele integra a *Cooperativa O Problema da Habitação*, cuja atuação refletia as inquietações de uma geração empenhada em repensar a habitação num país marcado por carências e



**Figura 9:** Pavilhão dos Desportos, 1952

Fonte: Loureiro (2012, p.32)

condicionamentos ideológicos. É precisamente com o apoio desta entidade que projeta e constrói aquela que seria a sua primeira obra edificada: a sua própria moradia, a Casa do Arquiteto, projetada em 1949 e concluída em julho de 1950. O ano de 1950 revela-se particularmente significativo no percurso de Loureiro: além da conclusão do curso na Escola Superior de Belas Artes do Porto, com a apresentação da prova final avaliada com 19 valores, marca também o início da sua vida conjugal, através do casamento com Maria José M. G. Coelho Loureiro, e o reconhecimento institucional do seu talento, expresso no convite de Carlos Ramos para integrar o corpo docente da mesma escola, onde viria a lecionar até 1972 (Loureiro, 2012).

A partir de 1952, Loureiro foi responsável pelo projeto das novas instalações do Pavilhão dos Desportos (Figura 9), obra que lhe foi confiada com o respaldo público de Carlos Ramos, seu mestre e mentor. Ele recorda as palavras de Ramos: "podem entregar o projecto a este jovem. Eu responsabilizo-me". A esta memória, acrescenta com admiração: "Como não dizer 'Querido Mestre – Grande Homem'". O projeto viria a receber uma menção honrosa na Exposição da XV Olimpíada de Helsínquia (Loureiro, 2012, p. 302). O desenho do pavilhão revela uma forte influência de obras que estavam a ser construídas na época, inserindo-se num modelo que era então inovador e alinhado com uma linguagem marcadamente internacional. Trata-se de uma obra com referências externas muito evidentes, estabelecendo um vínculo direto com produções contemporâneas do contexto europeu. Destaca-se, neste sentido, a influência do arquiteto e engenheiro italiano Pier Luigi Nervi, cujas obras realizadas em Itália neste período apresentam notáveis afinidades com a linguagem adotada no pavilhão.

Ainda nesse período, Loureiro participou em importantes eventos nacionais e internacionais de arquitetura, como a Bienal de São Paulo, em 1952, o Congresso da UIA em Lisboa, em 1953, e a Exhibition of Portuguese Architecture, em Londres, em 1956, entre outras iniciativas promovidas pelo S.N. Arquitectos (Loureiro, 2012). Paralelamente, ampliou a sua prática profissional através da participação e organização de concursos de arquitetura. Entre os projetos premiados, destacam-se o primeiro lugar no concurso para a Colónia de Férias da FNAT, em 1955, e o conjunto de

moradias na Rua Correia de Sá, em 1956 (Loureiro & Costa, 2013).

Paralelamente, entre 1955 e 1961, decorre o *Inquérito à Arquitetura Regional Portuguesa*, uma iniciativa promovida pelo então Sindicato Nacional dos Arquitetos que consistiu num levantamento sistemático da arquitetura popular portuguesa, já então em risco de desaparecer. Estruturado por regiões geográficas - Minho, Trás-os-Montes, Beiras, Estremadura, Alentejo e Algarve -, o inquérito foi desenvolvido por diferentes equipas de arquitetos, responsáveis pelo estudo aprofundado das práticas construtivas locais em cada zona (Legado, s.d.). O trabalho resultou num espólio documental fundamental para a consolidação do conhecimento sobre as raízes culturais e construtivas da arquitetura portuguesa, afirmando-se como uma das mais relevantes investigações sobre o universo da cultura popular rural realizadas ao longo do século XX em Portugal (Leal & Prista, 2024).

Em 1957, após sete anos de docência 'gratuita' na E.S.B.A.P., foi contratado como 2.º assistente, com concurso aberto apenas em 1960. Publicou como tese o trabalho *O Azulejo. Possibilidade da sua Reintegração na Arquitectura Portuguesa*. Esta experiência de ensino prolongou-se até 1972, sendo recordado por muitos alunos, entre os quais grandes nomes como Álvaro Siza, Alcino Soutinho, Luís Cunha, Noé Diniz, entre outros (Loureiro, 2012). Essa tese insere-se, fundamentalmente, na preocupação com a reintegração contemporânea de materiais tradicionais - neste caso, o azulejo - uma questão central no debate pós *Inquérito à Arquitetura Popular em Portugal*. Essa reflexão não se limita ao plano teórico: ao longo da sua prática profissional, Loureiro aplicou esse princípio de forma recorrente, projetando frequentemente azulejos específicos para cada uma das suas obras.

Na nota dedicada à monografia de José Carlos Loureiro (2012), Álvaro Siza recorda o privilégio de ter sido estudante nos anos 1950 - um período emblemático na arquitetura portuguesa, marcado pelo surgimento de uma nova geração de mestres. Entre eles, destaca-se José Carlos Loureiro, cuja presença marcante na docência deixou uma impressão profunda na formação de Siza. Mais do que transmitir conhecimento técnico ou teórico, Loureiro proporcionava uma compreensão integrada da arquitetura, onde o conceito e

a construção se apresentavam como dimensões inseparáveis.

Paralelamente à atividade docente, Loureiro desenvolvia uma prática profissional constante e comprometida. Foi nesse contexto que, em 1962, projetou a casa do seu amigo e pintor Júlio Resende (Figura 7), que procurava um refúgio tranquilo onde pudesse habitar e instalar o seu atelier. Resende vivia então em Grijó, nos arredores do Porto, mas o ambiente ruidoso provocado pela proximidade de uma fábrica de caldeiras tornava inviável a concentração necessária ao trabalho artístico e o descanso. Sensível a essa necessidade, Loureiro sugeriu ao amigo um terreno próximo ao seu, junto ao rio Douro, praticamente contíguo à sua própria residência recém-construída (Loureiro & Costa, 2013).

Ainda nesse período, destacou-se ao vencer, em 1964, o primeiro prémio no concurso para a Pousada do Vinho do Porto, na Régua - um projeto que, apesar do reconhecimento, não chegou a ser construído (Loureiro, 2012).

Conforme mencionado no artigo *Antigos Estudantes Ilustres da Universidade do Porto: José Carlos Loureiro* (2022, Setembro 5), ao encerrar a sua trajetória profissional como professor em 1972, Loureiro passa a dedicar-se completamente ao exercício da profissão de arquiteto e posteriormente funda o GALP - Gabinete de Urbanismo, Arquitectura e Engenharia - em parceria com o arquiteto Pádua Ramos, seu colaborador desde 1955.

O GALP – Gabinete de Urbanismo, Arquitectura e Engenharia – tem as suas origens na prática de José Carlos Loureiro em 1951, embora só venha a ser formalmente constituído como gabinete em 1976, consolidando-se ao longo do tempo com a integração de novas gerações, nomeadamente José Manuel Loureiro, a partir de 1982, e Luís Pinheiro Loureiro, desde 2010 (Gabinete, s.d.). É precisamente nesta fase de transição da sua trajetória profissional que ocorre o 25 de Abril de 1974, marco histórico que assinala o fim do regime ditatorial e inaugura um novo ciclo político e social, com inevitáveis repercussões no exercício da arquitetura em Portugal.

Conforme descrito por Vieira e Coutinho (2014), na sequência da Revolução

de 25 de Abril e da transformação do panorama político e social português, destaca-se o surgimento do SAAL (Serviço de Apoio Ambulatório Local) enquanto resposta inovadora às carências habitacionais sentidas por vastas camadas da população. Lançado em agosto de 1974, sob a liderança do arquiteto Nuno Portas na Secretaria de Estado da Habitação e Urbanismo, o programa representou uma ruptura com as práticas institucionais herdadas do Estado Novo, ao promover um modelo de intervenção baseado na participação ativa das comunidades na definição e construção do seu habitat. Importa referir que José Carlos Loureiro, apesar da sua relevância no panorama arquitetônico da época, não esteve envolvido nas operações do SAAL.

Os anos de 1985-86 foram um período decisivo para Portugal, marcado pela adesão do país à Comunidade Económica Europeia (CEE), hoje União Europeia (UE). Este processo representou uma transformação profunda no panorama político, económico e social português, impulsionando uma série de reformas e investimentos que impactaram diretamente o desenvolvimento urbano e arquitetónico nacional (Grande, 2012).

Como analisa Nuno Grande (2012, p.58), a integração europeia trouxe consigo os fundos estruturais, que permitiram “uma política dual: por um lado, o forte investimento estatal em infraestruturas (...); por outro, [pela] assumida liberalização da economia”. No campo arquitetónico, esse duplo movimento materializou-se em três frentes principais: a realização de obras públicas financiadas por fundos comunitários, que consolidaram linguagens modernas articuladas com o território; a abertura a influências internacionais, projetando arquitetos portugueses no cenário global, como Álvaro Siza; e o surgimento de novos programas urbanos ligados à requalificação de centros históricos e à preparação de eventos de grande escala, refletindo uma estratégia de europeização das cidades (Grande, 2012).

A integração de Portugal na CEE impulsionou, assim, uma transformação significativa na arquitetura do país. Essa mudança foi marcada pelo contraste entre o investimento público em infraestruturas - viabilizado pelos fundos europeus - e a crescente liberalização da economia.

Contudo, essa abertura trouxe contradições: se por um lado democratizou o acesso a concursos e tecnologias, por outro acelerou a mercantilização do espaço, afastando-se do ideal social pós-Revolução. Como sintetiza Grande (2012, p.57), a arquitetura portuguesa desse período viveu uma condição 'simultaneamente pós-ideológica e pós-moderna', equilibrando-se entre a herança humanista e as demandas de um novo capitalismo europeu.

Neste cenário de reconfiguração do panorama arquitetônico nacional, José Carlos Loureiro manteve uma presença ativa e adaptável, beneficiando-se das novas oportunidades proporcionadas pelos fundos estruturais europeus e pela intensificação dos concursos públicos. Conforme descrito em sua monografia, a partir de 1986 passou a integrar júris de concursos relevantes, como o da Renovação Urbana da Pedreira da Trindade e o da Biblioteca no Palácio de Cristal, ambos no Porto, participando ativamente na definição de novos espaços urbanos. Em 1987, foi eleito Vice-Presidente Nacional da Associação dos Arquitectos Portugueses (Loureiro, 2012).

José Carlos Loureiro esteve envolvido em concursos para equipamentos de grande escala, incluindo o projeto do novo edifício dos Paços do Concelho de Gondomar, em 1990. No ano seguinte, em 1991, venceu o concurso para o Complexo Pedagógico II da Universidade do Minho (Figura 10), em Gualtar, projeto realizado em colaboração com os arquitetos L. Pádua Ramos e Maria Noémia Coutinho (Loureiro & Costa, 2013).

Em 1992, retomou a atividade docente como professor convidado na Escola Superior de Belas Artes do Porto (ESBAP) (Antigos Estudantes Ilustres da Universidade do Porto: José Carlos Loureiro, 2022, setembro 5). Neste mesmo ano, realizou uma exposição de obras próprias, algumas em parceria com outros arquitetos. E em 1994, participou do concurso de ideias para o Parque Oriental do Porto. Em paralelo à prática profissional, o arquiteto manteve uma ligação constante com o meio académico. Nesse sentido, em 1995, foi convidado a lecionar um seminário semanal na Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, atividade que se prolongou por cerca de oito meses (Loureiro, 2012). Já em 1999, integrou o corpo de jurados de propostas



**Figura 10:** Complexo Pedagógico II | U. Minho, 1991

Fonte: Loureiro (2012, p. 206)



**Figura 11:** Escola de Ciências da Saúde da U. da Beira Interior, 2001

Fonte: UBI - Faculdade de Ciências da Saúde (GALP, s.d.)

ligadas à requalificação urbana e cultural, como os Caminhos do Romântico no âmbito do Porto 2001, o Pavilhão Multiusos de Braga e o Arranjo do Campo da Vinha, também em Braga (Loureiro, 2012).

No início dos anos 2000, Loureiro obteve o segundo lugar no concurso para a Escola de Ciências da Saúde da Universidade do Minho, em parceria com José Manuel Loureiro, L. Pádua Ramos e Ana Cunha Marinheiro; e, em 2001, conquistou o primeiro lugar no concurso para a Escola de Ciências da Saúde da Universidade da Beira Interior (Figura 11), na Covilhã, em colaboração com José Manuel Loureiro e L. Pádua Ramos (Loureiro, 2012).

Em 2009, foi distinguido com a Medalha Municipal de Mérito de Ouro da Cidade do Porto. No ano seguinte, em 2010, foi construída no Rio de Janeiro uma réplica da Capelinha das Aparições de Fátima, cujas obras contaram com a sua consultoria. José Carlos Loureiro foi o autor do grande Alpendre da Capelinha das Aparições, projetado em 1982. (Antigos Estudantes Ilustres da Universidade do Porto: José Carlos Loureiro, 2022, setembro 5).

Em dezembro de 2015, quando completou 90 anos, José Carlos Loureiro foi alvo de uma homenagem pública promovida pela Fundação Instituto Arquiteto José Marques da Silva (FIMS), entidade responsável pela guarda do seu legado profissional, em parceria com a Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto (FAUP), instituição onde se formou e lecionou ao longo da sua carreira. Dois anos mais tarde, em 2017, o arquiteto foi agraciado com a Medalha de Mérito Profissional pela Câmara Municipal de Gondomar (Antigos Estudantes Ilustres da Universidade do Porto: José Carlos Loureiro, 2022, setembro 5).

Além da sua vasta produção arquitetônica, o arquiteto publicou artigos em revistas especializadas, como *O Tripeiro*, e participou regularmente em programas televisivos dedicados à arquitetura, onde partilhou o seu pensamento e experiência profissional. Desenvolveu também um trabalho de investigação notável sobre a chamada *Casa do Brasileiro*, tendo inventariado cerca de 170 exemplares deste tipo habitacional. Ao longo da sua carreira, proferiu inúmeras conferências e integrou a direção de *O Lugar do Desenho* –

*Fundação Júlio Resende*, contribuindo ativamente para a promoção da cultura arquitetônica e artística (Loureiro, 2012).

José Carlos Loureiro viria a falecer em 31 de agosto de 2022, aos 96 anos, na sua residência em Valbom, no concelho de Gondomar (Antigos Estudantes Ilustres da Universidade do Porto: José Carlos Loureiro, 2022, setembro 5).

## **1.2. Linguagens Arquitetônicas Ao Longo Da Carreira**

A produção arquitetônica de José Carlos Loureiro deixou marcas permanentes no panorama da Arquitetura Portuguesa. As obras, desenvolvidas ao longo de sua extensa carreira, refletem distintas fases do seu percurso profissional, nas quais se evidenciam variações linguísticas e conceituais. Essas diferenças resultam de múltiplos fatores, como as influências culturais e arquitetônicas de cada período, as colaborações com outros arquitetos, o contexto urbano ou paisagístico de inserção dos edifícios, o programa funcional de cada projeto e o enquadramento histórico da arquitetura portuguesa em cada momento. Assim, esta dissertação propõe uma leitura do percurso projetual do arquiteto a partir de cinco fases distintas, identificando as linguagens arquitetônicas que caracterizam cada etapa e destacando as obras representativas de cada período. Nesse sentido, a definição dessas fases tem como critério subjacente as semelhanças formais e conceituais presentes nas linguagens arquitetônicas adotadas.

É neste enquadramento que se justifica a seleção de determinadas obras em detrimento de outras, especialmente no caso dos projetos desenvolvidos no contexto do GALP, do qual José Carlos Loureiro fez parte, em colaboração com o arquiteto Pádua Ramos. A extensa produção atribuída ao gabinete foi partilhada entre os dois arquitetos, sendo possível identificar, a partir de monografias e estudos específicos, quais projetos estiveram sob maior responsabilidade de um ou de outro. Assim, as obras aqui analisadas foram selecionadas com base na sua clara associação à autoria de Loureiro.

### **1.2.1. Arquitetura Modernista (1940 - 1950)**

A primeira fase da produção de José Carlos Loureiro, aqui designada como Fase 1, corresponde ao período inicial da sua atividade projetual, situado entre o final da década de 1940 e o final dos anos 1950. Este momento desenvolve-se sob a vigência do regime ditatorial do Estado Novo, cuja política cultural influenciou fortemente o panorama arquitetônico nacional,



**Figura 12:** Bloco Residencial e Comercial com a Escola de Música Parnaso, 1955

Fonte: Milano & Cremascoli (2016, p.74)



**Figura 13:** Central Térmica da Tapada do Outeiro (1956–1959)

Fonte: Loureiro (2012, p.65)

impondo determinadas restrições tanto institucionais quanto formais. Trata-se, no entanto, de um período em que, à escala internacional, o Movimento Moderno se consolidava como referência dominante (Alves, 2014), com arquitetos como Le Corbusier, Gropius e Mies van der Rohe a definirem os princípios formais e funcionais que influenciariam diversas gerações de arquitetos, incluindo Loureiro.

Essa consolidação internacional contrastava com o panorama português, ainda fortemente condicionado pelos valores ideológicos do regime. A partir de meados da década de 1930, o Estado Novo iniciou um processo sistemático de instrumentalização da arquitetura como meio de afirmação política, promovendo uma linguagem monumentalista, associada à exaltação nacionalista e à construção simbólica do poder. Embora, no pós-guerra, se verifique uma progressiva aceitação de princípios funcionais alinhados com o modernismo, essa transição deu-se de forma lenta e assimétrica, permitindo a coexistência de diferentes linguagens arquitetônicas sob o mesmo regime (Santos, 2021).

Segundo Santos (2021), essa multiplicidade estilística marcou a produção arquitetônica do Estado Novo, refletindo uma tensão entre o desejo de modernização e a permanência de valores formalistas associados à tradição. Ainda que a linguagem moderna começasse a emergir com maior visibilidade a partir da década de 1950, a sua adoção plena não era generalizada nem isenta de condicionamentos ideológicos. Nesse sentido, pode-se compreender que a prática moderna, nos anos iniciais da carreira de Loureiro, representava também uma forma de posicionamento crítico, ainda que sutil, face ao panorama dominante.

A produção de José Carlos Loureiro nesta fase caracteriza-se por uma adesão clara aos princípios do Movimento Moderno, configurando-se como uma etapa de referências marcadamente modernista da sua trajetória. Os projetos revelam uma abordagem racional e sistemática, com ênfase na funcionalidade, na depuração formal e na organização espacial eficiente. A linguagem arquitetônica evidencia o domínio de uma sintaxe geométrica controlada e a integração coerente entre estrutura e forma. Destacam-se,



**Figura 14:** Pousada de São Bartolomeu (1954-1960)

Fonte: Loureiro (2012, p. 42)

neste contexto, a habitação unifamiliar do próprio arquiteto (1949–1950; Figura 7), o Bloco Residencial e Comercial com a Escola de Música Parnaso (1955; Figura 12) e a Central Térmica da Tapada do Outeiro (1956–1959; Figura 13), que ilustram a aplicação rigorosa dos preceitos modernos em diferentes escalas e programas, do doméstico ao urbano e ao industrial.

O Edifício Parnaso, em particular, destaca-se como um marco fundamental não só na trajetória de Loureiro, mas na história da arquitetura portuguesa do pós-guerra, afirmando-se como um manifesto claro contra o “pseudo-estilo” (Loureiro, 2012, pg. 56) imposto pelo regime do Estado Novo. Neste projeto, ele alia o rigor do movimento moderno a uma notável sensibilidade compositiva, articulando com mestria as diferentes cêrceas das frentes urbanas que conformam o gaveto (Loureiro, 2012). A solução adotada revela uma geometria assertiva e um jogo volumétrico sofisticado, que rompe com a rigidez vigente e preserva a continuidade do tecido urbano envolvente.

Milano & Cremascoli (2016) destacam ainda a inovação tipológica introduzida pelo sistema de circulação através de uma galeria coletiva - solução que rompe com os modelos tradicionais de acesso vertical e propõe uma vivência mais fluida e comunitária do espaço habitacional. A influência do racionalismo italiano de Giuseppe Terragni, do funcionalismo de Le Corbusier e da dimensão humanista da obra de Alvar Aalto revela-se neste projeto, apontando para um repertório referencial que Loureiro assimilou de forma crítica e original.

### **1.2.2. A Tradição Reinterpretada - Arquitetura Pós ‘Inquérito’ (1950 - 1960)**

A segunda fase da trajetória profissional de José Carlos Loureiro é marcada por uma aproximação consciente à arquitetura tradicional portuguesa, desenvolvida no contexto pós *Inquérito à Arquitetura Regional*. Nesse período, observa-se entre os arquitetos uma crescente valorização da identidade cultural e da especificidade dos lugares, numa tentativa de conciliar os



**Figura 15:** Conjunto Habitacional do Luso-Lima (1959-1962)

Fonte: Loureiro, (2012, p. 81)



**Figura 16:** Habitação Coletiva de Aveiro, 1969

Fonte: Loureiro (2012, p. 112)

princípios do Movimento Moderno com uma sensibilidade contextual mais ampla. Loureiro, inserido nesse panorama, começa a explorar um repertório formal e material enraizado na tradição construtiva portuguesa, reinterpretando-o através das ferramentas conceituais e compositivas da modernidade que haviam pautado os seus primeiros projetos.

Essa abordagem reflete uma intenção deliberada de síntese e transformação. Tal como defende Fernando Távora, essa relação entre o moderno e o tradicional não se deve pautar pela justaposição mecânica de elementos distintos - como na química, em que certos componentes se misturam sem se alterarem mutuamente -, mas antes por uma fusão que gere uma nova entidade com identidade própria. Trata-se daquilo que Távora designa como “terceira via”: uma arquitetura resultante da integração profunda entre a racionalidade moderna e os valores vernaculares, que dá origem a uma linguagem inovadora e enraizada no contexto (Alves, 2016). É precisamente nesse horizonte que se inscreve a produção de Loureiro durante esta fase, marcada por uma crescente autonomia no uso simultâneo dessas referências.

Neste contexto, destacam-se alguns de seus projetos paradigmáticos que evidenciam essa abordagem, como a Pousada de São Bartolomeu (1954-1960; Figura 14), a Casa-Atelier do Pintor Júlio Resende (1962; Figura 8), o Conjunto Habitacional do Luso-Lima, mais conhecido como Lima 5 (1959-1962; Figura 15), e o Edifício de Habitação Coletiva de Aveiro (1969; Figura 16), que evidenciam esta aproximação sensível ao contexto e à tradição.

Entre estas obras, merece particular destaque a Pousada de São Bartolomeu (1954–1960), situada em Bragança, que constitui um dos primeiros exercícios consistentes de Loureiro na busca por essa síntese arquitetônica. A Pousada foi cuidadosamente projetada para responder às condições desafiadoras do terreno em declive acentuado. A organização do edifício prioriza a integração com o relevo natural, distribuindo os ambientes de forma a favorecer tanto a funcionalidade quanto a contemplação da paisagem envolvente. A disposição dos volumes e as aberturas foram pensadas para maximizar a relação visual com o Castelo e o vale do Rio Fervença, criando uma experiência imersiva para os seus usuários (Loureiro, 2012).

O projeto contempla uma hierarquia clara entre os diferentes setores, com as áreas técnicas e de serviço estrategicamente posicionadas em níveis inferiores, aproveitando o desnível para garantir eficiência e conforto. Nos pisos superiores, os espaços comuns e os quartos distribuem-se em sequência, permitindo um fluxo interno fluido e uma relação harmoniosa entre os ambientes. Os acessos verticais, destacados por volumes distintos, facilitam a circulação e reforçam a legibilidade do conjunto (SIPA, 2003).

A escolha criteriosa de materiais tradicionais, como o xisto e a madeira, revela a preocupação do arquiteto em estabelecer um diálogo respeitoso com a paisagem e a cultura local. Essa atenção ao contexto garante que o edifício se integre de maneira orgânica ao seu entorno, reforçando o caráter atemporal da obra. A intervenção posterior, realizada nos anos 1990, respeitou os princípios originais do projeto, mantendo intacta a sua essência e a sensibilidade arquitetônica que define esta fase da obra de Loureiro (Loureiro, 2012).

A mesma abordagem sensível à arquitetura tradicional encontra continuidade e amadurecimento no Conjunto Habitacional do Luso-Lima, uma das obras referenciais da habitação coletiva moderna em Portugal. Implantado de forma sensível sobre um terreno extenso e com declives suaves, o conjunto evidencia uma clara preocupação com a criação de espaços de vivência qualificados, tanto interiores quanto exteriores (Loureiro, 2012). A obra destaca-se pela sobriedade formal, pelo uso racional dos materiais e pela atenção constante à durabilidade da construção. Apesar de ter sido construída em fases distintas, mantém uma linguagem arquitetônica coesa e uma relação equilibrada com a cidade (Loureiro, 2012).

No conjunto, há dois aspetos que merecem particular destaque: por um lado, o seu desenho urbano, que se organiza segundo os princípios do modernismo, ou seja, edifícios implantados num parque, criando uma estrutura urbana aberta e pouco densificada. Por outro lado, a obra evidencia uma sensível reinterpretação da tradição através da escolha dos materiais: embora recorra ao betão armado aparente, Loureiro recupera elementos tradicionais como o azulejo, a telha e a pedra, num esforço consciente de

integrar referências vernaculares num vocabulário moderno.

Na intervenção, três torres são dispostas perpendicularmente à rua, configurando-se de maneira a conferir escala e profundidade aos espaços verdes intercalados entre elas, ampliando a percepção dos jardins. Ao fundo, um edifício atua como elemento de fecho, uma ‘cortina’ que delimita e encerra o espaço urbano interno. A volumetria sinuosa dessa edificação contrapõe-se às torres, enquanto a materialidade expressa-se por meio do granito, betão, madeiras robustas e dos tradicionais azulejos marítimos (Loureiro & Costa, 2013).

Loureiro propõe uma arquitetura que, sem recorrer a gestos grandiosos, constrói qualidade a partir da relação com a luz, da escala humana e do cuidado com o espaço público, princípios que sustentam a longevidade e o valor desta intervenção no tecido urbano do Porto. Como destaca Manuel Correia Fernandes no *Guia da Arquitectura Moderna - Porto 1901-2001*, citado por Loureiro (2012, p. 78):

“O conjunto do Luso tem hoje mais de 40 anos. As árvores do parque-jardim cresceram e são já adultas. Os edifícios envelheceram com nobreza. Marcados pelo tempo, mantêm uma imagem de excepcionalidade. A cidade em volta cresceu. Em nenhum caso a qualidade dos espaços urbanos e das edificações que a povoam é superior à do Campo do Luso. Continua a ser uma obra de referência da arquitetura portuguesa, a que não falta uma forte personalidade própria.”.

### **1.2.3. Retorno ao Internacionalismo (1970 - 1980)**

Na terceira fase da sua produção, José Carlos Loureiro afasta-se progressivamente das interpretações mais literais da tradição construtiva portuguesa, aproximando-se de uma linguagem de expressão mais internacional. Os edifícios deste período revelam uma expressão volumétrica



**Figura 17:** Tribunal de Barcelos, 1970

Fonte: Loureiro & Costa (2013, p.19)



**Figura 18:** Edifício Tranquilidade, 1971

Fonte: Loureiro (2012, p.125)



**Figura 19:** Banco Nacional Ultramarino de Braga, 1971

Fonte: Loureiro & Costa (2013, p. 78)



**Figura 20:** Caixa Geral de Depósitos de Barcelos, 1972

Fonte: Caixa Geral de Depósitos de Barcelos (Wikimedia Commons, s.d.)

robusta, que, aliada a um rigoroso controle das proporções, confere uma presença sólida e marcante. Contudo, essa aparente austeridade é delicadamente suavizada por rasgos horizontais nas fachadas, que introduzem leveza, dinamismo e ritmo às composições.

Conforme Loureiro e Costa (2013) afirmam, os edifícios representativos desta fase localizam-se, por regra geral, em áreas urbanas consolidadas, caracterizadas por uma forte carga histórica e cultural. Neste contexto, o arquiteto adota uma linguagem arquitetônica propositadamente distinta da envolvente construída, introduzindo elementos formais que se diferenciam das pré-existências. Contudo, essa distinção não se traduz numa ruptura radical, mas antes num diálogo com o contexto, estabelecendo relação entre o novo e o 'antigo'. Estas obras destacam-se pela ênfase na horizontalidade, materializada através de vãos amplos e rasgados que conferem leveza e permeabilidade às fachadas. Complementarmente, recorre-se ao revestimento em placas de pedra natural, como o calcário ou o granito (Loureiro & Costa, 2013).

Conforme mencionado no parágrafo anterior, estas obras habitualmente inserem-se no tecido urbano de forma sensível e articulada, estabelecendo relações com a cidade. Tal fato se dá através do atravessamento dos quarteirões, da criação de acessos ao seu interior, ou do alargamento dos passeios. Os gestos arquitetônicos do arquiteto ultrapassam a escala do edifício e qualificam o espaço público da envolvente. Ele traz elementos como arcadas, passagens transversais e generosos recuos pedonais que ampliam e enriquecem a experiência pedonal, oferecendo instâncias de pausa, transição e encontro.

De acordo com Loureiro e Costa (2013), o Tribunal de Barcelos, em Barcelos de 1970 (Figura 17), o Edifício Sede da Companhia de Seguros Tranquilidade, no Porto (projetado em 1971, embora a construção se tenha concretizado apenas posteriormente; ver Figura 18), a agência do Banco Nacional Ultramarino, em Braga de 1971 (Figura 19), e o Edifício da Caixa Geral de Depósitos de 1972 (Figura 20), também em Barcelos, são exemplos paradigmáticos desta fase.

Implantado num gaveto formado pela Rua de Júlio Dinis e pela Rua de D. Manuel II, o Edifício da Tranquilidade configura-se como um remate em torre que assume um forte protagonismo na paisagem urbana portuense. Consciente do impacto que tal volumetria poderia gerar, o arquiteto revela, no seu manuscrito (2012), o cuidado adotado para que o edifício não se apresentasse como um simples bloco maciço. Para tal, os últimos pisos foram desenhados de forma a transmitir uma sensação de leveza, quase como se estivessem suspensos sobre as copas das árvores. O edifício acabou por se tornar uma presença marcante tanto no enquadramento imediato da sua implantação, quanto em pontos mais distantes da cidade, como no Campo Alegre, por exemplo (Loureiro, 2012).

De modo semelhante, o Banco Nacional Ultramarino, localizado em Braga e também implantado num gaveto, evidencia a mesma atenção ao diálogo entre arquitetura do edifício e cidade. Nesse sentido, houve um cuidado no tratamento dos planos opacos do rés-do-chão, que são rompidos por amplos vãos envidraçados, 'reduzindo drasticamente a dureza do gaveto' (Loureiro, 2012, p. 130). A articulação volumétrica através de avanços e recuos nas fachadas atenua o impacto da construção e reforça a sua integração na envolvente (Loureiro, 2012). Tal como no Edifício da Tranquilidade, observa-se aqui uma solução projetual bem conseguida no que se refere ao equilíbrio da solidez e da leveza.

Esta fase da produção de José Carlos Loureiro poderá ser entendida como o momento em que a sua linguagem arquitetônica se apresenta de forma mais clara, coerente e reconhecível. As obras deste período partilham uma matriz linguística bem definida, composta por um conjunto relativamente estável de elementos formais e construtivos, que se repetem com variações sutis de obra para obra. Entre estes elementos destacam-se as placagens de granito serrado, os vãos horizontais rasgados, os jogos de volumes abertos e fechados, o uso do betão armado aparente e caixilharias metálicas em tons escuros. Esta "grelha de materiais" revela uma identidade autoral forte e consistente, capaz de se adaptar às especificidades de cada local sem perder unidade plástica e expressiva.

Essa coerência formal e material prolonga-se na fase seguinte da sua

produção, centrada no processo de renovação do Santuário de Fátima. Ainda que este conjunto de obras seja aqui tratado como etapa distinta, observa-se uma continuidade significativa em relação à fase denominada *Retorno ao Internacionalismo*, tanto nos princípios projetuais quanto na linguagem adotada. A transformação que se verifica decorre, sobretudo, das circunstâncias particulares do local - um lugar profundamente simbólico, com uma identidade própria - exigindo uma resposta arquitetônica mais específica, mas não uma ruptura.

Além disso, trata-se de uma das poucas intervenções de Loureiro fora do norte do país, cuja prática se concentrou, em grande parte, na cidade do Porto e na região do Minho, contextos marcados pela forte presença do granito como material dominante. Em Fátima, o arquiteto desloca-se para uma realidade geográfica e cultural distinta - o “país do barro”, como refere Orlando Ribeiro (1998), ao identificar a dicotomia estrutural entre o Portugal do granito e o Portugal do barro, associada às influências atlânticas e mediterrânicas. Esta alteração de paisagem, materiais e clima influencia inevitavelmente a forma como a arquitetura se manifesta. Ainda assim, as obras em Fátima mantêm a coerência da linguagem característica de Loureiro, refletindo uma adaptação sensível às exigências simbólicas, geográficas e culturais do centro do país.

#### **1.2.4. O Santuário de Fátima (1977 - 1990)**

Em continuidade ao percurso consolidado na fase anterior, e como já referido, esta etapa configura-se menos como uma nova fase distinta e mais como um desdobramento natural do mesmo processo criativo, agora transposto para um contexto geográfico e simbólico substancialmente distinto. Nesse sentido, as obras deste período têm como foco o complexo e prolongado processo de renovação do Santuário de Fátima, para o qual José Carlos Loureiro foi convidado a participar em 1977. Apesar da mudança de cenário, marcada por um território culturalmente diferente e fortemente simbólico, a linguagem arquitetônica permanece coerente, sendo agora reinterpretada. O caráter



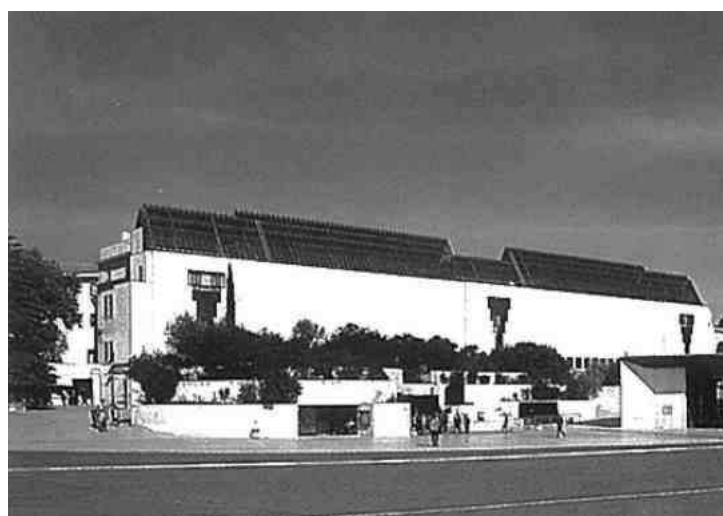
**Figura 21:** Capelinha das Aparições, 1980-1982

Fonte: Loureiro (2012, p. 160)



**Figura 22:** Casa Nossa Senhora do Carmo, 1983

Fonte: Loureiro (2012, p. 165)



**Figura 23:** Casa Nossa das Dores, 1983

Fonte: Loureiro (2012, p. 166)

faseado e abrangente das intervenções evidencia-se na escala e duração do projeto, que se prolongou por vários anos, com destaque para a reformulação da Capelinha das Aparições (1980–1982; Figura 21) e para o projeto das Casas Nossa Senhora do Carmo (Figura 22) e Nossa Senhora das Dores (Figura 23), iniciado em 1983 (Loureiro & Costa, 2013).

A Capelinha das Aparições representa, segundo Loureiro & Costa (2013, p. 82), “o mais simbólico dos edifícios” deste conjunto. A intervenção consistiu na preservação da capelinha original, envolvida por uma cobertura de planta quadrada que a protege e qualifica o espaço. Este abrigo semiaberto estabelece uma relação direta com a grande praça do Santuário, permitindo ampla visibilidade e participação nos atos litúrgicos. O altar, elemento central da composição, é destacado por uma abertura no centro da cobertura, permitindo a entrada controlada de luz natural. Para garantir o conforto dos peregrinos e a proteção contra as intempéries, o espaço pode ser encerrado através de planos de vidro móveis. A estrutura, composta por pilares em betão armado revestidos em calcário, suporta uma cobertura metálica, revestida por madeira e zinco. O resultado, como afirmam os autores, é uma forma simples e leve, que, apesar da complexidade estrutural, responde de forma eficaz tanto às exigências funcionais de abrigo como ao forte simbolismo do local (Loureiro & Costa, 2013).

Já o projeto das Casas Nossa Senhora do Carmo e Nossa Senhora das Dores surgiu como complemento aos edifícios históricos do Santuário, consolidando o conjunto de forma coerente e monumental. Implantados lateralmente à praça, estes edifícios reforçam o limite do Recinto, contrastando com a transparência e leveza da antiga colunata. Como referem Loureiro & Costa (2013, p. 86), estes volumes “rematam o conjunto na escala da sua monumentalidade”, conferindo maior solidez e presença à envolvente. Para além da sua expressão arquitetônica, estes edifícios desempenham diversas funções essenciais, tais como capelas, albergues, serviços administrativos, museu, áreas de apoio médico e de enfermagem, entre outros (Loureiro & Costa, 2013).



**Figura 24:** Complexo Pedagógico II da Universidade do Minho, 1991  
Fonte: Universidade do Minho - Complexo Pedagógico II (GALP, s.d.)



**Figura 25:** Faculdade de Engenharia da Universidade da Beira Interior, 1994  
Fonte: UBI - Faculdade de Engenharia (GALP, s.d.)



**Figura 26:** Faculdade de Medicina da Universidade da Beira Interior, 2002-2008  
Fonte: UBI Medical (GALP, s.d.)



**Figura 27:** Instituto Superior da Maia, 1995-2011  
Fonte: ISMAI I (GALP, s.d.)

### 1.2.5. Um Certo Anonimato (1990 - 2000)

A partir deste período, torna-se evidente uma alteração na linguagem arquitetônica de José Carlos Loureiro. Em contraste com fases anteriores, marcadas por uma expressividade autoral mais reconhecível, as obras aqui produzidas aproximam-se de uma linguagem mais corrente e partilhada, característica do panorama arquitetônico dominante no norte de Portugal. Nesse contexto, optou-se por designar esta etapa como *Um Certo Anonimato*, ou seja, a linguagem adotada passa a integrar-se a um registro arquitetônico mais amplo e menos distintivo, aproximando-se das produções contemporâneas de arquitetos como Carlos Prata ou das fases finais de Alcino Soutinho.

Na leitura da produção arquitetônica associada à Escola do Porto, identifica-se uma tendência para a adoção de uma linguagem clara, direta e rigorosa, baseada na economia de meios e na integração com o contexto. Essa postura traduz-se, frequentemente, na valorização de uma herança coletiva e anônima, em que elementos do clássico, do vernáculo e do moderno se fundem em um patrimônio partilhado. Como afirma o livro *Architectures à Porto* “Classical, vernacular and ‘modern’ become abstract notions and, as an anonymous heritage, represent revitalizing values acting in a new space”. Nesse sentido, mesmo alguns dos nomes importantes da arquitetura portuguesa, como Carlos Ramos, Fernando Távora e Álvaro Siza, não são apresentados apenas como autores de obras individuais, mas sobretudo como exemplos de uma prática marcada pela “non-exclusiveness of the creative process” e pela “socialization of craft knowledge”. Em outras palavras, embora cada um tivesse sua própria linguagem, sua contribuição principal consistiu em alimentar um esforço coletivo, no qual o conhecimento se constrói e se transmite de forma partilhada, em vez de se cristalizar em estilos isolados ou excessivamente autorais (Opus, 1995, p. 44 e 59).

A simplicidade rigorosa desta linguagem manifesta-se no jogo entre volumes, cheios e vazios, luz e sombra, bem como na cuidadosa escolha e expressão dos materiais. O diálogo com o lugar, enquanto premissa projetual, é assumido de forma direta, traduzindo-se em obras profundamente conectadas

com o contexto em que se inserem. É igualmente recorrente o uso do branco como cor predominante, conferindo neutralidade aos volumes e potenciando a reflexão da luz natural, ao mesmo tempo que valoriza a percepção e a leitura clara da composição volumétrica dos edifícios.

Nesta fase, destacam-se os projetos no âmbito do ensino superior, como o Complexo Pedagógico II da Universidade do Minho (1991; Figura 24), a Faculdade de Engenharia da Universidade da Beira Interior, na Covilhã (1994; Figura 25), a Faculdade de Medicina da mesma universidade (2002-2008; Figura 26) e o Instituto Superior da Maia (1995-2011; Figura 27), em que a linguagem se aproxima de outros arquitetos do Porto, muitos deles pertencentes a gerações mais novas.

O edifício da Universidade do Minho é um dos exemplos representativos desta fase, evidenciando a intenção do arquiteto em transcender as meras exigências técnicas e programáticas, procurando criar um espaço dotado de “alma”, capaz de acolher, inspirar e provocar emoções nos seus utilizadores. Para Loureiro, uma escola deve ser mais do que um espaço funcional; deve ser, sobretudo, um lugar de permanência, de conforto e de estímulo à aprendizagem (Loureiro, 2012).

Formalmente, o edifício assume uma volumetria que remete à imagem simbólica de uma concha que se abre à paisagem do Bom Jesus do Monte, estabelecendo uma relação delicada entre arquitetura e lugar. Esta solução rompe com o caráter rígido dos edifícios preexistentes, introduzindo formas mais orgânicas e acolhedoras. No rés-do-chão, essa forma se evidencia e ganha destaque através de planos verticais que contornam a entrada, realçados por pilones de pedra que fazem a transição para a fachada sul da Biblioteca, convidando quem chega a explorar os espaços internos (Loureiro, 2012).

Os materiais selecionados acompanham e reforçam esta concepção espacial. O granito aparente, aplicado nas paredes que delimitam a entrada, contribui para suavizar as linhas mais rígidas do conjunto e prolonga-se visualmente para o interior do edifício, nomeadamente no hall principal. A madeira natural

e as caixilharias curvas introduzem um contraponto de suavidade, criando uma atmosfera serena e acolhedora. A luz natural, cuidadosamente enquadrada, qualifica os espaços interiores e acentua o caráter humano e intimista do projeto (Loureiro, 2012).

Além disso, nesta fase, Loureiro mantém uma paleta de materiais relativamente contida, mas operando algumas mudanças significativas em relação à etapa anterior. Nota-se, por exemplo, o abandono das caixilharias negras, características da fase do denominado Retorno ao Internacionalismo. O reboco pintado de branco passa a assumir maior protagonismo, substituindo a pedra serrada que antes conferia textura e peso às fachadas.

Formalmente, é possível identificar uma mudança significativa na articulação volumétrica dos edifícios. Na fase anterior, designada Retorno ao Internacionalismo, os projetos de Loureiro revelavam uma composição marcada pela interseção expressiva de volumes, como se observa na Caixa Geral de Depósitos (Figura 20), no Edifício da Tranquilidade (Figura 18) ou no Banco Nacional Ultramarino de Braga (Figura 19). Já nas obras pertencentes à fase Um Certo Anonimato, os volumes adquirem uma presença mais autônoma e legível, organizando-se em composições onde cada corpo é claramente definido.

As caixilharias negras, anteriormente utilizadas, eram frequentemente percebidas como vazios ou intervalos entre volumes. Já nesta fase, as aberturas passam a surgir como rasgos diretamente recortados nos panos dos volumes, como se verifica no Complexo Pedagógico II da Universidade do Minho (1991; Figura 24). Mesmo na Faculdade de Medicina da Universidade da Beira Interior (Figura 26), onde se destaca um rasgo horizontal de grandes dimensões, esse elemento se inscreve claramente como uma abertura em um volume. Trata-se, portanto, de um recorte controlado num corpo unitário, em contraste com soluções anteriores, como na Caixa Geral de Depósitos, onde rasgos semelhantes assumem uma expressividade tal que quase fragmentam o edifício em volumes distintos.

As cinco fases identificadas neste subcapítulo configuram, portanto, uma

proposta interpretativa para segmentar a trajetória profissional de José Carlos Loureiro, com base nas características linguísticas predominantes em seus projetos ao longo dos diferentes períodos. A sua linguagem arquitetônica foi, assim, adaptando-se e transformando-se em constante diálogo com os contextos culturais, técnicos e sociais de cada época. Cada etapa do seu percurso representa, desse modo, um contributo relevante para o enriquecimento e consolidação da arquitetura portuguesa, destacando-se, em particular, as fases um e dois, nas quais a sua obra se afirma de forma decisiva no panorama arquitetônico nacional.

### 1.3. Outras Casas Contemporâneas

No panorama da arquitetura portuguesa da segunda metade do século XX, emergem nomes e obras que contribuíram decisivamente para o enriquecimento do discurso arquitetônico português. Para além do contributo singular de José Carlos Loureiro, outros arquitetos exploraram, através das casas que projetaram, preocupações e abordagens que, embora formal ou conceitualmente distintas, dialogam entre si em aspectos fundamentais.

Este subcapítulo procura, portanto, mapear parte desse panorama, apresentando exemplos de outras casas contemporâneas às obras aqui em estudo, e evidenciando as preocupações partilhadas, os contrastes e as afinidades possíveis. Trata-se, assim, de compreender o modo como essas propostas se inserem no debate arquitetônico da época, ao mesmo tempo que ajudam a contextualizar e a aprofundar a leitura das obras de Loureiro, através de aproximações ou contrapontos que emergem dessa comparação.

#### 1.3.1. A Casa Sobre o Mar e a Casa de Ofir de Fernando Távora

Entre esses arquitetos, Fernando Távora (1923-2005) assume particular relevância. Natural do Porto, cedo manifestou um interesse singular pelo desenho e pela arquitetura. A sua formação na Escola Superior de Belas Artes do Porto (ESBAP), iniciada em 1941, proporcionou-lhe um enquadramento académico sólido, prosseguindo, a partir de 1945, no Curso Superior de Arquitetura (Antigos Estudantes Ilustres da Universidade do Porto: Fernando Távora, 2016, Janeiro 6).

Foi ainda durante este período, em 1947, que Távora publica o seu ensaio *O problema da casa portuguesa. Falsa arquitectura. Para uma arquitectura de hoje*, no qual sumariza os princípios de uma arquitetura moderna enraizada na cultura nacional e defende a necessidade de uma investigação crítica e sistematizada sobre a arquitetura popular portuguesa (Távora, 1947). Esta inquietação iria acompanhá-lo ao longo de toda a sua carreira, impulsionando



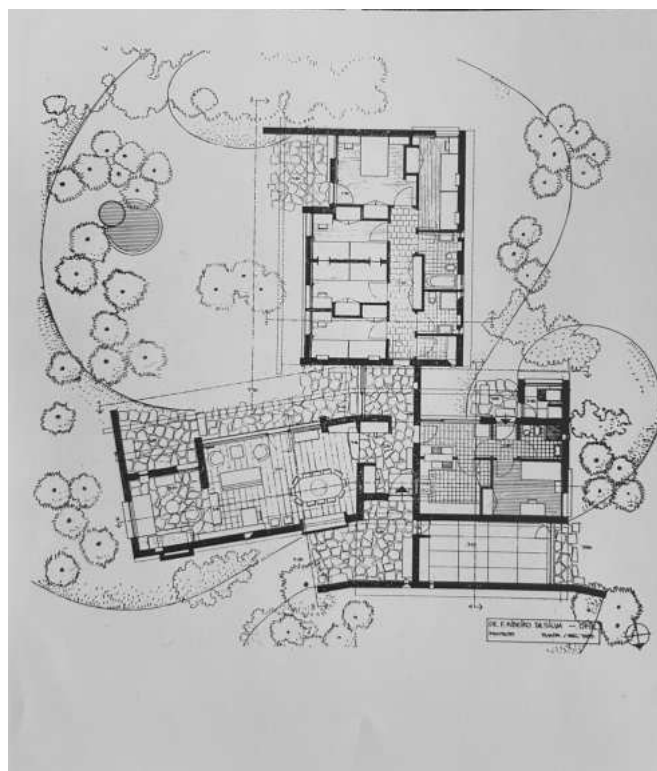
**Figura 28:** Casa de Ofir (1)

Fonte: Trigueiros, et al. (1993)



**Figura 29:** Casa de Ofir (2)

Fonte: Trigueiros, et al. (1993)



**Figura 30:** Planta Casa de Ofir

Fonte: Trigueiros, et al. (1993)

uma reflexão contínua sobre os paradigmas da arquitetura portuguesa.

Távora foi membro dos CIAM (Congrès Internationaux d'Architecture Moderne) e da ODAM (Organização dos Arquitectos Modernos), pertencendo ainda à Associação dos Arquitectos Portugueses e à União Internacional dos Arquitectos (Trigueiros, 1993).

A sua obra construída fundamenta-se, de forma consistente, num profundo sentido de responsabilidade social, que se traduz na capacidade de articular criatividade com uma abordagem atenta ao sítio, ao detalhe construtivo e à funcionalidade dos edifícios (*Antigos Estudantes Ilustres da Universidade do Porto: Fernando Távora*, 2016, Janeiro 6). Essa abordagem está refletida em diversos projetos importantes, como o Mercado Municipal de Santa Maria da Feira, o Pavilhão de Tênis da Quinta da Conceição, em Matosinhos, a Casa de Férias no Pinhal de Ofir, em Fão, a ampliação das instalações da Assembleia da República, em Lisboa, e a Casa da Câmara, no Porto, também conhecida como Casa dos 24 (*Antigos Estudantes Ilustres da Universidade do Porto: Fernando Távora*, 2016, Janeiro 6).

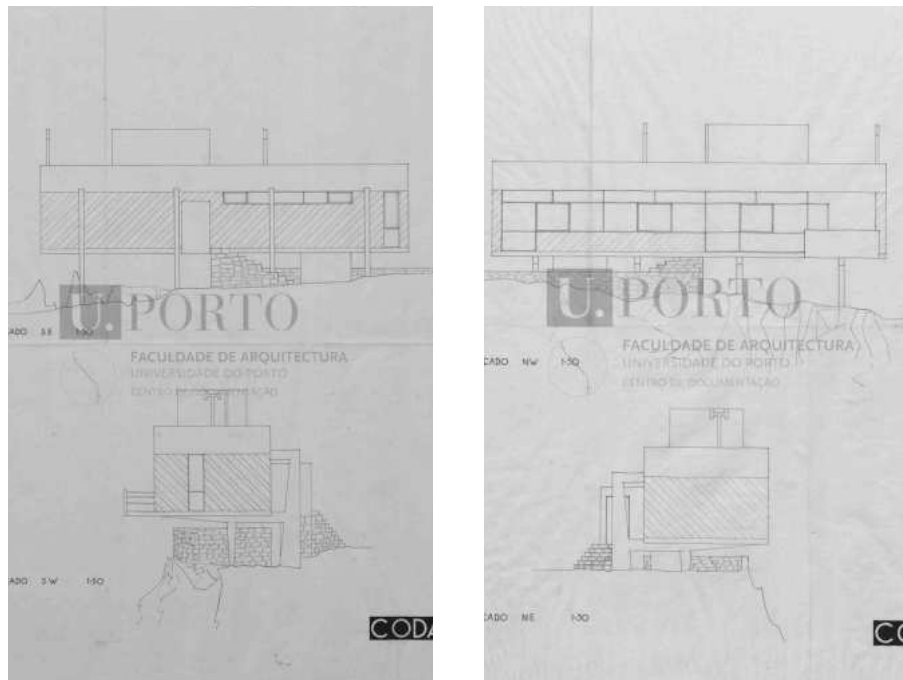
No campo da conservação do património, destacam-se, segundo o artigo *Antigos Estudantes Ilustres da Universidade do Porto: Fernando Távora* (2016, Janeiro 06), várias intervenções significativas. Entre elas, a recuperação do Convento de Santa Marinha da Costa, que foi transformado em pousada, a reabilitação do Centro Histórico de Guimarães, que foi classificado como Património da Humanidade pela UNESCO, o projeto de expansão do Museu Nacional Soares dos Reis e o restauro do Palácio do Freixo e suas áreas adjacentes, no Porto.

A Casa de Férias no Pinhal de Ofir (Figuras, 28, 29 e 30), em Fão, projetada por Fernando Távora entre 1957 e 1958, constitui uma das obras mais significativas da sua trajetória e assume particular relevância no contexto desta dissertação. No livro intitulado *Fernando Távora* (1993, p.76), a obra é descrita como um "composto" por oposição a uma mistura, numa analogia com os compostos químicos - ou seja, uma casa resultante da combinação de uma infinidade de fatores inter-relacionados. No relato de Távora descrito no



**Figura 31:** Casa Sobre o Mar, 1952

Fonte: Uma Casa Sobre o Mar (Universidade do Porto, s.d.)



**Figura 32:** Casa Sobre o Mar - Alçados, 1952

Fonte: Uma Casa Sobre o Mar (Universidade do Porto, s.d.)

livro (1993), ele elenca alguns desses fatores, salientando, no entanto, a dificuldade em enumerá-los na totalidade, quer pela sua diversidade, quer pela complexidade em atribuir-lhes uma hierarquia de importância:

“A família para quem a casa se destina tem a sua constituição, os seus gostos, as suas possibilidades económicas; o terreno tem a sua forma, a sua vegetação, a sua constituição; no Verão sopra ali o enervante vento Norte, no Inverno o castigador Sudoeste; perto, em Esposende e Fão, há construções com um tónus muito próprio; do outro lado do rio, não longe, há granito e xisto; a mão-de-obra local não é especializada; o Arquitecto tem a sua formação cultural, plástica e humana (para ele, por exemplo, a casa não é apenas um edifício), conhece o sentido de termos como organicismo, funcionalismo, neo-empirismo, cubismo, etc., e, paralelamente, sente por todas as manifestações da arquitectura espontânea do seu País um amor sem limites que já vem de muito longe; o terreno proporciona encantadores pontos de vista sobre o Cávado, sobre Esposende; na construção devem ainda ser resolvidos mil e um pequenos (às vezes enormes) problemas de insolação, isolamento térmico e acústico, iluminação artificial, etc., etc.” (Trigueiros, et al., 1993, pp. 78-80).

A Casa de Férias constitui uma materialização paradigmática dos princípios que orientaram a prática de Fernando Távora: uma arquitetura comprometida com o lugar, atenta às suas condicionantes físicas, culturais e sociais, e que promove o diálogo entre tradição e contemporaneidade. A habitação organiza-se a partir de três volumes principais, dispostos numa planta em "T", permitindo a relativa autonomia funcional de cada núcleo - social, técnico e íntimo -, enquanto se articulam numa composição unificada e coerente.

Os dois primeiros volumes, localizados lateralmente ao acesso principal, acolhem, de um lado, os espaços sociais (sala de estar e sala de jantar) e, do outro, os serviços (cozinha, lavanderia e quarto da empregada). Estes dois corpos, ao se disporem paralelamente e em direções opostas, configuram um corredor ou eixo linear que é encerrado pelo terceiro volume, correspondente à zona íntima da casa (quartos e casas de banho).

A articulação entre os três volumes é feita por um corpo de ligação central, claramente distinto formalmente. Este elemento, de cobertura plana e inferior em altura aos volumes adjacentes - que apresentam coberturas inclinadas -, assume um papel estratégico na organização do espaço, funcionando como núcleo de distribuição e contribuindo para a qualificação da entrada de luz natural no interior da habitação. A diferença volumétrica e tipológica entre este corpo e os restantes evidencia-se não apenas na cobertura, mas também na forma como ele se encaixa sutilmente entre os blocos, definindo zonas de transição.

A relação entre os volumes da zona social e da zona íntima gera ainda um espaço exterior. Este espaço, protegido mas aberto, torna-se parte integrante da experiência de habitar.

A materialidade da casa reforça a intenção de enraizamento na tradição construtiva portuguesa. As coberturas inclinadas utilizam telhas cerâmicas tradicionais, enquanto as fachadas são revestidas com reboco pintado de branco. As caixilharias e persianas são revestidas em madeira.

Os vãos apresentam uma diversidade formal: alternam entre frestas verticais e janelas de geometria quadrangular. Em determinadas fachadas, estes vãos, quando agrupados, formam rasgos horizontais que rompem a massa branca dos volumes, criando composições dinâmicas. As portas exteriores e interiores são também em madeira, reforçando a continuidade material. No interior, as paredes apresentam acabamentos distintos: algumas mantêm a pedra aparente, pintada de branco, enquanto outras são rebocadas e igualmente pintadas.

A Casa de Férias no Pinhal de Ofir representa um ponto de inflexão na trajetória de Fernando Távora e uma expressão clara da sua busca por uma arquitetura moderna profundamente enraizada na realidade portuguesa. Fruto direto da reflexão gerada pelo *Inquérito à Arquitetura Popular Portuguesa* (1955), do qual participou ativamente, esta obra materializa a “terceira via” que o arquiteto vinha defendendo desde 1947 - uma arquitetura que conciliasse os princípios do Movimento Moderno com os saberes vernaculares

e a cultura construtiva local. A casa, concebida com materiais simples, mas com uma estrutura espacial sofisticada, aproxima-se tanto da espontaneidade das construções do litoral minhoto como de referências modernas nórdicas, como bem reconheceu Álvaro Siza. É, portanto, simultaneamente regional e internacional, racional e sensível, moderna e tradicional. Através de uma atitude crítica e dialogante, Távora demonstra que a modernidade pode ser uma continuação ativa da tradição - não como repetição, mas como transformação qualificada (Trigueiros, et al., 1993).

A Casa de Férias no Pinhal de Ofir consolida o pensamento de Távora sobre uma "terceira via" para a arquitetura portuguesa, nem dogmaticamente moderna, nem nostalgicamente tradicional. Sua organização em volumes distintos, o diálogo com a paisagem minhota e a reinterpretação de elementos vernaculares (como as telhas cerâmicas e persianas de madeira) demonstram como o arquiteto traduziu os princípios do *Inquérito à Arquitectura Popular* em uma obra singular.

Apesar da clareza e maturidade demonstradas na Casa de Férias no Pinhal de Ofir, é relevante recordar que, poucos anos antes, Távora apresentava uma abordagem arquitetônica de orientação bastante distinta. A Casa sobre o Mar, projeto de conclusão do seu curso em 1952, já refletia preocupações funcionais e plásticas notáveis, mas ainda ancoradas em premissas mais próximas do racionalismo moderno internacional (Figuras 31 e 32). Situada sobre a costa rochosa da Foz do Douro, esta habitação evidencia um gesto formal arrojado, onde a estrutura se impõe como elemento expressivo. Assente sobre quatro pilares de betão armado cravados na rocha, o volume principal é elevado do solo e projeta-se em consola sobre o mar (Távora, 1952).

A organização funcional da casa distribui-se num único pavimento, compacto e eficiente, refletindo a escala reduzida do programa. A sala comum, orientada para o mar, concentra as funções de entrada, estar e jantar num só espaço, embora com zonas diferenciadas através do mobiliário e de elementos arquitetônicos. Essa sala comunica diretamente com uma varanda suspensa que se prolonga sobre o oceano. O quarto, com casa de banho



**Figura 33:** Casa Agostinho Ricca, 1963 - 1974

Fonte: Gonçalves & Rodrigues (2001)

integrada, é acessado por uma galeria linear que parte da zona social, reforçando a direcionalidade do projeto. A cozinha, posicionada próxima da entrada, relaciona-se com a sala através de uma solução funcional engenhosa, um armário passante (Távora, 1952).

A materialidade revela o rigor técnico e a sensibilidade plástica do projeto: paredes em tijolo vasado com isolamento em cortiça, caixilharias com vidro duplo, sistema de aquecimento radiante embutido nos tetos e revestimentos cerâmicos cuidadosamente aplicados. No exterior, o uso do azulejo tradicional (branco, azul ou alternado) confere à casa um brilho particular, refletindo os pontos da Foz e acentuando o contraste com a estrutura exposta (Távora, 1952).

Embora formalmente sofisticada, a Casa sobre o Mar ainda não manifesta plenamente o enraizamento cultural e territorial que marcará a produção madura de Fernando Távora. O projeto insere-se numa lógica modernista onde a forma, a técnica e a expressão visual têm primazia, contrastando com a atitude crítica e contextual que o arquiteto desenvolveria após sua participação no *Inquérito à Arquitectura Popular Portuguesa* em 1955.

### **1.3.2. Casa da Rua do Vale Formoso e a Casa da Rua da Circunvalação de Ricca Gonçalves**

Agostinho Ricca Gonçalves (1915-2010), natural do Porto, frequentou igualmente o Curso de Arquitetura da Escola de Belas Artes do Porto (ESBAP), instituição por onde passaram vários dos arquitetos de referência do panorama nacional. O percurso profissional do arquiteto teve início como aprendiz de duas figuras incontornáveis da arquitetura portuguesa: Marques da Silva e Januário Godinho. Posteriormente, integrou equipas de trabalho com outros arquitetos de renome, entre os quais Giovanni Muzio, com quem colaborou no Gabinete de Urbanização da Câmara Municipal do Porto. Destaca-se ainda a sua experiência profissional junto de Rogério de Azevedo, no âmbito da Direção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, onde



**Figura 34:** Casa Agostinho Ricca, 1948

Fonte: Gonçalves & Rodrigues (2001)

participou, entre outros projetos, no restauro do edifício dos Paços dos Duques de Bragança, em Guimarães (Gonçalves & Rodrigues, 2001).

Assim como José Carlos Loureiro e Fernando Távora, Ricca Gonçalves participou ativamente na fundação da ODAM (Organização dos Arquitetos Modernos) e desempenhou também um papel relevante no ensino da arquitetura, lecionando na ESBAP entre 1953 e 1959 e posteriormente entre 1977 e 1980 (Antigos Estudantes Ilustres da Universidade do Porto: Agostinho Ricca, 2024, Maio 27).

Conforme refere o artigo *Antigos Estudantes Ilustres da Universidade do Porto: Agostinho Ricca* (2024), a originalidade das suas obras resultam, em grande parte, das inúmeras viagens de estudo que realizou pela Europa e pelas Américas. Nessas deslocções, procurou aprofundar o conhecimento sobre grandes obras arquitetônicas, tanto das pioneiras do movimento moderno como das propostas das gerações mais recentes de arquitetos. Esta abordagem revela-se numa prática arquitetônica profundamente comprometida com a valorização das especificidades do lugar, considerando fatores como o ambiente natural e edificado, a paisagem envolvente, a cultura e a história local, a identidade do sítio, bem como as propriedades físicas, estéticas e funcionais dos materiais empregues nas suas obras (Antigos Estudantes Ilustres da Universidade do Porto: Agostinho Ricca, 2024, Maio 27).

Como salienta Jacinto Rodrigues na introdução do livro *Agostinho Ricca: Projectos e Obras de 1948 a 1995* (2001, p. 6):

“A arquitectura de Agostinho Ricca revela a marca surpreendente dum dos melhores arquitectos da cidade do Porto. Com efeito, algumas das suas obras expressam, antologicamente, o melhor que se tem feito na arquitectura contemporânea desta cidade. Não são manifestos gritantes. São antes peças de uma sobriedade peculiar, dentro duma escala harmónica, que não envelhecem. A funcionalidade expressiva, o rigor da construção e a integração no local, exprimem o essencial das suas propostas”.

Entre as principais realizações do arquiteto, destacam-se diversos projetos de grande relevância no panorama nacional. Em 1956, colaborou com Benjamim Carmo no concurso para o remate urbano da Rua Júlio Dinis e da Praça Mouzinho de Albuquerque, no Porto. Ainda nessa zona, projetou uma torre de habitação entre 1960 e 1961. Entre 1962 e 1973, desenvolveu, em coautoria com João Serôdio e José Carlos Magalhães Carneiro, o projeto da Igreja de Nossa Senhora da Boavista, construída entre 1975 e 1979. (Antigos Estudantes Ilustres da Universidade do Porto: Agostinho Ricca, 2024, Maio 27).

Outras intervenções relevantes incluem a casa de praia em Valadares em Vila Nova de Gaia de 1962, a Câmara Municipal de Santo Tirso de 1970, os edifícios industriais da EFACEC em Leça do Balio, desenvolvidos entre 1948 e 1984, o Palácio da Justiça de Baião de 1980, o Santuário de Santo António em Vale de Cambra de 1993, e a Igreja da Sagrada Família em Chaves de 1995. Já em 2001, apresentou um projeto para um Instituto dedicado ao Padre Himalaya, no âmbito da XI Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira (Antigos Estudantes Ilustres da Universidade do Porto: Agostinho Ricca, 2024, Maio 27).

Cabe ainda mencionar a Casa do Arquiteto Agostinho Ricca (Figura 33), projetada pelo próprio entre 1963 e 1974, localizada na cidade do Porto, na Rua da Circunvalação. Tratando-se, no entanto, de uma habitação geminada, sendo uma destinada à venda e a outra para uso próprio (Pastor, 2011). Esta condição distingue-a da casa de Ofir de Távora, anteriormente mencionada, sobretudo na relação estabelecida com o lote, o que implica, conseqüentemente, diferenças na organização funcional, na relação com o exterior e na configuração volumétrica do edifício.

Além da habitação localizada na Rua da Circunvalação, é relevante destacar uma moradia projetada por Agostinho Ricca em 1948 (Figura 34) também para si próprio, situada na Rua do Vale Formoso, na cidade do Porto. Trata-se de uma casa unifamiliar inserida num lote profundo e estreito, com apenas sete metros de largura - uma configuração típica da malha urbana portuense à época. A organização dos espaços evidencia uma continuidade em relação

ao modelo tradicional das casas burguesas do Porto: o rés-do-chão é reservado às zonas sociais e de serviço (salas de estar, jantar e cozinha), os pisos superiores acolhem os quartos e o escritório, enquanto os arrumos ocupam toda a cave e o jardim posterior se estende por trinta metros de profundidade (Gonçalves & Rodrigues, 2001).

A moradia de 1948 manifesta uma linguagem moderna mais explícita, evidenciando racionalidade funcional e volumétrica. Apesar de adotar uma organização espacial tradicional, a modernidade domina claramente. Já a Casa do Arquiteto, construída anos mais tarde, incorpora uma síntese mais equilibrada entre elementos vernaculares e modernos, refletindo a evolução crítica do arquiteto e influências posteriores em sua prática projetual.

Essa última, localizada na Rua da Circunvalação, desenvolve-se em três pisos, projetados de forma a aproveitar as diferentes cotas entre a fachada principal e as traseiras do lote (Pastor, 2011). Ao contrário da Casa de Távora, que, conforme o próprio arquiteto refere, consiste num “composto” e é concebida por três volumes mais ou menos independentes entre si, esta habitação desenvolve-se a partir de um único volume.

Como destaca Joana Pastor (2011), “a influência do *Inquérito à Arquitectura Popular* origina um desenho híbrido que conjuga características do desenho tradicional e do moderno” (p. 61). No que se refere à arquitetura tradicional portuguesa, o arquiteto incorpora hábitos e soluções construtivas previamente utilizadas, adotando materiais vernaculares da região, como a telha do tipo romana - presente sob uma cobertura de duas águas -, o granito e muros em pedra. Estes materiais tradicionais são associados ao betão armado, também empregado na obra, estabelecendo uma analogia com o modernismo.

A casa mantém os preceitos do habitar burguês. Contudo, evidencia-se, por parte do arquiteto, uma preocupação em questionar essas convenções e introduzir inovações. Essa postura manifesta-se no esforço de promover uma circulação interna mais fluida, assim como na integração entre os espaços interiores e exteriores. Além disso, destaca-se uma concepção espacial que se distancia dos modelos tradicionais, privilegiando uma leitura



**Figura 35:** Casa das Marinhas, 1954

Fonte: A Casa das Marinhas (Fundación Docomomo Ibérico, s.d.)



**Figura 36:** Casa Honório de Lima, 1939-1943

Fonte: Rocha (2013, p. 19)

contemporânea do espaço (Pastor, 2011). Trata-se, portanto, conforme Pastor afirma, de “uma casa tradicional com algumas pinceladas de modernidade” (Pastor, 2011, p. 67).

Por se tratar de uma casa de três pisos, apresenta-se uma organização funcional distinta, que também evidencia uma busca por inovação, conforme descrito anteriormente. Segundo Joana Pastor (2011), a distribuição dos espaços organiza-se da seguinte forma: no rés-do-chão localizam-se o escritório, a casa de banho, a cozinha e a sala; no piso inferior encontra-se a cave; e no piso superior situam-se os quartos, acompanhados por duas casas de banho.

A Casa do Arquiteto no Porto exemplifica a abordagem “híbrida” de Ricca Gonçalves, que combina a tipologia burguesa tradicional com inovações espaciais modernas. Seu uso de granito e telha romana em diálogo com soluções contemporâneas (como a fluidez entre pisos) reflete uma assimilação crítica do *Inquérito*, distinta tanto do purismo modernista quanto do revivalismo tradicionalista.

### **1.3.3. A Casa Honório de Lima e A Casa das Marinhas de Alfredo Viana de Lima**

Ainda no contexto da arquitetura portuguesa do século XX, destaca-se o arquiteto Alfredo Viana de Lima (1913–1991). Tal como Fernando Távora e Agostinho Ricca Gonçalves, Viana de Lima foi um dos estudantes ilustres da Universidade do Porto, tendo concluído o curso de arquitetura na Escola de Belas Artes do Porto (ESBAP) em 1941. Apaixonado por viagens, utilizava essas experiências para ampliar seus conhecimentos sobre arquitetura e urbanismo, aprofundando a compreensão dos desafios e problemas da arquitetura. Além disso, foi membro ativo da ODAM (Organização dos Arquitectos Modernos) e participou de todos os congressos internacionais de Arquitetura Moderna (CIAM) (Antigos Estudantes Ilustres da Universidade do Porto: Alfredo Viana de Lima, 2024, Junho 6).

A partir da década de 1960, Alfredo Viana de Lima dedicou-se ao levantamento e recuperação de edifícios históricos e ao planeamento de zonas urbanas antigas, destacando-se como consultor urbanista da Câmara Municipal de Bragança, onde elaborou o Plano Regulador da cidade. Em 1961, tornou-se assistente da ESBAP e, a partir de 1968, iniciou uma colaboração com o arquiteto Óscar Niemeyer em projetos como o Empreendimento Turístico de Pena Furada, no Algarve, e o Casino Park Hotel da Madeira. Entre 1968 e 1977, foi consultor da UNESCO no Brasil, onde estudou o Plano Diretor de Ouro Preto e desenvolveu projetos de reabilitação de cidades históricas no Maranhão, Alagoas, Sergipe e Rondônia. Tornou-se membro da Associação Internacional Le Corbusier em 1969 e, em 1974, professor da ESBAP. Em 1977, assumiu cargos ligados à salvaguarda do património cultural em Portugal, e foi consultor do CRUARB. Em 1981, realizou estudos de preservação em Moçambique, e, a partir de 1983, lecionou também na Escola de Belas-Artes de Lisboa, sendo nomeado Conselheiro da Universidade Técnica de Lisboa (Antigos Estudantes Ilustres da Universidade do Porto: Alfredo Viana de Lima, 2024, Junho 6).

Viana de Lima conta com diversos projetos de grande relevância, sendo importante destacar, como refere o artigo *Antigos Estudantes Ilustres da Universidade do Porto: Alfredo Viana de Lima* (2024, Junho 06), que a Faculdade de Economia da Universidade do Porto, a Casa de Aristides Ribeiro, a Casa das Marinhas e o Hospital Regional e Centro de Saúde Mental de Bragança são amplamente reconhecidos como obras fundamentais para a compreensão da Arquitetura Moderna em Portugal. Por essa razão, encontram-se em processo de classificação pelo IPPAR (Instituto Português do Património Arquitectónico e Arqueológico), visando a sua proteção e salvaguarda.

Entre estas obras, a Casa das Marinhas (Figura 35) merece especial atenção, não apenas pela sua relevância arquitetônica, mas também por constituir um exemplo singular da aplicação dos princípios da Arquitetura Moderna ao contexto da habitação unifamiliar em Portugal. Projetada em 1954 como residência própria de Viana de Lima (Castro, 2011), esta casa reflete as

preocupações e debates que marcaram os congressos internacionais do CIAM, traduzindo-se numa linguagem arquitetônica “em que funde antigo e moderno” (Rocha, 2013, p. 40).

A Casa das Marinhas desenvolve-se a partir de três volumes principais: um corpo cilíndrico, correspondente ao antigo moinho, um volume cúbico e um volume paralelepípedo. Na sua intervenção, Viana de Lima opta por preservar o moinho pré-existente, ao qual acrescenta um novo volume cúbico, estabelecendo a ligação entre ambos através de um corredor paralelepípedo (Castro, 2011). No interior, a organização funcional distribui-se de forma clara e hierarquizada: a zona social localiza-se ao nível do rés-do-chão; a zona íntima ocupa o primeiro piso; e a zona de serviço encontra-se num volume autónomo de apenas um piso, com entrada independente. A entrada principal, preservada no moinho original, é cuidadosamente enquadrada pela vegetação envolvente (Castro, 2011).

Em termos cromáticos, segundo Rocha (2013), o conjunto caracteriza-se pela predominância do branco, pontuado por discretos jogos de azul e vermelho, tanto no interior como no exterior, conferindo-lhe um sutil e bem-sucedido efeito policromático. Nota-se ainda, no que se refere à materialidade o uso da pedra à vista e do granito.

A Casa das Marinhas sintetiza o método de Viana de Lima: respeitar a pré-existência (no caso, o moinho) enquanto se introduz uma linguagem moderna através de volumes geométricos. Sua estratégia de implantação e a hierarquia clara entre zonas sociais e íntimas revelam influências corbusianas filtradas pela sensibilidade ao lugar, uma postura que ecoa, com variações, nas obras de Távora e Loureiro.

Contudo, a leitura da obra de Viana de Lima revela uma trajetória evolutiva em termos de linguagem arquitetônica. Um exemplo significativo dessa mudança é a Casa Honório de Lima (1939-1943; Figura 36), projetada antes do *Inquérito à Arquitectura Popular em Portugal*. Nesta moradia, é evidente a influência direta de Le Corbusier, nomeadamente através da aplicação dos cinco pontos de uma nova arquitetura, como sublinha Cármen Castro (2011).



**Figura 37:** Habitação José Braga, 1950/1951

Fonte: Figueira et al., 2001, citado em Faria (2007, p.84)



**Figura 38:** Casa Baltazar de Castro

Fonte: Nunes, 2007, citado em Ferreira (2007, p. 70)

A volumetria escalonada, os terraços sucessivos, o envidraçado abundante e a presença de um átrio amplo ao nível do rés-do-chão remetem claramente para os paradigmas do racionalismo internacional e para as chamadas “casas brancas” corbusianas (Rocha, 2013). Ainda que adaptada ao contexto local, com soluções que reforçam a intimidade e proteção em relação ao exterior (Rocha, 2009), a Casa Honório de Lima inscreve-se numa linguagem moderna mais ortodoxa, marcada por uma formalização geométrica rigorosa e uma articulação gráfica abstrata dos volumes.

#### **1.3.4. Habitação José Braga e a Casa Baltazar Castro de Celestino de Castro**

O arquiteto Celestino de Castro (1920–2007), natural do Porto, integra o grupo de profissionais formados inicialmente na Escola Superior de Belas Artes do Porto (ESBAP), onde ingressou em 1937. Concluiu ali os três primeiros anos do curso de Arquitetura, tendo posteriormente sido transferido, por motivos familiares, para a Escola de Belas Artes de Lisboa, onde viria a finalizar a sua formação em 1944 (Antigos Estudantes Ilustres da Universidade do Porto: Celestino de Castro, 2016, Junho 29).

Após concluir a formação académica, Celestino de Castro iniciou a sua atividade profissional com um estágio na Direção de Edifícios de Lisboa, sob orientação do Arq. Cristino da Silva. Esteve envolvido de forma significativa nos debates e iniciativas que marcaram a cultura arquitetônica nacional da década de 1940. Nesse sentido, participou das Exposições Gerais de Artes Plásticas da Sociedade Nacional de Belas Artes e participou no I Congresso Nacional de Arquitetura e no I Congresso da União Internacional dos Arquitetos, em Lausanne. Em 1951, colaborou com a Junta de Colonização Interna e, em 1953, filiou-se ao Partido Comunista Português (Antigos Estudantes Ilustres da Universidade do Porto: Celestino de Castro, 2016, Junho 29).

O arquiteto teve a oportunidade de participar, em 1955, juntamente com Artur

Martins e Fernando Torres, da equipe nº 6 do *Inquérito à Arquitectura Popular em Portugal*. No final da década de 1950 e início dos anos 1960, colaborou na organização da Exposição Itinerante de Arquitectura Portuguesa Contemporânea, destinada ao Smithsonian Institution. Além disso, integrou os gabinetes técnicos de urbanização das câmaras municipais de Almada e Lisboa (Antigos Estudantes Ilustres da Universidade do Porto: Celestino de Castro, 2016, Junho 29).

Segundo o artigo *Antigos Estudantes Ilustres da Universidade do Porto: Celestino de Castro* (2016, 29 de junho), devido à sua militância política ativa no Partido Comunista Português, o arquiteto foi obrigado a viver na clandestinidade para evitar perseguição durante a ditadura do Estado Novo. Em 1963, iniciou esse período de ocultação e, em 1965, exilou-se em Paris e em 1974 retornou a Portugal. Durante seu exílio, continuou a atuar como arquiteto, colaborando com renomados escritórios franceses, como os de Lucien Billard, André Mahé e André Laborie. Também trabalhou no Service des Bâtiments et Jardins du Sénat, órgão responsável pela manutenção e projetos arquitetônicos do Senado francês (Antigos Estudantes Ilustres da Universidade do Porto: Celestino de Castro, 2016, Junho 29).

Em 1975, Celestino de Castro trabalhou nas Brigadas de Apoio Local da Câmara Municipal de Lisboa e, depois, na Direção de Instalações e Equipamentos de Saúde, onde permaneceu até 1990. Em 1976, contribuiu para a transformação do Sindicato Nacional dos Arquitetos na Associação dos Arquitetos Portugueses, participando ativamente até o III Congresso. Após se aposentar em 1990, dedicou-se ao gabinete do projeto do “Avante!”. Em 2003, tornou-se Membro Honorário da Ordem dos Arquitetos (Antigos Estudantes Ilustres da Universidade do Porto: Celestino de Castro, 2016, Junho 29).

Ainda de acordo com o mesmo artigo, entre as obras arquitetônicas de Celestino de Castro destacam-se a Habitação José Braga (1950/1951), localizada na Rua Santos Pousada, no Porto, e a Habitação do Amial (projeto de 1949, construção de 1950-1952), também no Porto. Além disso, ele projetou o Bloco de Citologia do Hospital de Santo António (1989), na mesma cidade, e os blocos residenciais da Avenida dos Estados Unidos da América,

em Lisboa, estes últimos em parceria com Huertas Lobo, João Simões, Hernâni Gandra e Francisco Castro Rodrigues.

Dentre suas obras, cabe aqui salientar a Habitação José Braga (1950/1951; Figura 37), que se distingue das demais mencionadas neste subcapítulo, assinadas por Távora, Ricca Gonçalves e Viana de Lima - as quais estabelecem um diálogo claro entre arquitetura tradicional e moderna. Conforme Faria (2007), Celestino de Castro opta deliberadamente por priorizar seu internacionalismo ideológico em detrimento das particularidades locais. Dessa forma, essa casa exemplifica claramente os valores éticos e estéticos do Movimento Moderno.

A casa apresenta-se como um volume único, de planta quadrada e forma cúbica, cuja composição volumétrica é marcada pela articulação entre cheios e vazios. Essa articulação é reforçada pela presença de grandes vãos que, característicos da fachada livre da arquitetura moderna, não sofrem interferência dos pilares estruturais. A fachada nascente evidencia-se por amplos vãos horizontais que se combinam com jogos volumétricos de cheios e vazios, assinalando os acessos principais à habitação. A cobertura, composta por uma única água, permanece visualmente discreta, ocultando-se por trás de uma platibanda que se alinha com a construção vizinha, reforçando a horizontalidade do conjunto (Faria, 2007).

Funcionalmente, o edifício está adaptado ao terreno com desnível, dispondo as entradas principal e de serviço ao nível do segundo piso, permitindo acesso direto à sala, cozinha, copa e garagem. No primeiro piso, situado em nível com o jardim, encontram-se a adega, arrecadações e um quarto de empregada. O terceiro piso é reservado à zona íntima, abrigando quartos, casas de banho e uma sala de hóspedes, integrados ao terraço-jardim relvado (Faria, 2007).

A materialidade reflete as preocupações com conforto ambiental e ventilação características da arquitetura contemporânea. Os pilares são destacados, rebocados e pintados em azul para se diferenciarem dos demais elementos. As fachadas voltadas a poente contam com proteção solar proporcionada por vegetação caduca e persianas metálicas móveis. O envidraçado da sala é

protegido por palas de madeira revestida em alumínio, com barras horizontais e verticais pivotantes que permitem controle da luz e ventilação. As caixilharias exteriores são executadas em madeira de macacaúba, com variados sistemas de abertura (correr, fixo, basculante) para garantir circulação de ar adequada em todas as dependências (Faria, 2007).

À semelhança de outros arquitetos da sua geração, como Távora, Viana de Lima e Ricca Gonçalves, também Celestino de Castro evoluiu, no período pós *Inquérito*, para uma linguagem mais matizada e sensível ao contexto. Um exemplo notável dessa viragem é a Casa Baltazar Castro (Figura 38), projetada entre 1963 e 1965, em Braga.

Segundo Ferreira (2007, p. 73), a Casa Baltazar Castro desenvolve-se a partir de uma “concepção tendencialmente celular”, expressa na articulação de volumes distintos por meio de um jogo compositivo de intersecções parciais. A espacialidade ganha intensidade com a explosão tridimensional dos volumes, cuja profundidade é enfatizada tanto na configuração geral da massa construída quanto no desenho dos vãos.

A forma da casa decorre diretamente da sua lógica construtiva, numa clara distinção entre os diversos elementos que a compõem “estrutura resistente, paramentos de alvenaria de preenchimento, revestimento, caixilharias, elementos de sombreamento, impermeabilização, caleiras e algerozes, etc.” (Ferreira, 2007, p. 73). Conforme aponta o autor, a cobertura inclinada adquire particular expressão, funcionando como um elemento formal marcante, tal como as fachadas, que embora respeitem os parâmetros urbanos do entorno - como “cércea, tipologia, uso, alinhamentos” - , introduzem uma expressividade inusitada à malha consolidada da cidade.

Internamente, a organização espacial é marcada por uma estrutura intrincada e articulada, na qual cada função se associa a um volume específico, reforçando a escala doméstica do conjunto. Essa composição labiríntica proporciona uma sequência de descobertas visuais e espaciais, frequentemente conduzidas por perspectivas assimétricas. Além disso, a luz natural é cuidadosamente controlada e variada, sendo modulada de acordo

com o uso e o caráter de cada espaço, o que acentua a ambiência pretendida. O detalhamento construtivo é minucioso, com destaque para elementos de remate que adquirem autonomia formal, como “o rodapé no plano vertical que prossegue rebatido no plano horizontal do pavimento transformando-se em taveira de remate do pavimento junto do vão das escadas” (Ferreira, 2007, p.74).

Ferreira sugere que a volumetria dinâmica e a materialidade exuberante da Casa Baltazar Castro evidenciam uma inflexão clara na postura projetual de Celestino de Castro. A obra revela uma intenção expressiva mais afirmativa e esperançosa, que se distancia da rigidez funcionalista e da contenção formal características das suas primeiras realizações. Nesse contexto, insere-se numa nova fase da produção do arquiteto, posterior ao *Inquérito à Arquitetura Popular*, marcada por maior abertura à complexidade formal e ao diálogo com o contexto urbano.

Esse percurso de transformação pode ser melhor compreendido quando analisado em paralelo com outras habitações unifamiliares da época. As oito casas abordadas neste subcapítulo - a Casa de Férias no Pinhal de Ofir (1957-1958) e a Casa sobre o Mar (1952) de Fernando Távora; a Casa do Arquiteto Agostinho Ricca (1963-1974) e a sua antiga habitação na Rua do Vale Formoso (1948); a Casa das Marinhas (1954-1957) e a Casa Honório de Lima (1939-1943) de Alfredo Viana de Lima; e, por fim, a Habitação José Braga (1950-1951) e a Casa Baltazar Castro (1963-1965) de Celestino de Castro - representam diferentes formas de resposta ao debate arquitetônico português da segunda metade do século XX.

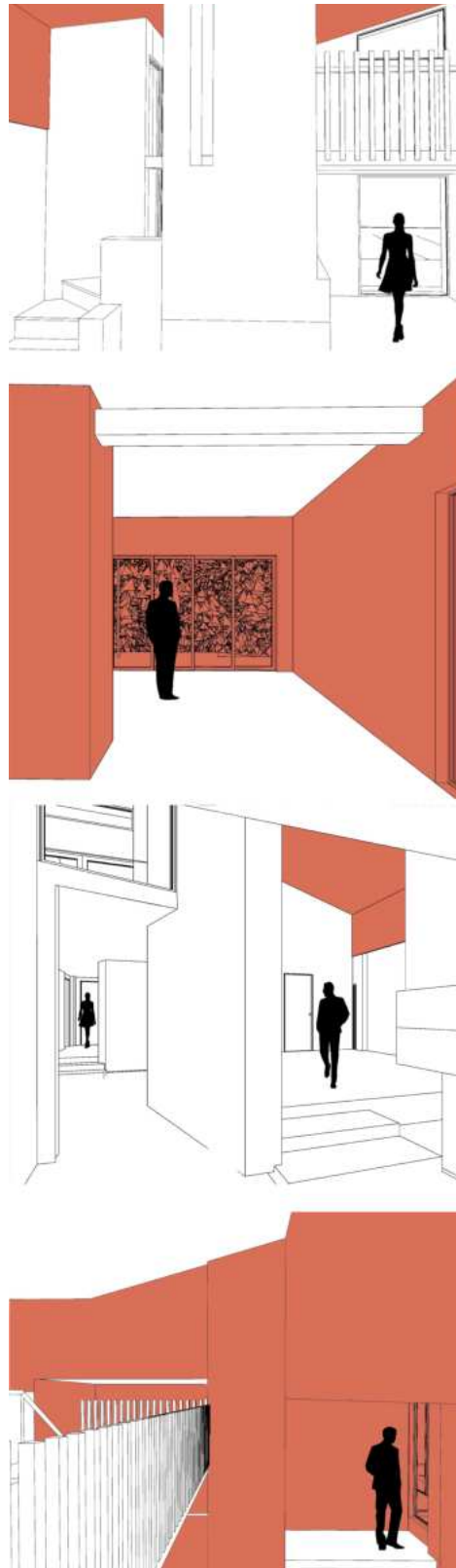
Nota-se, de forma transversal, uma mudança significativa entre o período anterior e posterior ao *Inquérito à Arquitectura Popular Portuguesa* (1955-1961). As obras realizadas após ou durante o *Inquérito* tendem a revelar uma aproximação crítica às tradições construtivas locais, enquanto as anteriores mantêm maior alinhamento com o vocabulário modernista internacional. No entanto, essa mudança não se dá de maneira homogênea: cada arquiteto respondeu a esse contexto com estratégias próprias, revelando diferentes graus de apropriação e síntese entre modernidade e tradição.

Távora, por exemplo, materializa na Casa de Ofir a sua "terceira via", harmonizando os princípios modernos com a espontaneidade da arquitetura popular minhota, mas preservando uma lógica volumétrica contida e depurada. Em contraste, Viana de Lima, na Casa das Marinhas, cria uma síntese entre passado e presente não só através da incorporação de um moinho pré-existente, mas também através de uma composição espacial e formal mais complexa. De modo semelhante, Ricca Gonçalves articula materiais vernáculos como o granito e a telha romana com soluções espaciais inovadoras, resultando numa habitação que se pode considerar "híbrida", tanto na materialidade quanto na organização formal. Já Celestino de Castro, na Casa Baltazar Castro, explora uma concepção claramente fragmentada e tridimensional, na qual a lógica construtiva e a expressividade plástica se articulam com precisão, resultando numa volumetria complexa, de escala doméstica, que respeita a malha urbana sem abrir mão de uma forte presença formal.

Como observa Pastor (2011), a partir de 1955 a arquitetura portuguesa passa a articular-se entre duas tendências: uma que resgata e reinterpreta tradições construtivas, e outra que incorpora inovações sem abdicar completamente das referências populares. Nesse panorama, o Mercado da Feira (1959) e a Casa de Ofir tornam-se paradigmas do período. Destacam-se ainda as afinidades entre a Casa de Ofir e a Casa das Marinhas, ambas em Esposende e projetadas em simultâneo. Como nota Rocha (2013), as semelhanças entre as duas obras - desde a integração ao sítio até a fusão de elementos modernos e tradicionais - revelam um paralelismo criativo entre Távora e Viana de Lima, embora cada um mantenha uma linguagem própria.

Assim, este subcapítulo demonstra como a habitação unifamiliar se tornou um terreno fértil para a experimentação arquitetônica no pós-guerra, oscilando entre o enraizamento local e a abertura à modernidade. Ainda que o impacto do *Inquérito* se manifeste de forma generalizada, ele não gera respostas uniformes: ao contrário, é justamente na diversidade das reações que se revela a riqueza e a complexidade do debate.

## **CAPÍTULO II:** ANÁLISE ARQUITETÔNICA



**Figura 39:** Exemplos gráficos da análise.

Fonte: Autora, a partir do Acervo FIMS.

Documentos originais: CICA-SDIA, PT/FIMS/  
JCL/0003-pd0003 ; pd0043 ; pd0047 e PT/FIMS/  
JCL/0026-pd0001; pd0004, © Fundação  
Marques da Silva. Perspectivas elaboradas pela  
autora

## **2.1. Enquadramento da Análise**

A análise arquitetônica das obras selecionadas exigiu, como etapa preliminar, a obtenção dos desenhos originais, indispensáveis à compreensão rigorosa dos espaços arquitetônicos. Com base nesse material, procedeu-se ao redesenho das peças gráficas como metodologia de apoio à investigação, permitindo a reconstituição das soluções projetuais adotadas por José Carlos Loureiro. Este processo revelou-se útil também para a elaboração de modelos tridimensionais, cuja finalidade foi aprofundar o entendimento das relações formais, espaciais e construtivas inerentes a cada uma das casas.

Os desenhos que serviram de base para o redesenho foram gentilmente cedidos pela Fundação Instituto Marques da Silva (FIMS), entidade responsável pela curadoria do espólio documental de José Carlos Loureiro. A disponibilização deste acervo gráfico foi crucial para assegurar o rigor documental da análise e garantir a fidelidade das representações produzidas.

Cumprir destacar que, devido a limitações temporais ao longo do desenvolvimento da pesquisa, não foi possível realizar levantamentos arquitetônicos diretos das obras. No entanto, as visitas realizadas aos edifícios, ainda que sem a sistematização de medições técnicas, em conjunto com os desenhos originais fornecidos pela FIMS, ofereceram suporte suficiente para a construção de uma leitura crítica consistente, que sustenta a análise comparativa apresentada nos subcapítulos seguintes.

A seguir, apresenta-se o enquadramento específico de cada uma das obras analisadas, com foco nos seus contextos históricos e programáticos visando estabelecer as bases operativas para a análise arquitetônica desenvolvida nos subcapítulos subsequentes.

### **2.1.1. Casa J. Carlos Loureiro (1949)**

A Casa do Arquiteto, concebida como habitação própria e espaço de trabalho, emerge no período pós-Segunda Guerra Mundial, num contexto de



**Figura 40:** Casa J. Carlos Loureiro, 1959

Fonte: Casa J. Carlos Loureiro (GALP, s.d.)



**Figura 41:** Casa J. Carlos Loureiro, 1970 (1)

Fonte: Casa J. Carlos Loureiro (GALP, s.d.)



**Figura 42:** Casa J. Carlos Loureiro, 1970 (2)

Fonte: Casa J. Carlos Loureiro (GALP, s.d.)



**Figura 43:** Casa J. Carlos Loureiro, 1970 (3)

Fonte: Casa J. Carlos Loureiro (GALP, s.d.)

reconfiguração social e disciplinar, refletindo um momento ainda formativo na trajetória de José Carlos Loureiro, em que o arquiteto inicia suas experimentações com os princípios do modernismo. A casa configura-se como um campo de ensaio, onde a arquitetura se constrói em permanente diálogo com a vida que nela se desenrola (Milano & Cremascoli, 2016). Tal caráter experimental manifesta-se nas duas sucessivas ampliações da casa (Figuras, 40, 41, 42 e 43), realizadas em diferentes fases da vida do arquiteto, acompanhando não apenas as transformações na estrutura familiar, mas também refletindo a progressiva adaptação às mudanças de paradigma na arquitetura portuguesa ao longo do século XX, nomeadamente aquelas impulsionadas pelo período pós *Inquérito à Arquitetura Regional*.

Projetada em 1949, enquanto o arquiteto ainda frequentava a Escola de Belas Artes do Porto, e construída com o apoio da *Cooperativa O Problema da Habitação*, a casa passou a ser habitada logo após a conclusão do curso e o seu casamento. Trata-se de uma obra de forte carga pessoal, que se configura como o primeiro exercício de autoria do arquiteto (Loureiro & Costa, 2013). Nesta obra já se revelam inquietações iniciais que, mais tarde, viriam a estruturar de forma consistente a sua produção arquitetônica .

No projeto, a escolha por materiais naturais e a valorização das suas qualidades expressivas, traduzem uma atitude crítica face ao racionalismo institucionalizado no ensino da época, revelando uma busca deliberada por uma linguagem própria, enraizada na materialidade e na experiência sensível do espaço. Essa postura projetual dialoga com questões teorizadas por Fernando Távora, tanto nos ensaios *O Problema da Casa Portuguesa* (1945–1947) quanto, mais tarde, em *Da Organização do Espaço* (1962), além de se alinhar com as preocupações evidenciadas no *Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa*.

### **2.1.2. Casa-Atelier Júlio Resende (1962)**

A Casa-Atelier projetada para o pintor Júlio Resende, conforme já referido, é uma obra concebida por José Carlos Loureiro no ano de 1962. Neste intervalo



**Figura 44:** Casa-Atelier Júlio Resende, 1962 (2)

Fonte: Casa - Atelier Júlio Resende (GALP, s.d.)



**Figura 45:** Casa-Atelier Júlio Resende, 1962 (3)

Fonte: Casa - Atelier Júlio Resende (GALP, s.d.)



**Figura 46:** Casa-Atelier Júlio Resende, 1962 (4)

Fonte: Casa - Atelier Júlio Resende (GALP, s.d.)



**Figura 47:** Casa-Atelier Júlio Resende, 1962 (5)

Fonte: Casa - Atelier Júlio Resende (GALP, s.d.)

temporal entre o projeto da sua própria residência (Casa do Arquiteto) e este novo, verificam-se transformações significativas no panorama da arquitetura portuguesa, fortemente influenciadas pelo *Inquérito à Arquitectura Popular em Portugal*. Tal como sucedeu com arquitetos como Fernando Távora, Agostinho Ricca, Viana de Lima e Celestino de Castro, mencionados no capítulo anterior, nota-se uma inflexão no modo de projetar - mais atento às especificidades do lugar, ao saber construtivo vernacular e à dimensão humanista do habitar. A Casa-Atelier de Júlio Resende traduz de forma exemplar essa transição, sobretudo quando comparada com a Casa do Arquiteto.

Conforme registrado por Milano & Cremascoli (2016), em entrevista narrativa concedida por José Carlos Loureiro, o arquiteto descreve que este projeto nasce de uma relação de amizade e admiração mútua entre ele e Resende, cuja origem remonta a uma primeira encomenda artística feita por Loureiro ao pintor. A partir dessa colaboração inicial, consolidou-se um vínculo pessoal e profissional que culminaria no convite para projetar a futura casa de Resende. A escolha do terreno, junto ao rio Douro em Gondomar, foi sugerida pelo próprio arquiteto, numa tentativa de oferecer ao artista melhores condições de vida e de trabalho, afastando-o do ruído urbano que comprometia a sua prática.

Atualmente classificada como Monumento de Interesse Público (Loureiro & Costa, 2013), a casa representa um exercício de arquitetura profundamente comprometido com a sensibilidade do seu habitante. Ao aceitar o desafio de projetar para um criador como Resende, Loureiro reconheceu a responsabilidade de conceber um espaço que fosse, ao mesmo tempo, funcional, esteticamente estimulante e emocionalmente significativo (Figuras 44, 45, 46 e 47). Como o próprio arquiteto afirma:

"Vivo na convicção, ainda hoje muito presente, de que a arquitetura se deve fazer para as pessoas comuns, para seres humanos nas suas horas de alegria ou de sofrimento, para o seu conforto físico mas igualmente para emoção dada pelos espaços, pela luz, pela cor, pela textura dos materiais" (Loureiro, 2012, p.72).

Essa convicção manifesta-se de forma concreta no projeto da Casa-Atelier. Resende, plenamente identificado com o espaço, reconhece:

"A verdade, porém, é que se trata da casa com que sempre sonhei [...] O atelier, dominando a planta, está apto a cumprir as necessidades vitais (espaço-luz-isolamento). A habitação, por seu lado, satisfaz plenamente os aspectos práticos e psicológicos (afectividade-quietude meditativa-iluminação repousante)" (Loureiro & Costa, 2013, p.61).

## 2.2. Análise

A análise desenvolvida nesta dissertação fundamenta-se em critérios específicos de leitura arquitetônica, definidos com o objetivo de identificar os princípios projetuais que sustentam as obras em estudo. Conforme discute Simon Unwin (2014), a análise arquitetônica constitui uma ferramenta metodológica fundamental para a compreensão das lógicas espaciais, formais e construtivas que organizam uma obra, visando à explicitação de seus componentes estruturantes e dos mecanismos operativos que orientam sua concepção.

Nesse sentido, a análise proposta busca responder diretamente ao objetivo central da investigação: compreender de que maneira duas obras concebidas em um intervalo temporal relativamente próximo, e em contextos locais e programáticos semelhantes, podem apresentar linguagens arquitetônicas marcadamente contrastantes.

Pretende-se, assim, identificar e interpretar os elementos que se mantêm constantes ao longo da trajetória de Loureiro, bem como aqueles que se transformam em resposta às circunstâncias históricas, culturais e disciplinares específicas de cada período. Para tal, foram definidos critérios de análise que possibilitam uma leitura crítica e comparativa das duas obras: (1) relação com o contexto físico e paisagístico; (2) geometria; (3) escala; (4) estrutura espacial e progressão dos espaços; (5) organização funcional, circulação e espaços servidos e servidores; (6) tratamento da luz e da sombra; (7) materiais e texturas. A escolha desses critérios fundamenta-se tanto na identificação de temas recorrentes entre autores que se dedicam à análise arquitetônica quanto na intenção de destacar os elementos mais relevantes para a compreensão das duas obras em estudo.

Para a realização da análise, optou-se por articular abordagens escritas e gráficas dos temas escolhidos, considerando o potencial complementar de cada uma. A escrita permite desenvolver uma argumentação mais aprofundada, estabelecer relações com outros autores e adotar uma abordagem narrativa capaz de contextualizar as escolhas projetuais. Já os

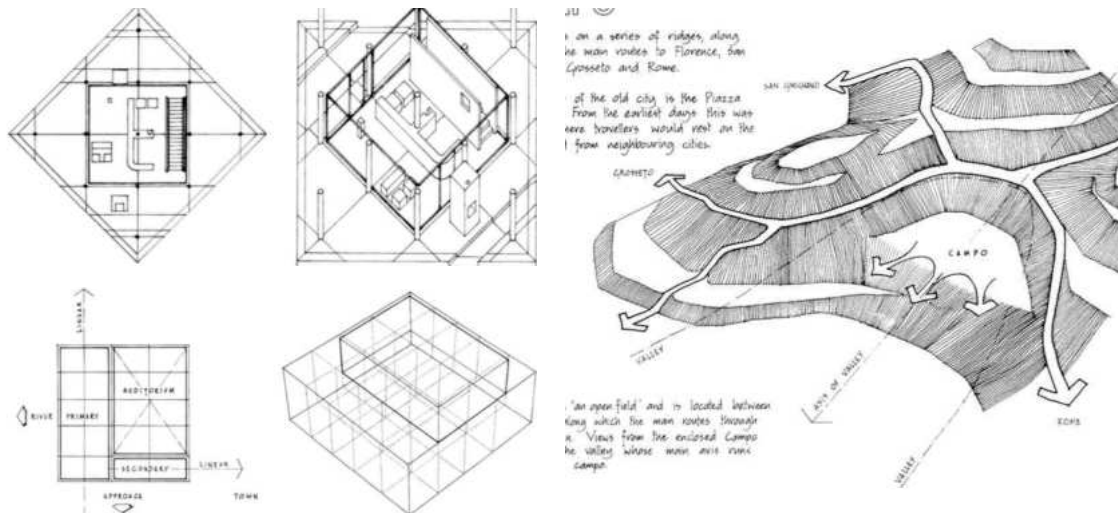


Figura 48: Elementos gráficos do livro *Design Strategies in Architecture*

Fonte: Baker (2006, p. 31, 116 e 191)

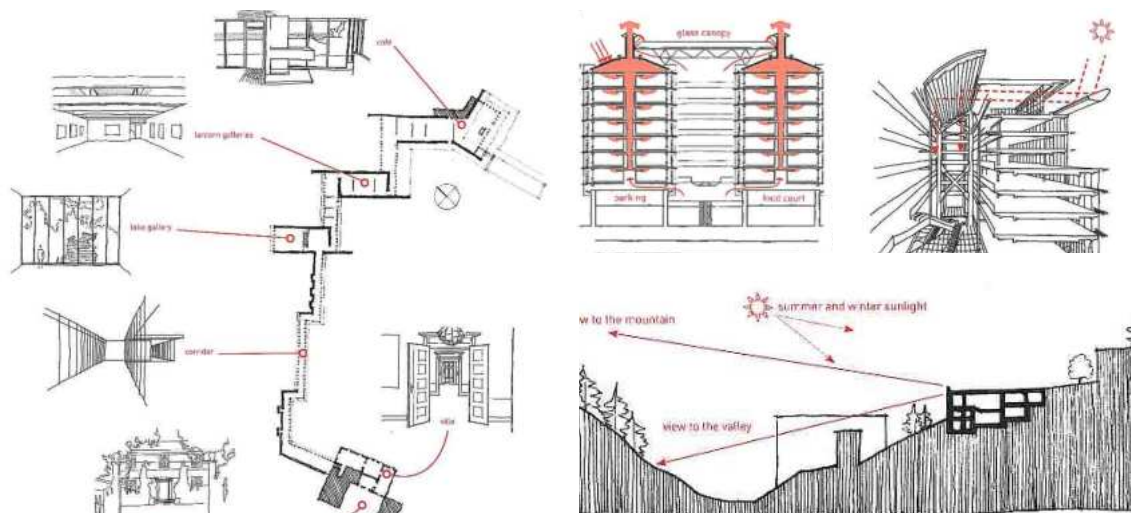


Figura 49: Elementos gráficos do livro *The Elements of Modern Architecture: Understanding Contemporary Buildings*

Fonte: Radford, Morkoç & Srivastava (2014, p. 14, 57, 109 e 179)

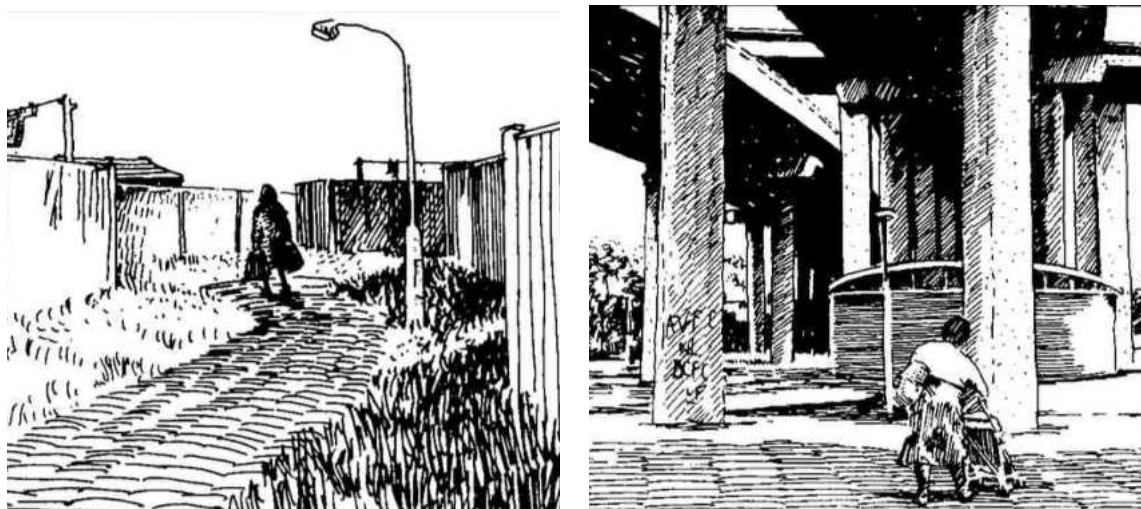


Figura 50: Elementos gráficos do livro *Design Strategies in Architecture*

Fonte: Bentley, McGlynn, Smith, Alcock & Murrain (1985, p. 43)

elementos gráficos possibilitam uma leitura mais imediata e simultânea da totalidade da obra, permitindo testar hipóteses e evidenciar aspectos específicos considerados relevantes. Essa articulação foi orientada por referências de autores que também combinam descrição textual e representação visual em suas investigações, como: Geoffrey Baker, no livro *Design Strategies in Architecture* (Figura 48); Antony Radford, Selen Morkoç e Amit Srivastava, em *The Elements of Modern Architecture: Understanding Contemporary Buildings* (Figura 49); e Ian Bentley, Alan Alcock, Paul Murrain, Sue McGlynn e Graham Smith, em *Responsive Environments: A manual for designers* (Figura 50).

Com base nessas referências, definiu-se a linguagem gráfica a ser adotada nos desenhos de análise, fortemente inspirada nas representações presentes no livro *The Elements of Modern Architecture: Understanding Contemporary Buildings*. Esse material destacou-se pela clareza visual e pela capacidade de comunicação autônoma dos desenhos, que se mostram quase autoexplicativos. Nesse contexto, adotou-se o uso estratégico da cor como recurso para destacar elementos-chave em cada representação, reforçando visualmente os tópicos discutidos na análise textual e contribuindo para uma leitura mais precisa e intuitiva dos aspectos abordados.

Como suporte técnico para a elaboração da análise gráfica, foram utilizados os softwares: ArchiCAD, que foi empregado na produção de plantas, cortes, alçados, axonometrias e perspectivas tridimensionais; QGIS, que foi utilizado para a geração da planta de localização; e o GIMP, que serviu para o tratamento final e a edição gráfica das representações desenvolvidas.

## **2.2.1 Relação com o Contexto Físico e Paisagístico**

### **2.2.1.1. Caracterização da envolvente**

A arquitetura não surge em abstrato, mas sim a partir de uma relação com aquilo que já existe no território. Todo projeto parte do reconhecimento das qualidades e condicionantes do lugar, compreendendo seus potenciais,



**Figura 51:** Planta de Localização das Casas Objeto de Estudo

Fonte: Planta de localização elaborada pela autora com auxílio do QGIS

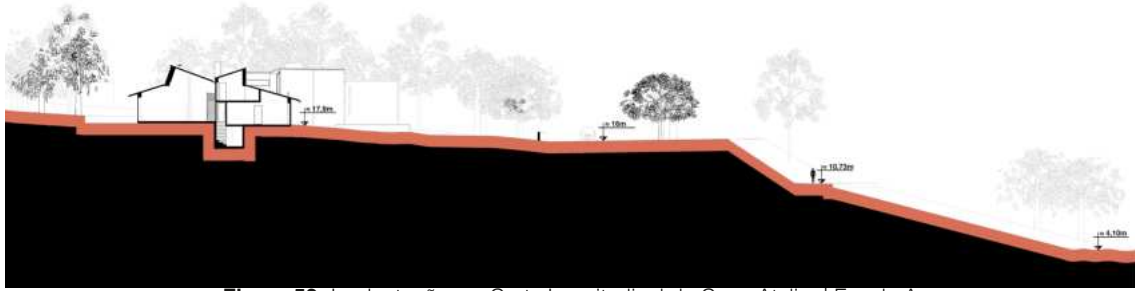
limitações, memórias e significados. O entendimento do entorno, em termos físicos, simbólicos e culturais, é fundamental para a definição do caráter e da diretriz da intervenção arquitetônica. A escolha do local e a forma como se partilha esse espaço com outros elementos do contexto são aspectos que moldam a concepção espacial desde os primeiros gestos projetuais (Unwin, 2014).

O 'lugar arquitetônico', portanto, não é um suporte neutro. Ele constitui-se como uma sobreposição de camadas históricas e significados culturais. Como destaca Von Meiss (1990, p. 143), "The site as a place is always linked to human history", evidenciando que a intervenção arquitetônica pode destruir, reforçar ou transformar as características preexistentes do lugar. O autor enfatiza a importância do estudo minucioso da envolvente, pois é nela que se encontram "the most powerful stimulants and the most enriching material for design: geometric lines, remains, fragments of nature and of human efforts".

Ambas as habitações objeto deste estudo encontram-se implantadas nas imediações do rio Douro (Figura 51), no mesmo quarteirão, inseridas no tecido metropolitano do Porto. A sua proximidade geográfica - situando-se ambas na zona ribeirinha de Valbom, em Gondomar - confere-lhes um enquadramento paisagístico comum, fortemente marcado pela presença do Douro e pela vegetação característica das margens fluviais.

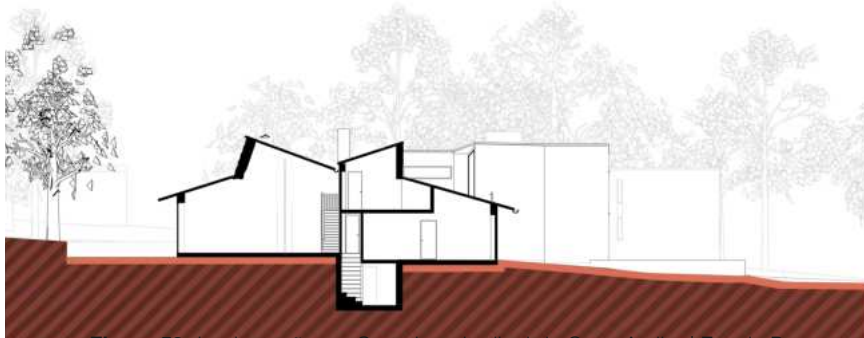
#### **2.2.1.2. Inserção topográfica**

A topografia é uma das primeiras condições com as quais a arquitetura deve lidar, funcionando ora como obstáculo, ora como oportunidade. A forma do terreno, com suas inclinações e acidentes naturais, desafia ou inspira estratégias projetuais, influenciando diretamente a implantação da obra e a configuração do espaço construído. Desde tempos remotos, arquitetos buscaram formas de responder ao desnível natural do solo, seja por meio da criação de plataformas artificiais, seja pela adaptação sensível da arquitetura ao relevo, valorizando a experiência do lugar (Unwin, 2014).



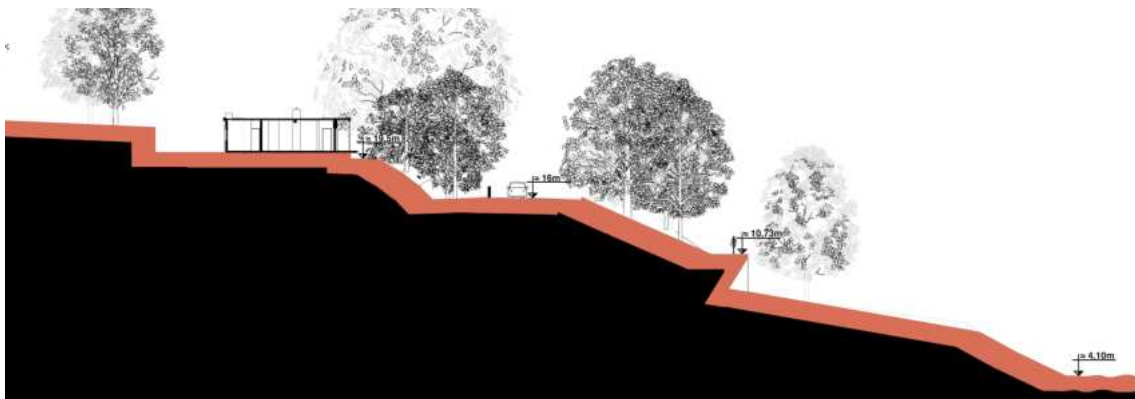
**Figura 52:** Implantação em Corte Longitudinal da Casa-Atelier | Escala A

Fonte: Autora, a partir do Acervo FIMS. Documentos originais: CICA-SDIA, PT/FIMS/JCL/0026-pd0001; pd0004, © Fundação Marques da Silva. Desenho adaptado pela autora



**Figura 53:** Implantação em Corte Longitudinal da Casa-Atelier | Escala B

Fonte: Autora, a partir do Acervo FIMS. Documentos originais: CICA-SDIA, PT/FIMS/JCL/0026-pd0001 ; pd0004, © Fundação Marques da Silva. Desenho adaptado pela autora



**Figura 54:** Implantação em Corte Longitudinal da Casa J. Carlos Loureiro, 1949 | Escala A

Fonte: Autora, a partir do Acervo FIMS. Documentos originais: CICA-SDIA, PT/FIMS/JCL/0003-pd0003 ; pd0039, © Fundação Marques da Silva. Desenho adaptado pela autora



**Figura 55:** Implantação em Corte Longitudinal da Casa J. Carlos Loureiro, 1949 | Escala B

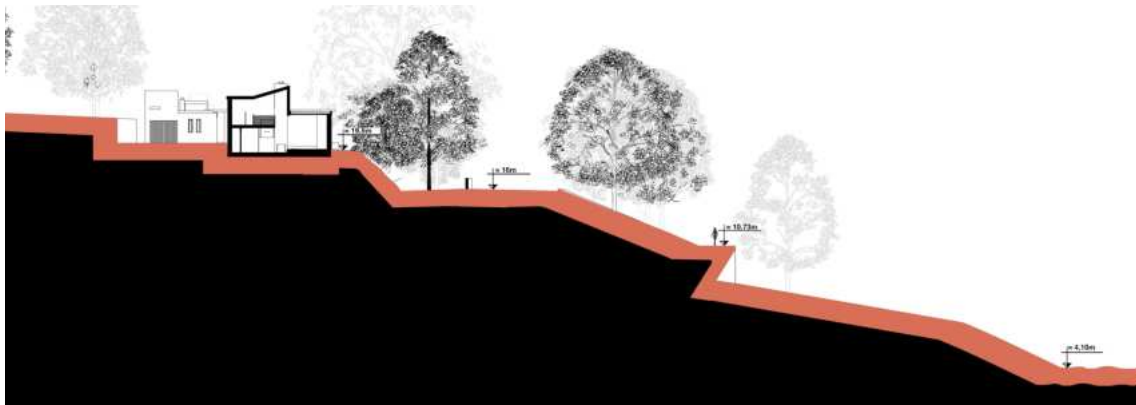
Fonte: Autora, a partir do Acervo FIMS. Documentos originais: CICA-SDIA, PT/FIMS/JCL/0003-pd0003 ; pd 0039, © Fundação Marques da Silva. Desenho adaptado pela autora

Nesse sentido, a relação entre arquitetura e topografia configura-se como um diálogo entre intervenção e respeito. Enquanto algumas estratégias contemporâneas banalizam as transformações do terreno, nivelando-o sem considerar suas qualidades intrínsecas, autores como Meiss (1990, p.143) alertam para os riscos dessa postura, criticando a formação de uma “bulldozer landscape”. O autor defende que, no passado, as limitações técnicas obrigavam uma maior adaptação às condições naturais, gerando uma coerência apreciável entre o construído e o sítio, e reforça a importância de valorizar as características essenciais do local ao invés de ignorá-las.

Assim, a topografia - natural ou modificada - influencia profundamente a implantação e também a espacialidade e o percurso arquitetônico. Como apontam Simitch e Warke (2014), a relação entre edifício e terreno pode gerar soluções que enriquecem a experiência do usuário, promovendo uma arquitetura enraizada no lugar e sensível à sua paisagem. Ao reconhecer o relevo como parte integrante do projeto, o arquiteto transforma o desafio do terreno em uma potência expressiva e compositiva.

No caso das duas habitações analisadas, é possível observar respostas distintas, porém igualmente conscientes, ao desafio da topografia. A Casa-Atelier (Figuras 52 e 53) insere-se num terreno com declive acentuado e opta por uma estratégia de adaptação: em vez de recorrer à terraplanagem extensiva, a edificação é cuidadosamente encaixada no relevo existente. O projeto desenvolve-se em patamares que acompanham a inclinação natural do terreno, permitindo que diferentes espaços da casa se articulem a cotas variadas e se abram ao exterior em níveis distintos. Essa solução escalonada reforça uma integração sensível com o lugar, valorizando sua conformação original.

Em contraste, a Casa do Arquiteto (Figuras 54 e 55) adota uma abordagem diferente: posicionada no topo de um terreno igualmente inclinado, a residência se ergue sobre uma plataforma artificial, elevando-se em relação ao solo. Essa decisão projetual transforma a casa em um mirante, permitindo visuais amplos e desobstruídos sobre a paisagem descendente, que culmina no Rio Douro.



**Figura 56:** Implantação em Corte Longitudinal da Casa J. Carlos Loureiro, 1970 | Escala A

Fonte: Autora, a partir do Acervo FIMS. Documentos originais: CICA-SDIA, PT/FIMS/JCL/0003-pd0039 ; pd0043 ; pd0047, © Fundação Marques da Silva. Desenho adaptado pela autora



**Figura 57:** Implantação em Corte Longitudinal da Casa J. Carlos Loureiro, 1970 | Escala B

Fonte: Autora, a partir do Acervo FIMS. Documentos originais: CICA-SDIA, PT/FIMS/JCL/0003-pd0039 ; pd0043 ; pd0047, © Fundação Marques da Silva. Desenho adaptado pela autora

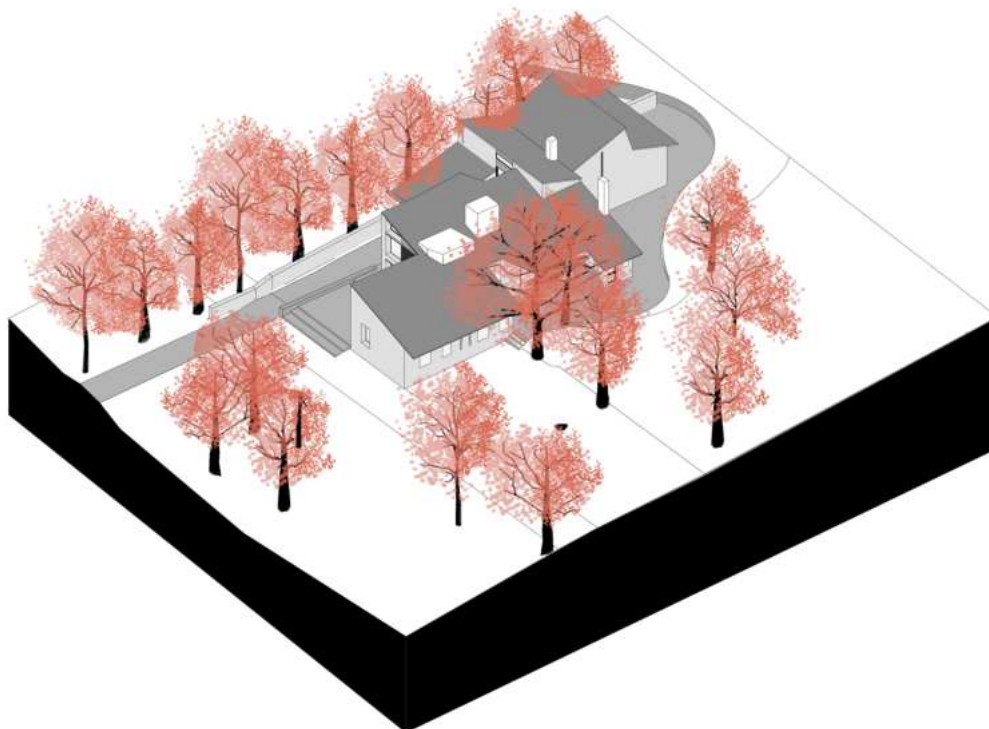
Essa postura projetual, inicialmente marcada por uma relação de sobreposição ao terreno, foi posteriormente reconfigurada por uma intervenção que ampliou e complexificou a edificação, tanto em termos formais quanto programáticos. A nova implantação introduz uma articulação mais dinâmica entre a arquitetura e o relevo, substituindo a lógica de um volume único e dominante por uma composição mais fragmentada e adaptada. Parte da construção passa a se insinuar no terreno, respondendo ao declive de forma mais sensível e estabelecendo uma relação mais estreita com a topografia que antes era apenas suportada, mas não incorporada (Figuras 56 e 57).

A comparação entre as estratégias revela abordagens contrastantes diante da topografia, ora acolhida e moldada, ora dominada e reinterpretada. Em ambas, contudo, evidencia-se uma consciência projetual atenta ao potencial expressivo do terreno e à sua influência determinante na configuração do espaço arquitetônico.

### **2.2.1.3. Utilização da vegetação**

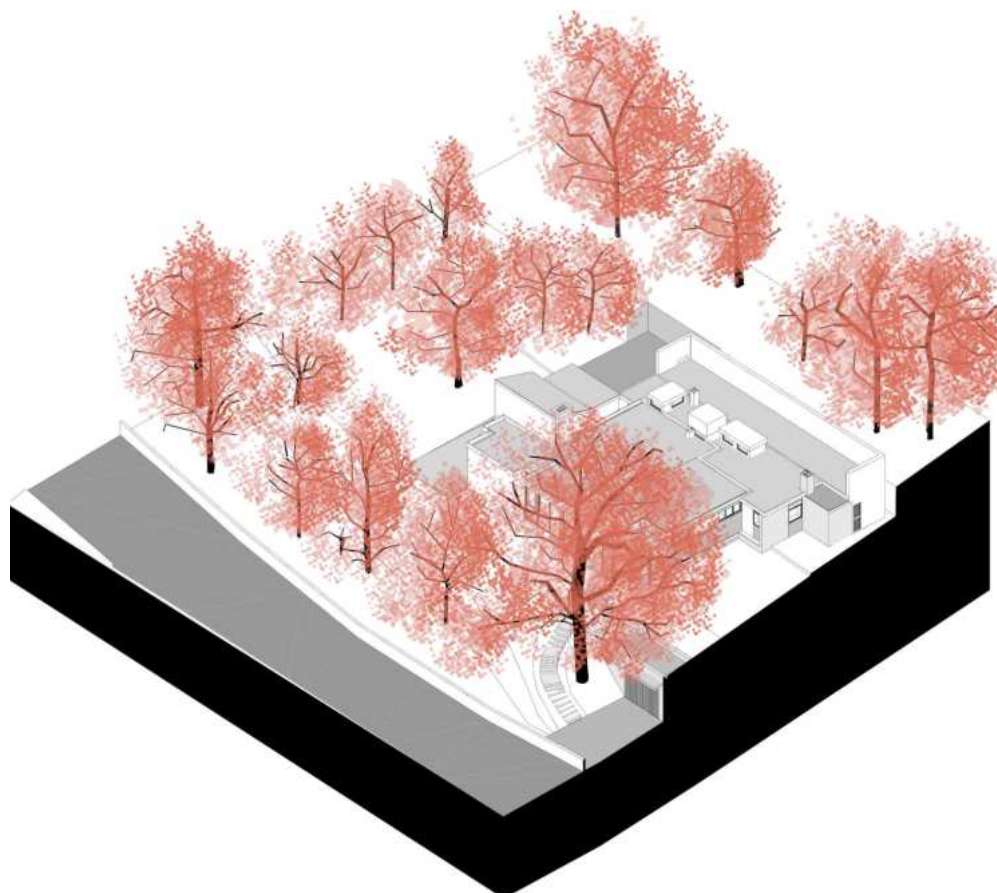
Os elementos naturais como as árvores, os campos e a vegetação em geral oferecem mais do que um pano de fundo visual: eles fazem parte da essência do espaço arquitetônico. Desde paisagens intocadas até contextos urbanos, a vegetação pode ser incorporada à arquitetura como elemento de conforto ambiental, referência simbólica ou integração com o ecossistema. O uso de árvores, por exemplo, como suporte ou abrigo, remete a práticas ancestrais que ainda encontram eco na arquitetura contemporânea (Unwin, 2014).

Essa presença ativa da vegetação nos espaços construídos também é destacada por Von Meiss (1990, p.155), que observa a evolução histórica desse papel: "From 1930 onwards, a private path was often laid, with some planting, between the pavement and the front door of the building". O autor propõe ainda um princípio fundamental para o projeto: "from each house and from each place of work one must be able to perceive the rhythm of the



**Figura 58:** Casa-Atelier: Relação Com a Vegetação

Fonte: Autora, a partir do Acervo FIMS. Documentos originais: CICA-SDIA, PT/FIMS/JCL/0026-pd0001 ;  
pd0004, © Fundação Marques da Silva. 3D elaborado pela autora



**Figura 59:** Casa J. Carlos Loureiro (1970): Relação Com a Vegetação

Fonte: Autora, a partir do Acervo FIMS. Documentos originais: CICA-SDIA, PT/FIMS/JCL/0003-pd0039 ;  
pd0043 ; pd0047, © Fundação Marques da Silva. 3D elaborado pela autora

seasons and the weather", destacando a vegetação como elemento dinâmico que conecta o habitante aos ciclos naturais e às mudanças climáticas.

Nessa mesma linha de pensamento, Simitch & Warke (2014) reforçam o papel mediador da vegetação como elo entre arquitetura e natureza. Ao mesmo tempo em que favorece a integração do edifício à paisagem, a vegetação oferece sombra, conforto térmico e ameniza impactos ambientais, contribuindo para a harmonia entre a obra e o meio natural.

Esses princípios teóricos encontram aplicação concreta nas casas analisadas, revelando abordagens distintas, porém complementares, na relação entre arquitetura e vegetação. Na Casa-Atelier de Júlio Resende, por exemplo, o local onde se implanta a habitação é caracterizado por uma relação sensível com a natureza envolvente (Figura 58). A norte, o jardim assume um caráter selvagem e estende-se até à zona de vegetação mais densa, num gesto que parece nascer do interior do próprio atelier. A presença do sol conduz o olhar até à paisagem do Douro, visível para além da cortina de camélias (Resende, citado em Loureiro & Costa, 2013). Loureiro afirma em sua monografia (2012, p.72): "Quisemos que a casa brotasse do solo como se nascida no meio das árvores, acompanhando com naturalidade o declive do terreno".

Em contraste com essa vegetação de caráter mais espontâneo, a Casa do Arquiteto José Carlos Loureiro revela uma abordagem mais deliberada e fortemente afetiva no uso da vegetação (Figura 59). O próprio arquiteto plantou diversas árvores ao redor da casa, como o exemplar de Ginkgo Biloba, cuja forma, ao desviar-se de outra árvore próxima, chamou sua atenção pela composição espontânea e expressiva (Milano & Cremascoli, 2016).

Mais do que uma decisão paisagística, essas ações refletem uma profunda integração simbólica entre o espaço construído e a experiência pessoal. Um exemplo ainda mais marcante é o pinheiro manso que Loureiro trouxe de sua terra natal e plantou no jardim ao regressar com a filha recém-nascida. A árvore, que hoje tem a mesma idade da filha, permanece como um elemento vivo de memória, simbolizando a passagem do tempo e a continuidade da vida familiar no espaço construído (Milano & Cremascoli, 2016). Essa ação



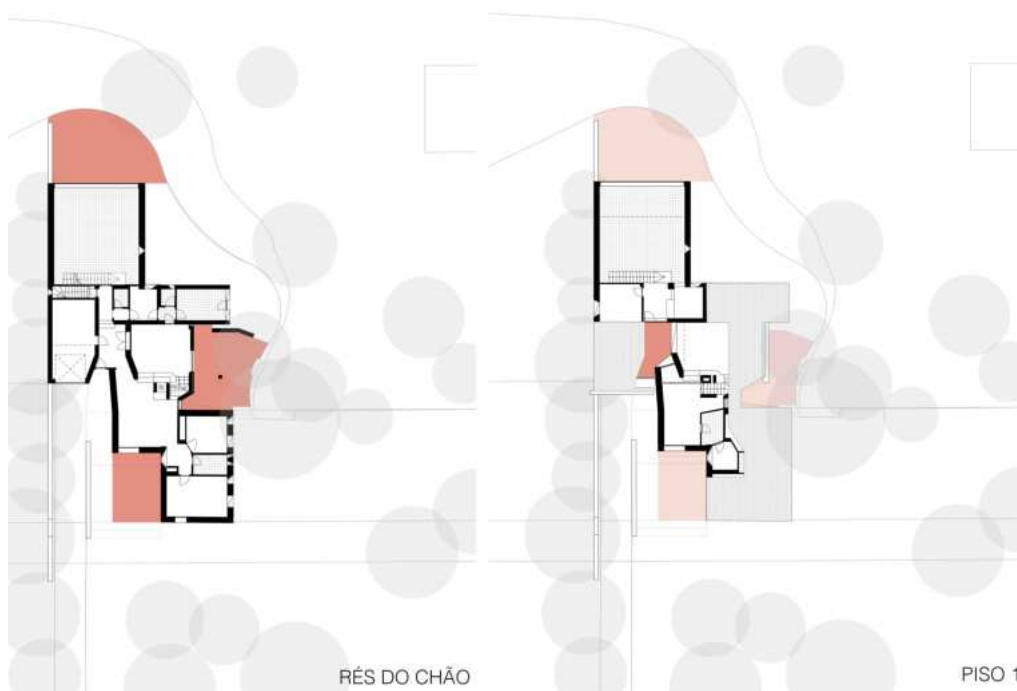
**Figura 60:** Casa J. Carlos Loureiro (1949): Relação Interior - Exterior

Fonte: Autora, a partir do Acervo FIMS. Documento original: CICA-SDIA, PT/FIMS/JCL/0003-pd0003, © Fundação Marques da Silva. Desenho adaptado pela autora



**Figura 61:** Casa J. Carlos Loureiro (1970): Relação Interior - Exterior

Fonte: Autora, a partir do Acervo FIMS. Documento original: CICA-SDIA, PT/FIMS/JCL/0003-pd0043, © Fundação Marques da Silva. Desenho adaptado pela autora



**Figura 62:** Casa-Atelier: Relação Interior - Exterior

Fonte: Autora, a partir do Acervo FIMS. Documento original: CICA-SDIA, PT/FIMS/JCL/0026-pd0001, © Fundação Marques da Silva. Desenho adaptado pela autora

exemplifica, de forma concreta, o conceito defendido por Von Meiss (1990) sobre uma característica essencial da habitação: a capacidade do espaço construído de proporcionar aos seus ocupantes a percepção contínua dos ciclos naturais e das transformações ambientais.

Dessa forma, embora com estratégias distintas, ambas as obras evidenciam como a vegetação pode transcender o papel de mero elemento paisagístico, tornando-se componente essencial da experiência arquitetônica e vivencial. Na Casa-Atelier de Júlio Resende, ela surge de forma espontânea, quase selvagem, integrando-se organicamente à arquitetura e à paisagem do Douro. Já na Casa do Arquiteto, a natureza é cuidadosamente introduzida por José Carlos Loureiro, numa relação afetiva e construída ao longo do tempo. Em ambos os casos, as árvores e a vegetação envolvente atuam como elementos de privacidade, formando uma barreira visual natural que isola a casa do exterior.

#### **2.2.1.4. Relação entre interior e exterior**

A articulação entre interior e exterior é um dos aspectos centrais na construção da espacialidade arquitetônica, refletindo uma busca histórica do ser humano por transformar abrigos naturais em espaços habitáveis que promovam conforto diante das condições climáticas. Desde as primeiras habitações em cavernas, essa mediação envolveu o aproveitamento consciente de recursos naturais como a luz solar e a ventilação, bem como a adaptação das aberturas e limites físicos do edifício para garantir a continuidade sensível entre o construído e o ambiente natural. Nesse processo, a arquitetura atua como um filtro que equilibra a interação entre o corpo humano e as condições externas, favorecendo uma convivência harmoniosa com o meio (Unwin, 2014).

Essa mediação espacial é, em grande parte, concretizada por meio dos limiares arquitetônicos, que estabelecem a fronteira entre o interior e o exterior e são fundamentais para a construção da sensação de pertencimento ao espaço. Von Meiss (1990) ressalta que esses espaços de transição - como

degraus, beirais, portões, portas, varandas e janelas - funcionam como locais onde “o mundo se inverte”, permitindo que a experiência espacial se desdobre entre dentro e fora. Particularmente, a janela assume uma dupla função significativa, servindo como ponto de partida do olhar que conduz do interior para o exterior e, simultaneamente, como uma abertura para um “outro lugar” que fortalece o sentimento de estar em casa.

Assim, o diálogo entre os espaços internos e externos se manifesta como um elemento fundamental na vivência arquitetônica, orientando-se pela relação com a luz, as vistas e os percursos que conectam os ambientes. Conforme destacam Simitch e Warke (2014), essa articulação de aberturas e trajetos amplia a percepção do lugar e enriquece a experiência espacial, consolidando a arquitetura como uma mediação sensível entre o contexto e o corpo humano.

No que diz respeito a casa do Arquiteto, tanto a casa original de 1949 quanto a intervenção de 1970 estabelecem uma relação cuidadosa entre interior e exterior, porém com abordagens distintas: no projeto de 1949, uma ampla janela e uma varanda aberta enquadram a vista para o rio e a paisagem, promovendo uma forte conexão visual e física com o entorno natural (Figura 60); já na intervenção de 1970, essa varanda é fechada com vidro, reforçando o fechamento do espaço e evidenciando a mudança na perspectiva projetual, que passa a privilegiar maior proteção e introspecção (Figura 61).

Loureiro destaca em entrevista (Milano e Cremascoli, 2016, p.36) o valor do “intimismo”, concebendo a casa como um refúgio que permite aos moradores momentos de recolhimento para pensar, ler ou ouvir música. Elementos como a portada de segurança, que regula a entrada de luz, e pequenas frestas que proporcionam discretas “escapadelas” para o jardim atuam como filtros sutis, modulando a luz e a ventilação, sem comprometer a privacidade. Como ele explica, “a primeira sala (1950) abre-se largamente para a beleza do Rio Douro, enquanto a segunda sala (1970), pelo contrário, fecha-se sobre si própria, dinamizada por três entradas de luz zenital, graduada por portadas horizontais deslizantes” (Loureiro, 2012, p.28).

Conforme mencionado, essa diferença de abordagem revela uma mudança nas prioridades projetuais: na casa de 1949, a ênfase está na abertura visual sobre a paisagem, valorizando a abertura ampla para o exterior. Já na intervenção de 1970, o foco se volta para o interior, com um fechamento mais contido que protege e delimita o espaço, refletindo uma preocupação maior com a privacidade, o conforto e o controle preciso da luz natural.

Na Casa-Atelier de Júlio Resende, a relação entre interior e exterior é um elemento central do projeto, manifestando-se através de aberturas estrategicamente posicionadas que diluem as fronteiras entre interior e exterior (Figura 62). No entanto, essas aberturas não expõem totalmente os espaços à paisagem ampla; pelo contrário, conduzem o olhar e a vivência para recintos exteriores mais protegidos, muitas vezes delimitados pela presença da vegetação. No piso térreo, a sala de estar abre-se generosamente para o exterior através de uma superfície envidraçada, enquadrando a vista para o rio Douro, mas sempre mediada por elementos naturais que conferem privacidade e acolhimento. Adjacente a este espaço, a sala de jantar prolonga-se para um pátio exterior, que funciona como extensão natural da área social e é abraçado por uma árvore de grande porte, transformando o espaço aberto num refúgio sombreado e intimista.

O atelier - coração do processo criativo do artista - mantém essa lógica: uma grande janela de correr em vidro abre-se para um pátio protegido, onde a vegetação circundante cria uma atmosfera serena e recolhida, ideal para a concentração e a inspiração. No piso superior, esta continuidade espacial permanece. A varanda do atelier, apesar de exposta ao ar livre, mantém-se integrada num contexto de natureza envolvente, funcionando mais como um espaço abrigado de contemplação do que como uma simples projeção para o exterior.

Comparada às transformações observadas na casa de Loureiro, percebe-se que ambas as arquiteturas operam mediações distintas entre o dentro e o fora, refletindo diferentes momentos, intenções e modos de estar no mundo. Enquanto uma enfatiza a abertura e o pertencimento à paisagem, a outra investe no recolhimento e no controle da atmosfera interior. Em ambas,

contudo, a arquitetura assume seu papel essencial de mediação - um limiar sensível entre corpo, espaço e mundo.

## **2.2.2 Geometria**

A geometria ocupa um papel central na arquitetura, funcionando como ferramenta projetual essencial desde os primórdios da prática construtiva. Segundo Clark e Pause (1996), ela é determinante na conformação das formas arquitetônicas em diferentes escalas e níveis de complexidade, desde composições simples até sistemas proporcionais e configurações espaciais mais sofisticadas. A geometria está profundamente ligada a aspectos como medida, proporção, localização e transformação, sendo fundamental na concepção e análise de grelhas, estruturas repetitivas e organizações espaciais.

Essa visão é ampliada por Simitch e Warke (2014), ao salientarem que a geometria representa formalmente a arquitetura, bem como antecipa visualmente como ela será percebida, permitindo a decomposição de formas complexas em componentes construtivamente viáveis. Ao longo da história, figuras como cubos, cilindros, esferas e pirâmides dominaram a produção arquitetônica, e o avanço das técnicas de representação tornou possível a exploração de geometrias mais elaboradas. Nesse contexto, a geometria descritiva permanece uma ferramenta indispensável para o entendimento do espaço, da superfície e do volume, bem como para o processo de fabricação. Os autores também destacam a presença de geometrias baseadas na proporção áurea, esteticamente harmoniosas, e o uso de sistemas paramétricos, como diagramas de Voronoi, operações booleanas e malhas, viabilizando novas possibilidades de manipulação formal por meio de ferramentas digitais.

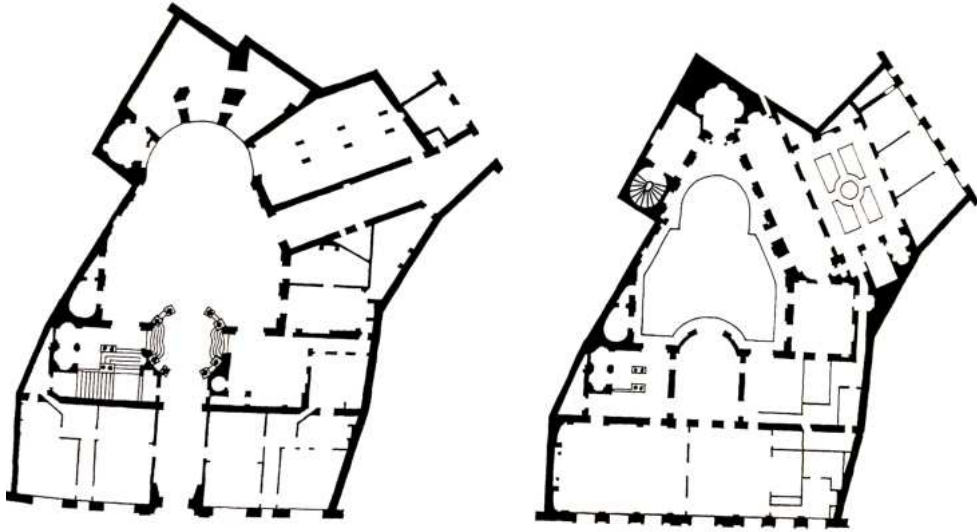
Von Meiss (1990), por sua vez, enfatiza o papel da geometria como base para a racionalidade projetual, a compacidade espacial e a regularidade estrutural. Para ele, formas geométricas elementares como o quadrado, o círculo, o triângulo equilátero e o octógono possuem qualidades espaciais intrínsecas

que orientam o processo de projeto. O quadrado, por exemplo, organiza o espaço a partir de seus eixos e centros, princípios que se mantêm quando a forma é transposta para o tridimensional, como no caso do cubo. Transformações dessas figuras exigem o domínio de suas propriedades formais, sendo possível reorganizar centralidades e orientar a espacialidade com a introdução de elementos como paredes ou aberturas.

Esse interesse pelas formas elementares conecta-se à teoria da percepção visual da Gestalt, formulada no início do século XX. Ao investigar os mecanismos cognitivos que levam o ser humano a organizar e simplificar a informação visual, a teoria ajuda a explicar o apreço por formas regulares e padrões geométricos simples. A tendência de agrupar elementos por proximidade, semelhança ou continuidade revela um processo de abstração que facilita a leitura do espaço e, conseqüentemente, a sua compreensão arquitetônica (Koffka, 2013).

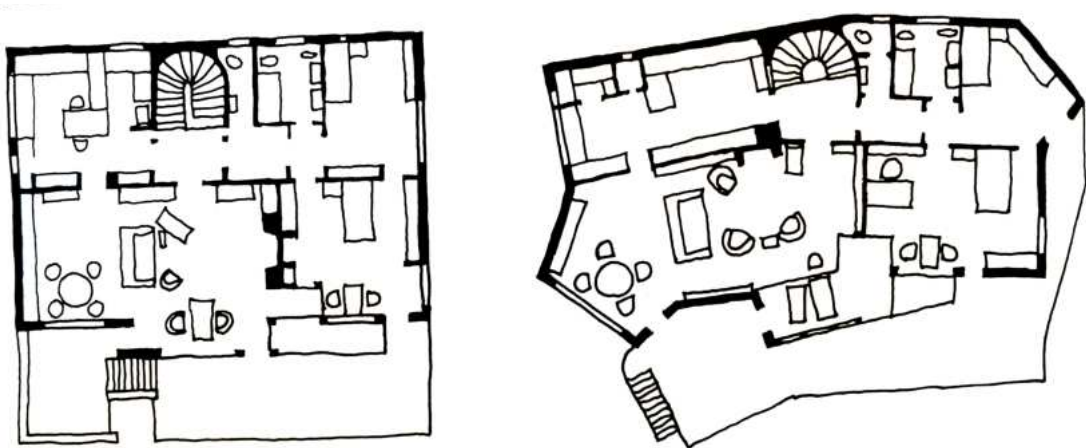
Essa discussão pode ser aprofundada a partir da distinção proposta por Simon Unwin (2014) entre a “geometria ideal” - abstrata, normativa e universal - e a “geometria do ser”, mais diretamente vinculada às circunstâncias materiais, construtivas e de uso. Enquanto a primeira remete a uma ordem formal pura, a segunda resulta da adaptação às especificidades do contexto. Tal contraposição permite compreender a evolução projetual identificada nas casas estudadas: na obra de José Carlos Loureiro, sobretudo na versão original de 1949, observa-se uma clara prevalência da geometria ideal, expressa na utilização de planos, formas regulares e abstratas. Já na Casa-Atelier, e posteriormente na ampliação da própria casa de Loureiro, a geometria passa a assumir maior irregularidade, refletindo a valorização das condições concretas, como a entrada da luz, a apropriação do espaço e as circunstâncias construtivas.

Nessa mesma direção, o livro *Forma y deformación* (Borie, Micheloni, & Pinon, 2008) contribui de modo relevante para essa leitura ao demonstrar como a arquitetura pode alternar entre a imposição de uma ordem geométrica sobre um contexto irregular (Figura 63), como nas composições clássicas, e a operação inversa, em que formas regulares são progressivamente



**Figura 63:** Regularidade sobre Irregularidade

Fonte: Borie, Micheloni, & Pinon (2008, p.157)



**Figura 64:** Irregularidade Sobre Regularidade

Fonte: Borie, Micheloni, & Pinon (2008, p.188)

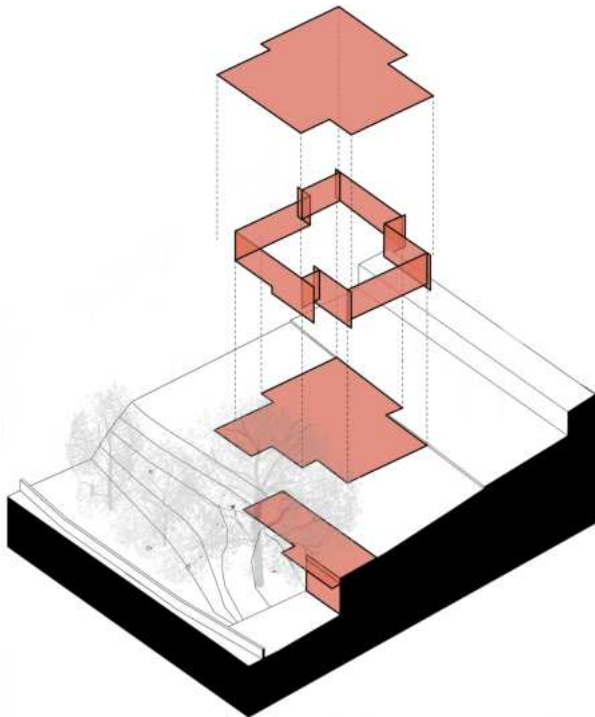
transformadas em resposta às especificidades do lugar (Figura 64). Essa última lógica aproxima-se da estratégia adotada por Loureiro na Casa de Resende, em que a deformação das figuras regulares não se configura como mero recurso estético, mas como resultado direto da integração entre geometria e circunstância.

As casas analisadas neste estudo exploram a geometria de formas distintas. A casa de José Carlos Loureiro de 1949 e posteriormente sua ampliação de 1970 revelam uma composição arquitetônica fundamentada na articulação entre planos. Em vez de um volume monolítico, a edificação se organiza a partir da separação clara entre planos horizontais e verticais (laje da cobertura e de pavimento e paredes) enfatizando a leitura da estrutura como uma montagem de partes distintas (Figuras 65 e 66).

Os planos horizontais se projetam além do perímetro das paredes, liberando-se formalmente do núcleo habitável e criando extensões que funcionam como beirais e varandas, promovendo a integração entre interior e exterior em pontos estratégicos da casa. Ao “soltar” os planos verticais, permitindo que atuem como elementos de vedação mais leves e deslocados, a edificação rompe com a tipologia tradicional da caixa. Embora se perceba a sugestão de uma grelha predefinida, não foi possível identificar nenhuma medida ou proporção que a confirme de forma consistente.

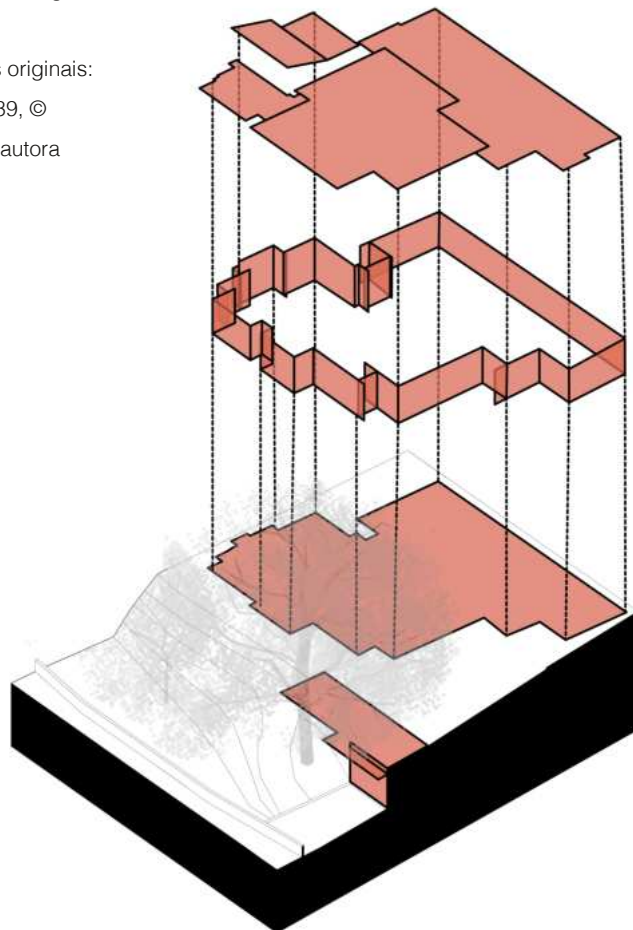
Na Casa de Júlio Resende, os volumes assumem papel central na composição arquitetônica. Embora, à primeira vista, a casa se apresente como um único volume, uma observação mais atenta revela uma estrutura complexa, composta por múltiplos volumes articulados e cuidadosamente manipulados. A forma global do edifício emerge da sobreposição, intersecção e combinação desses volumes, que se organizam de maneira dinâmica para construir a totalidade da obra.

A axonometria (Figura 67) evidencia esse processo de decomposição formal, ao mostrar claramente como a volumetria do edifício é construída a partir da justaposição e intersecção de volumes distintos. No entanto, esses volumes não se limitam a uma agregação simples, eles são cuidadosamente



**Figura 65:** A Casa J. Carlos Loureiro (1949) Como Montagem de Planos

Fonte: Autora, a partir do Acervo FIMS. Documentos originais: CICA-SDIA, PT/FIMS/JCL/0003-pd0003 ; pd0039, © Fundação Marques da Silva. 3D elaborado pela autora



**Figura 66:** A Casa J. Carlos Loureiro (1970) Como Montagem de Planos

Fonte: Autora, a partir do Acervo FIMS. Documentos originais: CICA-SDIA, PT/FIMS/JCL/0003-pd0039 ; pd0043, © Fundação Marques da Silva. 3D elaborado pela autora

manipulados para gerar relações e transições espaciais, tanto no exterior quanto no interior da casa.

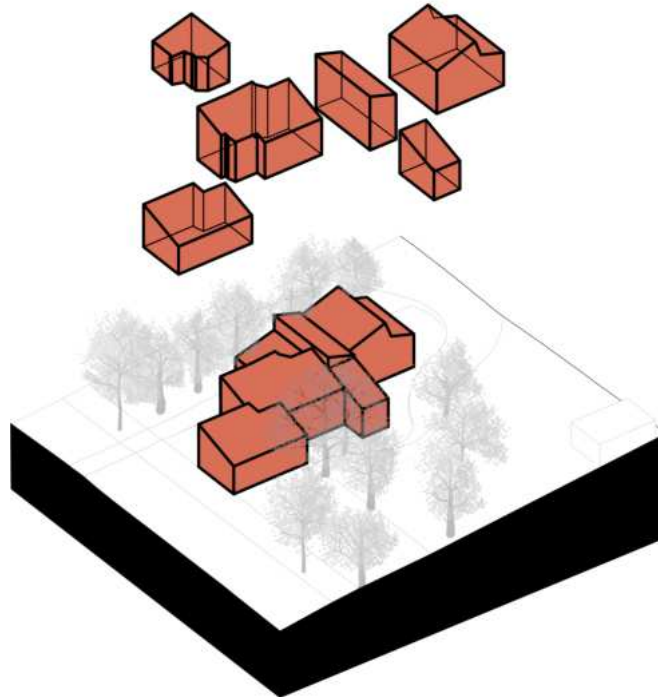
Essa lógica volumétrica é diretamente refletida na planta (Figura 68), na qual é possível observar a maneira como os espaços internos derivam dessa estrutura composta. Ambientes se expandem, se contraem, se sobrepõem e se interligam, criando uma espacialidade dinâmica que responde diretamente à organização formal do conjunto.

Nesse sentido, as diagonais desempenham um papel fundamental na construção dessa experiência. Paredes e aberturas em ângulo introduzem percursos diagonais que rompem com a rigidez da ortogonalidade e guiam o deslocamento. Essa estratégia espacial conduz o corpo do utilizador de forma sutil, quase intuitiva, reforçando a sensação de estar sendo orientado pela própria arquitetura.

A análise dos aspectos geométricos das duas casas evidencia uma estreita articulação entre a prática projetual do arquiteto e os princípios da Gestalt, a distinção proposta por Unwin entre “geometria ideal” e “geometria do ser”, bem como a lógica de “forma e deformação” desenvolvida por Borie. Na casa de 1949, a geometria ideal manifesta-se na clareza estrutural e na ênfase em planos regulares e abstratos, enquanto a ampliação posterior introduz irregularidades que refletem a adaptação às condições concretas de uso, luz e construção, aproximando-se, assim, da geometria do ser. Já na Casa-Atelier, a manipulação volumétrica segue a lógica de deformação progressiva, em que a ordem geométrica inicial é transformada em resposta às especificidades do contexto, convertendo-se em instrumento de experimentação espacial e perceptiva, igualmente vinculada à geometria do ser.

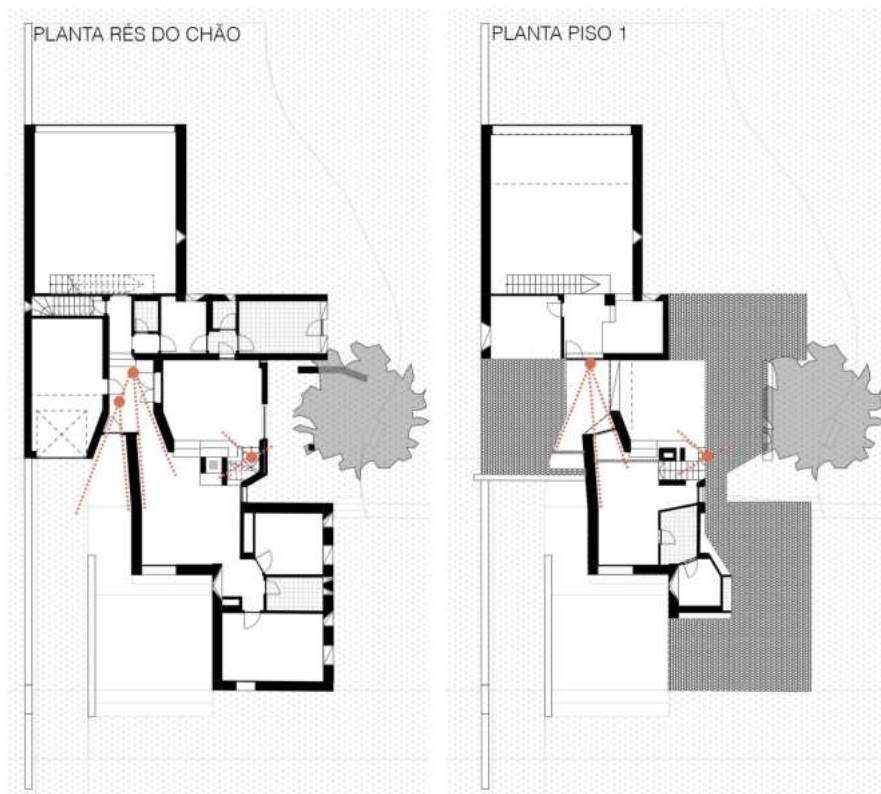
### **2.2.3. Escala**

Simitch e Warke (2014) argumentam que a escala na arquitetura transcende a



**Figura 67:** Casa-Atelier: Articulação Entre Volumes

Fonte: Autora, a partir do Acervo FIMS. Documentos originais:  
CICA-SDIA, PT/FIMS/JCL/0026-pd0001 ; pd0004, © Fundação  
Marques da Silva. 3D elaborado pela autora



**Figura 68:** Casa-Atelier: Planta e Diagonais

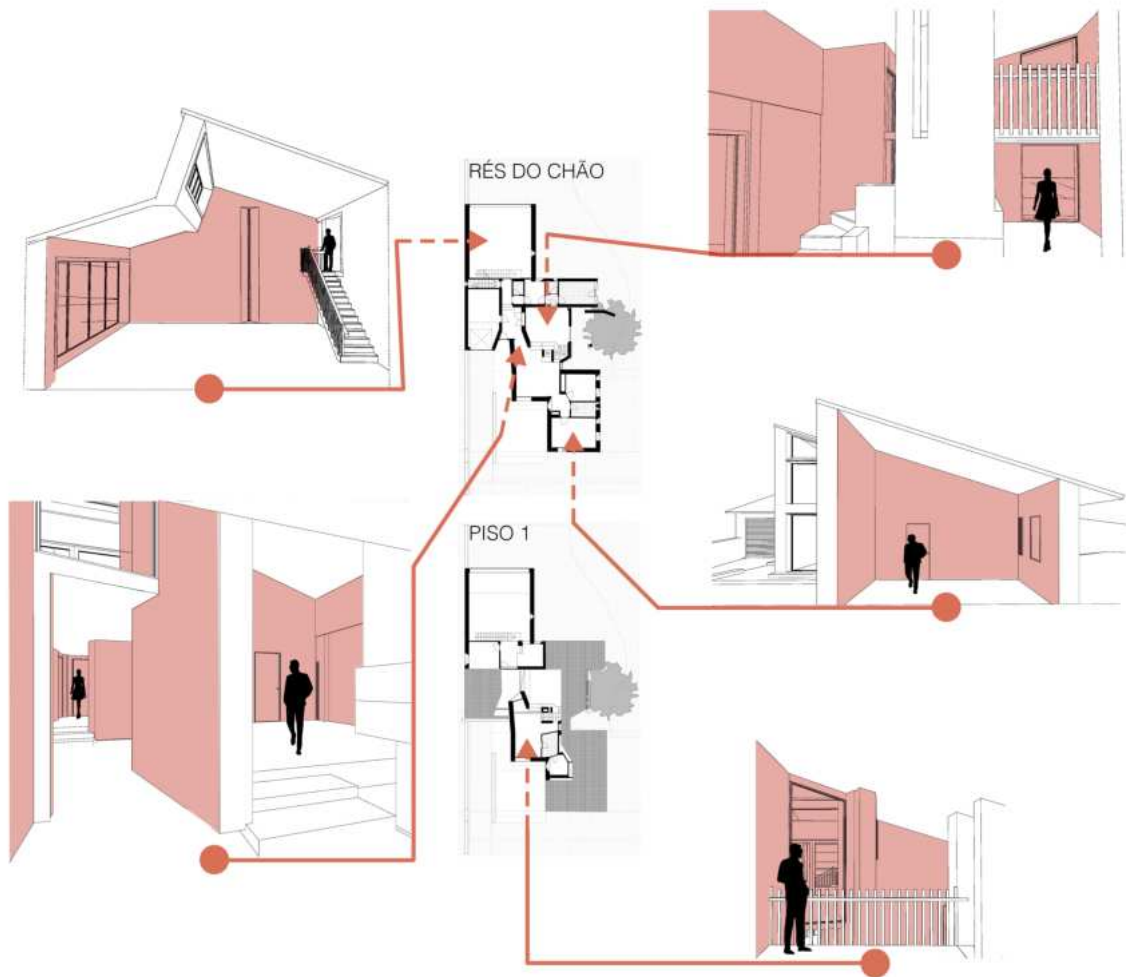
Fonte: Autora, a partir do Acervo FIMS. Documento original: CICA-SDIA, PT/FIMS/JCL/0026-  
pd0001, © Fundação Marques da Silva. Desenho adaptado pela autora

dimensão física, sendo definida principalmente pelas relações contextuais em que os objetos se inserem. A percepção da escala varia conforme a posição do observador e o ambiente circundante. Por exemplo, a escala de uma porta depende do tamanho da parede que a abriga, enquanto a de um edifício pode se transformar drasticamente de acordo com a distância e o ponto de vista de quem o observa.

Nesse sentido, o corpo humano é a principal referência para a compreensão da escala arquitetônica. A experiência espacial é mediada pela presença do corpo no ambiente, o que confere à figura humana um papel essencial na leitura das proporções e dimensões. Uma mesma edificação pode ser interpretada de formas distintas conforme o ponto de vista — seja urbano, da rua ou do corpo - exigindo uma articulação entre diferentes níveis de escala. A manipulação intencional dessas relações pode gerar efeitos expressivos, como a monumentalidade, que frequentemente resulta da ruptura com a escala cotidiana e provoca sensações impactantes pela desproporção ou pelo valor simbólico dos elementos arquitetônicos (Simitch e Warke, 2014).

Complementando essa perspectiva, Unwin (2014) reforça que a escala não se limita à representação gráfica proporcional entre o desenho e a realidade construída, mas está diretamente ligada à experiência humana do espaço. A relação entre o tamanho dos elementos arquitetônicos e o corpo humano influencia profundamente como os ambientes são percebidos e vivenciados. Por isso, a inclusão da figura humana nas representações arquitetônicas - como maquetes, cortes e perspectivas - torna-se fundamental para comunicar de forma eficaz as relações espaciais e as qualidades do projeto, permitindo que se compreenda a escala de maneira mais intuitiva e sensível.

Com base nessa compreensão da escala como uma experiência relacional e centrada no corpo humano, foram elaborados os desenhos apresentados ao lado, com o objetivo de ilustrar a escala das duas casas em estudo. Procurou-se representar perspectivas a partir de pontos de referência estratégicos das edificações, destacando situações em que ocorrem variações ou permanências na relação de escala entre os ambientes.



**Figura 69:** Casa-Atelier: Escala dos Espaços Internos

Fonte: Autora, a partir do Acervo FIMS. Documentos originais: CICA-SDIA, PT/FIMS/JCL/0026-pd0001 ; pd0004, ©  
Fundação Marques da Silva. Perspectivas elaboradas pela autora

A partir dos desenhos, é possível observar diferenças significativas entre a Casa de Loureiro (principalmente no projeto inicial, de 1949) e a Casa-Atelier, sobretudo na maneira como a escala dos ambientes é definida formal e espacialmente. A Casa-Atelier se destaca pelo uso expressivo da cobertura inclinada, que atua como elemento articulador das diferentes escalas espaciais. Identifica-se, nesta residência, três tipos principais de ambientes (Figura 69): (1) espaços independentes, como os dormitórios e o atelier, em que a cobertura inclinada define diretamente o pé-direito; (2) espaços de escala mais contida, localizados entre o térreo e o pavimento superior, como no hall de entrada e corredor; e (3) espaços que articulam características dos dois primeiros, intensificando a relação espacial entre os níveis por meio de uma comunicação vertical marcante, como ocorre na sala de estar e de jantar e a galeria, resultando em uma experiência espacial mais dinâmica e integrada.

Além disso, destaca-se, especialmente na sala de jantar, a relação entre cobertura e paredes, reforçada pela continuidade material. Em vez de se encerrarem de forma independente, as coberturas se prolongam e se dobram sobre as superfícies verticais (Figura 70), promovendo uma leitura mais unificada da volumetria e transmitindo uma nítida sensação de abrigo e acolhimento.

No caso da Casa de José Carlos Loureiro, projetada em 1949, os espaços apresentam uma homogeneidade marcada pelo uso de cobertura plana, que define um pé-direito uniforme em toda a edificação. Essa uniformidade contribui para uma leitura espacial mais contida e racionalizada (Figura 71). Contudo, na ampliação realizada em 1970, observa-se uma mudança significativa na abordagem da escala, especialmente com a introdução de uma segunda sala. Esse novo ambiente incorpora uma galeria num pavimento superior, cuja configuração espacial remete à solução adotada na Casa de Júlio Resende, promovendo uma experiência mais dinâmica (Figura 72). Assim como na casa de Resende, a presença da galeria contribui para a criação de um espaço híbrido, que articula diferentes níveis e amplia a percepção de profundidade e altura, enriquecendo a vivência espacial da residência.



**Figura 70:** Casa-Atelier: Relação Entre Cobertura e Paredes

Fonte: Autora, a partir do Acervo FIMS. Documentos originais: CICA-SDIA, PT/FIMS/JCL/0026-pd0001 ; pd0004, © Fundação Marques da Silva. Perspectivas elaboradas pela autora

Constata-se, portanto, que a variação dos elementos formais, como o tipo de cobertura, a articulação entre os pavimentos e a continuidade das superfícies, define modos específicos de percepção e apropriação espacial em cada projeto.

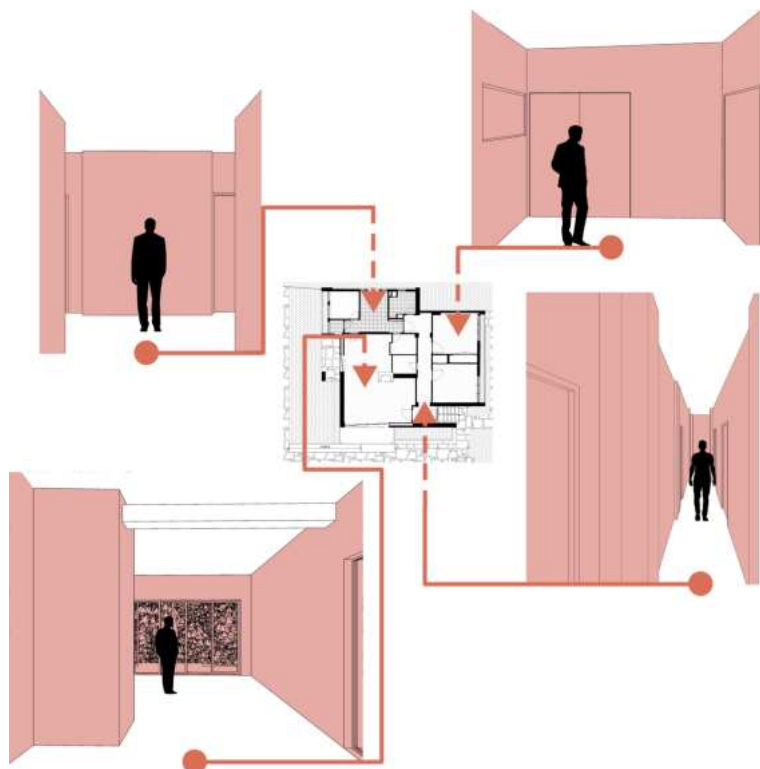
#### **2.2.4. Organização Funcional, Circulação e Espaços Servidos e Servidores**

A organização funcional dos espaços arquitetônicos depende da forma como se estruturam as relações entre áreas de uso principal e áreas de suporte, bem como dos modos de circulação que as conectam. Von Meiss (1990) destaca que diferentes formas de agrupar ambientes - lineares, centralizadas, radiais, em coroa, em grelha ou por aglomeração - revelam níveis variados de hierarquia e acessibilidade, sendo condicionadas tanto por exigências funcionais quanto pelos sistemas estruturais. Essa lógica distributiva pode resultar em composições mais compactas, claras e eficientes.

Essa abordagem dialoga com Clark e Pause (1996), que enfatizam a importância da articulação entre espaços de uso e circulação como fundamento da organização funcional. Para eles, o modo como os ambientes se conectam - por corredores, áreas centrais ou arranjos lineares, concêntricos ou binucleares - molda a experiência do usuário e define hierarquias claras entre funções principais e complementares.

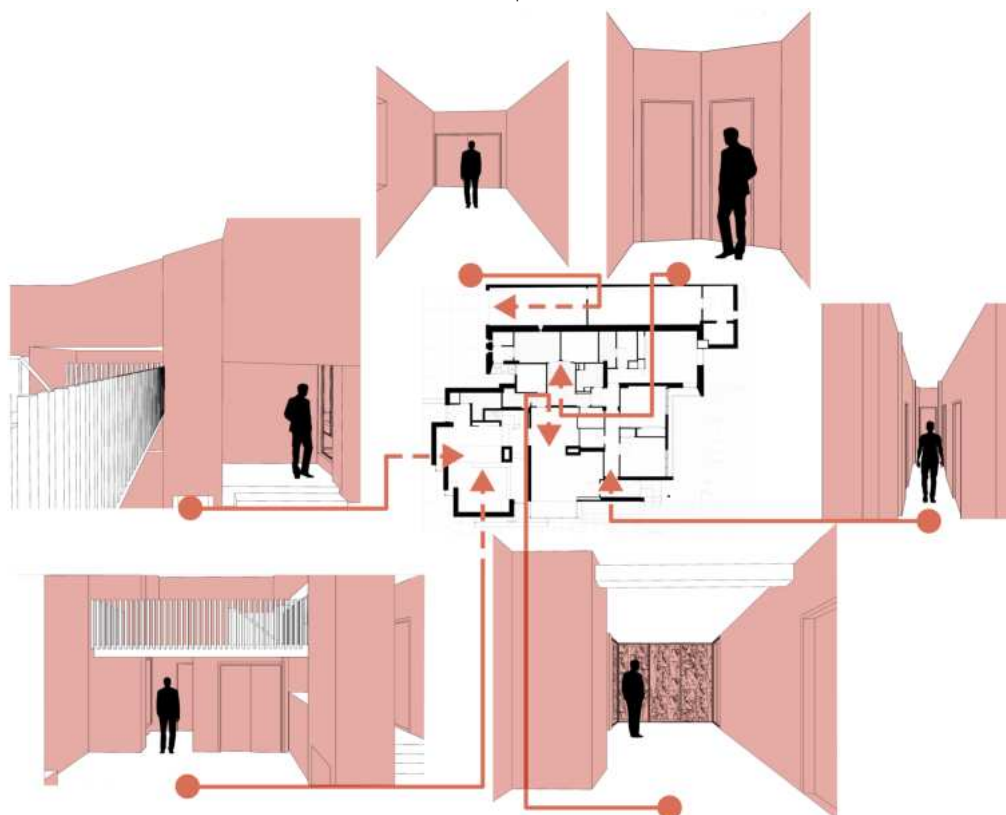
Ampliando essa reflexão, Simitch e Warke (2014) observam que a circulação é mais que um elemento técnico: constitui um componente narrativo, capaz de coreografar o movimento e criar sequências espaciais que orientam o usuário e revelam as relações internas do edifício. Assim, decisões de projeto que definem fluxos, acessos e hierarquias internas organizam funcionalmente a obra e também estruturam uma experiência sensorial e temporalmente rica.

No caso das habitações analisadas, observa-se em ambos os projetos uma clara intenção de setorização, com a definição precisa de zonas funcionais



**Figura 71:** Casa J. Carlos Loureiro (1949): Escala dos Espaços Interiores

Fonte: Autora, a partir do Acervo FIMS. Documento original: CICA-SDIA, PT/  
FIMS/JCL/0003-pd0003, © Fundação Marques da Silva. Perspectivas  
elaboradas pela autora



**Figura 72:** Casa J. Carlos Loureiro (1970): Escala dos Espaços Interiores

Fonte: Autora, a partir do Acervo FIMS. Documentos originais: CICA-SDIA, PT/FIMS/JCL/0003-pd0043 ;  
pd0047, © Fundação Marques da Silva. Perspectivas elaboradas pela autora

distintas - princípio fundamental, que garante privacidade, eficiência e conforto. Essa hierarquia espacial organiza-se em três núcleos principais: (1) Zona Social/Lazer, configurada como o coração da casa e destinada ao convívio, tendo o fogo como elemento central e estruturador (lareira presente em ambas as residências); (2) Zona Privativa, abrigando os ambientes mais íntimos, como os dormitórios; e (3) Zona de Serviço, composta por áreas de apoio e técnicas, como cozinha, despensa, lavanderia e demais compartimentos utilitários.

A planta original da Casa de Loureiro (1949) evidencia uma organização tripartida, com eixos funcionais claramente delimitados (Figura 73). A zona de serviço (cozinha, quarto da empregada e casa de banho de serviço) encontra-se agrupada e possui acesso independente (Entrada de Serviço), permitindo seu funcionamento de forma autônoma em relação às demais áreas. A zona social (sala de estar e jantar) ocupa a posição central e atua como distribuidor, articulando o acesso às outras zonas. A zona privativa (Quarto I e Quarto II) localiza-se na extremidade oposta às salas, separada por um corredor que assegura isolamento acústico e resguardo visual. Nesse arranjo, elementos como despensa e arrumos funcionam como barreiras físicas e sonoras entre áreas de permanência prolongada e os dormitórios. Externamente, de forma autônoma, localiza-se uma garagem na parte sul do terreno, posicionada na frente da casa.

O primeiro projeto de ampliação da Casa de Loureiro manteve a lógica original de organização espacial, porém expandiu e qualificou a zona técnica e de serviço (Figura 74). Foram incorporados compartimentos especializados, (copa, rouparia e lavanderia) e adicionada uma nova suíte. Essas alterações, embora incrementem a capacidade funcional, preservam as relações espaciais preexistentes e a clareza do sistema de fluxos.

Já a intervenção de 1970 promoveu transformações mais significativas, migrando de uma configuração compacta para uma organização espacial mais complexa e segmentada, refletindo demandas por maior privacidade, conforto e especialização funcional (Figura 74).



**Figura 73:** Casa J. Carlos Loureiro (1949): Organização Funcional

Fonte: Autora, a partir do Acervo FIMS. Documento original: CICA-SDIA, PT/FIMS/JCL/0003-pd0003, ©  
Fundação Marques da Silva. Desenho adaptado pela autora



**Figura 74:** Casa J. Carlos Loureiro (1959): Organização Funcional

Fonte: Autora, a partir do Acervo FIMS. Documento original: CICA-SDIA, PT/FIMS/JCL/0003-pd0046, ©  
Fundação Marques da Silva. Desenho adaptado pela autora

Uma das alterações mais significativas do projeto de 1970 foi a criação de uma nova sala com pé-direito duplo, associada à adição de um novo piso denominado Planta Galeria (Figura 75), que abriga um espaço de escritório/biblioteca. Diferentemente da sala original, voltada para o exterior, esta apresenta caráter mais introspectivo e privativo - orientado para o seu interior -, marcada pela presença de apenas três vãos verticais, de dimensões reduzidas em relação aos da primeira sala. De forma autónoma, foi também incorporada um novo espaço (Garagem, Loja, Lavanderia), ampliando as funções de apoio e reforçando a setorização do conjunto. Em ambas as salas, tal como na casa de Resende, o fogo mantém-se como elemento central e estruturador, reafirmando seu papel simbólico e funcional na composição arquitetônica.

Na organização da planta (Figuras 76 e 77), os espaços servidos, representados pela cor mais escura, correspondem às áreas centrais da vida quotidiana, destinadas à permanência e ao convívio, destacando-se a sala de estar/jantar e os quartos. Em contrapartida, os espaços servidores referem-se às áreas de menor permanência, que funcionam como suporte aos espaços servidos, incluindo a cozinha, as áreas técnicas em geral e as casas de banho, conforme ilustrado na imagem ao lado.

No projeto original da casa de Loureiro, a circulação principal organizava-se em uma estrutura funcional claramente centralizada na sala, rodeada por um sistema de circulação perimetral, quase como uma sucessão de camadas: no núcleo, a sala; em torno dela, as circulações; e, numa camada mais externa, os quartos e a zona de serviço, à maneira de uma cebola (Figuras 78 e 79): partindo da Entrada Principal (1), o trajeto conduzia ao Hall de Entrada (2), avançava para a Sala de Estar e Jantar (3), seguia para a Área Técnica e de Serviço (6) e, a partir daí, alcançava a Área Privativa (8), retornando então ao hall, compondo um fluxo contínuo e fluido. O projeto contempla múltiplos acessos com funções distintas: além do acesso principal, a Entrada II (4) e a Entrada III (5) conectavam-se diretamente à área social, enquanto a Entrada de Serviço (7) permitia acesso funcional à Cozinha e às Áreas Técnicas (6). O diagrama de circulação revela um sistema claro e eficiente, no qual o hall e a sala de estar se afirmam como núcleos de distribuição, articulando de forma



coesa todos os setores da residência.

A planta de 1970 evidencia uma circulação significativamente mais complexa, resultado da adaptação da residência a novas funções e espaços (Figuras 78 e 79). A principal transformação foi a introdução de uma nova ramificação ligada à criação da Nova Sala e da Galeria, que ampliam e diversificam os percursos da área social, sem comprometer a integridade do núcleo original. A Entrada Principal (1) mantém-se como ponto de partida, mas agora a circulação é enriquecida pela conexão direta com esses novos ambientes, oferecendo alternativas de deslocamento. Paralelamente, a nova ala - composta por Garagem, Loja e Lavanderia - apresenta um fluxo totalmente independente e linear, com acessos próprios pela Entrada Garagem (11) e Entrada Lavanderia (15), reforçando a setorização funcional e a autonomia de uso desses espaços.

A Casa de Resende revela uma organização funcional mais elaborada, concebida para articular, de forma equilibrada e fluida, as esferas de trabalho e lazer no cotidiano do utilizador. A distribuição espacial desenvolve-se tanto no sentido horizontal, em cada piso, como no vertical, permitindo uma articulação dinâmica e contínua entre as diferentes áreas (Figura 80).

No rés-do-chão concentram-se as funções essenciais do quotidiano. Ainda assim, a zona privativa - composta pelo Quarto I e pelo Quarto II - localiza-se igualmente neste piso. Aqui, encontra-se o núcleo social da habitação: a sala de estar e de jantar, cujo ponto focal é a lareira, verdadeiro coração da casa. Em continuidade, a área de serviços integra, de forma funcional e discreta, a cozinha, a lavandaria e a garagem. Destaca-se, ainda, o amplo Atelier de Pintura, espaço de criação artística que se impõe como elemento volumétrico de grande expressão na composição arquitetônica.

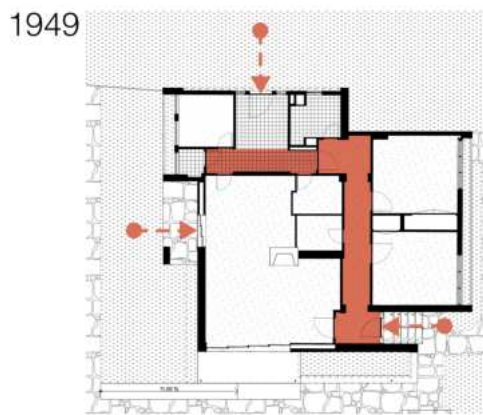
O piso superior é dedicado, predominantemente, a atividades de lazer e à extensão das práticas laborais. Nele localizam-se a biblioteca, uma sala de apoio e uma varanda generosa, posicionada junto ao atelier e voltada para a paisagem do Rio Douro. Um mezanino, estrategicamente disposto, estabelece uma relação visual e espacial com a sala de jantar no piso inferior, reforçando



**Figura 76:** Casa J. Carlos Loureiro (1949): Espaços Sevidos e Servidores  
 Fonte: Autora, a partir do Acervo FIMS. Documento original: CICA-SDIA, PT/FIMS/JCL/0003-pd0003, © Fundação Marques da Silva. Desenho adaptado pela autora

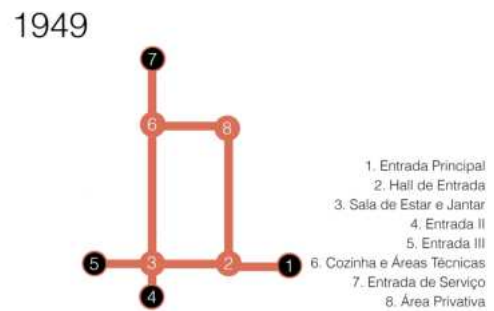


**Figura 77:** Casa J. Carlos Loureiro (1970): Espaços Sevidos e Servidores  
 Fonte: Autora, a partir do Acervo FIMS. Documento original: CICA-SDIA, PT/FIMS/JCL/0003-pd0043, © Fundação Marques da Silva. Desenho adaptado pela autora



**Figura 78:** Casa J. Carlos Loureiro (1949 e 1970): Circulação e Acessos (A)

Fonte: Autora, a partir do Acervo FIMS. Documentos originais: CICA-SDIA, PT/FIMS/JCL/0003-pd0003 ; pd0043, © Fundação Marques da Silva. Desenho adaptado pela autora



**Figura 79:** Casa J. Carlos Loureiro (1949 e 1970): Circulação e Acessos (B)

Fonte: Autora, a partir do Acervo FIMS.

Documentos originais: CICA-SDIA, PT/FIMS/JCL/0003-pd0003 ; pd0043, © Fundação Marques da Silva. Desenho adaptado pela autora

a permeabilidade entre os ambientes e a coesão do conjunto.

Na organização da planta da Casa de Júlio Resende, os espaços servidos (Figura 81), representados pela cor mais escura, concentram-se nas zonas de vivência e convívio diário, como a sala de estar, jantar, os quartos e o atelier, concebidos para permanência prolongada e/ou interação social. Já os espaços servidores (mesma figura), identificados pela cor mais clara, correspondem às áreas de apoio funcional, destinadas a atividades complementares e de menor permanência, como a cozinha, instalações sanitárias e zonas técnicas.

A circulação desta casa, ao contrário da de Loureiro, caracteriza-se por um percurso essencialmente linear, organizado em ramificações de tipo 'arbóreo' (Figuras 82 e 83). O trajeto parte de um ponto central e se ramifica em direções distintas, conectando as diferentes áreas da residência. É possível identificar três circuitos principais: social/privado, serviço e atelier.

O percurso central inicia-se na Entrada Principal (1), que conduz diretamente ao Hall de Entrada (2), que funciona como núcleo de distribuição para todos os setores. A partir deste hall, um eixo principal leva à Sala de Estar (3) e, em seguida, ramifica-se em direção à Área Privativa (4), por um lado, e à Sala de Jantar (5) e Galeria superior (6), por outro. Este circuito social é complementado pela Entrada Secundária (7).

Ainda a partir do Hall (2), estabelece-se um segundo eixo de circulação, que dá acesso direto à Garagem (8), à Cave (9) e à Cozinha e áreas técnicas (10). Este circuito de serviço é complementado pela Entrada de Serviço (11).

Por fim, um terceiro eixo conecta o Hall (2) ao Atelier de Pintura (12), localizado na extremidade superior da planta. Este percurso apresenta relativa independência em relação aos demais, evidenciando a separação funcional entre as áreas de trabalho e as áreas sociais/privadas da casa. O atelier, por sua vez, se conecta aos seus espaços de apoio localizados no piso superior (13) e à varanda (14).



**Figura 80:** Casa-Atelier: Organização Funcional

Fonte: Autora, a partir do Acervo FIMS. Documento original: CICA-SDIA, PT/FIMS/JCL/0026-pd0001, © Fundação Marques da Silva. Desenho adaptado pela autora



**Figura 81:** Casa-Atelier: Espaços Servidos e Servidores

Fonte: Autora, a partir do Acervo FIMS. Documento original: CICA-SDIA, PT/FIMS/JCL/0026-pd0001, © Fundação Marques da Silva. Desenho adaptado pela autora

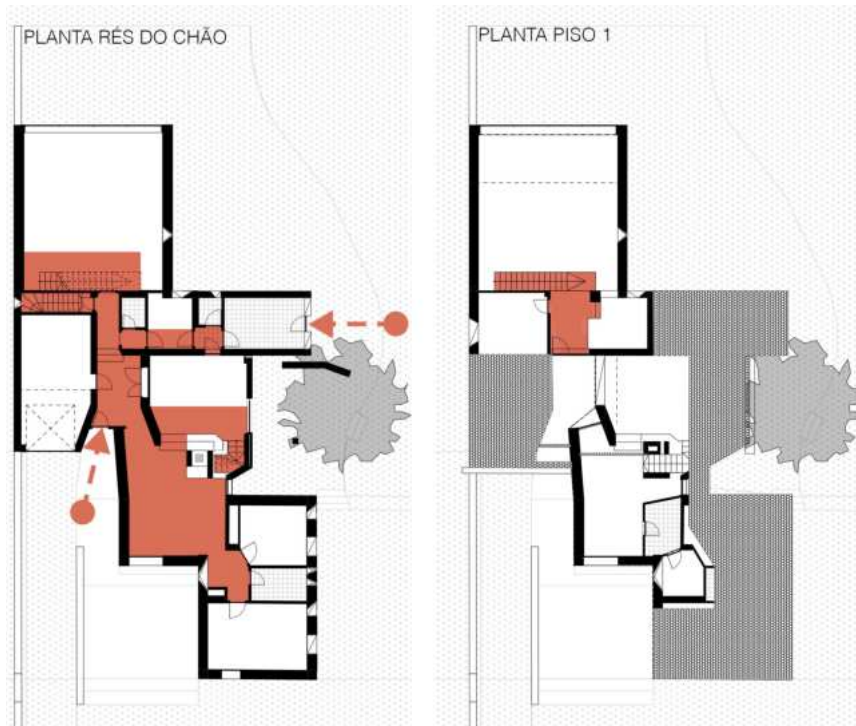
Enquanto a casa de Loureiro adota uma lógica de eficiência, marcada por um percurso circular e pela clara separação dos espaços e de suas funções em um único plano, a casa de Resende privilegia uma organização funcional baseada na sobreposição e interpenetração dos ambientes, aliada a uma circulação linear e à verticalização. Essa configuração responde a um programa mais complexo, conferindo maior dinamismo.

### **2.2.5. Materiais e Texturas**

A escolha e o uso dos materiais na arquitetura devem considerar não apenas suas propriedades físicas e estéticas, mas também suas qualidades simbólicas e sua relação sensível com o espaço construído. Os materiais possuem atributos intrínsecos - como textura, densidade, cor, resposta à luz e ao toque - que influenciam diretamente a percepção do ambiente e a experiência do usuário. Conforme destaca Meiss (1990), essas qualidades físicas são fundamentais para a construção da ambiência e da identidade do edifício, pois evocam sensações distintas como solidez, acolhimento ou frieza.

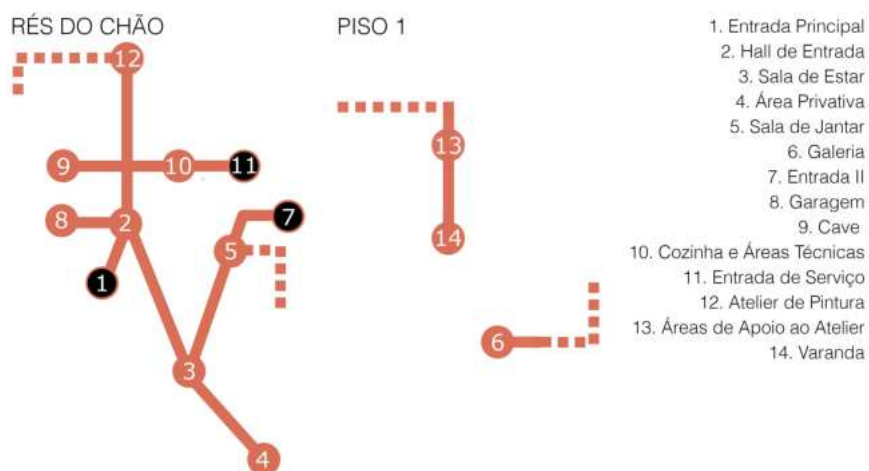
Além do aspecto físico, os materiais carregam significados culturais e simbólicos que variam de acordo com o contexto histórico e social. Nesse sentido, o uso consciente dos materiais torna-se tanto uma decisão técnica, quanto um gesto intencional de comunicação arquitetônica. A valorização da materialidade deve considerar a autenticidade dos elementos, evitando imitações que comprometam sua integridade expressiva. Como ressaltam Simitch & Warke (2014), a materialidade na arquitetura transcende sua função construtiva e torna-se um instrumento narrativo, capaz de estabelecer vínculos entre o edifício, o contexto e seus usuários.

Para a análise da materialidade de ambas as casas, realizou-se, em um primeiro momento, o levantamento dos principais materiais visíveis nas edificações (Figuras 84 e 85). Em seguida, o foco foi direcionado aos elementos com maior valor compositivo e expressivo, com o objetivo de identificar uma paleta material sintética capaz de condensar a essência atmosférica e conceitual de cada projeto.



**Figura 82:** Casa-Atelier: Circulação e Acessos (A)

Fonte: Autora, a partir do Acervo FIMS. Documento original: CICA-SDIA, PT/FIMS/JCL/0026-pd0001, © Fundação Marques da Silva. Desenho adaptado pela autora



**Figura 83:** Casa-Atelier: Circulação e Acessos (B)

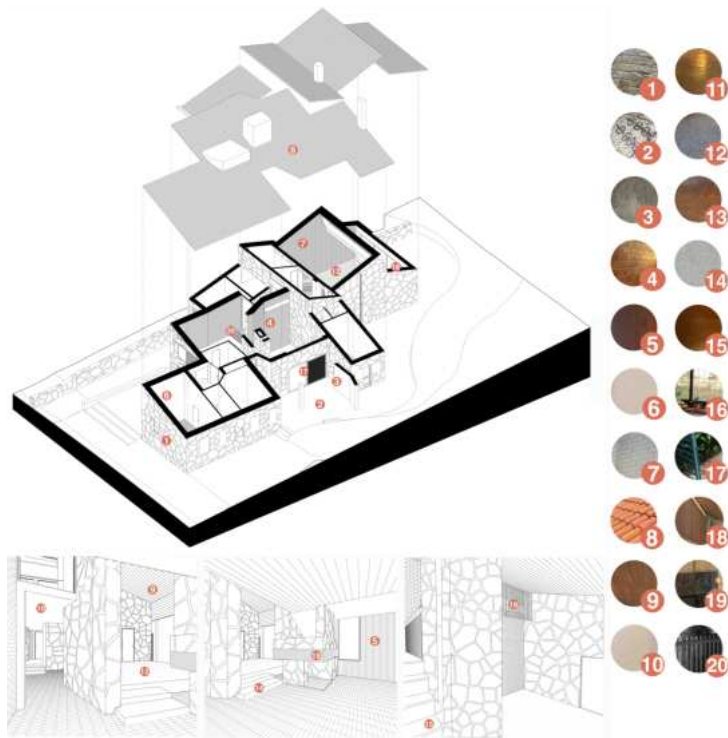
Fonte: Autora, a partir do Acervo FIMS. Documento original: CICA-SDIA, PT/FIMS/JCL/0026-pd0001, © Fundação Marques da Silva. Desenho adaptado pela autora

Nesse sentido, na casa projetada por Júlio Resende, observa-se a adoção de uma paleta reduzida, porém coesa e expressivamente potente. Os materiais predominantes - pedra, madeira e telha (Figura 86) - são empregados de forma intencional para reforçar a unidade volumétrica e a densidade formal do edifício. A pedra, utilizada extensivamente como revestimento do volume edificado, não atua meramente como acabamento, mas sim como um componente estruturante da linguagem arquitetônica. Sua aplicação contínua promove uma leitura monolítica da construção, conferindo-lhe um caráter sólido, telúrico e enraizado no terreno, em sintonia com a tradição construtiva local (Loureiro, 2012).

Essa relação direta entre material e forma, conforme propõe Meiss (1990), evidencia uma coerência entre o caráter intrínseco da pedra e sua expressão arquitetônica. O material conforma o espaço e comunica uma ideia de integridade. Em contraponto, a madeira é inserida pontualmente em elementos de contato direto com o corpo, como corrimãos, escadas e revestimentos internos, introduzindo calor, escala humana e uma dimensão tátil ao ambiente. Já a telha, ao rematar a composição, remete à linguagem vernacular, completando a narrativa material da casa com uma referência cultural imediata.

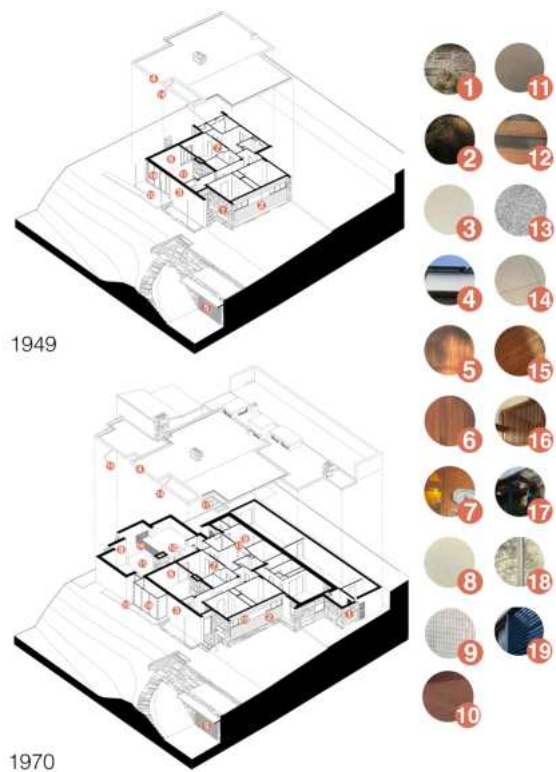
A combinação desses três materiais, embora restrita, é suficientemente expressiva para construir uma ambiência introspectiva e sensorialmente densa. A honestidade construtiva e a clareza na articulação dos elementos materiais reforçam a coerência do projeto e revelam o potencial comunicativo da matéria, em consonância com os princípios defendidos por Simitch & Warke (2014).

Em contraste, a casa de Loureiro apresenta uma abordagem material mais fragmentada, em que os materiais atuam como agentes de diferenciação espacial e narrativa compositiva (Figura 87). Ao contrário da lógica monolítica de Resende, Loureiro opera com a justaposição de planos, utilizando os materiais de forma pontual para evidenciar transições, rupturas e articulações formais. A paleta material é mais diversificada, incorporando pedra, madeira, reboco branco, caixilharias metálicas, vidro e cobertura presumivelmente em



**Figura 84:** Casa-Atelier: Levantamento Materiais

Fonte: Autora, a partir do Acervo FIMS. Documento original: CICA-SDIA, PT/FIMS/JCL/0026-pd0001 ; pd0004, © Fundação Marques da Silva. 3D elaborado pela autora



**Figura 85:** Casa J. Carlos Loureiro (1049 e 1970):

Levantamento Materiais

Fonte: Autora, a partir do Acervo FIMS. Documento original: CICA-SDIA, PT/FIMS/JCL/0003-pd0003; pd0039 ; pd0043 ; pd0047, © Fundação Marques da Silva. 3D elaborado pela autora

alumínio.

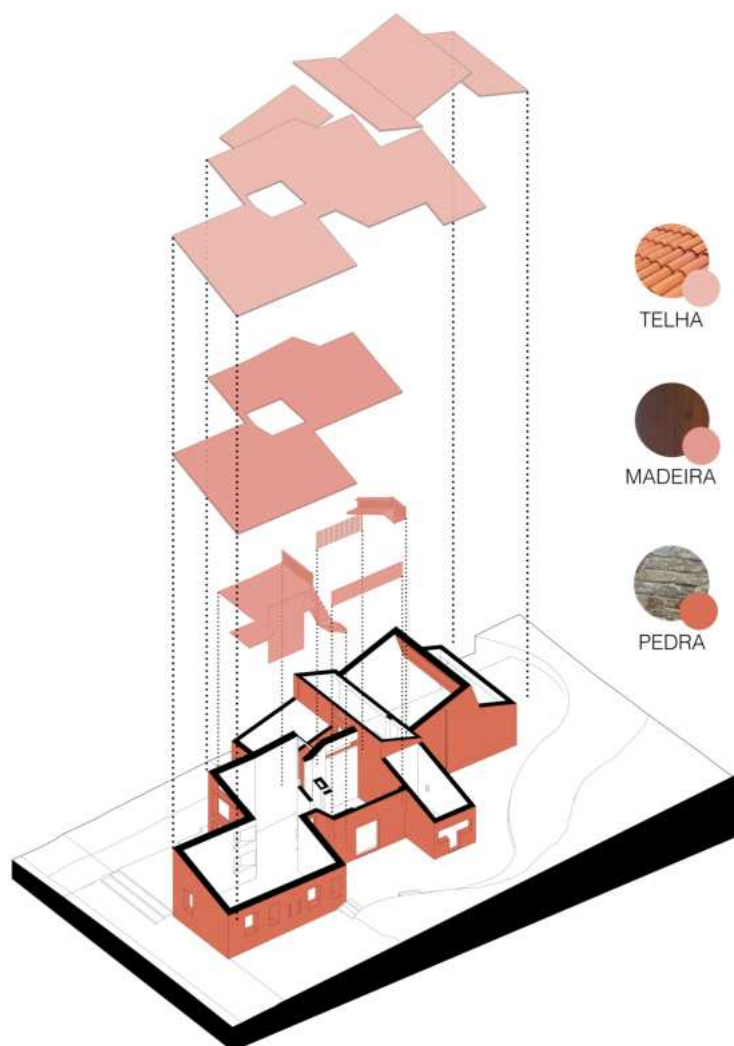
A predominância do reboco branco nas fachadas externas oferece uma base neutra e contínua, funcionando como pano de fundo para os demais elementos. As paredes em pedra, estrategicamente posicionadas, atuam como marcadores compositivos, enfatizando as rupturas e discontinuidades entre os planos.

A madeira, assim como na casa de Resende, é utilizada para potencializar a dimensão sensorial do espaço, sendo empregada de forma estratégica em pontos de contato direto com o usuário e em áreas de maior carga sensorial. Nas fachadas, aparece somente nos elementos que delimitam os vãos das paredes exteriores dos quartos. Esse uso se manifesta inicialmente na casa original de 1949 e se repete na ampliação de 1970, mantendo a continuidade material ao redor dos vãos das paredes externas dos quartos. Internamente, o tratamento em madeira varia conforme o período construtivo: na primeira sala, que integra os ambientes de estar e jantar, todas as paredes são revestidas em madeira, reforçando uma atmosfera acolhedora e introspectiva. Já na sala ampliada em 1970, predomina o reboco branco, contrastando com detalhes pontuais em madeira - como a guarda da galeria, as escadas, os rodapés e o teto - que mantêm a continuidade sensorial e espacial entre os ambientes.

A ampliação da casa de Loureiro também trouxe novos elementos, como as portadas horizontais deslizantes (Figura 88), que além de reforçarem a flexibilidade das fachadas, contribuem para o controle da luz e da privacidade.

São estratégias distintas, porém igualmente fundamentadas, para abordar a materialidade. De forma geral, a materialidade na casa de Loureiro constrói uma narrativa espacial por meio da articulação dos planos, em contraste com a lógica volumétrica e monolítica presente na casa de Resende.

## **2.2.6. Tratamento da Luz e da Sombra**



**Figura 86:** Casa-Atelier: Levantamento Materiais Principais

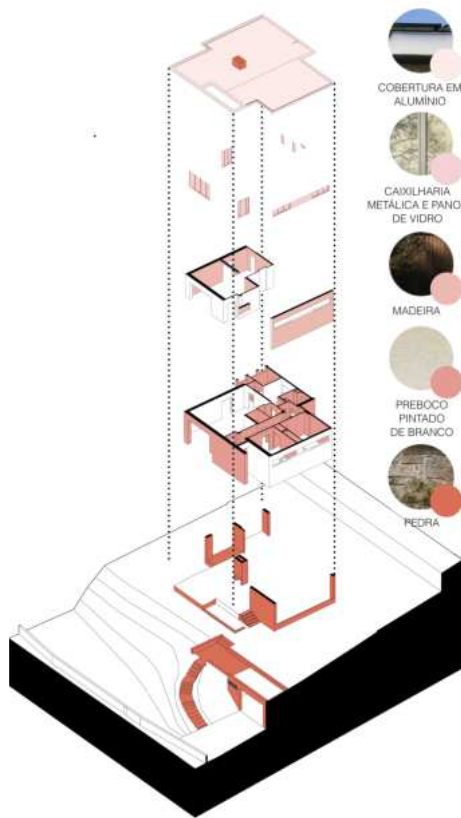
Fonte: Autora, a partir do Acervo FIMS. Documento original: CICA-SDIA, PT/  
FIMS/JCL/0026-pd0001 ; pd0004, © Fundação Marques da Silva. 3D  
elaborado pela autora

A luz constitui um dos elementos fundamentais na experiência arquitetônica, atuando como um modificador imediato que transforma a percepção dos espaços no instante em que são vivenciados. Conforme destacado por Unwin (2014), a luz natural não é fixa, variando em qualidade e intensidade ao longo do dia devido ao movimento solar, o que confere aos ambientes uma dimensão temporal intrínseca. Essa relação entre luz e tempo pode ser propositalmente explorada na arquitetura, como exemplifica a igreja Il Gesù em Roma, projetada para direcionar a luz em momentos específicos, transformando a iluminação em um instrumento de gestão temporal e simbólica da experiência do usuário.

Complementarmente, Simitch e Warke (2014) reforçam que a luz ilumina, define o espaço e esculpe as formas, influenciando diretamente a percepção arquitetônica. A interação entre luz e sombra é essencial, pois as sombras atribuem peso e profundidade à luz, criando uma dramaturgia espacial capaz de transformar o ambiente. Essa dinâmica é um fenômeno vivo e mutável, que modifica continuamente a percepção dos volumes e texturas, intensificando qualidades táteis por meio do contraste.

Além disso, a luz atua na manipulação da escala e da profundidade, podendo ampliar ou comprimir visualmente os espaços. Do ponto de vista simbólico, a luz associada à cor exerce influência emocional, tornando inseparável a experiência da luz e da cor no ambiente arquitetônico. Por fim, muitos edifícios incorporam a luz como um mecanismo para marcar a passagem do tempo, utilizando aberturas específicas e elementos prismáticos para filtrar e direcionar a luz natural, transformando a arquitetura em um dispositivo temporal e sensorial (Simitch e Warke 2014).

Ao analisar as casas objeto deste estudo, observa-se que a iluminação natural desempenha um papel essencial na composição arquitetônica, manifestando-se de modos distintos tanto na comparação entre a casa de Loureiro e a de Resende quanto entre as fases anterior e posterior à ampliação de 1970 da Casa do Arquiteto. Enquanto na Casa do Arquiteto a luz surge inicialmente de forma direta e abundante, sendo posteriormente controlada na ampliação, na Casa-Atelier ela é concebida desde o início como um elemento seletivo e

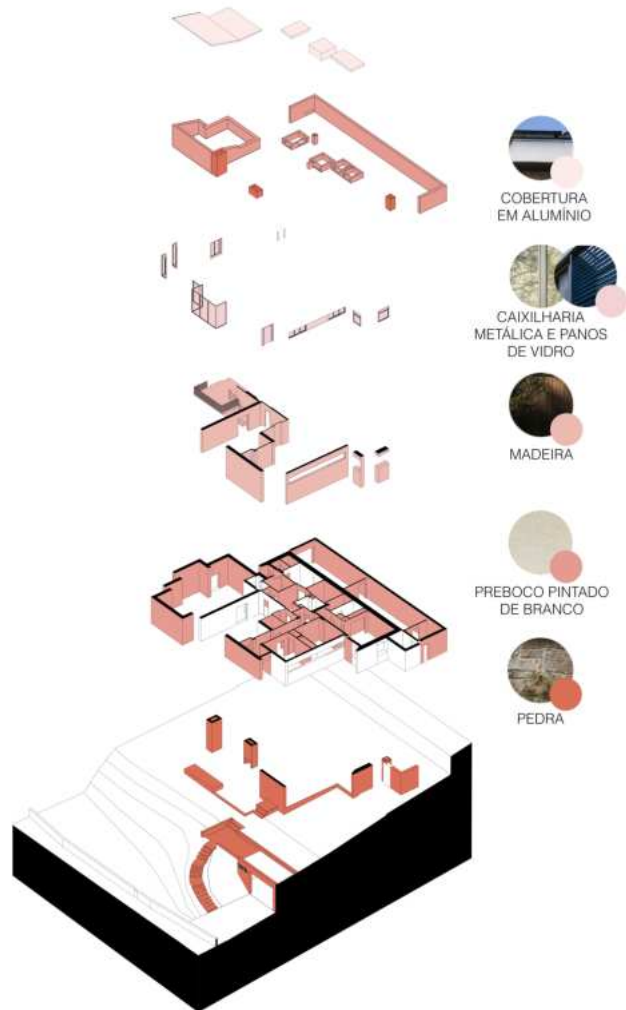


**Figura 87:** Casa J. Carlos Loureiro (1949):

Levantamento Materiais Principais

Fonte: Autora, a partir do Acervo FIMS.

Documento original: CICA-SDIA, PT/FIMS/JCL/0003-pd0003 ; pd0039, © Fundação Marques da Silva. 3D elaborado pela autora



**Figura 88:** Casa J. Carlos Loureiro (1970): Levantamento

Materiais Principais

Fonte: Autora, a partir do Acervo FIMS. Documento original: CICA-SDIA, PT/FIMS/JCL/0003-pd0039 ; pd0043, © Fundação Marques da Silva. 3D elaborado pela autora

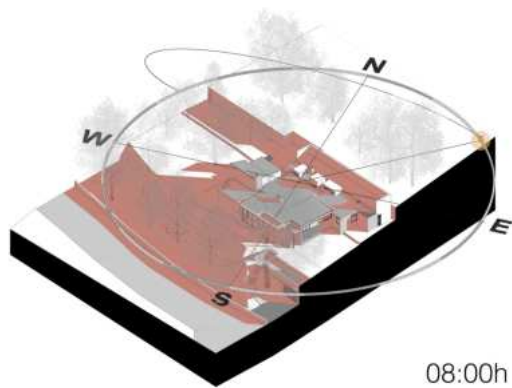
estruturador, cuidadosamente filtrada e refletida para intensificar contrastes e atmosferas. Essa diferença resulta também da forma como cada projeto tira partido da orientação solar, explorando a trajetória diária do sol para qualificar a experiência dos espaços e reforçar o caráter temporal da luz na arquitetura (Figuras 89 e 90).

No projeto original da casa de Loureiro, a sala de estar e jantar, situada à esquerda da planta, configurava-se como o espaço mais iluminado (Figura 91), graças a uma ampla abertura a sul e a outra a poente, compostas por grandes janelas de correr que garantiam abundante entrada de luz direta. Com a ampliação, a abertura a poente foi fechada para dar lugar a uma nova sala; ainda assim, a janela a sul assegura que o espaço continue a ser o mais luminoso da casa (Figuras 92), beneficiando de iluminação direta ao longo do dia e permanecendo adequado à convivência até ao final da tarde.

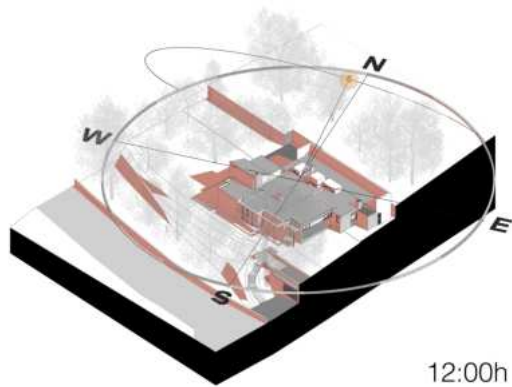
Os quartos, voltados a nascente, recebem uma incidência generosa de luz natural, associada ao amanhecer e ao início das atividades do dia, ainda que com menor intensidade do que a sala principal. Já a cozinha, a casa de banho e o pequeno quarto adjacente, posicionados a norte, contam com uma luminosidade mais difusa e constante, menos dependente das variações horárias. O corredor central e as áreas de circulação, sem aberturas próprias, permanecem como os espaços menos iluminados, recebendo apenas luz indireta proveniente dos compartimentos vizinhos.

Após a ampliação, a nova sala voltada a sul e a poente apresenta janelas de menor dimensão e, conseqüentemente, uma luminosidade mais controlada (Figura 92), privilegiando a entrada de luz tangencial refletida, em vez da incidência direta. Já a construção da garagem, junto à cozinha, casa de banho e rouparia, suprimiu aberturas existentes, tornando necessário o recurso a lanternins para garantir iluminação natural. Nos demais espaços, a situação manteve-se inalterada, não por decisão projetual, mas porque não houve modificações nessa área da planta.

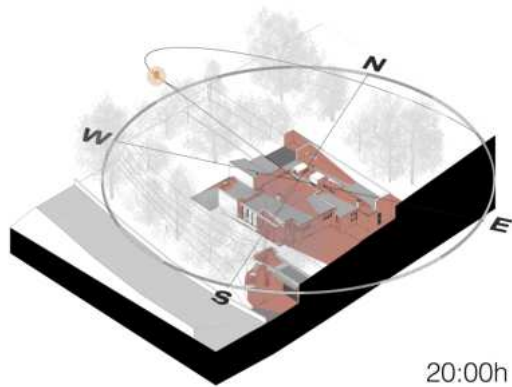
No caso da Casa-Atelier, a estratégia de iluminação natural é mais seletiva e controlada, marcada por uma distribuição criteriosa das aberturas (Figura 93).



08:00h



12:00h

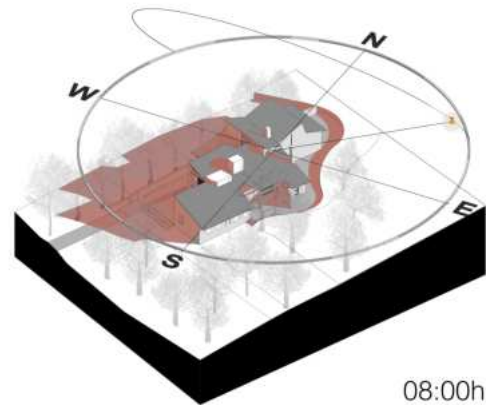


20:00h

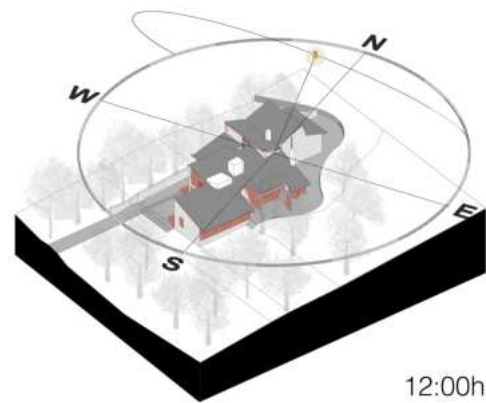
**Figura 89:** Casa J. Carlos Loureiro (1970):

Posicionamento Solar

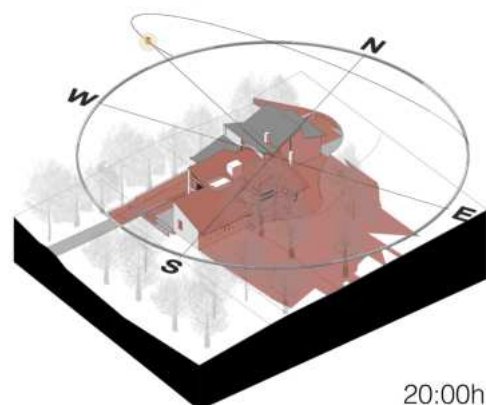
Fonte: Autora, a partir do Acervo FIMS. Documento original: CICA-SDIA, PT/FIMS/JCL/0003-pd0039 ; pd0043, © Fundação Marques da Silva. 3D elaborado pela autora



08:00h



12:00h



20:00h

**Figura 90:** Casa-Atelier: Posicionamento Solar

Fonte: Autora, a partir do Acervo FIMS. Documento original: CICA-SDIA, PT/FIMS/JCL/0026-pd0001 ; pd0004, © Fundação Marques da Silva. 3D elaborado pela autora

O espaço mais expressivo é o atelier de pintura, iluminado por um amplo pano de vidro voltado a norte, que garante luz difusa, homogênea e estável ao longo do dia, adequada à prática artística. Essa abertura é complementada por rasgos verticais nas fachadas nascente e poente, que introduzem variações sutis de luminosidade e cumprem também a função prática de permitir a passagem de telas.

Nos restantes ambientes, a luz é distribuída de forma diferenciada conforme a função. As salas de jantar, de estar e a galeria constituem o conjunto mais iluminado depois do atelier, graças a aberturas orientadas a nascente, sul e poente, que garantem luminosidade contínua ao longo do dia. Num nível intermédio situam-se os quartos (voltados a nascente), a cozinha (com aberturas a nascente e norte) e a biblioteca (iluminada a norte), que dispõem de luz suficiente para o uso quotidiano, embora menos intensa do que nos espaços sociais. Já os espaços técnicos - como os apoios de cozinha, hall, corredor, cave e sala de apoio ao atelier - recebem uma iluminação mais contida, enquanto a garagem permanece praticamente desprovida de luz natural.

A comparação entre as duas residências evidencia que a luz natural constitui um recurso projetual determinante, capaz de organizar a espacialidade, qualificar usos e modular atmosferas internas, como destacam Unwin (2014) e Simitch & Warke (2014). Na Casa do Arquiteto, o tratamento da iluminação, ainda que se transforme entre o projeto inicial e a versão final, mantém sempre uma abordagem cuidadosa. No desenho original, a luz é explorada de forma mais aberta e direta, marcada pelo contraste entre áreas intensamente iluminadas e outras mais contidas - como a entrada escura em oposição à sala ampla e clara. Já na intervenção de 1970, a proposta torna-se mais matizada e indireta, recorrendo a reflexões, aberturas específicas e gradações de intensidade. Filtrada por elementos de madeira e grelhas, a iluminação passa a gerar efeitos sutis.

Tanto na fase final da Casa do Arquiteto quanto na Casa-Atelier, Loureiro adota entradas tangenciais de luz, que se refletem nas paredes assumidas como superfícies refletoras. Essa estratégia é potencializada pelo uso de ripas de



**Figura 91:** Casa J. Carlos Loureiro (1949): Intensidade de Luz nos Espaços

Fonte: Autora, a partir do Acervo FIMS. Documento original: CICA-SDIA, PT/FIMS/JCL/0003-pd0003, © Fundação Marques da Silva. Desenho adaptado pela autora



**Figura 92:** Casa J. Carlos Loureiro (1970): Intensidade de Luz nos Espaços

Fonte: Autora, a partir do Acervo FIMS. Documento original: CICA-SDIA, PT/FIMS/JCL/0003-pd0043, © Fundação Marques da Silva. Desenho adaptado pela autora

madeira, responsáveis por criar jogos de luz e sombra que modulam a percepção do espaço. Tal recurso evidencia uma atenção particular à expressividade do espaço, elevando a luz para além de sua função prática e contribuindo de forma decisiva para definição formal e sensorial dos ambientes.

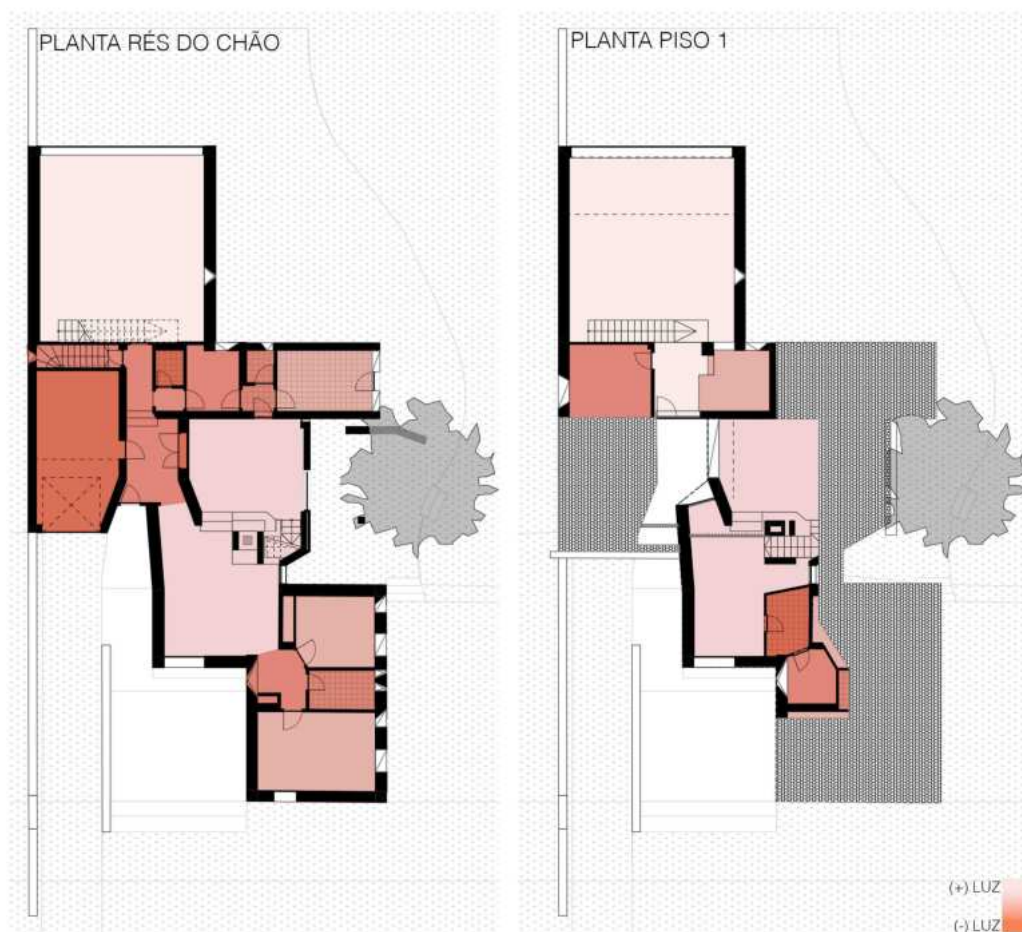
### **2.2.7. Estrutura Espacial e Progressão dos Espaços**

A experiência arquitetônica é construída ao longo do tempo e do deslocamento, sendo o movimento o principal organizador dessa vivência. Ele orienta o corpo em relação ao ambiente e transforma formas estáticas em uma dinâmica espacial continuamente mutável (Simitch & Warke, 2014). Ao atravessar sucessivos espaços, a arquitetura revela-se de forma sequencial, permitindo que cada ponto de vista e cada transição componham fragmentos de uma narrativa.

A circulação, portanto, vai além de uma necessidade funcional: ela é um recurso compositivo fundamental, capaz de estruturar a experiência e articular as partes do edifício em um todo coerente (Meiss, 1990). A sequência dos espaços funciona como um fio condutor, conectando ambientes distintos por meio de contrastes, surpresas ou continuidades cuidadosamente planejadas. Elementos como rampas, escadas e passagens conduzem o deslocamento, e, também, atuam como eventos espaciais, marcando mudanças de luz, de orientação ou de proporção.

Na obra de Le Corbusier, o conceito de *promenade architecturale* exemplifica esse raciocínio, transformando o percurso em uma sucessão cinematográfica de enquadramentos e perspectivas. A Villa Savoye, por exemplo, foi concebida de forma a conduzir gradualmente o visitante desde a aproximação pelo exterior até os diferentes pavimentos, passando por espaços abertos, fechados e transições que remetem a uma composição musical - com ritmo, clímax e retorno ao ponto inicial (Unwin, 2014).

Dessa forma, a arquitetura deixa de ser um conjunto de volumes isolados e se



**Figura 93:** Casa-Atelier: Intensidade de Luz nos Espaços

Fonte: Autora, a partir do Acervo FIMS. Documento original: CICA-SDIA, PT/FIMS/JCL/0026-pd0001, ©  
Fundação Marques da Silva. Desenho adaptado pela autora

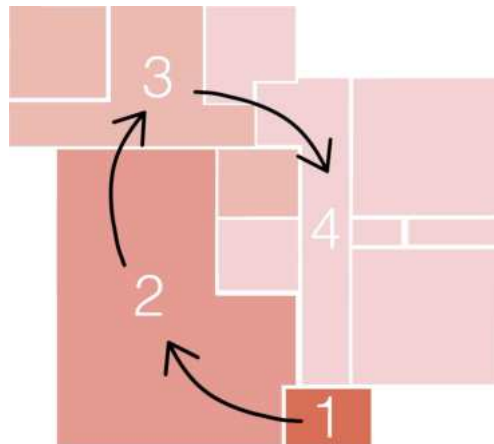
torna uma narrativa dinâmica, na qual tempo, sequência e interação constroem significado. Ao desenhar o percurso, o arquiteto estabelece uma lógica de organização espacial, e, também, a possibilidade de contar histórias através das relações criadas entre os ambientes e das experiências sensoriais que emergem ao longo do caminho (Simitch & Warke, 2014; Von Meiss, 1990).

Von Meiss (1990) amplia essa compreensão ao destacar não apenas o movimento, mas também a estrutura intrínseca do espaço em si. Ele propõe que a espacialidade pode ser definida por elementos físicos - planos, paredes, colunas e limites explícitos ou implícitos - que configuram a forma e a legibilidade do espaço. Essa estrutura pode se manifestar de duas maneiras principais: pela justaposição ou pela interpenetração espacial.

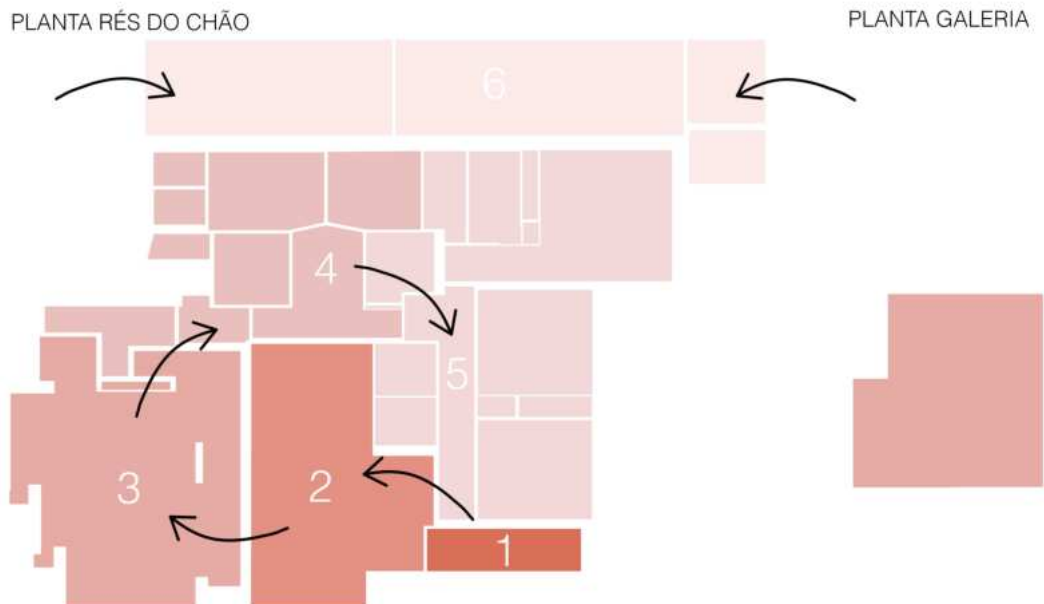
Na justaposição, os espaços mantêm autonomia e definição clara, separados por limites bem demarcados, com conexões feitas por passagens estreitas e controladas, como portas e corredores. Essa configuração reforça o fechamento e a independência dos ambientes, facilitando a leitura e a organização espacial (Von Meiss, 1990). Por outro lado, a interpenetração espacial se caracteriza pela continuidade e ambiguidade, quando um elemento definidor, como uma parede ou teto, pertence simultaneamente a mais de um espaço. Essa sobreposição cria divisões implícitas, promovendo uma dinâmica espacial fluida e uma experiência mais complexa e integrada.

Na casa de Loureiro, a estrutura espacial segue um arranjo ortogonal, com limites claros e percursos que obedecem a uma lógica sequencial bem demarcada (Figuras 94 e 95). As setas no diagrama indicam um fluxo que passa pelos ambientes definidos, cada um com identidade própria e com seus limites muito bem assinalados. Essa configuração se aproxima do que Von Meiss (1990) descreve como justaposição.

O percurso é estruturado de forma a criar uma leitura coerente e previsível, onde cada espaço serve como um “capítulo” distinto da narrativa arquitetônica. Segundo Simitch & Warke (2014), trata-se de uma experiência em que a coreografia é mais “contínua” e menos ambígua, favorecendo a clareza do percurso e a orientação do usuário. Aqui, a progressão dos



**Figura 94:** Casa J. Carlos Loureiro (1949): Estrutura Espacial e Progressão dos Espaços  
Fonte: Autora, a partir do Acervo FIMS. Documento original: CICA-SDIA, PT/FIMS/JCL/0003-pd0003, © Fundação Marques da Silva. Desenho adaptado pela autora



**Figura 95:** Casa J. Carlos Loureiro (1970): Estrutura Espacial e Progressão dos Espaços  
Fonte: Autora, a partir do Acervo FIMS. Documento original: CICA-SDIA, PT/FIMS/JCL/0003-pd0043, © Fundação Marques da Silva. Desenho adaptado pela autora

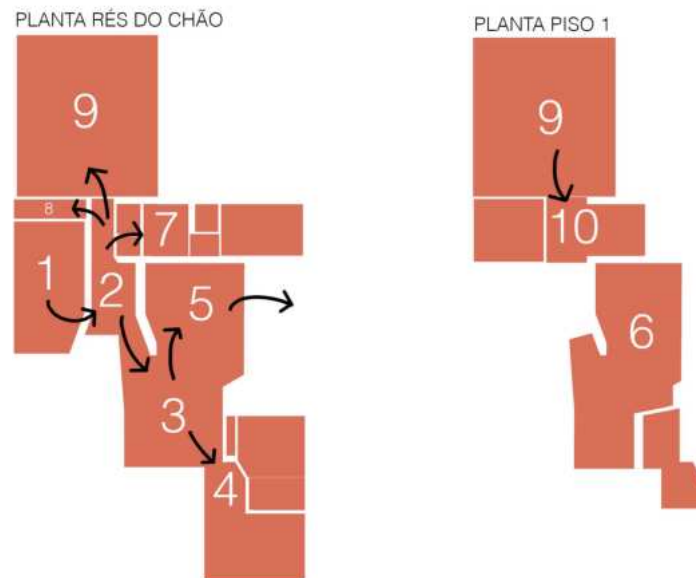
espaços não se dá por sobreposição visual ou funcional, mas por sucessão, reforçando a sensação de ordem e estabilidade descrita também por Unwin (2014) ao analisar percursos que conduzem o visitante de forma gradual e intencional.

Na casa de Júlio Resende, por outro lado, o percurso indicado pelas setas mostra uma lógica distinta (Figura 96). A espacialidade se constrói por sobreposição e interpenetração, criando zonas híbridas onde os limites entre um ambiente e outro são menos rígidos (Figura 97). Esse tipo de arranjo dialoga com o que Von Meiss (1990) identifica como interpenetração dos espaços.

A sobreposição promove uma narrativa mais fluida e complexa, na qual, como observa Simitch & Warke (2014), a circulação atua como armadura para uma experiência mais cinematográfica, onde as perspectivas se revelam e se transformam conforme o deslocamento. Unwin (2014) também reconhece esse tipo de progressão como capaz de gerar “momentos de descoberta”, reforçando a sensação de que cada transição pode não ser apenas funcional, mas também um evento espacial.

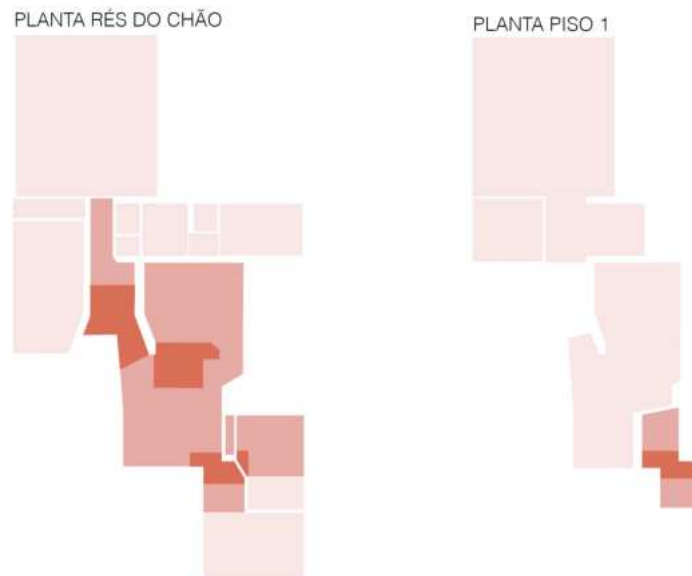
A leitura das duas casas revela que a “lógica” percebida pelo utilizador emerge diretamente da forma como os espaços se articulam e se sucedem. Quando os ambientes são organizados por justaposição, como na casa de Loureiro, a narrativa espacial se apresenta de maneira clara e previsível: cada espaço é um capítulo distinto, com limites definidos e uma sequência que guia o olhar e o corpo sem ambiguidades. Essa clareza confere ao percurso um sentido de ordem e intencionalidade, ou seja, é possível compreender, quase de imediato, a estrutura que sustenta a casa.

Já na casa de Júlio Resende, a interpenetração dos espaços cria uma narrativa mais fluida e aberta a interpretações, na qual a história não é contada apenas por sucessão, mas por sobreposição e fusão. O visitante percorre ambientes e transita por zonas híbridas que ampliam a experiência sensorial e permitem múltiplas leituras. A lógica, portanto, não se revela toda de uma vez: ela se constrói no tempo e no deslocamento, exigindo atenção e



**Figura 96:** Casa-Atelier: Progressão dos Espaços

Fonte: Autora, a partir do Acervo FIMS. Documento original: CICA-SDIA, PT/FIMS/JCL/0026-pd0001, © Fundação Marques da Silva. Desenho adaptado pela autora



**Figura 97:** Casa-Atelier: Estrutura Espacial

Fonte: Autora, a partir do Acervo FIMS. Documento original: CICA-SDIA, PT/FIMS/JCL/0026-pd0001, © Fundação Marques da Silva. Desenho adaptado pela autora

disponibilidade para o inesperado.

O que confere sentido às casas, evidenciando que nada está ali por acaso, não são grelhas estruturadoras do espaço ou proporções áureas, mas a forma como a sequência e a relação entre os elementos constroem uma narrativa arquitetônica.



**CAPÍTULO III:**  
DISCUSSÃO COMPARATIVA  
DAS OBRAS ANALISADAS



A análise comparativa entre a Casa do Arquiteto José Carlos Loureiro e a Casa-Atelier de Júlio Resende evidencia a complexidade e a versatilidade do pensamento projetual de Loureiro quando confrontado com diferentes circunstâncias. Embora ambas as obras partam de um mesmo autor, enraizado em idêntica matriz cultural e geográfica, as soluções alcançadas revelam percursos distintos, confirmando a capacidade do arquiteto de interpretar cada situação como única.

Quando observadas em sua forma final, as casas evidenciam pares de oposição que condensam as diferenças projetuais: leveza versus peso, planos versus volumes, heterogeneidade material versus homogeneidade, abertura versus encerramento, elevação versus enraizamento. No entanto, mais do que contrastes absolutos, torna-se evidente que as questões de partida são comuns, enquanto as respostas, condicionadas pelas circunstâncias, assumem caminhos distintos.

As diferenças, portanto, tornam-se evidentes desde a concepção formal. Na sua própria residência, Loureiro organiza a composição através da articulação de planos horizontais e verticais, conferindo leveza, transparência e permeabilidade ao conjunto. Já na Casa-Atelier, o gesto é oposto: um volume monolítico, compacto e fortemente enraizado no terreno, cuja densidade construtiva acentua o caráter introspectivo e concentrado, adequado ao espaço de criação artística.

A materialidade reforça essa divergência. Enquanto a casa do arquiteto recorre a uma diversidade maior de materiais que diferenciam planos e funções, a residência do pintor afirma-se pela unidade da pedra, que confere coesão e presença tectônica.

A relação com o exterior segue a mesma lógica de contraste: Loureiro abre a sua casa em grandes vãos envidraçados, transformando-a em uma espécie de miradouro elevado sobre o Douro; já na Casa-Atelier opta por um contato mais mediado com o entorno, através de aberturas controladas, pátios e vegetação, criando um espaço mais protegido e introspectivo.

A luz natural também evidencia essas diferenças: direta e generosa na Casa Loureiro de 1949, mais controlada e seletiva na ampliação de 1970 e na Casa-Atelier. Trata-se também, na realidade, de um contraste entre a luz direta e a luz tangencial e refletida.

A organização espacial, igualmente, segue caminhos opostos: na Casa do Arquiteto, baseia-se na justaposição de ambientes claramente definidos, com percursos lineares e setorização rigorosa, conferindo clareza e previsibilidade à experiência. Já na Casa-Atelier de Júlio Resende, a espacialidade constrói-se pela interpenetração e fluidez, com percursos que se ramificam e instauram zonas híbridas, tornando a experiência mais aberta e ambígua.

A Casa do Arquiteto pode ser compreendida a partir de uma leitura pragmática, tomando como referência o pensamento de Ábalos (2003). Sua concepção não se ancora em dogmas universais do modernismo, mas em respostas situadas às condições do habitar, valorizando o contato direto com a paisagem, a diversidade de materiais e a organização funcional clara. Tal como o pragmatismo sustenta que a verdade se constrói na prática, o projeto se caracteriza pela abertura, pela permeabilidade e pela adaptabilidade às necessidades cotidianas. Ao privilegiar a ação e a experiência concreta, a residência se afirma como um campo de invenção contínua, renovado pelas condições do viver (Ábalos, 2003).

Já na Casa-Atelier de Júlio Resende, a abordagem é distinta e pode ser compreendida a partir da crítica fenomenológica do espaço (Ábalos, 2003). A arquitetura, aqui, vai além da simples disposição dos ambientes: ela constrói uma experiência sensível e múltipla, sustentada pela densidade da pedra, pela luz modulada com precisão e pelo controle das relações com o exterior. Pátios e atmosferas internas deixam de ser meros recursos técnicos e assumem o papel de agentes ativos na construção do espaço, convertendo-o em “um ‘ente habitado’ por estímulos e reações, por vetores, por desejos e afetos que orientam, antecipam e dão sentido às coisas, e ao nosso corpo entre elas” (Ábalos, 2003, p.97).

Enquanto a Casa do Arquiteto privilegia a clareza funcional e a

adaptabilidade pragmática, a Casa-Atelier revela uma leitura fenomenológica, em que a atmosfera e a matéria se tornam protagonistas da experiência de habitar e criar. No entanto, restringir este estudo apenas às diferenças entre as duas obras seria redutor.

Isto posto, uma leitura mais aprofundada permite reconhecer um conjunto de preocupações comuns que são transversais a ambas as realizações. Em primeiro lugar, destaca-se a atenção ao funcionamento dos espaços, sempre concebidos em função das práticas do habitar ou do criar. Em segundo lugar, verifica-se a centralidade da dimensão tectônica: os materiais não se apresentam como simples revestimento, mas como elementos de linguagem, portadores de caráter e determinantes da experiência espacial, mantendo sempre a sua adequação construtiva.

Outro aspecto de convergência reside na relação estabelecida com o lugar. A elevação da Casa do Arquiteto sobre uma plataforma e o enraizamento da Casa-Atelier no terreno constituem gestos formais distintos, mas que evidenciam a mesma preocupação em dialogar com a topografia, a orientação solar e a paisagem envolvente.

A presença do fogo como um elemento estruturador, é outro aspecto similar entre as obras. Em ambas as casas, a lareira ocupa uma posição central, assumindo-se como foco organizador do espaço. A sua função transcende o caráter utilitário, adquirindo valor simbólico enquanto representação do lar.

No que se refere à organização funcional, observa-se uma mesma lógica distributiva. Loureiro distingue, de forma clara, três grupos fundamentais de espaços - área privada, área social e área de serviços -, acrescentando, no caso da Casa-Atelier, a dimensão laboral, com a incorporação do atelier de pintura como extensão do programa habitacional. A cozinha, por sua vez, apresenta-se em ambas as obras como um espaço periférico e relativamente autônomo, diferindo da tendência contemporânea mais recente de reintegrar a cozinha como núcleo central da vida doméstica.

A orientação solar surge também como critério projetual transversal. Os

quartos estão orientados para a luz matinal, as salas privilegiam a incidência solar da tarde e do fim do dia, enquanto os espaços de serviço assumem uma indiferença relativamente à variação diária da luz natural, funcionando de modo quase neutro em relação ao ciclo solar.

Assim, torna-se evidente que as perguntas de partida formuladas pelo arquiteto são comuns às duas obras: como organizar os espaços em função do uso? Como construir com rigor, explorando as potencialidades tectônicas dos materiais? Como estabelecer um diálogo com o lugar, respeitando-o e reinterpretando-o? Essas questões fundamentais permanecem constantes; o que se transforma são as respostas, moldadas pela função e pelo contexto, assumindo formas distintas, mas sempre enraizadas numa mesma matriz conceptual. Nesse sentido, o que difere nas duas casas, mais do que qualquer aspecto formal ou programático, é precisamente o contexto, não apenas o contexto físico do lugar, mas sobretudo o contexto cultural do próprio arquiteto. Loureiro procura introduzir novas referências, neste caso, a busca por uma relação mais profunda com os materiais e com as tecnologias construtivas da arquitetura portuguesa.

Cabe destacar que, entre o período anterior e o posterior ao *Inquérito à Arquitectura Popular Portuguesa* (1955–1961), verifica-se uma transformação significativa na forma de projetar em Portugal. Enquanto as obras anteriores se orientavam sobretudo pelo vocabulário modernista internacional, as posteriores passam a revelar uma aproximação crítica às tradições construtivas locais, como se observa em obras de Fernando Távora, Ricca Gonçalves, Viana de Lima e Celestino de Castro. Nessa perspectiva, as diferenças entre a Casa do Arquiteto (1949) e a Casa-Atelier (1962) deixam de ser apenas escolhas individuais de Loureiro e passam a refletir um contexto mais amplo de mudança cultural e disciplinar. Essa virada histórica contribui, assim, para explicar por que as duas obras, mesmo compartilhando a mesma matriz conceptual e programas semelhantes, produzem resultados tão distintos.

Essa transformação, entretanto, não foi exclusiva do contexto português. Trata-se de um movimento mais vasto, identificado por Montaner (2001), que

descreve a passagem de uma arquitetura moderna centrada no espaço abstrato e universal para uma arquitetura atenta ao lugar concreto, culturalmente situado. Em sua fase inicial, o movimento moderno privilegiava a formulação de uma linguagem formal nova e o uso das tecnologias emergentes do aço, do betão armado e do vidro, deixando em segundo plano a especificidade dos lugares. Montaner distingue, assim, o espaço moderno - geométrico, contínuo e indiferente às particularidades - do lugar, entendido como dimensão empírica e existencial, marcada pela experiência corporal, pelos valores simbólicos e pelas qualidades materiais.

A recuperação do lugar no discurso arquitetônico ocorreu em escala internacional, com arquitetos como Frank Lloyd Wright e Alvar Aalto. Wright, na tradição da arquitetura orgânica, integrou os edifícios à natureza, como na Casa Kaufmann (1936–1939), enquanto Aalto desenvolveu vínculos sensíveis e empíricos com o contexto, moldando as formas às condições locais. Sob esta perspectiva, a Casa do Arquiteto ancora-se ainda no espaço abstrato do modernismo inicial, ao passo que a Casa-Atelier já se aproxima do lugar concreto e culturalmente situado. Nesse sentido, Loureiro não está isolado: integra a tendência internacional descrita por Montaner, da qual também participam Barragán, Coderch, Utzon, Távora e Siza (Montaner, 2001).

Também é importante salientar que essa distinção entre as casas não deve ser entendida de forma rígida ou dicotômica. Ainda que seja possível associar a primeira a um alinhamento mais claro com os pressupostos do movimento moderno e a segunda a uma aproximação maior com as tradições e especificidades do lugar, essa leitura não é absoluta. A própria Casa do Arquiteto já apresentava indícios de uma atenção ao contexto, seja pelo uso de certos materiais ou por certos gestos arquitetônicos que escapam ao universalismo modernista estrito.

A análise comparativa evidencia, portanto, que apesar das diferenças formais e espaciais mencionadas, a Casa do Arquiteto Loureiro e a Casa-Atelier de Resende derivam de um mesmo princípio projetual, estruturado por preocupações comuns que levaram a respostas distintas. Se na primeira prevalece uma linguagem repleta de planos e transparências e, na segunda,

uma densidade enraizada e introspectiva já marcada pela influência do *Inquérito à Arquitectura Popular Portuguesa*, ambas demonstram a solidez de um raciocínio arquitetônico que soube adaptar-se às transformações do seu tempo sem perder consistência. Nesse sentido, a passagem de uma abordagem mais alinhada ao espaço abstrato do modernismo para outra mais atenta ao lugar concreto e culturalmente situado não traduz uma contradição, mas uma ampliação do mesmo quadro conceptual.

Assim, as divergências não exprimem oposições, mas variações e desdobramentos de uma matriz comum, confirmando a capacidade de Loureiro de reinterpretar princípios fundamentais da arquitetura moderna à luz das circunstâncias específicas de cada projeto.

# CONCLUSÃO



A presente investigação surgiu do interesse em analisar duas obras contrastantes de José Carlos Loureiro, concebidas em intervalos relativamente próximos e em contextos locais semelhantes: a Casa J. Carlos Loureiro (1949) e a Casa-Atelier Júlio Resende (1962). Apesar da proximidade temporal e das condições contextuais, estas casas apresentam linguagens projetuais marcadamente distintas, despertando a necessidade de compreender as razões desse contraste e de indagar se isso refletia escolhas deliberadas do arquiteto ou fatores contextuais específicos.

A análise demonstrou que cada casa materializa um modo particular de responder ao lugar, ao programa e às práticas do habitar. Na Casa-Atelier de Júlio Resende sobressaem as paredes de pedra, a volumetria moldada ao terreno e a referência de uma arquitetura enraizada, cujos elementos iconográficos - pavimentos, paredes de pedra, telhados inclinados - traduzem a síntese entre tradição e contemporaneidade. Já na Casa J. Carlos Loureiro prevalece a clareza modernista: a elevação sobre o terreno, os planos horizontais das lajes, os amplos panos envidraçados e a autonomia volumétrica inscrevem-se na matriz internacional do Movimento Moderno, num diálogo direto com referências cosmopolitas da época.

Apesar das diferenças formais e programáticas entre as obras, ambas revelam uma matriz conceptual comum, articulada em torno de princípios que orientam o pensamento projetual de Loureiro. Em primeiro lugar, a atenção ao diálogo com o lugar, evidenciada ora pelo enraizamento da Casa-Atelier no terreno, ora pela elevação da Casa do Arquiteto como gesto de autonomia volumétrica, sempre em sintonia com topografia, orientação solar e paisagem. Em segundo lugar, a preocupação com o funcionamento dos espaços, concebidos em função das práticas do habitar e do criar, incluindo a distinção entre áreas privadas, sociais e de serviço, e a incorporação do atelier como extensão do programa habitacional. Em terceiro lugar, a dimensão tectônica, em que os materiais não atuam como simples revestimento, mas como portadores de caráter, identidade e significação espacial. Por fim, a clareza estrutural e espacial, que assegura coerência à organização dos volumes e à lógica distributiva dos espaços. Assim, as variações linguísticas entre as casas não indicam uma ruptura no pensamento do arquiteto, mas evidenciam

a sua capacidade de reinterpretar princípios constantes, adaptando-os às diferentes demandas funcionais, às práticas sociais dos ocupantes e aos contextos históricos de cada obra.

A investigação desenvolvida permitiu ainda confirmar que a evolução da linguagem arquitetônica de José Carlos Loureiro não deve ser entendida como um percurso isolado, mas sim como parte de um movimento crítico coletivo que marcou uma geração de arquitetos portugueses no período *pós-Inquérito à Arquitetura Popular Portuguesa*. Tal como os seus contemporâneos - Fernando Távora, Agostinho Ricca Gonçalves, Alfredo Viana de Lima e Celestino de Castro - Loureiro integrou a busca por uma “terceira via”, conciliando a herança do Movimento Moderno com uma reaproximação crítica à tradição construtiva e espacial portuguesa. Este grupo partilhava um princípio orientador comum: a rejeição de um internacionalismo abstrato e a convicção de que a modernidade, para ser significativa, deveria ser enraizada.

Contudo, a singularidade de Loureiro torna-se evidente quando se analisam as estratégias projetuais adotadas por cada arquiteto para alcançar esse objetivo. No contexto da arquitetura pós-Inquérito, a Casa-Atelier de Júlio Resende (1962) pode ser lida em diálogo com outras obras da época, revelando interpretações diversas da relação entre tradição e modernidade. A Casa de Ofir de Fernando Távora (1957-58), por exemplo, trabalha a justaposição de volumes em “T”, que se abrem ao exterior e integram materiais vernaculares com soluções modernas. Em contraste, a Casa-Atelier manifesta-se como um volume “único” e introspectivo, explorando a densidade da pedra e a contenção volumétrica para criar abrigo e recolhimento.

De modo semelhante, a Casa das Marinhas de Alfredo Viana de Lima (1954-57) articula diferentes corpos - incluindo o moinho pré-existente - numa composição hierárquica e racional, de matriz corbusiana, enquanto Loureiro privilegia a unidade volumétrica e a intensidade da experiência interior, marcada pela luz e pela variação de pés-direitos. Já a Habitação da Rua da Circunvalação de Agostinho Ricca Gonçalves (1963-74) propõe uma síntese

híbrida entre tipologia burguesa portuense, materiais vernaculares e betão armado, num gesto mais expansivo, em oposição ao caráter concentrado e denso da Casa-Atelier. Por sua vez, a Casa Baltazar de Castro (1963-65), de Celestino de Castro, evidencia uma lógica fragmentada e aberta, distribuindo funções em volumes distintos.

Esses paralelos demonstram que, embora partilhasse com os seus contemporâneos a procura por uma arquitetura enraizada e crítica, Loureiro distinguiu-se pela sua interpretação particular, marcada pela introspecção, pela densidade tectônica e pela valorização da unidade formal.

Portanto, confirma-se a hipótese inicial: a transformação da linguagem formal não implica descontinuidade ou oposição, mas exprime a coerência de um pensamento arquitetônico sensível e atento, sempre inquieto na procura do sentido específico de cada obra. A obra de Loureiro, tal como evidenciado nas duas casas analisadas, reforça a arquitetura como prática situada, dependente de condicionantes concretas, e não como mera aplicação de modelos abstratos ou normativos. Dessa forma, o que distingue as duas casas não se reduz a diferenças formais ou programáticas, mas relaciona-se sobretudo ao contexto cultural que informa a prática de Loureiro.

A relevância desta dissertação vai além do estudo específico destas duas obras. Ao evidenciar o rigor metodológico e a sensibilidade crítica de Loureiro, contribui para uma reflexão mais ampla sobre a prática arquitetônica contemporânea. Num contexto em que a globalização tende a uniformizar formas e linguagens, estas casas recordam a importância de projetar em consonância com o tempo, o lugar e o utilizador.

Reconhecem-se, contudo, algumas limitações deste estudo: o tempo disponível restringiu a possibilidade de aprofundar o embasamento teórico no que diz respeito às demais obras do arquiteto ou de realizar visitas adicionais às casas analisadas; além disso, as incongruências presentes nos desenhos originais, elaborados manualmente, dificultaram a etapa de redesenho das peças gráficas. Não obstante, as conclusões obtidas preservam sua validade e oferecem uma base sólida para futuras pesquisas e desdobramentos.

Entre as possibilidades de desdobramento futuro, destaca-se a pertinência de aprofundar a investigação sobre a influência do *Inquérito à Arquitetura Popular Portuguesa* na evolução da linguagem arquitetônica dos profissionais da época. Embora este marco tenha despertado um interesse significativo pela arquitetura vernacular portuguesa, observa-se que arquitetos como Loureiro, assim como Álvaro Siza, acabam por abandonar essa linguagem em favor de referências mais cosmopolitas e internacionais. Isso levanta questões centrais: haveria um esgotamento desse repertório formal? Por que, em determinado momento, esses arquitetos optam por superar ou deixar de lado a exploração da tradição local? Uma investigação mais aprofundada permitiria compreender em que medida o interesse pela arquitetura popular se consolidou, assim como os fatores que levaram ao seu posterior abandono. Além disso, em um contexto contemporâneo marcado pela crescente globalização, emerge a reflexão sobre a pertinência e o sentido de se falar em “arquitetura portuguesa” e, sobretudo, no conceito de “regionalismo crítico”, tal como discutido por Kenneth Frampton em *História Crítica da Arquitetura Moderna* (1997).

Em síntese, a Casa J. Carlos Loureiro e a Casa-Atelier Júlio Resende constituem testemunhos exemplares de fases distintas da arquitetura portuguesa, revelando como princípios comuns podem ser reinterpretados de formas diversas em resposta às circunstâncias. Cada obra traduz uma leitura própria do lugar, do programa e do tempo em que foi concebida, demonstrando que a prática arquitetônica de Loureiro se caracteriza menos pela adoção de modelos fixos e mais pela capacidade de adaptação crítica diante de diferentes contextos.

Do ponto de vista pessoal e formativo, o aspecto mais relevante desta investigação foi a oportunidade de aprofundar o entendimento sobre a arquitetura portuguesa e, sobretudo, de repensar a prática projetual a partir de novas perspectivas. A análise da obra de Loureiro revelou um compromisso arquitetônico que ultrapassa as dimensões funcional e estética, evidenciando uma abordagem sensível ao lugar, ao tempo e às pessoas. Em um percurso formativo muitas vezes marcado por uma preocupação excessiva com a eficiência técnica e a composição formal, este estudo trouxe à tona a

importância dos elementos intangíveis do projeto: aquilo que não se vê imediatamente, mas que se sente na vivência do espaço. Essa mudança de perspectiva, constitui uma das contribuições mais significativas desta dissertação para minha trajetória como arquiteta.



## **BIBLIOGRAFIA**

**Ábalos**, I. (2003). *A boa-vida: Visita guiada às casas da modernidade*. Editorial Gustavo Gili.

**Alves**, M. P. L. dos S. (2014). *De Weimar a Santa Gertrudes: O percurso da modernidade. Revisão crítica do Movimento Moderno e o Complexo da Fundação Calouste Gulbenkian como síntese do modernismo em Portugal* [Dissertação de mestrado]. Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa.

**Alves**, S. M. G. (2016). *Fernando Távora no país do desassossego – Volume II* [Dissertação de Mestrado Integrado]. Universidade de Coimbra, Departamento de Arquitectura.

**Baker**, G. H. (2006). *Design Strategies In Architecture* (3ª ed.). Routledge.

**Bentley**, I., McGlynn, S., Smith, G., Alcock, A., & Murrain, P. (1985). *Responsive Environments: A manual for designers* (1st ed.). Routledge.

**Borie**, A., Micheloni, P. & Pinon, P. (2008). *Forma y Deformación: De los objetos arquitectónicos y urbanos*. Editorial Reverté.

**Castro**, C. (2011). *Viana de Lima*. Quidnovi.

**Clark**, R. & Pause, M. (1996). *Precedents In Architecture* (2ª ed.). Van Nostrand Reinhold.

**Faria**, L. P. de. (2007). *A Casa José Braga. A Obra Nasce*, (5), 81–85.

**Ferreira**, J. C. C. (2007). *Entre a sombra e o mergulho, uma casa que ri. Casa Baltazar de Castro, Braga, 1963-1965. A Obra Nasce*, (5), 69–76.

**Frampton**, K. (1997). *História Crítica da Arquitectura Moderna* (1ª ed.). Martins Fontes Editora Ltda.

**Fundação Marquês da Silva** (s.d.). *DC 07 - Primeiro Congresso Nacional de*

*Arquitectura*. Fundação Marquês da Silva. <https://arquivoatom.up.pt/index.php/primeiro-congresso-dos-arquitetos-portugueses>

**Fundación Docomomo Ibérico** (s.d.). *Casa das Marinhas* [Fotografia]. Docomomo Ibérico. <https://docomomoiberico.com/pt-pt/edificios/casa-das-marinhas/>

**GALP - Gabinete de Urbanismo, Arquitectura e Engenharia** (s.d.). *Gabinete*. GALP. <https://www.galparquitectura.com/pt/gabinete/>

**GALP - Gabinete de Urbanismo, Arquitectura e Engenharia** (s.d.). *Casa — Atelier Júlio Resende* [Fotografia]. GALP. <https://www.galparquitectura.com/pt/projectos/#23>

**GALP - Gabinete de Urbanismo, Arquitectura e Engenharia** (s.d.). *Casa J. Carlos Loureiro* [Fotografia]. GALP. <https://www.galparquitectura.com/pt/projectos/#18>

**GALP - Gabinete de Urbanismo, Arquitectura e Engenharia** (s.d.). *ISMAI I* [Fotografia]. GALP. <https://www.galparquitectura.com/pt/projectos/#4>

**GALP - Gabinete de Urbanismo, Arquitectura e Engenharia** (s.d.). *UBI - Faculdade de Ciências da Saúde* [Fotografia]. GALP. <https://www.galparquitectura.com/pt/projectos/#7>

**GALP - Gabinete de Urbanismo, Arquitectura e Engenharia** (s.d.). *UBI - Faculdade de Engenharia* [Fotografia]. GALP. <https://www.galparquitectura.com/pt/projectos/#13>

**GALP - Gabinete de Urbanismo, Arquitectura e Engenharia** (s.d.). *UBI - Medical* [Fotografia]. GALP. <https://www.galparquitectura.com/pt/projectos/#1>

**GALP - Gabinete de Urbanismo, Arquitectura e Engenharia** (s.d.). *Universidade do Minho - Complexo Pedagógico II* [Fotografia]. GALP. <https://www.galparquitectura.com/pt/projectos/#14>

**Gonçalves**, A. R. & Rodrigues, J. (2001). *Agostinho Ricca: Projectos e Obras de 1948 a 1995*. Ordem dos Arquitectos.

**Grande**, N. (2012). *Arquitetura portuguesa em fim-de-século: entre o pós-ideológico e o pós-moderno*. *Camões: Revista de Letras e Culturas Lusófonas* (Número Especial), 56-67. [https://baes.uc.pt/bitstream/10316/43906/1/Arquitetura%20portuguesa%20em%20fim-de-século\\_entre%20o%20pós-ideológico%20e%20o%20pós-moderno.pdf](https://baes.uc.pt/bitstream/10316/43906/1/Arquitetura%20portuguesa%20em%20fim-de-século_entre%20o%20pós-ideológico%20e%20o%20pós-moderno.pdf)

**Koffka**, K. (2013). *Principles of Gestalt psychology*. Routledge.

**Leal**, J. & Prista, M. (2021). *Os arquitetos no campo: o inquérito à arquitetura popular em Portugal no terreno*. *Etnográfica*, 25, 257-283. <https://doi.org/10.4000/etnografica.10073>

**Loureiro**, J. C. (2012). *J. Carlos Loureiro Architecto Architect*. Caleidoscópio.

**Loureiro**, L. & Costa, N. B. (2013). *Arquitectos Portugueses: José Carlos Loureiro*. Verso da História.

**Meiss**, P. V. (1990). *Elements Of Architecture: From Form To Place*. Van Nostrand Reinhold (International).

**Milano**, M & Cremascoli, R. (2016). *José Carlos Loureiro: A Nossa Casa*. Cardume Editores.

**Montaner**, J. (2001). *A Modernidade superada: Arquitetura, arte e pensamento do século XX*. Editorial Gustavo Gili.

**Nunes**, P. (2007). *Casa Baltasar de Castro, fotografia exterior* [Fotografia]. Universidade Fernando Pessoa. <https://bdigital.ufp.pt/entities/publication/ec712965-c568-4888-8d48-826643965a63>

**Opus Incertum**. (1995). *Architecture à Porto*. Mardaga Pierre. ISBN 2870093225.

**Ordem dos Arquitectos** (s.d). *Legado*. Ordem dos Arquitectos. <https://www.ordemdosarquitectos.org/a-ordem/ordem/legado>

**Pastor**, J. (2011). *A casa do arquitecto Agostinho Ricca: Porto 1963 - 1974* [Dissertação de mestrado, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto - FAUP]. Repositório Aberto da Universidade do Porto. <https://hdl.handle.net/10216/150518>

**Radford**, A., Morkoç, S. & Srivastava, A. (2014). *The Elements Of Modern Architecture: Understanding Contemporary Buildings*. Thames & Hudson.

**Ribeiro**, O. (1998). *Portugal, o Mediterrâneo e o Atlântico* (7.<sup>a</sup> ed.). Livros Horizonte.

**Rocha**, A. P. S. (2009). *A Casa das Marinhas: Arquitectura moderna e tradição portuguesa na obra de Viana de Lima* [Dissertação de mestrado integrado]. Repositório Aberto da Universidade do Porto.

**Rocha**, J. A. B. da. (2013). *De casa de veraneio a Casa-Museu: um projeto para a Casa das Marinhas, Viana de Lima* [Dissertação de mestrado]. Repositório das Universidades Lusíada. <http://repositorio.ulusiada.pt/handle/11067/3048>

**Santos**, A. (2020). *Inéditos de Álvaro Siza na abertura da Fundação Marques da Silva* [Fotografia]. Notícias Universidade do Porto. <https://noticias.up.pt/2020/10/16/ineditos-de-alvaro-siza-na-abertura-da-fundacao-marques-da-silva/>

**Santos**, P. N. C. M. (2021). *A implantação da imagem do Estado Novo através da arquitetura: A zona oriental do distrito do Porto* [Dissertação de mestrado]. Repositório da Universidade Fernando Pessoa. <https://core.ac.uk/download/480002441.pdf>

**Simitch**, A. & Warke, V. (2014). *The language of architecture: 26 Principles*

*Every Architect Should Know.* Rockport Publishers.

**SIPA: Sistema de Informação Para o Património Arquitectónico** (2003). *Pousada de São Bartolomeu*. [http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP\\_PagesUser/SIPA.aspx?id=17332](http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=17332)

**Távora**, F. (1947). *O Problema da Casa Portuguesa*. Cadernos de Arquitectura.

**Távora**, F. (1952). *Uma Casa Sobre O Mar* [Concurso Para Obtenção Do Diploma De Arquitecto (CODA), Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto]. <https://repositorio-tematico.up.pt/handle/10405/48371>

**Trigueiros**, L. (Ed.), Costa, A. A., Ferrão, B., Siza Vieira, Á., & Souto de Moura, E. (1993). *Fernando Távora*. Blau.

**Universidade do Porto** (s.d.). *Uma casa sobre o mar* [Fotografia]. Repositório Temático da Universidade do Porto. <https://repositorio-tematico.up.pt/handle/10405/48371>

**Universidade do Porto** (2016, Janeiro 1). *Antigos Estudantes Ilustres da Universidade do Porto: Fernando Távora*. U. Porto. [https://sigarra.up.pt/up/pt/web\\_base.gera\\_pagina?p\\_pagina=antigos%20estudantes%20ilustres%20-%20fernando%20t%c3%a1vora](https://sigarra.up.pt/up/pt/web_base.gera_pagina?p_pagina=antigos%20estudantes%20ilustres%20-%20fernando%20t%c3%a1vora)

**Universidade do Porto** (2016, Junho 29). *Antigos Estudantes Ilustres da Universidade do Porto: Celestino de Castro*. U. Porto. [https://sigarra.up.pt/up/pt/web\\_base.gera\\_pagina?p\\_pagina=antigos%20estudantes%20ilustres%20-%20celestino%20de%20castro](https://sigarra.up.pt/up/pt/web_base.gera_pagina?p_pagina=antigos%20estudantes%20ilustres%20-%20celestino%20de%20castro)

**Universidade do Porto** (2022, Setembro 5). *Antigos Estudantes Ilustres da Universidade do Porto: José Carlos Loureiro*. U. Porto. [https://sigarra.up.pt/up/pt/web\\_base.gera\\_pagina?p\\_pagina=antigos%20estudantes%20ilustres%20-%20jos%c3%a9%20carlos%20loureiro](https://sigarra.up.pt/up/pt/web_base.gera_pagina?p_pagina=antigos%20estudantes%20ilustres%20-%20jos%c3%a9%20carlos%20loureiro)

**Universidade do Porto** (2024, Maio 27). *Antigos Estudantes Ilustres da Universidade do Porto: Agostinho Ricca*. U. Porto. [https://sigarra.up.pt/up/pt/web\\_base.gera\\_pagina?p\\_pagina=antigos%20estudantes%20ilustres%20-%20agostinho%20ricca](https://sigarra.up.pt/up/pt/web_base.gera_pagina?p_pagina=antigos%20estudantes%20ilustres%20-%20agostinho%20ricca)

**Universidade do Porto** (2024, Junho 6). *Antigos Estudantes Ilustres da Universidade do Porto: Alfredo Viana de Lima*. U. Porto. [https://sigarra.up.pt/up/pt/web\\_base.gera\\_pagina\\_p\\_pagina=antigos%20estudantes%20ilustres%20-%20alfredo%20viana%20de%20lima](https://sigarra.up.pt/up/pt/web_base.gera_pagina_p_pagina=antigos%20estudantes%20ilustres%20-%20alfredo%20viana%20de%20lima)

**Unwin, S.** (2014). *Analysing Architecture* (4<sup>a</sup> ed.). Routledge.

**Vieira, A., & Coutinho, A.** (2014). *O processo SAAL: Arquitetura e participação, 1974–1976: Dossiê pedagógico*. Museu de Arte Contemporânea de Serralves. [https://www.cd25a.uc.pt/storage/media/pdf/Biblioteca%20digital/DossPedagogicioSAAL\\_Serralves](https://www.cd25a.uc.pt/storage/media/pdf/Biblioteca%20digital/DossPedagogicioSAAL_Serralves)

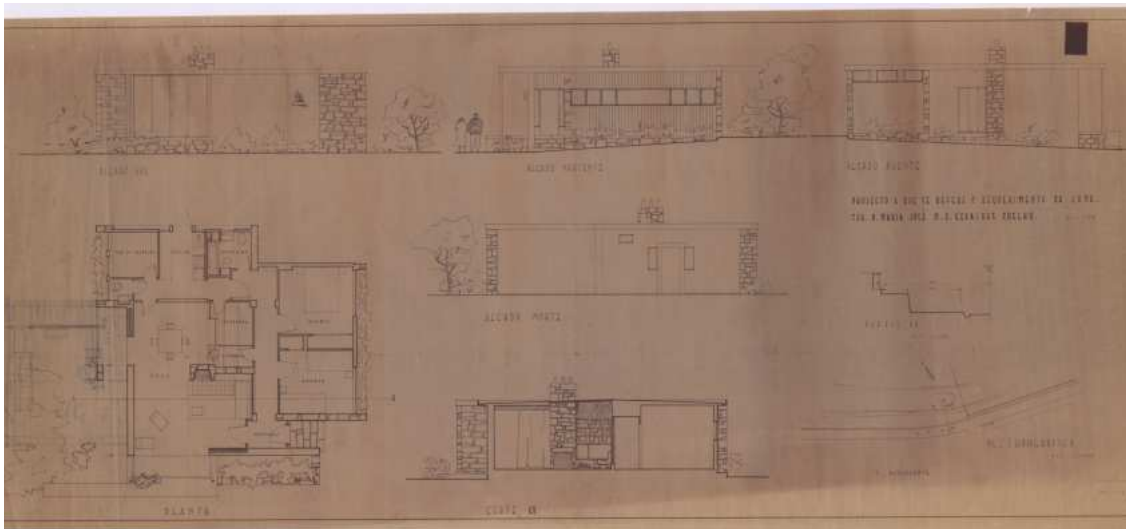
**Wikimedia Commons** (s.d.). *Caixa Geral de Depósitos da Praça Pontevedra - Barcelos* [Fotografia]. Wikimedia Commons. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Caixa\\_Geral\\_de\\_Depósitos\\_da\\_Praça\\_Pontevedra\\_-\\_Barcelos\\_-\\_panoramio.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Caixa_Geral_de_Depósitos_da_Praça_Pontevedra_-_Barcelos_-_panoramio.jpg)



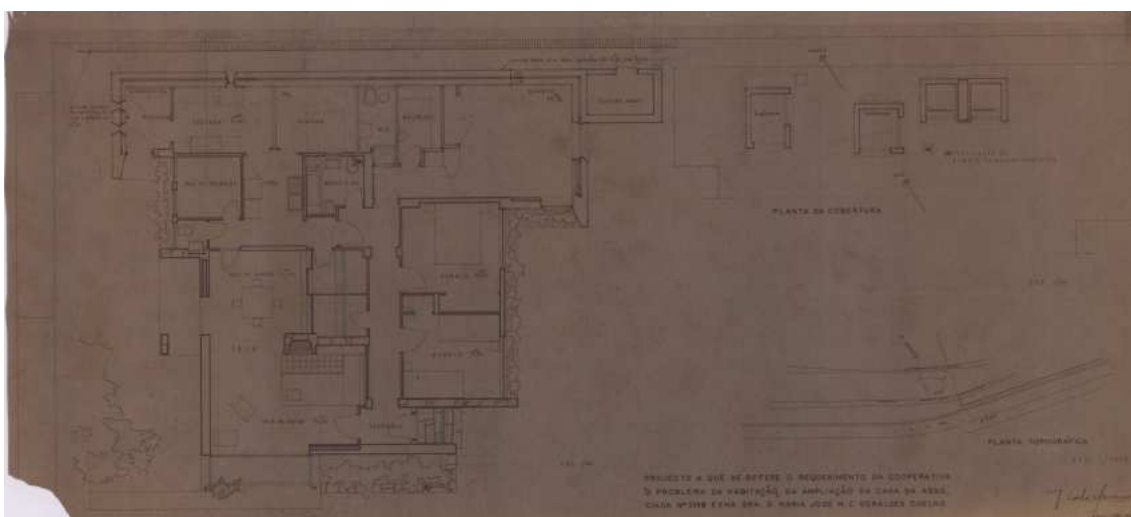
# **ANEXOS**



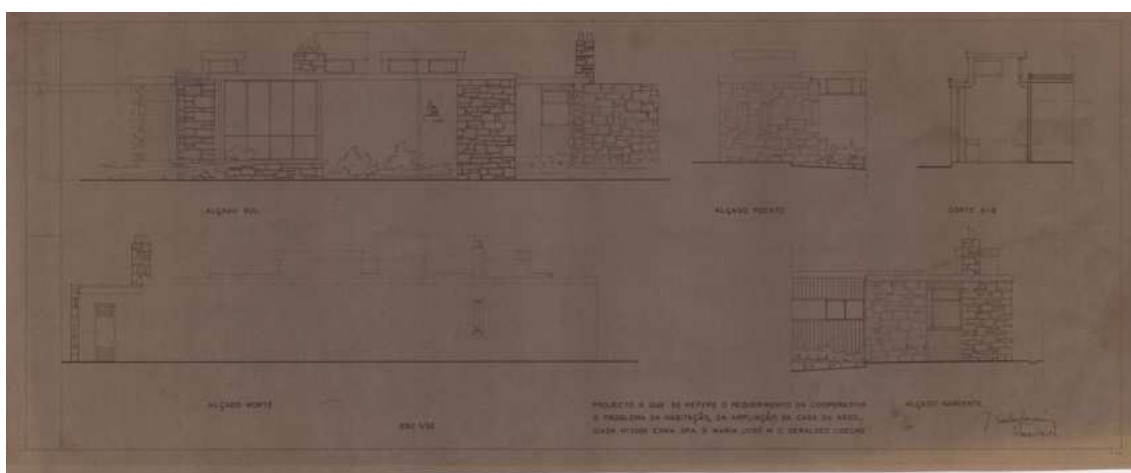
# I. Peças Desenhadas Originais da Casa J. Carlos Loureiro



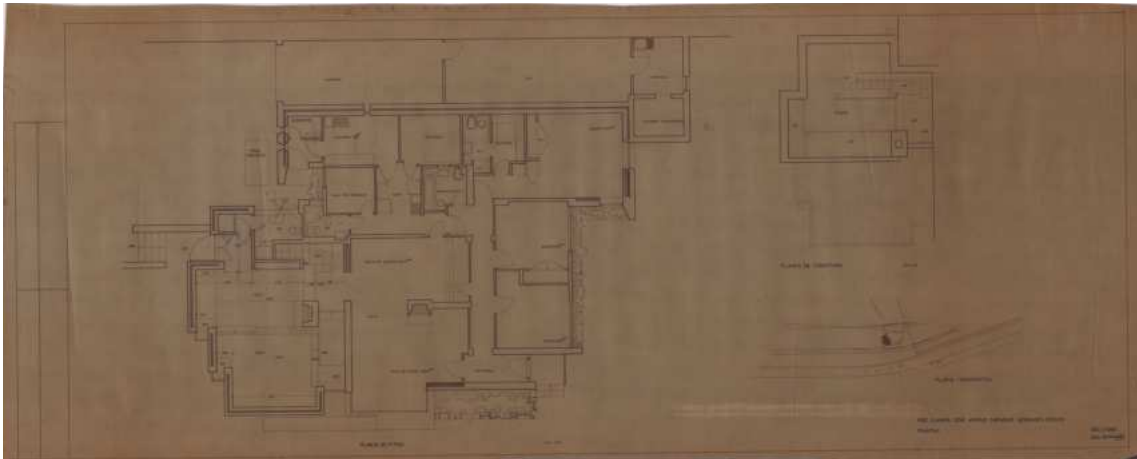
Anexo 1: (1949) Plantas, Corte e Alçados. Cota: PT/FIMS/JCL/0003-pd0003, © Fundação Marques da Silva.



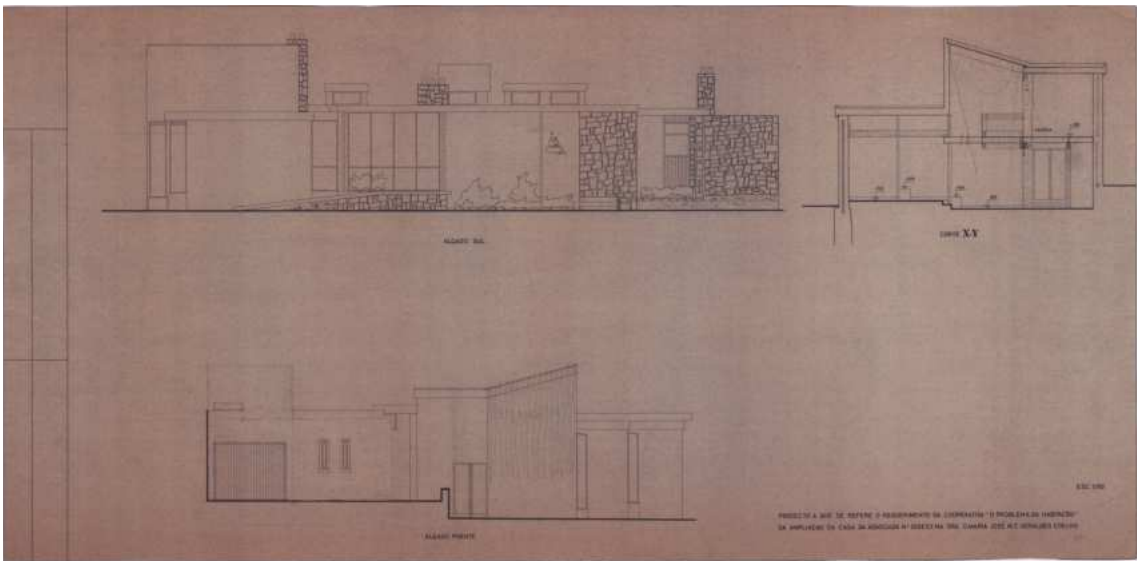
Anexo 2: (1959) Planta. Cota: PT/FIMS/JCL/0003-pd0046, © Fundação Marques da Silva.



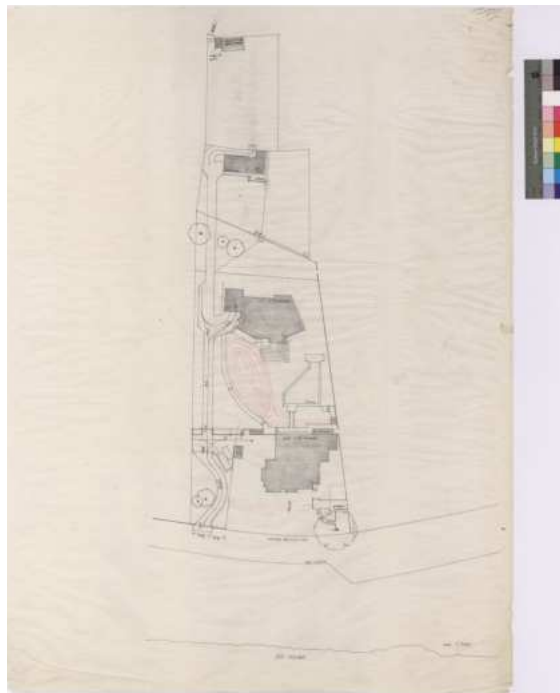
Anexo 3: (1959) Alçados e Corte. Cota: PT/FIMS/JCL/0003-pd0042, © Fundação Marques da Silva.



**Anexo 4:** (1970) Plantas. Cota: PT/FIMS/JCL/0003-pd0043, © Fundação Marques da Silva.

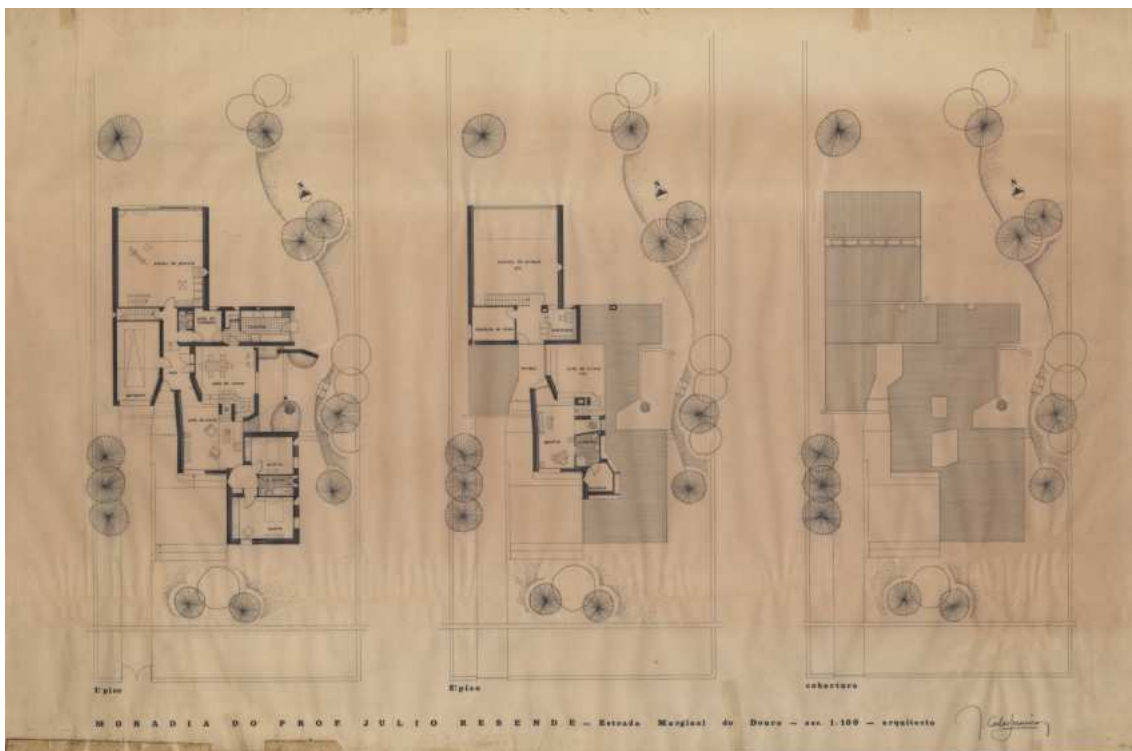


**Anexo 5:** (1970) Alçados e Corte. Cota: PT/FIMS/JCL/0003-pd0047, © Fundação Marques da Silva.

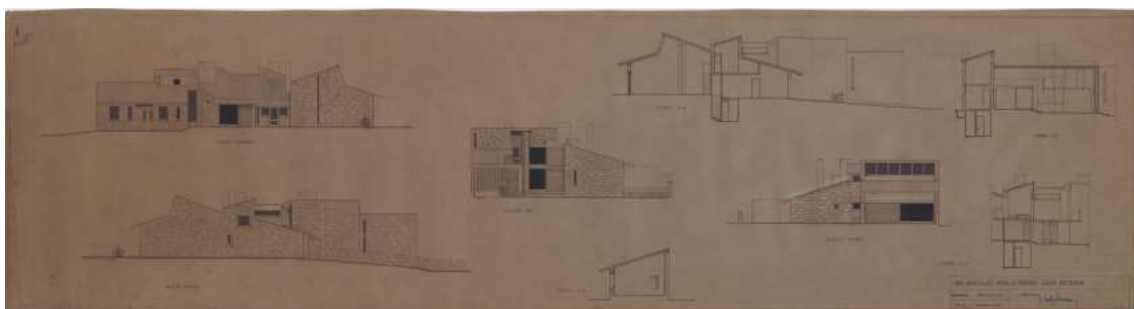


**Anexo 6:** (1970) Planta Topográfica. Cota: PT/FIMS/JCL/0003-pd0039, © Fundação Marques da Silva.

## II. Peças Desenhadas Originais da Casa-Atelier de Júlio Resende



**Anexo 7:** Plantas. Cota: PT/FIMS/JCL/0026-pd0001, © Fundação Marques da Silva.



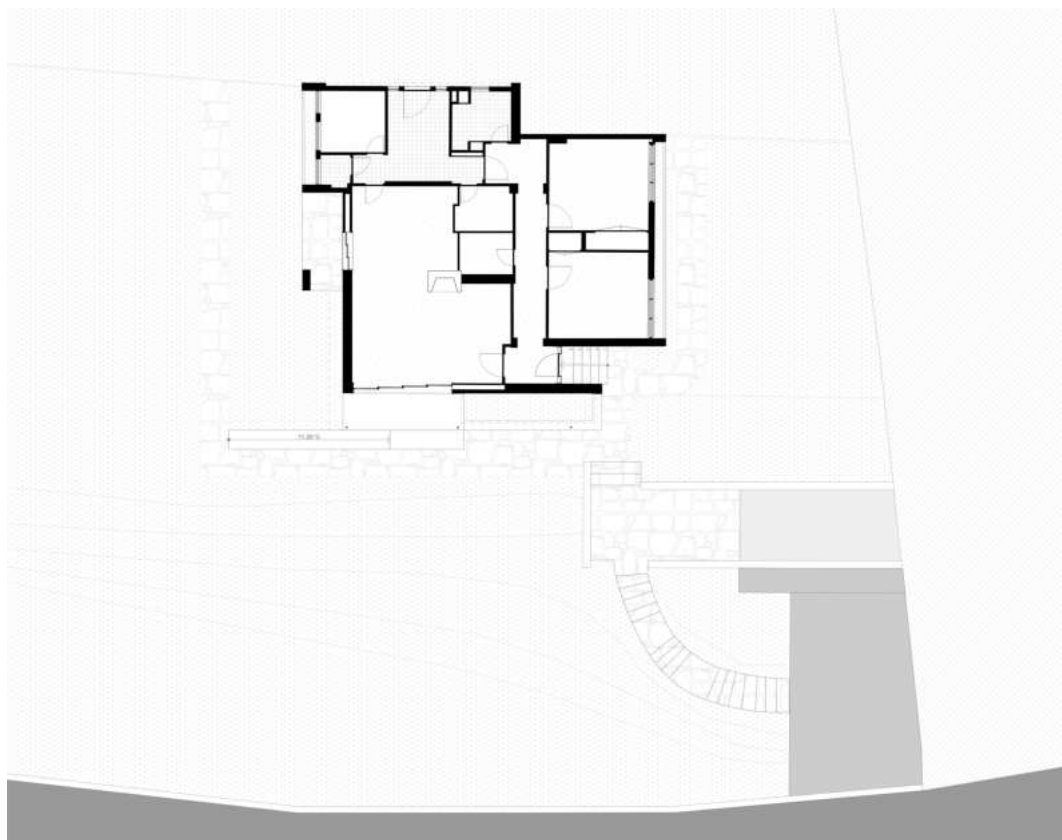
**Anexo 8:** Plantas. Cota: PT/FIMS/JCL/0026-pd0004, © Fundação Marques da Silva.



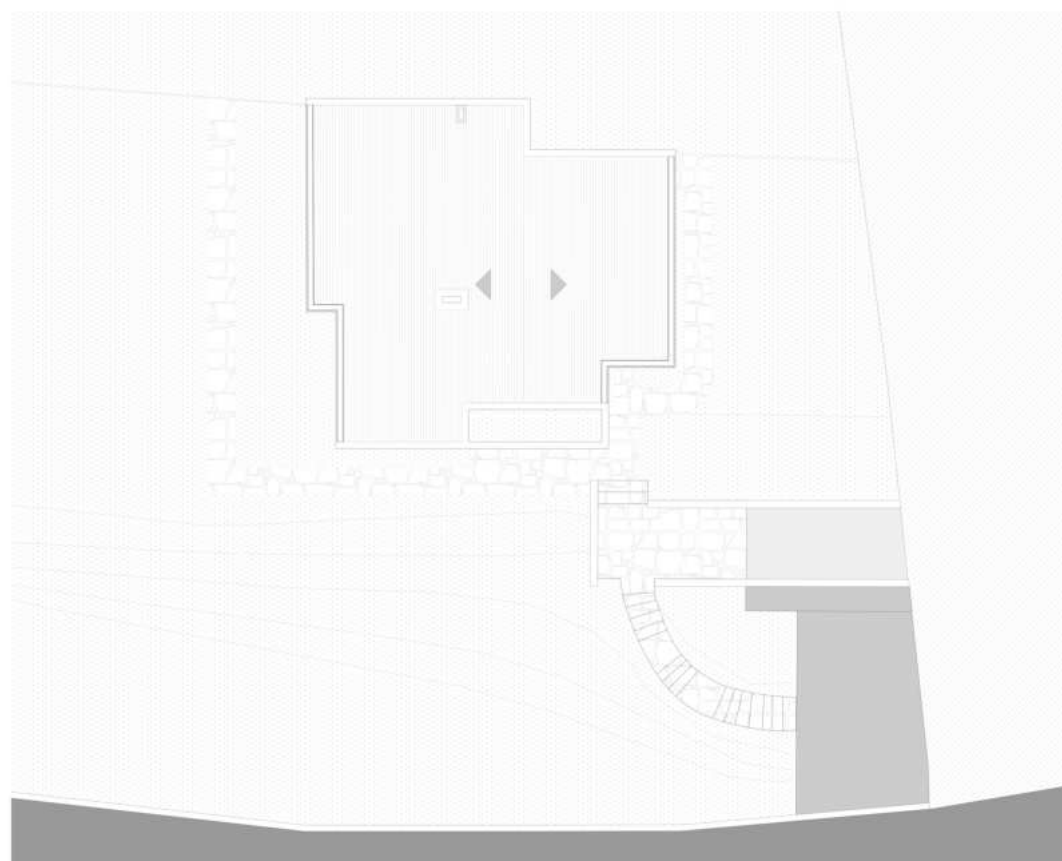
# APÊNDICE



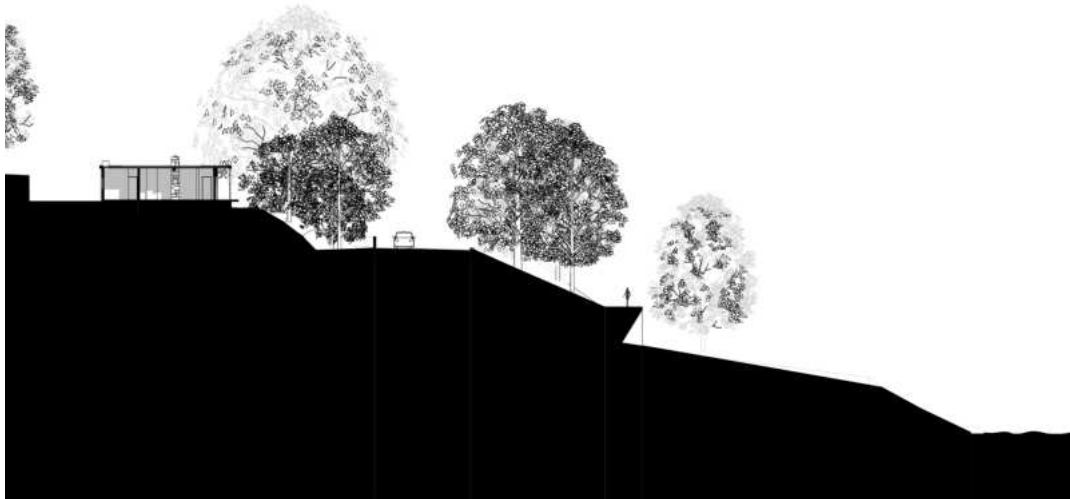
# I. Casa J. Carlos Loureiro, 1949



Planta Rés do Chão



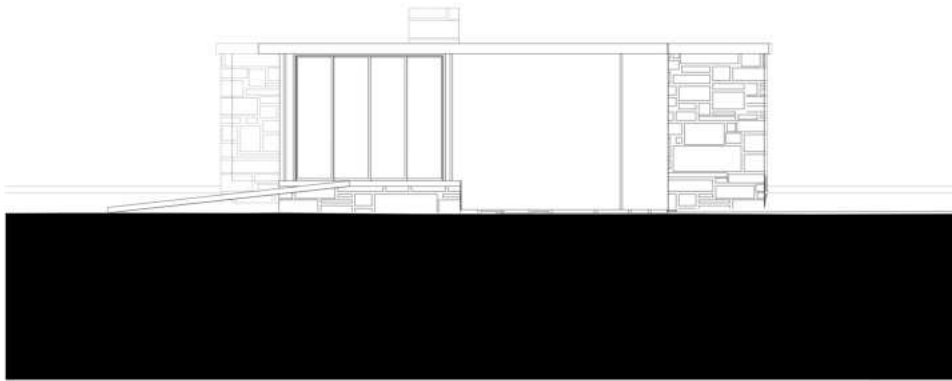
Planta Cobertura



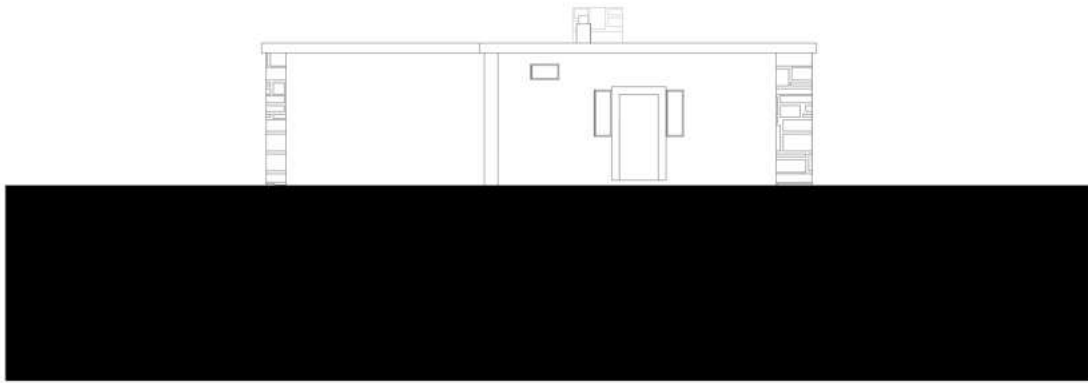
Corte Longitudinal da Casa Até o Rio



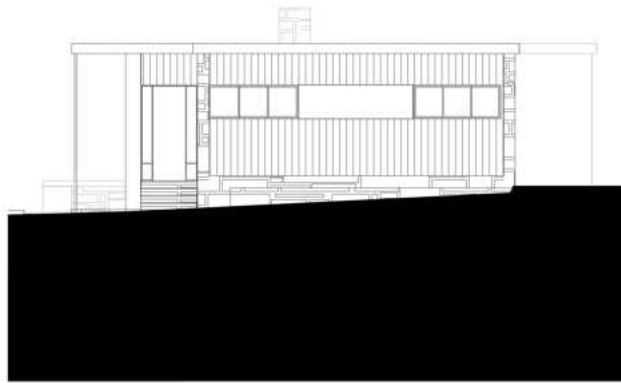
Corte Longitudinal



Alçado Sul (1)

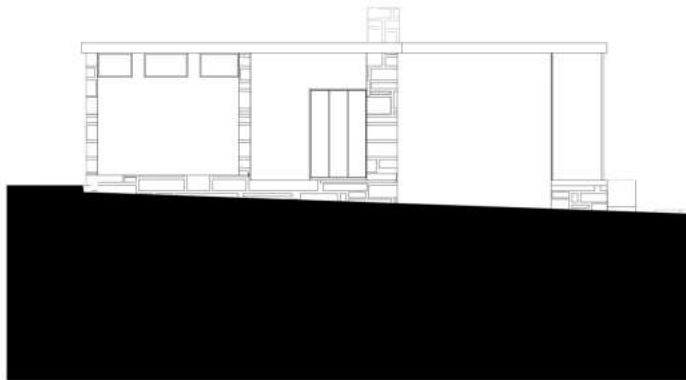


Alçado Norte (1)



Alçado Este (1)

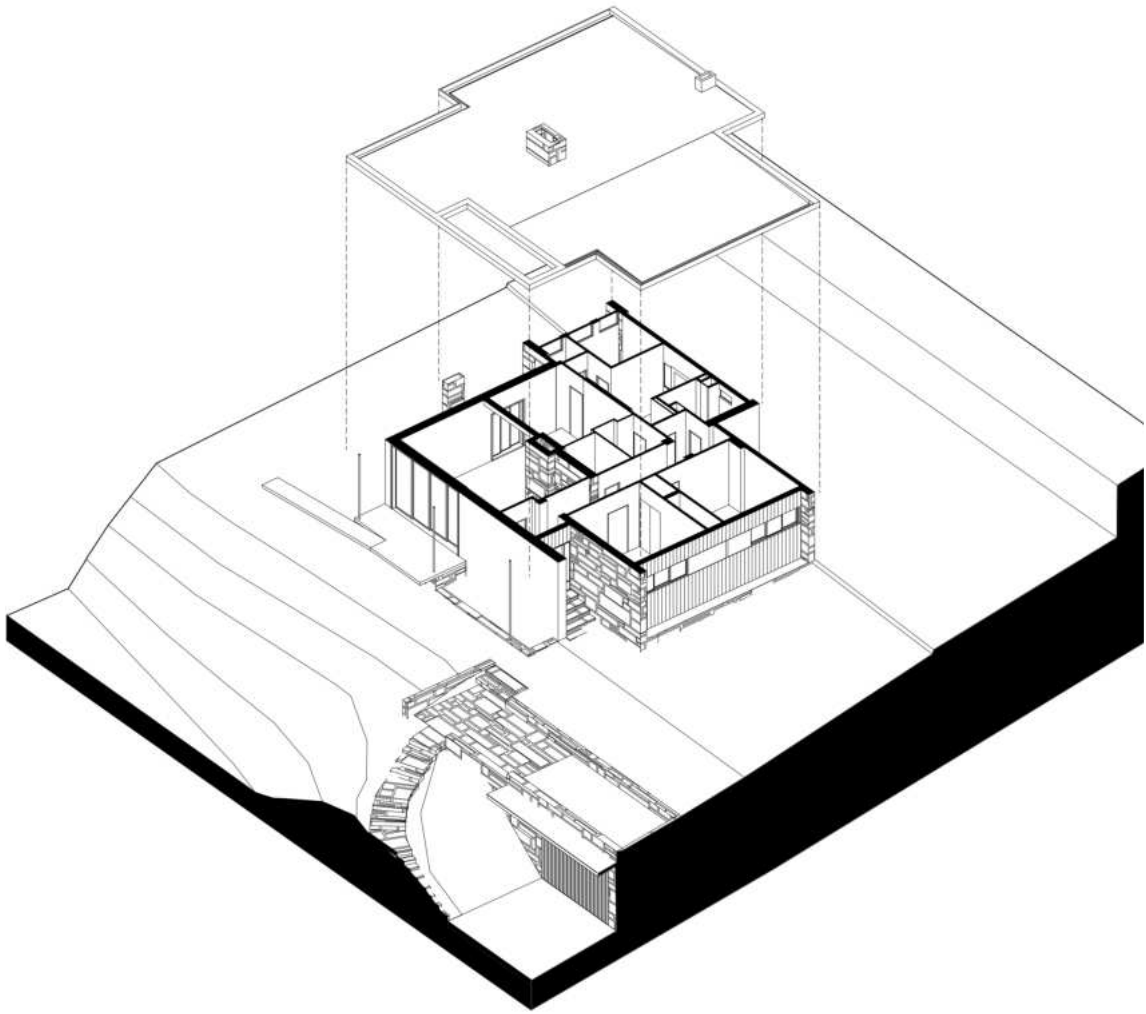
1:50



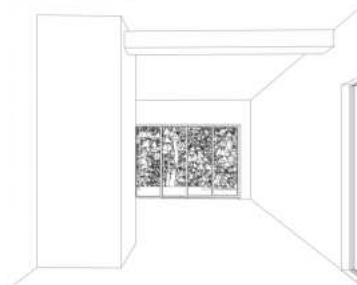
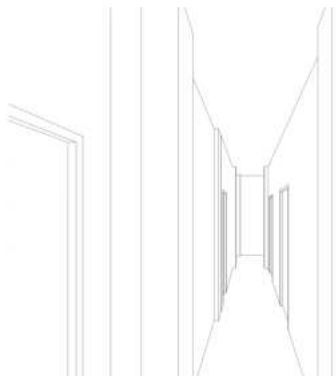
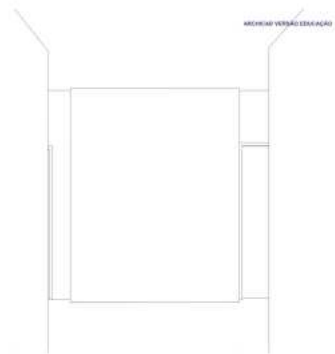
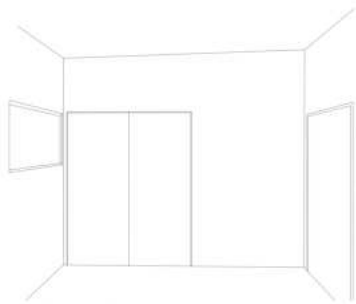
Alçado Oeste (1)

1:1

Alçados

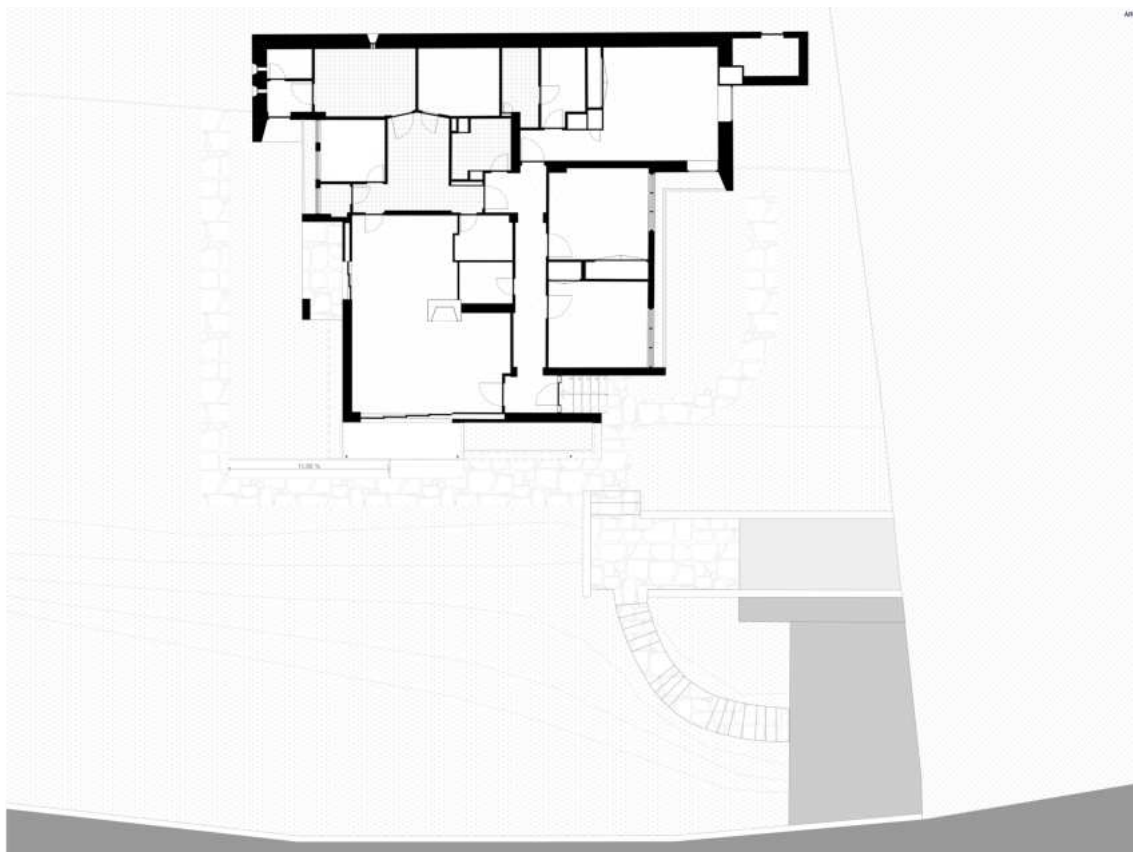


Axonometria

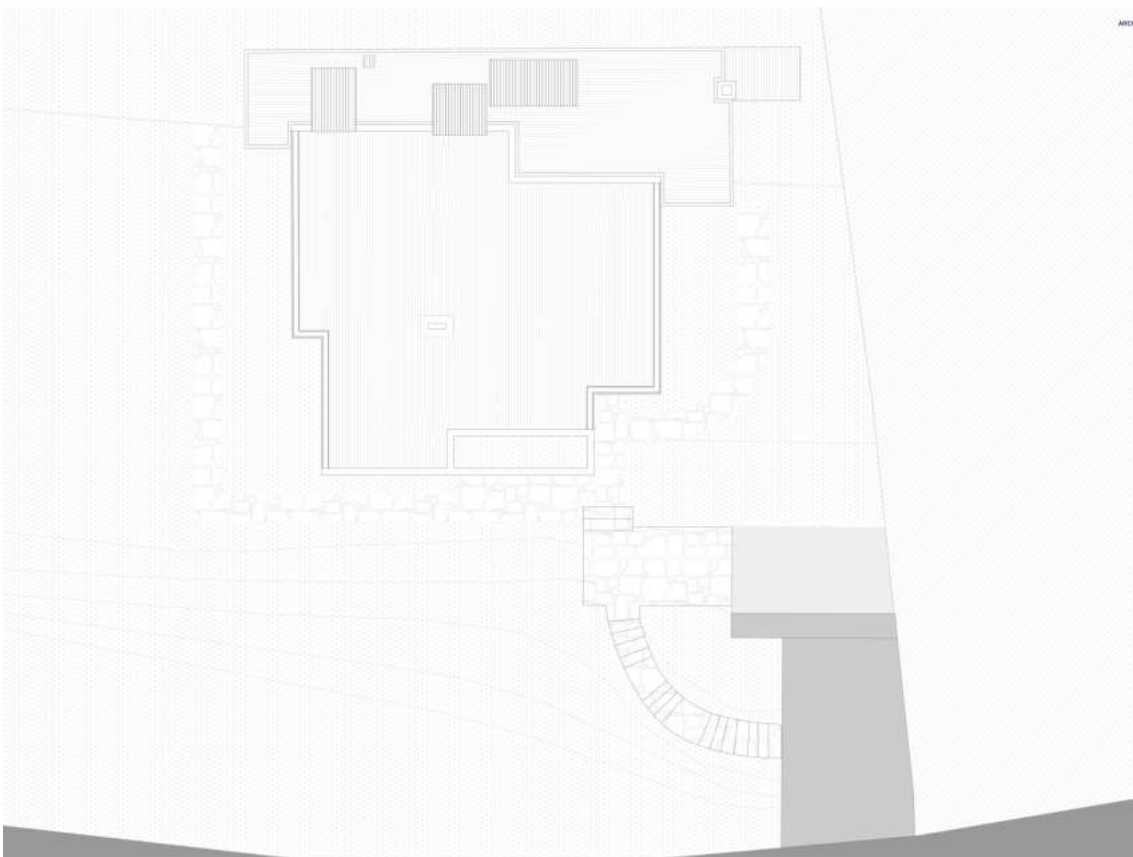


Perspectivas

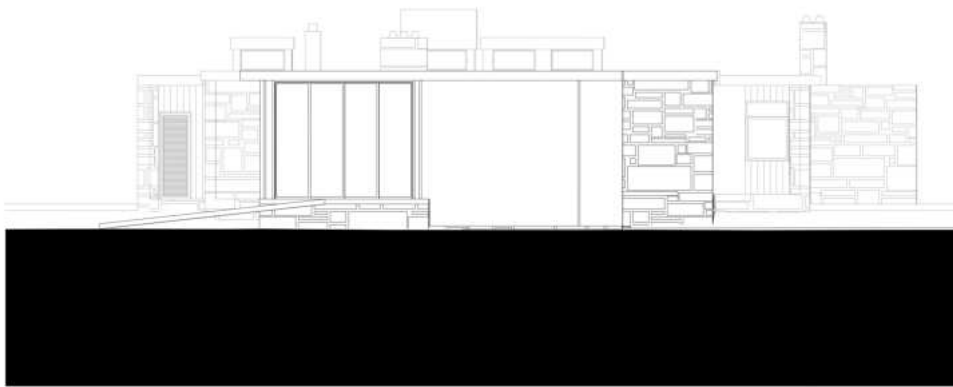
## II. Casa J. Carlos Loureiro, 1959



Planta Rés do Chão

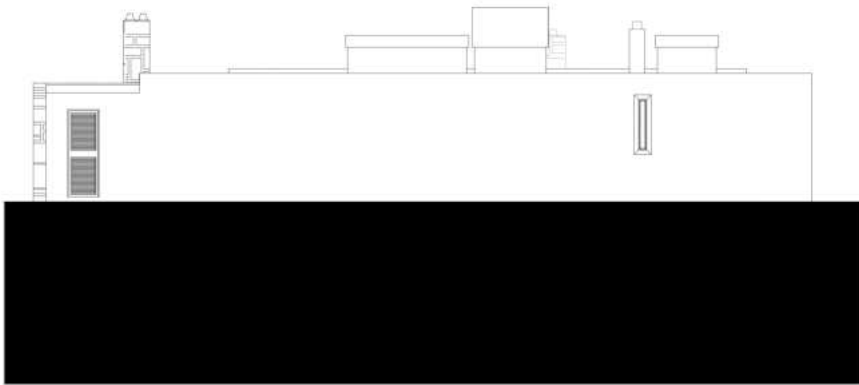


Planta Cobertura



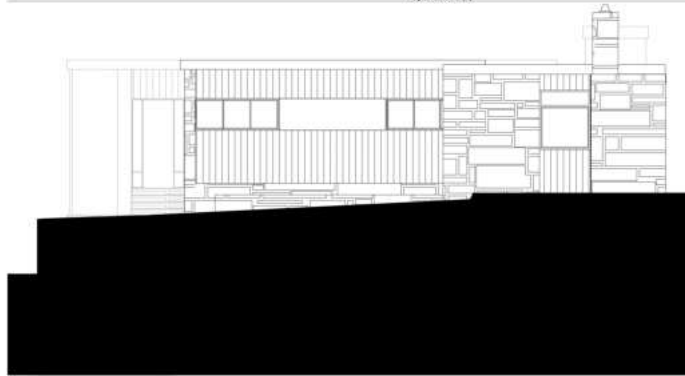
Alçado Sul (2)

1:50



Alçado Norte (2)

1:50



Alçado Este (2)

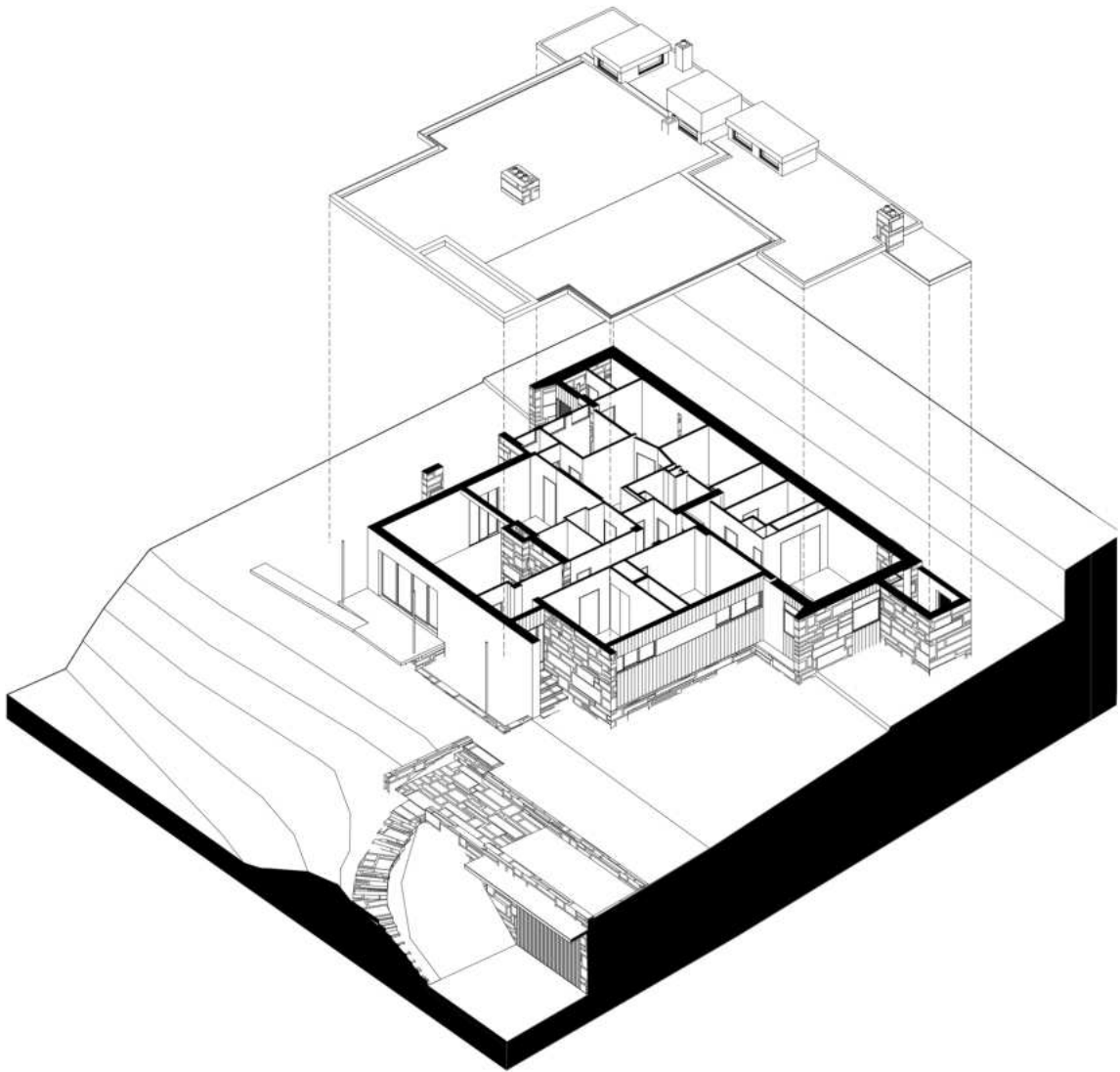
1:50



Alçado Oeste (1)

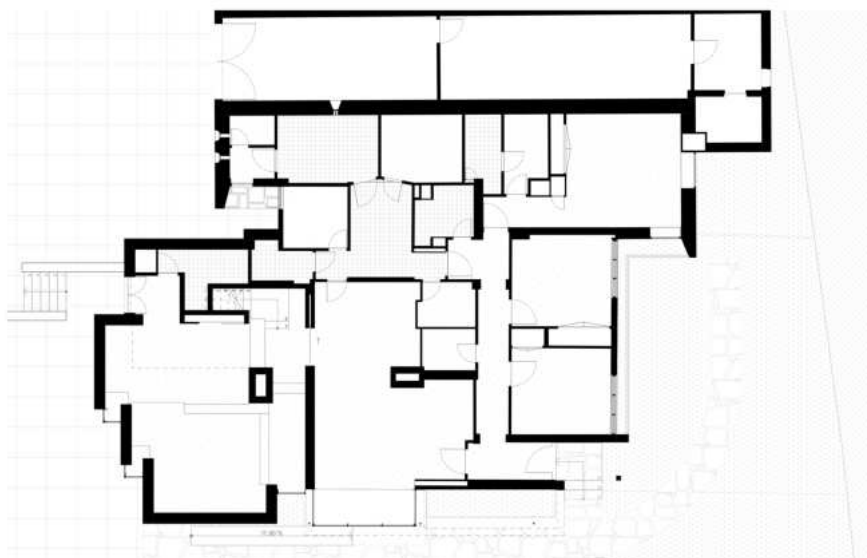
1:50

Alçados

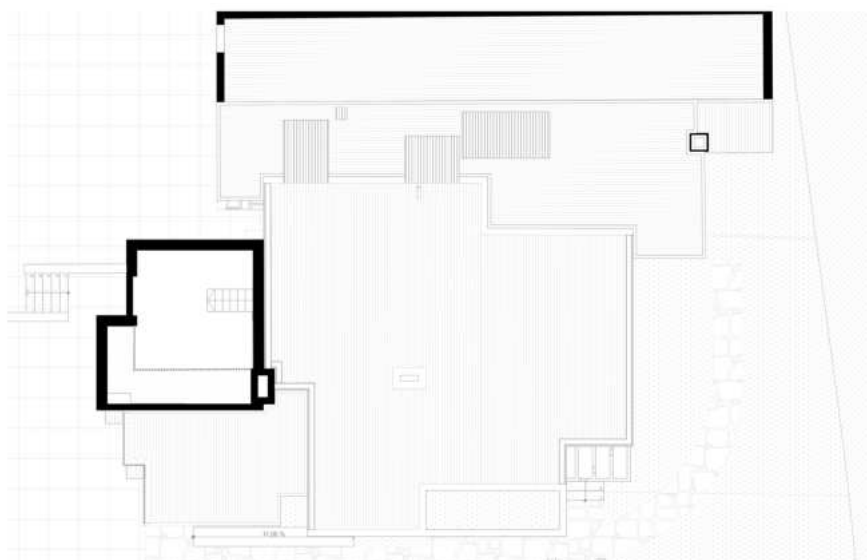


Axonometria

## II. Casa J. Carlos Loureiro, 1970



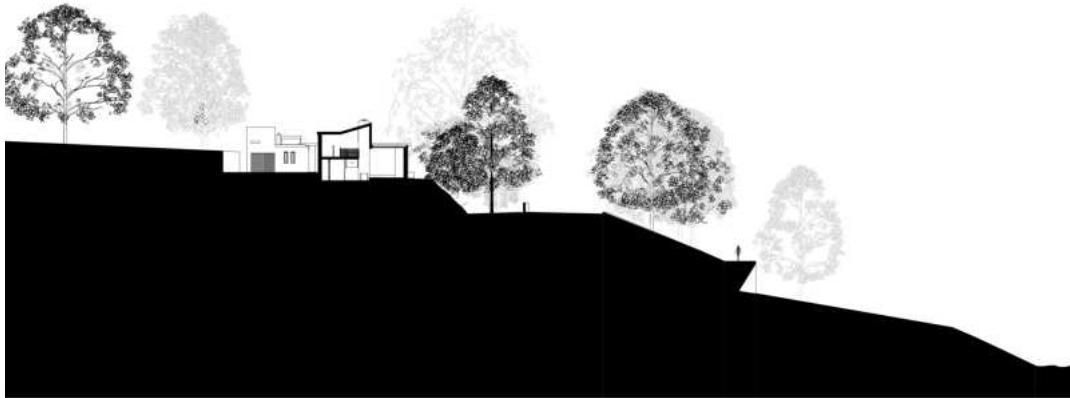
Planta Rés do Chão



Planta Gleria



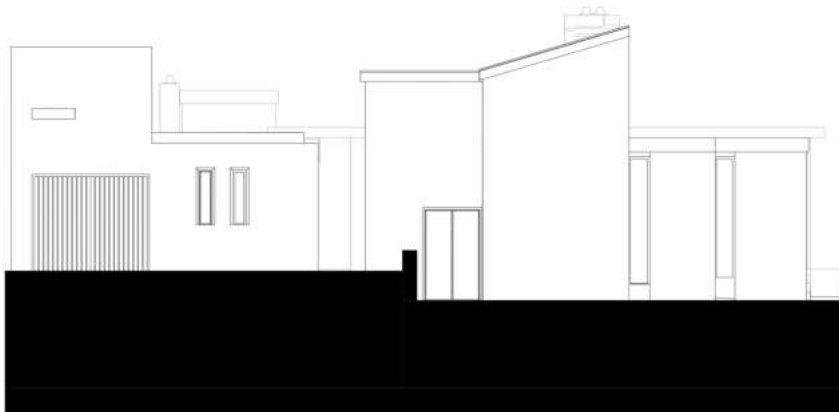
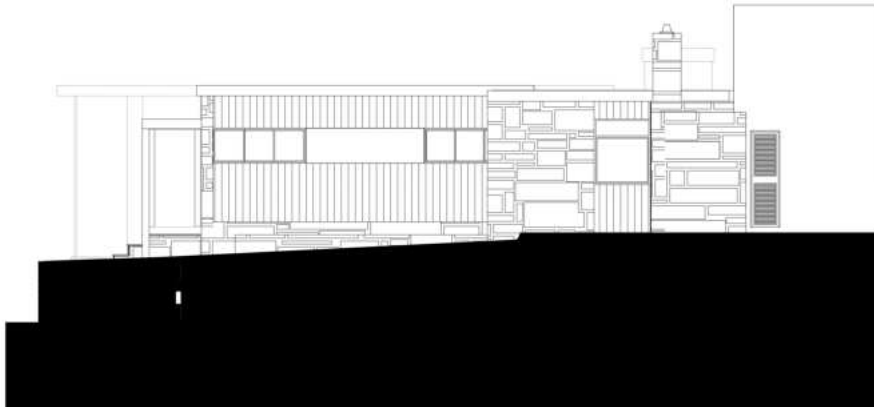
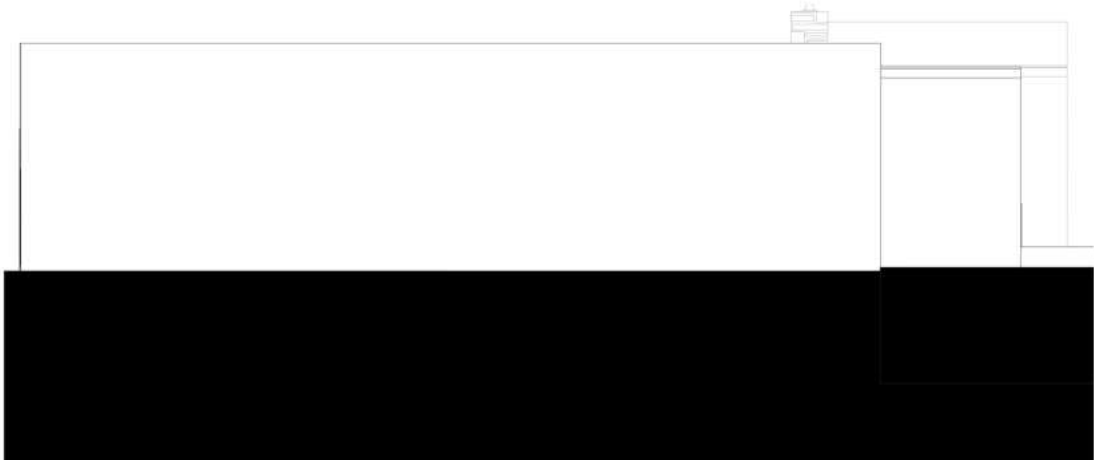
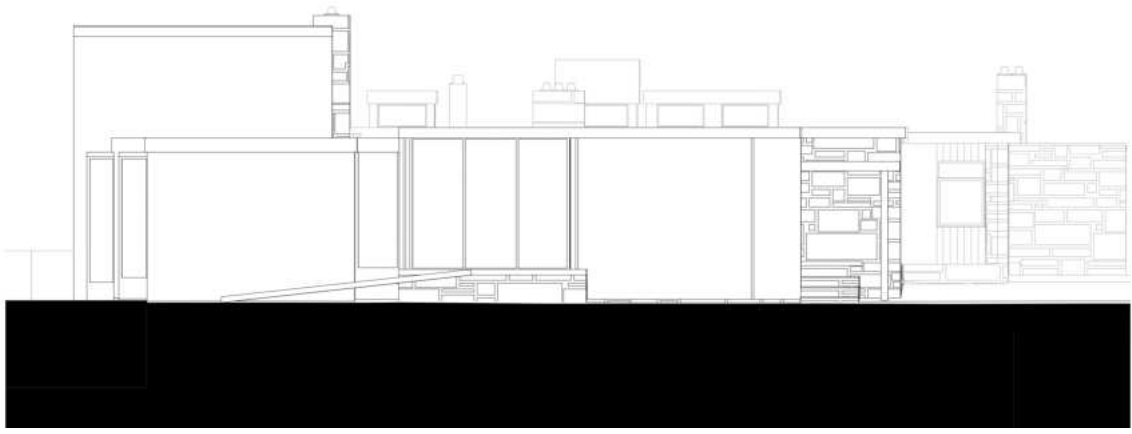
Planta Cobertura



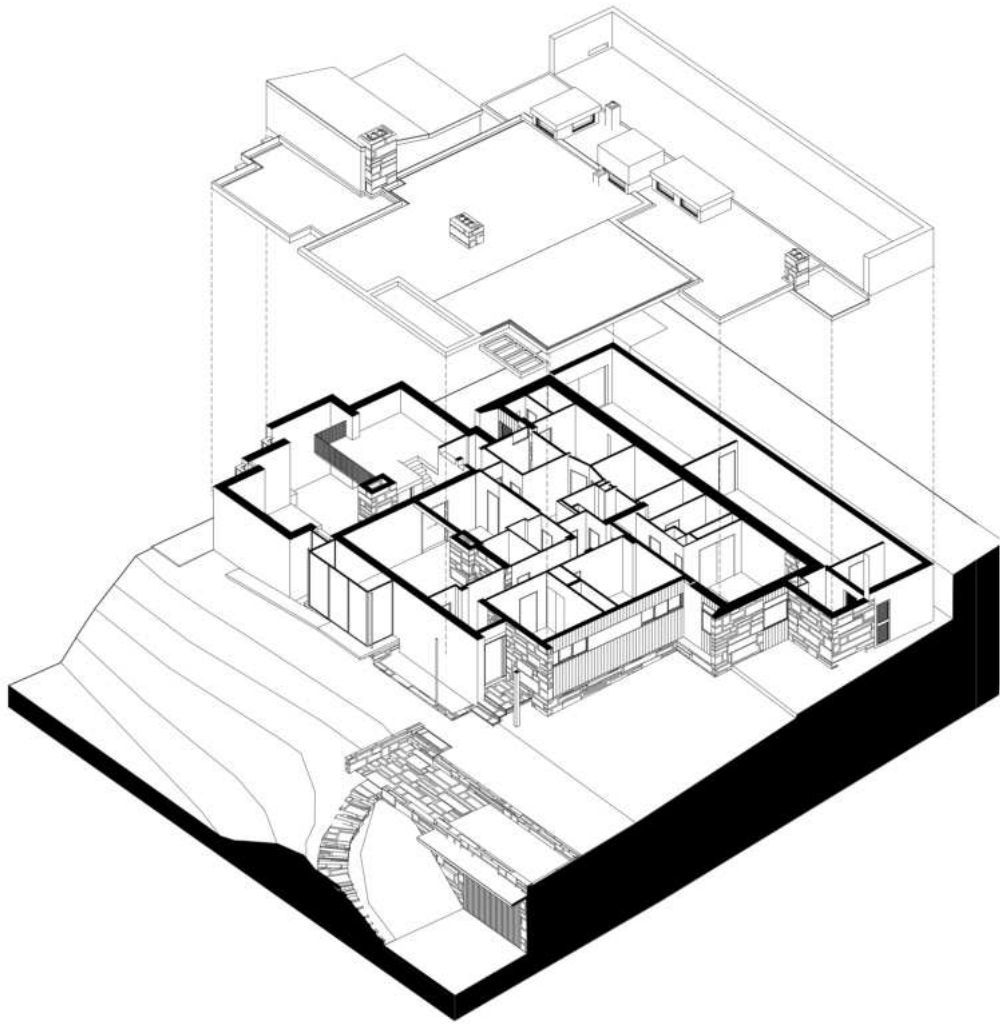
Corte Longitudinal da Casa Até o Rio



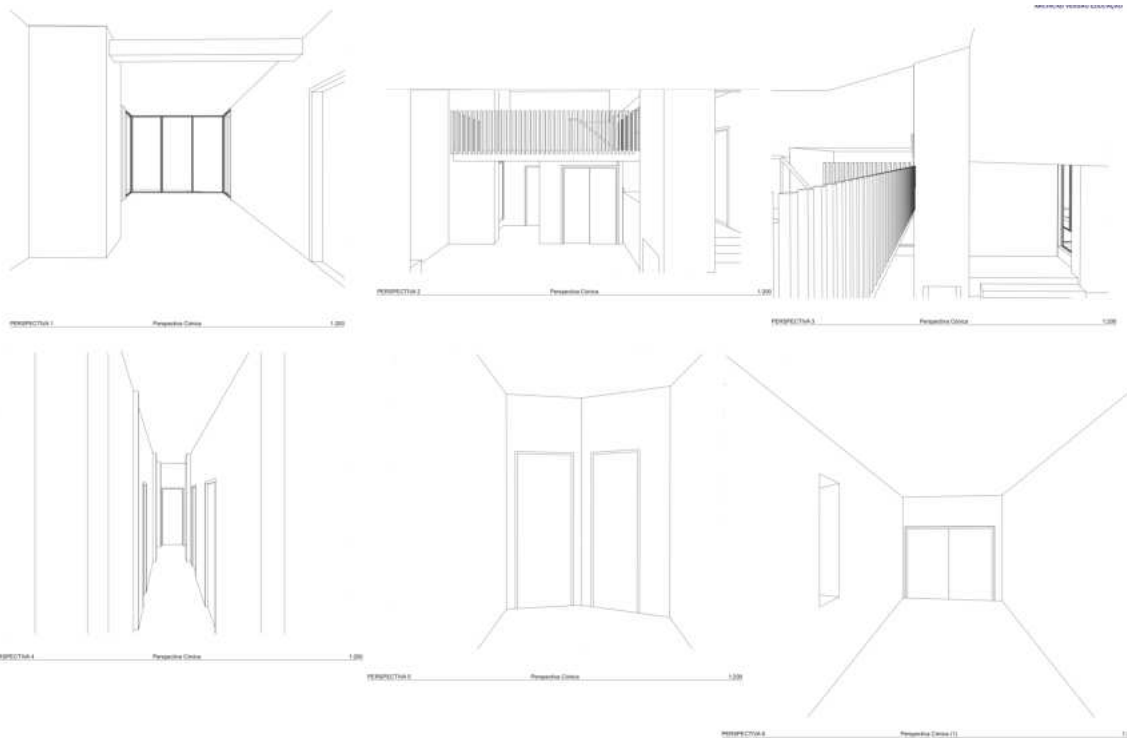
Corte Longitudinal



Alçados

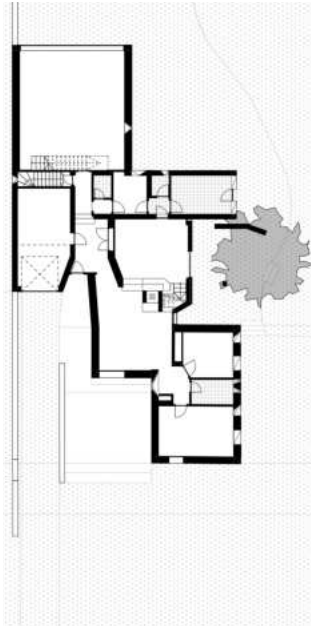


Axonometria

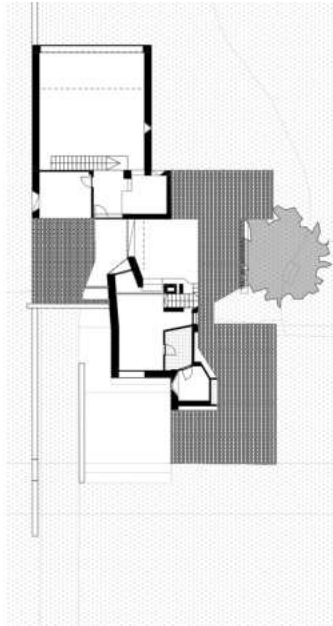


Perspectivas

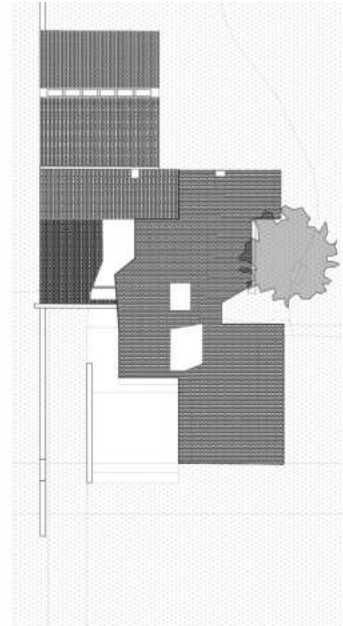
## II. Casa-Atelier de Júlio Resende



Planta Rés do Chão



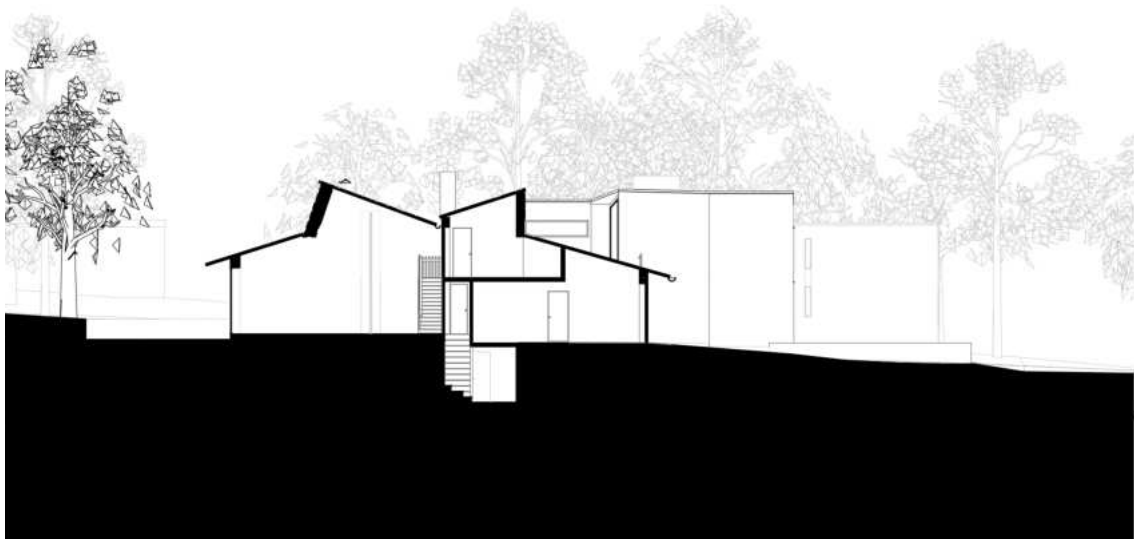
Planta Piso 1



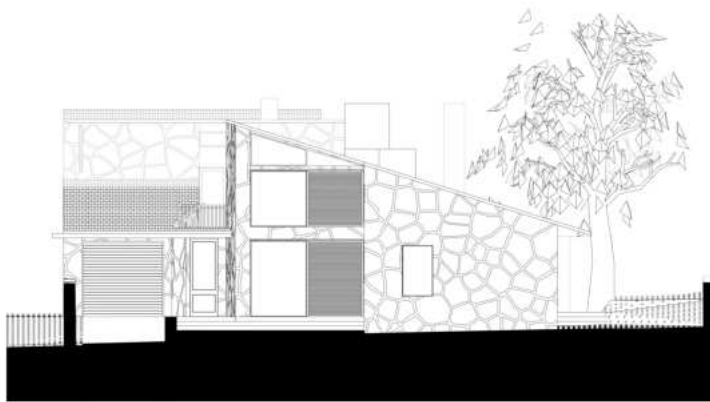
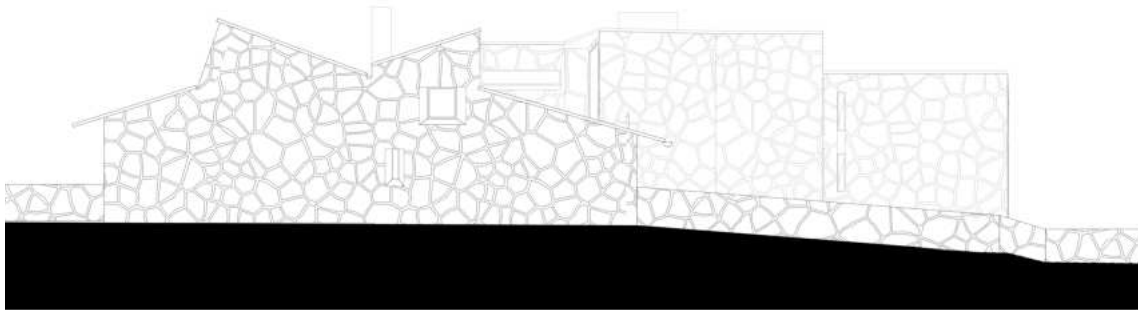
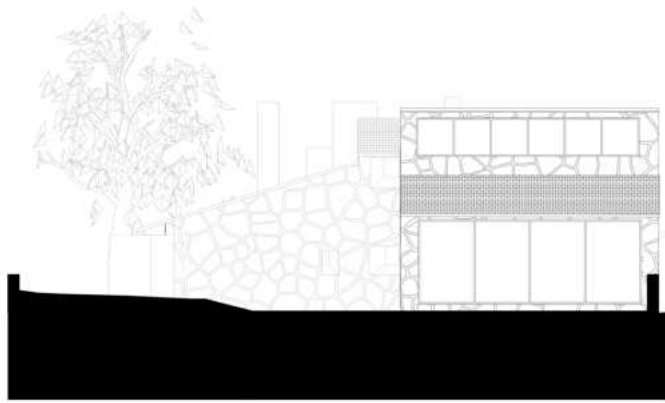
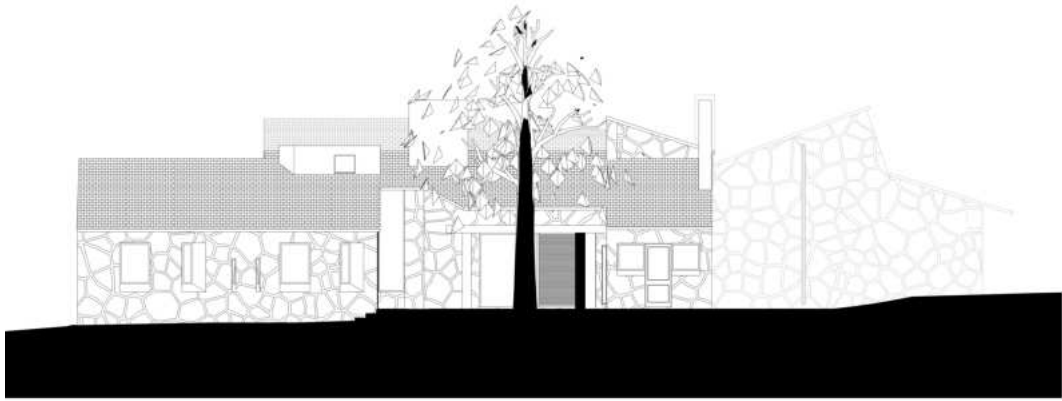
Planta Cobertura



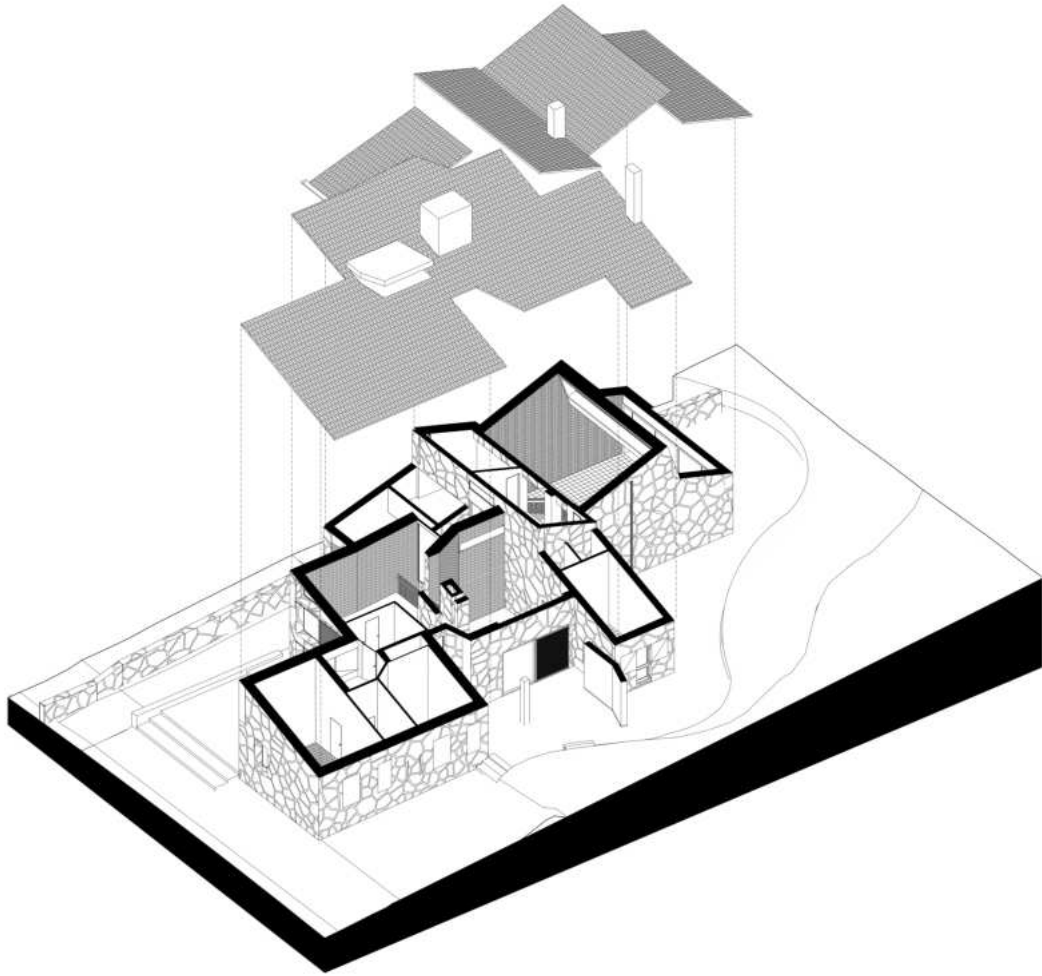
Corte Longitudinal da Casa Até o Rio



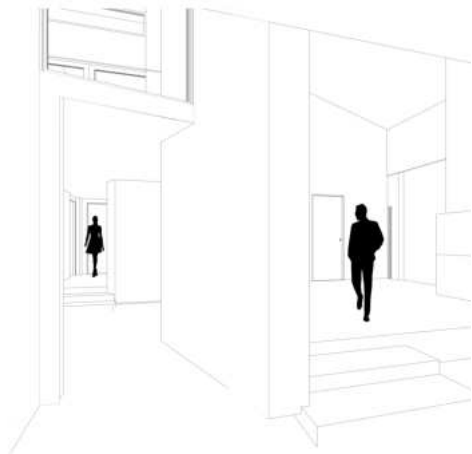
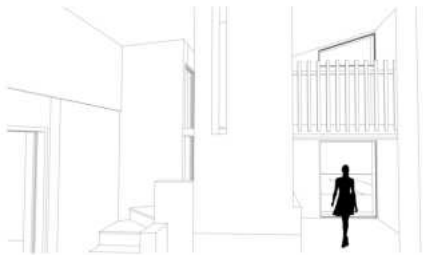
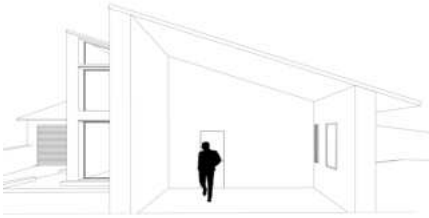
Corte Longitudinal



Alçados



Axonometria



Perspectivas

Universidade Fernando Pessoa

Dissertação de Mestrado  
Arquitetura e Urbanismo

Análise Arquitetônica Comparativa Entre As Obras De José Carlos Loureiro:  
a Casa J. Carlos Loureiro e a Casa-Atelier Júlio Resende

2025