



**UNIVERSIDADE
FERNANDO
PESSOA**

Artur Andrade na Aboinha: Tempo e transformações

[Artur Andrade in Aboinha: Time and transformations]

Dissertação de Mestrado

[Mestrado Integrado em Arquitetura e Urbanismo]

Ana Beatriz Soares Viana

Orientador: Professor Doutor Ilídio Silva

Setembro 2025



UNIVERSIDADE
FERNANDO
PESSOA

Artur Andrade na Aboinha: Tempo e transformações

[Artur Andrade in Aboinha: Time and transformations]

Dissertação de Mestrado

[Mestrado Integrado em Arquitetura e Urbanismo]

Ana Beatriz Soares Viana

Orientador: Professor Doutor Ilídio Silva

Setembro 2025

A meus pais Helder e Sandra, à minha irmã Inês, ao Maksym e, em memória do Professor Luís Miguel Branco Teixeira, cuja confiança e incentivo marcaram profundamente o meu percurso académico.

Agradecimentos

Ao meu orientador Ilídio Silva, pela ajuda, dedicação e orientação valiosa ao longo de todo o trabalho e percurso.

A todos os docentes, que me acompanharam durante este caminho e contribuíram para o meu crescimento.

A todos os amigos que tive o privilégio de conhecer nesta Universidade, o vosso suporte e amizade fizeram toda a diferença nesta etapa da minha vida.

Aos meus pais e irmã, que sempre estiveram dispostos a ajudar-me em todos os momentos, mas em especial a eles por me proporcionarem a oportunidade de receber esta educação.

Ao Maksym, que foi um apoio incondicional, ajudou-me a ultrapassar cada obstáculo e acreditou sempre no meu valor e nas minhas capacidades.

A todos, um profundo obrigada, por fazerem parte desta jornada.

Resumo

Esta dissertação analisa os projetos de Artur Andrade para o lugar da Aboinha, em Gondomar, acompanhando as suas diferentes fases de transformação, a casa inicial de segunda habitação do arquiteto, em 1954, e a adaptação a Estalagem Santiago em 1967, mas também as suas alterações posteriores a partir de 1991. O estudo sobre o enquadramento biográfico do autor e o contexto do Movimento Moderno em Portugal, indispensáveis para situar o caso de estudo e interpretar coerentemente as opções projetuais do arquiteto, distinguindo-as das alterações subseqüentes.

A investigação centra-se na reconstituição rigorosa das fases de 1954 e 1967, conjugando processos de obra, desenhos, memórias descritivas, registos fotográficos e bibliografia especializada.

O projeto inicial revela uma obra alinhada com os princípios funcionalistas, nomeadamente os cinco pontos para a arquitetura moderna definidos por Le Corbusier, sendo até possível fazer uma aproximação à Villa Savoye, assim como influências brasileiras, dado o seu carácter curvilíneo e as semelhanças próximas à Casa de Vidro de Lina Bo Bardi. A adaptação de 1967, motivada pelo novo programa turístico, introduz um corpo de maior escala e infraestruturas, marcando uma inflexão tardo-moderna na trajetória de Andrade, talvez com inspirações inglesas, ainda que indiretas. A remodelação de 1991, já não conduzida pelo arquiteto, acentua a descaracterização do conjunto, dificultando a leitura do projeto inicial e revelando as tensões entre conservação, mudança de uso e viabilidade funcional.

Os resultados destacam a importância arquitetónica desta obra múltipla no panorama moderno português e a sua utilidade para compreender a evolução de Artur Andrade, da adesão entusiástica ao Movimento Moderno à abertura a linguagens tardo-modernas. Metodologicamente, o trabalho demonstra o valor da reconstituição gráfica crítica para colmatar lacunas documentais em obras muito transformadas, permitindo fixar uma interpretação fundamentada do objeto.

Perante a iminência de novas alterações, esta dissertação fixa uma leitura que poderá apoiar estudos futuros sobre a obra de Artur Andrade e informar estratégias de preservação do património moderno, frequentemente sujeito a sucessivas adaptações.

Palavras-Chave: Artur Andrade; Casa da Aboinha; Estalagem Santiago; Movimento Moderno.

Abstract

This dissertation analyses Artur Andrade's projects for the Aboinha site in Gondomar, following its different phases of transformations, from the architect's initial second home proposal in 1954 to its adaptation into the Estalagem Santiago in 1967, as well as its subsequent alterations from 1991 onwards. The study of the author's biographical background and the context of the Modern Movement in Portugal is essential to situate the case study and coherently interpret the architect's design choices, distinguishing them from subsequent renovations.

The research focuses on a rigorous reconstruction of the 1954 and 1967 phases, combining municipal building permit processes, drawings, descriptive memoirs, photographic records and specialised bibliography.

The initial project reveals a work aligned with functionalist principles, namely the five points for modern architecture defined by Le Corbusier, being even possible to draw parallels with Villa Savoye, as well as Brazilian influences, given its curvilinear character and close similarities to Lina Bo Bardi's Glass House. The 1967 adaptation, motivated by a new touristic programme, introduces a larger-scale mass and expanded infrastructure, marking a late-modern inflection in Andrade's career, perhaps with English overtones, albeit indirect. The 1991 refurbishment, no longer led by the architect, accentuates the decharacterisation of the complex, making it difficult to perceive the initial design and revealing the tensions between conservation, change of use and functional viability.

The results highlight the architectural importance of this multifaceted work in the modern Portuguese landscape and its usefulness in understanding the evolution of Artur Andrade, from his enthusiastic adherence to the Modern Movement to his openness to late-modern languages. Methodologically, the work aims to stress the value of critical graphic reconstruction in filling the gaps in primary sources of highly transformed works, allowing for a solidly substantiated reading of an architectural object.

In view of the imminence of further changes, this dissertation establishes an interpretation that may support future studies on the work of Artur Andrade and inform strategies for the preservation of modern heritage, which is often subject to successive reworkings.

Keywords: Artur Andrade; Aboinha House; Estalagem Santiago; Modern Movement.

Índice Geral

1. Introdução	1
2. Percurso de vida e formação do arquiteto Artur Vieira de Andrade	5
3. Arquitetura moderna em Portugal e Artur Andrade (1925-1974)	11
3.1. O ciclo Art Déco (1925-1945).....	13
3.2. O ciclo do Movimento Moderno (1945-1974)	19
3.3. Obras paradigmáticas de Artur Andrade (1944-1965).....	29
4. Casa da Aboinha e Estalagem Santiago	39
4.1. História da Obra.....	41
4.2. Reconstituição da Obra (1954-1967).....	53
4.3. Interpretação estilística	65
5. Conclusão	75
Referências Bibliográficas	79
Anexos	85
Apêndices	101

Índice de Figuras

Figura 1 - Artur Vieira de Andrade.....	6
Figura 2 - Auto de detenção de Artur Andrade pela PIDE.....	6
Figura 3 - Arquiteto José Marques da Silva.....	12
Figura 4 - Interior Casa Serralves.....	12
Figura 5 e 6 - Café Imperial.....	16
Figura 7, 8 e 9 - Edifício da Companhia de Fiação e Tecidos de Fafe.....	16
Figura 10 - Mar Novo.....	22
Figura 11 - Hotel do Mar.....	26
Figura 12 - Piscinas das Marés.....	26
Figura 13 - Faculdade de Economia da Universidade do Porto.....	26
Figura 14 - Café Rialto.....	28
Figura 15 - Interior café Rialto (vista mezanino).....	28
Figura 16 - Murais existentes no café Rialto.....	28
Figura 17 - Interior da livraria Portugália, em 1945.....	30
Figura 18 - Pormenor da iluminação.....	30
Figura 19 - Perspetiva interior da livraria Portugália, em 1945.....	30
Figura 20 - Cinema Batalha.....	32
Figura 21 - Foyer frontal.....	32
Figura 22 - Palco com pinturas de Augusto Gomes e relevo de Américo Braga.....	32
Figura 23 - Primeira proposta do prédio Fiat.....	34
Figura 24 - Rampas da zona da oficina.....	34
Figura 25 - Zona da garagem.....	34
Figura 26 - Fachada da rua Delfim Ferreira, Sudoeste.....	36
Figura 27 - Diferente perspetiva da fachada da rua Delfim Ferreira.....	36
Figura 28 - Fachada Nordeste.....	36
Figura 29 - Casa da Aboinha.....	40
Figura 30 - Adaptação a Estalagem em fase de construção.....	40
Figura 31 - Proposta da adaptação a Estalagem.....	42
Figura 32 - Proposta final do piso -1 e -2 da adaptação a Estalagem, 1967.....	42

Figura 33 - Proposta final do piso 1 da adaptação a Estalagem, 1967	44
Figura 34 - Proposta final dos pisos 2, 3 e 4 da adaptação a Estalagem, 1967	44
Figura 35 - Corte da proposta final da adaptação a Estalagem, 1967	44
Figura 36 - Proposta final dos pisos 1 e 2 da remodelação, 1991	46
Figura 37 - Proposta final dos pisos 3 e 4 da remodelação, 1991	46
Figura 38 - Cortes da remodelação, 1991.....	46
Figura 39 - Alçados da adaptação a Estalagem, 1967	48
Figura 40 - Alçados da remodelação, 1991	48
Figura 42 - Estado da Estalagem Santiago em 2019	50
Figura 43 - Estado atual da Estalagem Santiago	50
Figura 44 - Hipótese do piso 1 da Casa da Aboinha	52
Figura 45 - Hipótese do piso 2 da Casa da Aboinha	52
Figura 47 - Hipótese do alçado Sul de 1954	54
Figura 48 - Hipótese do alçado Poente de 1954.....	54
Figura 49 - Corte AB, 1954.....	54
Figura 50 - Escada exterior após a adaptação de 1967.....	56
Figura 51 - Reconstituição do alçado Nascente, 1967	58
Figura 52 - Reconstituição do alçado Sul, 1967.....	58
Figura 53 - Reconstituição do alçado Poente, 1967	58
Figura 54 - Reconstituição da planta piso 1, 1967	60
Figura 55 - Reconstituição da planta piso 2, 3 e 4, 1967	60
Figura 56 - Corte AB, 1967	62
Figura 57 - Corte CD, 1967.....	62
Figura 58 - Alçado frontal da Casa da Aboinha	64
Figura 59 - Alçado frontal da Villa Savoye	64
Figura 60 - Estalagem Santiago.....	64
Figura 61 - Fotografia da maquete do conjunto da Pasteleira	64
Figura 62 - Villa Savoye.....	66
Figura 65 e 66 - Casino da Pampulha (atual Museu de Arte da Pampulha).....	66
Figura 67 - Casa do baile.....	66

Figura 68 - Casa de vidro de Lina Bo Bardi.....	68
Figura 69 e 70- Pátio junto às escadas de entrada.....	68
Figura 71 e 72 - Keeling House.....	70
Figura 73 - Vista área da zona da Pasteleira, 1966.....	70
Figura 74 - Torres da Pasteleira em 1973.....	70
Figura 75 e 76 - Conjunto da Pasteleira.....	72
Figura 77, 78 e 79 - Conjunto do Porto de Abrigo.....	72

Listas de Abreviaturas, Siglas e Acrónimos

CIAM - *Congrès Internationaux d'Architecture Moderne* (Congresso Internacional de Arquitetura Moderna)

CMG - Câmara Municipal de Gondomar

CMP - Câmara Municipal do Porto

CODA - Concurso de Obtenção do Diploma de Arquiteto

EBAP - Escola de Belas Artes do Porto

ICAT - Iniciativas Culturais Arte Técnica

I.S. - Instalação Sanitária

MoMA - *Museum of Modern Art* (Museu de Arte Moderna de Nova York)

ODAM - Organização dos Arquitetos Modernos

PIDE - Polícia de Investigação e Defesa do Estado

PVDE - Polícia de Vigilância e Defesa do Estado

SAAL - Serviço Ambulatório de Apoio Local

SNI - Secretariado Nacional de Informação

1. Introdução

Grande parte do património arquitetónico moderno português, confronta-se hoje com o dilema entre a salvaguarda da sua permanência e a inevitabilidade da sua transformação. Obras construídas com a intenção de responder a necessidades específicas foram, ao longo do tempo, sujeitas a alterações que procuraram adaptá-las a novos programas ou contextos, nem sempre respeitando a sua concepção original. Neste contexto destaca-se o arquiteto Artur Vieira de Andrade, figura relevante do Movimento Moderno português, contudo frequentemente lembrado apenas pelo projeto Cinema Batalha, no Porto. A presente dissertação procura, assim, contribuir para ampliar o conhecimento da sua produção, numa obra de 1954 a 1965, tendo como objeto de estudo a Casa da Aboinha, uma habitação unifamiliar de 1954, localizada junto à Avenida Clube de Caçadores e à Rua do Forcado, no lugar da Aboinha, em Gondomar. Assim como a sua adaptação a Estalagem Santiago, em 1965, recolheram-se também dados sobre as suas posteriores remodelações. Pretende-se compreender as diferentes fases de transformação a partir da documentação existente e da evolução estilística de Artur Andrade ao longo da sua carreira, identificar as alterações introduzidas e analisar o impacto destas na obra. Esta obra, tão marcada pelo tempo e por transformações, ilustra de forma exemplar os dilemas entre a preservação, adaptação e descaracterização.

A motivação pessoal para a realização desta investigação resulta do interesse em estudar uma peça praticamente sem informação disponível. A nível científico, o trabalho pretende contribuir para o conhecimento de um objeto arquitetónico pouco estudado e integrá-lo no percurso de Artur Andrade e no contexto da arquitetura moderna em Portugal. A nível profissional, constitui um exercício de análise e de reconstituição gráfica que reforça as competências essenciais na arquitetura.

A metodologia adotada neste trabalho divide-se em várias etapas complementares. A primeira etapa consiste numa revisão bibliográfica abrangente, que aborda ciclos estilísticos como a *Art Déco* e o Movimento Moderno, em que o arquiteto se destacou. Será também feita uma pequena análise de obras paradigmáticas de Artur Andrade, que se enquadram nos ciclos estilísticos anteriormente abordados e dão pistas para as tendências de desenho do arquiteto. Segue-se uma análise crítica detalhada da Casa da Aboinha e Estalagem Santiago, assim como uma reconstituição gráfica, que permite tentar interpretar a evolução da casa ao longo das suas diversas fases.

A investigação desenvolvida apoiou-se em diferentes tipos de fontes. Foram consultados os processos existentes, n.º10/1965/3175/0, n.º10/1991/2906 e n.º10/1991/2906/0, na Câmara Municipal de Gondomar, onde foi possível a recolha de plantas, cortes, alçados e memórias descritivas da adaptação de 1965/1967 e da remodelação de 1991. Já no Arquivo Municipal de Gondomar foi encontrado apenas um breve texto de caracterização. Recorreu-se também ao Arquivo da Faculdade de Belas Artes do Porto para contextualizar a formação do arquiteto. Foram analisadas fotografias do edifício para confirmar e complementar os elementos gráficos existentes e em especial a única fotografia conhecida do exterior da casa antes de 1965, constituindo um registo fundamental para compreender o aspeto original da obra. Foi realizada uma visita ao local, que sofre atualmente novos trabalhos de reformulação, e procurei obter informações junto da empresa responsável pelas obras, mas não obtive resultados. No âmbito bibliográfico, destacam-se a dissertação de Pedro Silva intitulada de “Obra e vida de Artur Andrade”, a “Obra Nasce” n.º7, entre os quais se destacam os artigos de Manuel da Cerveira Pinto e Ilídio Jorge Silva, e o *Guia da Arquitetura Moderna* de Fátima Fernandes e Michele Cannatà.

A estrutura desta dissertação está organizada em cinco capítulos. Após a introdução seguem-se dois capítulos de contextualização e de bases para a interpretação.

Inicia-se pela introdução, onde se delimita o tema, apresenta-se o objeto, a motivação, os objetivos do estudo, a metodologia adotada, as fontes utilizadas e a estrutura do trabalho.

O segundo capítulo, aborda o percurso de vida e formação do arquiteto Artur Vieira de Andrade, enquadrando a sua formação académica, os seus primeiros trabalhos e o seu papel na arquitetura portuguesa.

O seguinte, analisa a arquitetura moderna em Portugal entre os anos 1925 e 1974 e posiciona a obra de Artur Andrade no contexto amplo do Movimento Moderno português. Divide-se em três partes, a primeira o ciclo *Art Déco* (1925-1945), que aborda como surgiu a *Art Déco* e as suas características. De seguida, o ciclo do Movimento Moderno (1945-1974) e por fim, obras paradigmáticas de Artur Andrade (1925-1974), onde são descritos e interpretados alguns dos projetos mais emblemáticos

da sua carreira, como o café Rialto, Livraria Portugália, o Cinema Batalha, o edifício da Fiat e o edifício da rua Delfim Ferreira, de forma a evidenciar as características do seu estilo e a evolução da sua linguagem arquitetónica no período abordado.

O quarto capítulo, constitui o núcleo central da dissertação, focando-se na peça arquitetónica, e subdivide-se em três partes. A história da obra, que reconstrói historicamente o processo de concepção e construção da casa original em 1954 e detalha as circunstâncias da sua transformação em Estalagem Santiago nos anos 60. A reconstituição da obra, entre 1954 e 1967, onde se apresentam as reconstituições gráficas realizadas pela autora e se explica a metodologia utilizada para criar uma hipótese da configuração original da casa e se fala das alterações efetuadas até 1967. A interpretação estilística, onde se reflete criticamente sobre a linguagem arquitetónica e estilística. Nesta última parte aborda-se em que medida a obra, nas suas diferentes fases, integra os princípios do Movimento Moderno e das respetivas influências.

A conclusão remata com uma síntese dos principais resultados e ilações da investigação. Nele são retomados os objetivos iniciais à luz dos achados dos capítulos anteriores, destacando-se as ideias-chave sobre a evolução das edificações na Aboinha e o seu significado no contexto arquitetónico.

2. Percurso de vida e formação do arquiteto Artur Vieira de Andrade



Figura 1 - Artur Vieira de Andrade

Fonte - Sigarra UP. https://sigarra.up.pt/up/pt/web_base.gera_pagina?p_pagina=antigos%20estudantes%20ilustres%20-%20artur%20vieira%20de%20andrade



Figura 2 - Auto de detenção de Artur Andrade pela PIDE

Fonte - Ana Costa, 2023, p. 26

O arquiteto Artur Vieira de Andrade nasceu no Porto, freguesia de Cedofeita, na rua Antero de Quental n.º 160, a 14 de Maio de 1913. É o terceiro filho dos comerciantes Manuel Vieira de Andrade, natural do Porto, e de Clara Rodrigues de Vila Real, oriunda de Galiza. Estudou na escola primária da Regeneração, na praça da República, e mais tarde no Liceu Rodrigues de Freitas (Costa, 2023; Ferreira & Silva, 2012; Silva, 2008; Sigarra UP, 2016a).

A sua família vivia com algumas dificuldades, mas a sua mãe, determinada a superá-las, investe num negócio. Decide comprar uma mobília simples para a sala de jantar, após decorá-la com diferentes adereços, considerou-a muito elegante e resolveu vendê-la através de um Jornal de Notícias, obtendo sucesso. Este feito deu início a um negócio familiar, uma loja de móveis com colchoaria, localizada no rés-chão da casa onde habitavam. Artur Andrade passa a ajudar os pais nos acabamentos das peças, adquirindo experiência com madeiras. Aos 12 anos, em 1925, aceitou o seu primeiro trabalho, a pedido de um cliente que lhe propôs o arranjo de mobílias para uma festa, em que tinha de realizar pirogravuras em tampos de cadeira (Ferreira & Silva, 2012).

Em 1926, aos 13 anos, assiste a acontecimentos que transformariam a situação política do país, a revolução de 28 de Maio que colocou um fim à Primeira República e que conduziu à implantação de um regime de Ditadura Militar (Costa, 2023).

Em 1929, aos 16 anos, Artur Andrade começou a interessar-se pela política. Envolveu-se ativamente na oposição ao regime, distribuindo panfletos e cartazes, alcançando gradualmente um lugar de destaque e até de liderança. Frequentava tertúlias de grupos opositores em cafés da Baixa do Porto, como no café Brasileira ou no Guarany. Teve a oportunidade de conviver com algumas das personagens mais importantes da vida cultural e política da cidade, como António Sérgio e Jaime Cortesão (Moura, 2013; Silva, 2008).

Em 1931, aos 18 anos, decide sair de casa devido a divergências familiares causadas pelos acontecimentos anteriores. A sua mãe, em particular, não aceitava o seu envolvimento em questões políticas e sobretudo as frequentes visitas da polícia política PVDE, mais tarde PIDE (Moura, 2013; Silva, 2008).

Nessa altura, começou a trabalhar numa fábrica como apontador, onde foi promovido devido à dedicação e qualidade do seu trabalho.

Em 1933, com apenas 20 anos, é detido pela primeira vez pela polícia do Regime. A sua militância antifascista, numa época de ditadura, esteve na origem das posteriores oito detenções pela PIDE. Após ser libertado, continuou a distribuir panfletos sempre em locais com pouca visibilidade. Durante uma das suas distribuições diárias, em 1934, num urinol público no Campo 24 de Agosto, é detido pelos agentes da PVDE e levado para a cadeia do Limoeiro. No caminho, ao passar junto do antigo cinema Trindade, onde acabara a exibição de um filme, começa aos gritos para denunciar os agentes, cuja tentativa de ocultar a sua identidade já lhe era evidente. Este ato gerou um alvoroço na rua, e com a ajuda de pessoas que por lá passavam, consegue fugir para a casa de um amigo, na rua do Almada, que lhe empresta um uniforme militar pertencente ao seu pai. Este disfarce permitiu-lhe regressar a casa em segurança (Ferreira & Silva, 2012).

Reside alguns meses em casa dos avós, localizada na rua de Camões, n.º 834, e no mesmo ano muda-se para a Pensão Astória, situada na Rua de Gonçalo Cristóvão. É nesse local que conhece a mulher que viria a ser sua esposa. Casa-se pelo civil em 1936, aos 23 anos, com Laura Guilherme Mourão Nogueira, natural de Vila Real, filha de pais abastados, onde passam a viver na Rua de Miguel Bombarda, n.º 269, no Porto. Nessa altura, candidata-se ao lugar de desenhador na Câmara Municipal do Porto, onde, segundo a filha, terá desenhado o Pelourinho da Sé (Silva, 2008).

Em 1937, solidifica a sua carreira profissional no mundo da arquitetura, depois de ser estimulado pelo arquiteto Arménio Losa (1908-1988), que reconheceu o seu talento e o incentivou a prosseguir os seus estudos. Começa a trabalhar em horário pós-laboral e a realizar as suas tarefas em casa, entregando-as todas as manhãs (Costa, 2023; Silva, 2008).

Em 1941, conclui o Curso Especial de Arquitetura da EBAP e, no mesmo ano, matricula-se no Curso Superior da mesma escola. Os seus primeiros anos como estudante coincidem com os últimos anos de José Marques da Silva (1869-1947), diretor e professor da EBAP, até à sua aposentadoria em 1939, foi o principal transmissor dos ensinamentos Beaux-Arts, moldando gerações de alunos formados entre

1906 e 1939. O seu modelo pedagógico, segundo Gonçalo Canto Moniz, permitia que os alunos tivessem uma maior liberdade (Costa, 2023).

(...) dá grande liberdade aos alunos porque a frequência de aulas é facultativa e a inscrição nos concursos também, [permitindo], articular [...] com o trabalho profissionalizante em ateliers.

In Ana Costa, 2023, p. 19

Ao longo da sua formação, foi aluno de diversos professores importantes, como Aarão de Lacerda, Acácio Lino, Manuel Marques e, mais tarde, uma nova geração de docentes a substituir Marques da Silva, como Carlos Ramos e Rogério de Azevedo. Artur Andrade frequenta uma escola muito marcada pelo legado destes professores e também pela presença de colegas que mais tarde se destacaram no mundo da arquitetura, como Agostinho Ricca, João Andresen, Fernando Lanhas e Fernando Távora. Estabeleceu ligações com alunos do curso de Pintura e de Escultura, como Augusto Gomes, Júlio Resende, Alvarez e Arlindo Rocha, sendo que alguns deles vieram posteriormente, a contribuir com intervenções nas suas obras (Costa, 2023).

Em 1942, nasceu a sua filha Maria da Conceição Mourão Nogueira de Andrade. Nesse mesmo ano fundou, com o arquiteto Fernando de Sousa e com os engenheiros Bernardino Machado e Oswaldo Santos Silva, a empresa técnica Fórum com sede na Avenida dos Aliados, n.º 142, 2º andar, no Porto (Silva, 2008).

Foi no dia 6 de Dezembro de 1944, que é inaugurada uma das suas primeiras obras, o café Rialto, localizado no interior do piso térreo do prédio Maurício Macedo na Praça D. João I, edifício projetado por Rogério de Azevedo (Ferreira & Silva, 2012).

Três anos depois, no dia 6 de Março de 1947, nasce a sua segunda filha, Laura Artur Mourão Nogueira de Andrade. Poucos meses depois, a 29 de Maio, é inaugurada aquela que viria a ser reconhecida como a sua obra mais emblemática, o Cinema da Batalha (Costa, 2023; Silva, 2008).

Nesse mesmo ano, é criada a Organização dos Arquitetos Modernos (ODAM), da qual Artur Andrade foi membro fundador juntamente com Agostinho Ricca, Arménio Losa, Fernando Távora, José Carlos Loureiro, Mário Bonito, entre muitos outros.

No concurso da Associação Industrial Portuense, desenvolve um projeto para o Palácio Industrial de Exposições dos jardins do Palácio de Cristal, no Porto. Contudo este trabalho foi rejeitado pela Câmara Municipal do Porto, devido a razões políticas, sob a alegação de que o autor era um “opositor ao regime” (Sigarra UP, 2016a). Trinta e quatro arquitetos, contestaram publicamente a decisão da CMP, através de uma carta, publicada na revista “Arquitetura”, na qual criticaram a postura política e defenderam o mérito da obra (Pinto, 2012).

Mais tarde, participa no 1.º Congresso dos Arquitetos Portugueses, simultaneamente que Alfredo Viana de Lima, Francisco Keil do Amaral, Inácio Peres Fernandes e Porfírio Pardal Monteiro (Costa, 2023).

Em 1949, muda-se para uma residência, localizada na Rua de Faria Guimarães, n.º 527, e participa na campanha eleitoral de Norton de matos (Ferreira & Silva, 2012).

Nove anos depois, em 1958, foi um dos principais impulsionadores da candidatura de Humberto Delgado à Presidência da República e torna-se Secretário-Geral da candidatura e respetiva campanha eleitoral (Silva, 2008).

Em 1974, com o regresso da democracia, foi designado Presidente da 1ª Comissão Administrativa da Câmara Municipal do Porto, e filiou-se no Partido Popular Democrático (PPD). De 1975 a 1981, é Vereador do Pelouro do Urbanismo e Presidente do Conselho de Administração dos Serviços Municipalizados de Águas e Saneamento (S.M.A.S) (Ferreira & Silva, 2012).

Em 1990, no dia Mundial da Arquitetura foi homenageado publicamente pela Secção Regional do Norte da Associação dos Arquitetos Portugueses.

Quinze anos depois, Artur Andrade faleceu no dia 9 de Novembro de 2005.

3. Arquitetura moderna em Portugal e Artur Andrade (1925-1974)



Figura 3 - Arquiteto José Marques da Silva

Fonte - Fundação Marques da Silva. <https://fims.up.pt/index.php?cat=45&subcat=2>



Figura 4 - Interior Casa Serralves

Fonte - Fátima Fernandes & Michele Cannatà, 2002, p. 34

3.1. O ciclo *Art Déco* (1925-1945)

A origem desta linguagem pode ser traçada ao declínio da Arte Nova, *Art Nouveau*, e à crescente vulgarização da sua ornamentação, já nos anos 1910. A Arte Nova foi um movimento internacional das artes que destacou-se, em Portugal, entre os anos 1900 e meados da década de 1910. Introduziu, linhas curvas e contornos orgânicos, sinuosidade ornamental e naturalismo, novos materiais, como o ferro, vidro e cerâmica, e a interligação das Belas Artes. No Porto e Lisboa, a Arte Nova, destacou-se em prédios de habitação, estabelecimentos comerciais e em edifícios públicos. A crise da construção e a necessidade de reduzir custos levaram ao abandono de materiais nobres, por superfícies planas, e decorações mais esquemáticas. Esta transição, criou a oportunidade de uma nova abordagem decorativa, mais geométrica, racionalizada e adaptada aos novos materiais como o betão armado (Fernandes, 2005).

A *Art Déco*, começou a ser visível nos anos 10 do século XX em obras como o Théâtre des Champs Elysées, construído em 1913 (Maia & Faria, 2012). Durante os anos 20, devido ao desenvolvimento tecnológico, a industrialização e a ascensão de novos públicos urbanos, houve um declínio da Arte Nova e a emergência da *Art Déco*. Esta transição foi gradual, em alguns casos, houve uma sobreposição de elementos dos dois estilos (Fernandes, 2005).

A arquitetura portuguesa do século XX, passou por diversas mudanças e enfrentou o desafio de conciliar tradição e modernidade com movimentos como a *Art Déco*. Surgiu após a Primeira Guerra Mundial como a primeira tendência arquitetónica. Este termo ganha visibilidade no evento a *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* em Paris, em 1925. Entre os anos de 1925 e 1940, não só dominou a criação arquitetónica em Portugal, como marcou as duas primeiras gerações de arquitetos modernizantes portugueses. Alguns arquitetos, como Artur Andrade, possuíam uma postura crítica contra o regime vigente na época, mas isso não implicava uma adesão imediata ao Movimento Moderno (Fernandes, 2005; Moura, 2025; Silva, 2012; Silva, 2008; Tostões, 2022).

Em Portugal, a *Art Déco* surge com algum atraso em comparação com a Europa central, no entanto, encontraram acolhida especialmente nas zonas urbanas de Lisboa e do

Porto. As primeiras manifestações combinavam a originalidade formal, com formas geométricas distintas e fachadas ritmadas, com elementos decorativos tradicionais em bairros afastados e nas regiões do interior do país. A introdução do betão armado como técnica construtiva marca esse período e possibilita a criação de novos arranjos espaciais e estéticos no desenho arquitetónico urbano da época. Projetos de locais como cinemas e cafés passam a adotar elementos da estética *Art Déco* ao combinarem formas contemporâneas com padrões decorativos simplificados (Fernandes, 2005).

Na primeira geração de arquitetos modernistas portugueses, estava José Marques da Silva (1869-1947), figura 3, que executou um dos exemplos mais emblemáticos da *Art Déco* em Portugal, a casa de Serralves (1925-1944), localizada na Rua de Serralves no Porto e mais tarde, em 1996, foi classificada como imóvel de interesse público. Esta casa foi encomendada pelo 2.º Conde de Vizela, Carlos Alberto Cabral (1895-1968), como uma residência privada. O projeto teve a colaboração do arquiteto francês Charles Siclis. No seu interior contou com a intervenção de diversos nomes significativos da época, Jacques Émile Ruhlmann, René Lalique, Edgar Brandt, Ivan da Silva Bruhns, Jules Leleu, Jean Perzel e Raymond Subes (Fernandes & Cannatà, 2002; Fundação de Serralves).

A casa de Serralves (figura 4) apresenta um grande rigor decorativo e qualidade de materiais, possui linhas puras, volumes sobrepostos e simetria, com interiores em mármore e madeiras nobres. A forte ligação da casa a este movimento é evidenciada pelas suas influências diretas a um evento crucial para a afirmação deste estilo, a *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* em Paris em 1925 (Carvalho, 1992; Fernandes & Cannatà, 2002; Fernandes, 2005; Santos, 2006).

A visita à Exposição Internacional das Artes Decorativas e Industriais de Paris de 1925, realizada por Carlos Alberto de Cabral, segundo conde de Vizela, juntamente com o Arquitecto Marques da Silva, influencia determinadamente o projecto final.

Fátima Fernandes & Michele Cannatà, 2002, p.34

Os anos 30 foram um período de grande destaque para o estilo *Art Déco* em Portugal durante o surgimento do Estado Novo. O governo autoritário via neste estilo uma

maneira de modernização controlada, suficientemente inovadora para simbolizar progresso, mas contida o suficiente para evitar as vanguardas mais radicais. Durante este período de tempo específico ocorreu o surgimento de edifícios urbanos com fachadas planas, detalhes em ferro forjado nas varandas, janelas horizontais e elementos decorativos geométricos eram comuns nesse estilo. Locais como cinemas, cafés e edifícios residenciais destinados à burguesia de classe média são considerados pilares essenciais da influência artística *Art Déco* na região (Fernandes, 2005; Silva, 2012).

O impacto de exemplos internacionais é bastante significativo, Mallet-Stevens, Dudok, escola holandesa ou francesa, integrados nas revistas profissionais e nas viagens de estudo de arquitetos portugueses. Por afinidades políticas, também o regime estava a usar o exemplo do Mussolini que fazia uma arquitetura monumental, mais modernizante (Furtado & Martins, s.d.; Silva, 2012)

Na segunda metade da década de 1930, a *Art Déco* reformula a linguagem oficial para obras públicas. No concurso de Sagres, em 1935, há um abaixo-assinado para a anulação dos resultados do primeiro concurso, faz-se um novo concurso e os arquitetos definem pela primeira vez a nacionalização da arquitetura, começam a utilizar técnicas e materiais que tivessem a ver com a história e a tradição de Portugal. Devido a isso quando chegamos à Exposição do Mundo Português, os arquitetos portugueses viram para uma forma ainda expirada pela *Art Déco*, mas que está cheia de elementos nacionalistas, é uma espécie de “Art Déco musculada”, e chamaram “Português Suave” (Almeida, 2002; Silva, 2012).

Esta arquitetura mistura estratégias modernistas com um vocabulário tradicionalista. A crítica distingue duas vias principais, uma via “erudita”, mais cosmopolita e internacionalizada, como por Pardal Monteiro, e uma via “popular” ou “bastarda”, mais híbrida e decorativa, onde se cruzam a geometrização, o folclore, a monumentalidade e a iluminação cenográfica, patente nas obras de Silva Júnior, Cottinelli Telmo, entre outros (Almeida, 2002; França, 1991; Silva, 2012).

As características mais reconhecíveis da *Art Déco* em Portugal são a decomposição volumétrica, os cheios e vazios, a justaposição dinâmica de planos horizontais/ verticais e os contrastes cromáticos e texturais. O uso do betão armado, o ferro e o vidro permitiu

fachadas livres da estrutura, grandes vãos envidraçados, varandas em consola e coberturas planas. A decoração seguia padrões antigos, o ferro forjado, os painéis cerâmicos policromos e a iluminação elétrica cenográfica compunham interiores ricos e sofisticados (Fernandes, 2005; Furtado & Martins, s.d.; Silva, 2012). Apesar de o estilo *Art Déco*, seja caracterizado pela riqueza decorativa e formas geométricas exuberantes, tenha marcado a arquitetura nas décadas anteriores, o “Português Suave” opta por uma estética focada na tradição e na monumentalidade (Bayer, 1992; Ucha, 2015).

O “Português Suave”, procurava conciliar um discurso visual tradicionalista com os ideais nacionalistas da época, através da recuperação de formas históricas como o Barroco joanino, o Pombalino e uma certa ideia da arquitetura popular. Era comum encontrar nos edifícios deste estilo elementos como telhados de duas águas, azulejos decorativos, varandas em ferro forjado, beirais largos, arcadas, pináculos, frontões e portais de grande presença simbólica. A ideia da "Casa Portuguesa", promovida por Raul Lino, serviu de base conceptual para muitas destas construções privadas e públicas. O estilo organizava-se em três vertentes principais: regionalista, aplicada a infraestruturas locais, nacionalista, usado em obras estatais com traços monumentais e a terceira conservador, adaptado a habitações e edifícios institucionais (Ucha, 2015).

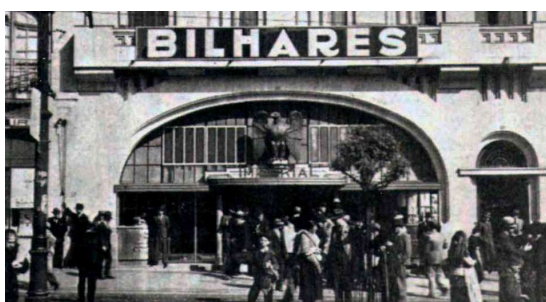


Figura 5 e 6 - Café Imperial

Fonte - Nuno Mendes, 2012, p. 185



Figura 7, 8 e 9 - Edifício da Companhia de Fiação e Tecidos de Fafe

Fonte - Diana Ferreira, 2017, p. 95 (Adaptado)

Um dos exemplos da *Art Déco* na cidade do Porto, em Portugal, é o Café Imperial (figura 5 e 6). Projetado pelos arquitetos Ernesto Korrodi e Ernesto Camilo Korrodi, foi inaugurado em maio de 1936 e localiza-se na Avenida dos Aliados. Possui contributos artísticos de figuras como o escultor Henrique Moreira, que esculpiu a célebre *Águia Imperial* e os baixos-relevos, e Ricardo Leone, autor dos vitrais. O Imperial destaca-se tanto pelo seu valor arquitetónico quanto pela sua importância cultural e simbólica na história (Costa, 2004; Gonçalves & Ribeiro, s.d.a; Mendes, 2012; Mendes, 2015a).

Quanto ao “Português Suave” portuense, ilustra-se bem pelo edifício da Companhia de Fiação e Tecidos de Fafe (figura 7, 8 e 9), projetado pelo arquiteto Júlio José de Brito (1896-1965) em 1948, localizado no gaveto formado pela Avenida dos Aliados com a Rua Rodrigues Sampaio. Possui traços característicos deste estilo, como a fusão entre tradição e modernidade. O torreão, a simetria das fachadas e o uso controlado de elementos como pilastras e cantarias, inserem-no numa estética que procurava afirmar valores de identidade e continuidade histórica, comuns no período do Estado Novo. Esta abordagem, conjugada com a sua implantação num dos principais eixos da cidade, reflete a intenção de criar uma imagem de prestígio, típica desta corrente arquitectónica (Ferreira, 2017; Ferreira & Rocha, 2018; Filipe, 2011).

No contexto português, entre os anos 1920 e 1930, o “1.º modernismo” é descrito como uma “sobreposição duma voga internacional” (Silva, 2012, p.31), como parte do esforço do Estado em promover a sua imagem como Estado Novo, moderno e progressista. Posteriormente, aquilo a que chamou “Português Suave”, procurou emular as tendências reacionárias alemãs e franquistas. Contudo, manteve-se enraizada na gramática do período anterior, acentuando valores nacionalistas. Este estilo destacou-se pela sua capacidade de se adaptar e misturar linguagens históricas ou tradicionais com modernidade. Em virtude disso, tornou-se viável tanto para empreendimentos comerciais capitalistas quanto para objetivos políticos (Almeida, 2002; Silva, 2012).

Segundo Ilídio Silva (2012), as raízes da *Art Déco* e do Movimento Moderno compartilham antecedentes comuns.

(...), os antecedentes de ambos são a Sezession e a Escola de Glasgow, os pioneiros do betão e a Escola de Chicago, o expressionismo arquitectónico

alemão e a Escola de Amesterdão, a Wiener Werkstätte e o Deutscher Werkbund, as conquistas expressivas do Abstraccionismo, do Futurismo e do Neoplasticismo.

Ilídio Silva, 2012, p.29

Embora a *Art Déco* tenha representado uma solução moderna e adaptável ao gosto oficial durante as décadas de 20 a 40 do século XX, infletindo até para expressões mais conservadoras, o ambiente político e o ideal rural promovido pelo regime gerou, sobretudo a partir do fim da II Guerra Mundial, uma reação cultural movida por valores democráticos. Esta agitação refletiu-se na consciência de uma nova geração de arquitetos, que começaria a romper com os modelos vigentes e a procurar uma linguagem verdadeiramente moderna, abrindo caminho ao Racionalismo e ao Movimento Moderno.

3.2. O ciclo do Movimento Moderno (1945-1974)

O Movimento Moderno representou uma das expressões culturais e arquitetónicas mais significativas do século XX. Essencialmente procurava romper com as tradições históricas e ornamentadas ao adotar princípios como racionalidade e Funcionalismo em resposta às novas demandas sociais e tecnológicas emergentes. Essas mudanças foram evidenciadas pela preferência por uma arquitetura baseada no espaço fluído, volumes simples, ausência de ornamentos e no uso de materiais como o betão armado e o vidro junto com o aço. Entre as principais instituições do movimento destacam-se a Bauhaus (1919-1933), os CIAM, *Congrès Internationaux d'Architecture Moderne*, em 1928 e os trabalhos pioneiros de arquitetos como Le Corbusier, Walter Gropius e Mies van der Rohe, que estabeleceram essas bases ao criar uma nova linguagem arquitetónica que se expande na exposição de 1932 no MoMA, criando o conceito do chamado “Estilo Internacional”. No entanto, o verdadeiro crescimento global desse movimento só ocorreu após a Segunda Guerra Mundial, devido à turbulência dos anos 40 causada pelo conflito armado e pelas suas implicações diretas e indiretas na arquitetura em Portugal (Alves, 2014; Frampton, 1997; França, 2009; Furtado & Martins, s.d.; Silva, 2008).

A Bauhaus (1919–1933), embora extinta com a chegada do regime nazi, deixou um legado significativo que influenciou não apenas as décadas seguintes como definiu boa parte a ideologia do Movimento Moderno. A abordagem da Bauhaus de integrar arte, design, arquitetura e técnica gerou o conceito de “obra de arte total”, *Gesamtkunstwerk*, promovendo uma fusão das disciplinas que marcou as práticas modernas no *design* industrial e nas artes plásticas, nomeadamente no abstracionismo geométrico e na integração de mobiliário e arte nas obras. A influência da Bauhaus sobreviveu e expandiu-se através da sua diáspora dos seus mestres para os EUA e outros países, onde conquistou a prática e o ensino moderno (Alves, 2014; França, 1991; Moniz, 2011).

A reconstrução europeia após a Segunda Guerra Mundial intensificou a industrialização na área da construção. A crise existente exigiu soluções rápidas, económicas e estandardizadas, devido a isso, aplicavam sistemas construtivos racionais. O desenvolvimento de técnicas que até então eram apenas de arquitetos e engenheiros evoluiu de forma inacreditável devido à colaboração destes profissionais. Deixaram de

abordar apenas problemas técnicos e sociais e passaram a dar alternativas à habitação e à construção de infraestruturas públicas, promovendo a arquitetura para as massas, e o planeamento urbano moderno como um dos principais fatores da modernização (Alves, 2014; Tostões, 1997).

Em Portugal, o Movimento Moderno encontrou um conjunto de condicionantes ditadas pela política do Estado Novo. O regime, através dos seus arquitetos de eleição, tinha adotado como expressão dominante da arquitetura pública o “Português Suave”, um compromisso da monumentalidade e vernacularismo considerado identidade nacional em representação através da construção de entidades públicas, equipamentos coletivos e conjuntos urbanos. No entanto, a década de 40 despertou uma nova geração de arquitetos como Viana de Lima, Arménio Losa e Artur Andrade, a qual, mesmo sob grandes restrições, tentavam afirmar os novos princípios modernos. Eles começaram a implementar esses princípios em projetos de menor escala e, aos poucos, em equipamentos públicos, utilizando inúmeras formas de contornar a censura estatal e o poder (Alves, 2014; Fernandes & Cannatà, 2002; Furtado & Martins, s.d.).

A postura de arquitetos modernos portugueses nas décadas de 40 e 50 foi marcadamente cautelosa. Inovações eram frequentemente contrabalançadas por opções construtivas consagradas, como telhados de quatro águas, e pela utilização adaptada de materiais tradicionais, como a madeira, a pedra e ferros forjados, sob formas mais aceitáveis pelo gosto instituído, tendo em vista os promotores públicos e privados. Ao mesmo tempo, foi possível realizar algumas obras verdadeiramente consideráveis, particularmente em edifícios habitacionais, escolas, cinemas e equipamentos culturais, onde se observava uma certa tolerância à experimentação plástica e construtiva (Alves, 2014; Fernandes & Cannatà, 2002; Silva, 2012; Tostões, 1997).

O Porto destacou-se particularmente como um dos principais centros da modernidade arquitetónica em Portugal. Integrou-se nas linhas de modernização do ensino da arquitetura e das artes, mesmo que de forma lenta e marcada pela retórica conservadora. Sob a influência controlada de figuras como Carlos Ramos e outros pensadores e docentes da Escola de Belas Artes, surgiram arquitetos que, apesar de concessões pontuais, atuavam como pioneiros no uso de linguagens e programas funcionais alinhados com o Movimento Moderno. Viana de Lima, Arménio Losa e Artur Andrade

estão entre estas personalidades. Artur Andrade, frequentemente em contraste com as limitações político-ideológicas do Estado Novo, assumiu a modernidade portuense (Alves, 2014; Furtado & Martins, s.d.; Silva, 2008).

Neste contexto surge também, em Lisboa, as ICAT (Iniciativas Culturais Arte Técnica), em 1946, e um ano depois a ODAM (Organização dos Arquitetos Modernos), no Porto. O impulso da ODAM ganhou destaque quando, no Porto, o projeto de Artur Andrade para o Palácio da Exposição Industrial foi rejeitado por questões políticas. O Congresso Nacional de Arquitetura, em 1948, foi o ponto de viragem na evolução da arquitetura numa perspetiva mais moderna e liberal. A partir deste momento, Viana de Lima, Pardal Monteiro, Keil do Amaral, Fernando Távora reforçaram a postura urbana e ética da profissão. O uso da técnica e o rigor tornaram-se igualmente centrais. A partir deste momento, foi possível observar a afirmação de uma nova geração, que ao mesmo tempo procurou a construção de uma modernidade sem deixar completamente de lado as tradições. (Tostões, 2004; Alves, 2014; Fernandez, 1988; Silva, 2008; Tostões, 1997).

A relação entre o Movimento Moderno português, a habitação e o urbanismo condensasse noutro aspeto relevante deste período. Diversos bairros experimentais e conjuntos habitacionais foram projetados a partir dos princípios modernos, com uso sistemático de betão armado, espaço funcional, plantas livres, coberturas planas e fachadas depuradas (Tostões, 2004; Alves, 2014; Silva, 2008).

Outras cidades e regiões, adotaram práticas alinhadas com o racionalismo europeu. Em Coimbra, surgiram vários edifícios residenciais e comerciais com influências do Movimento Moderno internacional. Em Lisboa, as obras de Keil do Amaral como o plano de Alvalade, conhecido pelo seu urbanismo funcionalista, embora condicionado por imposições do regime do Estado Novo e pelas especificidades do meio local, também foram marcantes (Fernandes & Cannatà, 2002; Silva, 2012).

O Movimento Moderno português, das décadas de 40 e 50, caracteriza-se por avanços e recuos, momentos de suspensão ou transgressão e por projetos isolados de grande impacto, numa tensão permanente entre tradição e inovação. Espaços como a habitação, os cinemas, cafés e edifícios comerciais foram se transformando ao estilo da modernidade, enquanto os grandes programas públicos permaneciam reféns da

linguagem conservadora e nacionalista do regime nos seus projetos de grande envergadura (Alves, 2014; Fernandes & Cannatà, 2002; Lobo, 2006; Silva, 2008).

O concurso de 1954-57, é um momento simbólico no Movimento Moderno português. Este evento, retomando a iniciativa similar já referida dos anos 1930, surgiu agora a propósito do V Centenário da Morte do Infante D. Henrique, figura central na mitologia dos Descobrimentos. O Estado Novo utilizava este tipo de eventos para justificar os gastos com o nacionalismo do próprio território, legitimando a soberania do Estado através de grandes obras. O monumento em Sagres, um local mítico no imaginário português, era visto como uma oportunidade para celebrar o passado glorioso e afirmar a continuidade do papel civilizacional de Portugal. A comissão que idealizou tais comemorações foi criada através do Decreto-Lei de 1 de julho de 1954, e tinha como objetivo a “erecção no promontório de Sagres” (Almeida, 2002, p.127) que homenageasse não só o Infante, como “a consagração do primeiro ciclo dos descobrimentos dos Portugueses e do movimento que abriu o mar à civilização do Ocidente” (Almeida, 2002, p.127). João Andresen, um arquiteto moderno, alcançou o primeiro lugar, com o projeto “Mar Novo”, apesar da carga ideológica da iniciativa e demonstrou que o “Português Suave” tinha, na prática, perdido o seu poder. Esse projeto incorporou contribuições do escultor Barata Feyo e do pintor Júlio Resende (Almeida, 2002; Sigarra UP, 2016b).

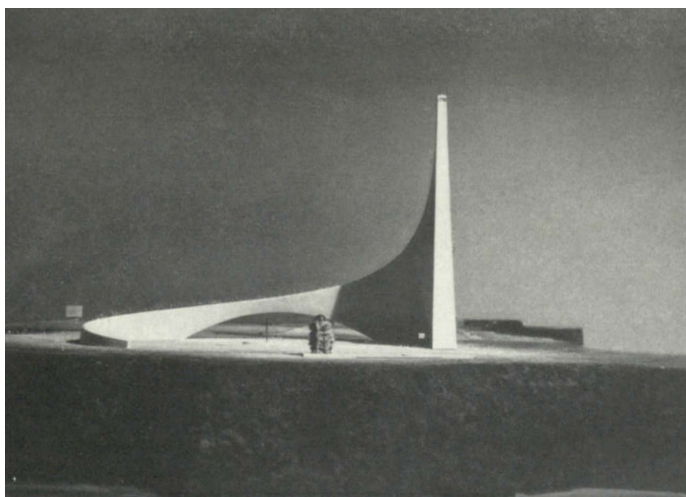


Figura 10 - Mar Novo

Fonte - Comissão Executiva do V Centenário da Morte do Infante D. Henrique, 1957, p. 39

É precisamente neste contexto de transição e abertura que surge a *Casa da Aboinha* projetada por Artur Andrade, em 1954.

A partir da década de 50, o Funcionalismo tornou-se dominante no contexto português, particularmente nos meios urbanos, refletindo-se em soluções marcadas por plantas racionais e pela expressão autêntica dos materiais e da estrutura. A arquitetura portuguesa integrou influências internacionais, como a arquitetura moderna brasileira, especialmente através das obras de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, que adaptaram princípios do Funcionalismo a uma diferente cultura e clima, recorrendo a elementos, usados por Corbusier nos seus projetos, como os *pilotis*, *brise-soleil* e a integração entre espaços interiores e exteriores, e acrescentando-lhes uma identidade tropical (Alves, 2014).

A inflexibilidade do Funcionalismo ortodoxo começou a ser posta em causa nas décadas seguintes. Alvar Aalto, mostrou que esses princípios podiam ser adaptados à sensibilidade do lugar e às pessoas, conciliando os princípios funcionais com a dimensão mais humana e expressiva (Alves, 2014).

A dimensão *Humana* Arquitectura era, depois de abordada por Aalto em 1940, uma realidade e uma premissa necessária para que a modernidade se conseguisse moltar [sic] à condição humana real. A humanização da Arquitectura constituiu um processo demorado cuja assimilação acabou por ser feita de uma forma gradual, mas que deveria ser um ponto presente no processo de projecto e na forma de pensar, especialmente na segunda metade do século XX.

Miguel Alves, 2014, p.56

Posteriormente, o grupo Team X, formado por uma nova geração de arquitetos que originalmente estavam envolvidos no CIAM, criticou a excessiva rigidez do urbanismo zonado, ou seja, da segmentação da cidade em zonas funcionais, prescrita pela Carta de Atenas, e defendeu uma arquitetura mais relacional, centrada nas relações humanas, na valorização da vida quotidiana e no reconhecimento da complexidade das relações humanas e sociais, através de modelos mais flexíveis. Para além disso, tinha uma particular atenção, ao contexto local, cada lugar tem características próprias que devem ser valorizadas e respeitadas. (Alves, 2014).

O Movimento Moderno português é entendido como um fenómeno em constante transformação, moldado por diferentes períodos históricos e por diversas expressões

territoriais. Na verdade, a prática moderna foi marcada pela justaposição e diálogo de diferentes tendências, contextos, linguagens e intenções. A coexistência de formas modernistas com simbologias tradicionais, tratados e conventos, evidencia uma arquitetura sensível, quer às especificidades locais, quer às influências internacionais (Alves, 2014; Almeida, 2002; Moura, 2025).

Em Portugal, durante a década de 50, mesmo quando o Funcionalismo se aproximou de uma rigidez formal, soube integrar identidade e contexto com sensibilidade. Essa capacidade de adaptação contribuiu para a singularidade da arquitetura portuguesa e para o seu reconhecimento no cenário contemporâneo da arquitetura (Silva, 2012).

A partir do final dos anos 60 e ao longo das décadas de 70 e 80, assistimos ao surgimento do Tardo-Modernismo, ou a Segunda Geração do Moderno. É um fenómeno português que se configurou como uma resposta mais madura ao Movimento Moderno. Surgiu num momento de crescente crítica ao Estilo Internacional, ao conservadorismo cultural e à estagnação formal. Esse novo ciclo não só aprofundou, mas também reinterpretou os princípios modernos, como a clareza construtiva, a funcionalidade, a simplicidade volumétrica, o Brutalismo, o Regionalismo Crítico e a valorização do território (Tostões, 2004; Tostões, 2022; Furtado & Martins, s.d.).

Um marco essencial para esta viragem foi o Inquérito à Arquitetura Regional Portuguesa, iniciado em 1955 e a versão final foi publicada em 1961. Representou uma quebra cultural com o mito da “Casa Portuguesa” e motivou a apreciação da arquitetura vernacular. Essa pesquisa revelou a complexidade do povoamento tradicional e ajudou a instaurar uma perspetiva culturalista e contextualizada na prática arquitetónica. Neste contexto destacou-se Fernando Távora, cuja obra e ensino formaram a base da futura Escola do Porto. Para além disso, foi responsável pela emergência de uma figura central do Tardo-Modernismo português, o arquiteto Álvaro Siza Vieira (Tostões, 2004; Fernandez, 1997; Tostões, 1997).

Durante a década de 60, Portugal viveu a Guerra Colonial, juntamente com crescimento urbano desordenado, a emigração e tentativa de industrialização, que levou a uma transformação social e política. Neste ambiente contraditório, surgiram grandes empreendimentos turísticos e imobiliários que moldaram a paisagem urbana e litoral. A

arquitetura moderna banalizou-se devido à especulação, contudo, apesar dos seus problemas, era possível perceber o crescimento de uma linguagem, mais madura e sensível, expressa em obras com uma forte componente artesanal e crítica social (Tostões, 2004; Furtado & Martins, s.d.; Silva, 2008).

Durante este período, em virtude da especulação imobiliária, o Movimento Moderno perde força crítica e banaliza-se. A arquitetura, influenciada pelo Brutalismo inglês, aproxima-se de uma cultura “Pop”, que valoriza o detalhe construtivo e as soluções visuais marcantes. O Funcionalismo começa a desempenhar um papel crucial em grandes operações urbanas, como centros comerciais, sedes bancárias, projetos turísticos e hotéis. Esta mudança, proporcionou uma descaracterização da linguagem moderna, devido à sua adaptação às lógicas do mercado (Tostões, 2004; Silva, 2008; Tostões, 2022).

O território tende a transformar-se com grandes empreendimentos turísticos, a cidade a internacionalizar--se com grandes edifícios de serviços e a escala de intervenção a alterar-se.

Ana Tostões, 2022, p.116

É neste seguimento que se insere a transformação da Casa da Aboinha em Estalagem de Santiago, projetada por Artur Andrade, em 1965.

Os arquitetos do Tardo-Modernismo passaram a utilizar os recursos técnicos como linguagem, explorando a articulação entre a estrutura, a matéria e o lugar. Um dos materiais mais presentes na época, o betão armado, assume uma expressão formal e estética independente, deixado à vista, com a aparência de juntas, cofragens e texturas. Materiais como a madeira, a pedra, o tijolo ou a telha cerâmica foram conjugados com o betão e passaram a desempenhar um papel ativo na definição do espaço. Esta escolha refletia a preocupação à condição do lugar como o clima, o conforto e a durabilidade. A arquitetura torna-se, mais próxima da vida quotidiana do utilizador e afasta-se de soluções genéricas ou abstratas (Pastor, 2011; Fernandes & Cannatà, 2002).

Esta abordagem abre caminho para obras que, embora modernas, estão ligadas ao contexto onde inserem, refletindo as características do lugar. É nesse espírito que se inscrevem projetos como o Hotel do Mar (1956-1964), figura 11, projetado por

Francisco Conceição Silva, em Sesimbra, as Piscinas das Marés (1961-1966), figura 12, projetada por Álvaro Siza Vieira, em Leça da Palmeira, e a Faculdade de Economia da Universidade do Porto (1965–1974), figura 13, projetada por Viana de Lima, onde a técnica não é apenas suporte funcional, mas estrutura da linguagem arquitetónica (Fernandes & Cannatà, 2002; Lobo, 2006; Souza, 2016).



Figura 11 - Hotel do Mar

Fonte - Susana Lobo, 2006, p. 95

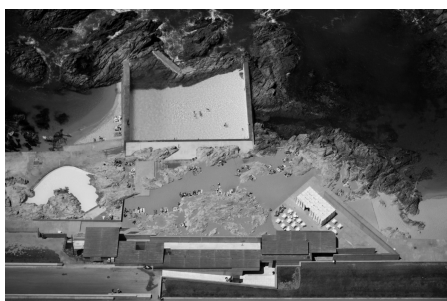


Figura 12 - Piscinas das Marés

Fonte - Eduardo Souza, 2016, Setembro 29 (Adaptado)



Figura 13 - Faculdade de Economia da Universidade do Porto

Fonte - Universidade do Porto. <https://www.up.pt/fep/pt/a-fep/instalacoes/edificios/> (Adaptado)

Arquitetos como Nuno Teotónio Pereira e Nuno Portas procuraram responder às necessidades habitacionais e urbanas de forma culturalmente enraizada, especialmente através da habitação coletiva e do planeamento urbano. O Fundo de Fomento de Habitação, criado em 1968, tentou promover esse esforço, embora com resultados limitados. A década de 60 assistiu assim à coexistência de uma arquitetura especulativa e genérica, e de uma arquitetura erudita, artesanal, muitas vezes marginal ao sistema, mas que introduziu um novo rigor técnico e ético no ofício (Tostões, 2004; Fernandez, 1997; Silva, 2008).

Nos anos 70, intensificou-se a crítica à Carta de Atenas, dando-se um regresso à escala humanizada. Após a Revolução 25 de Abril, de 1974, surgiu a expectativa de uma maior participação popular. Este novo contexto político trouxe programas de apoio, como o Serviço Ambulatório de Apoio Local (SAAL) e o Programa Cooperativo da Habitação. O SAAL, tornou-se um importante impulsionador de práticas mais inovadoras e avançadas no âmbito da habitação social. A partir desse momento, a arquitetura começou a refletir percepções diversas, como a universalidade e nacionalidade, conservação e modernização e a continuidade e transgressão. A arquitetura pode ser interpretada como o resultado de percursos individuais inseridos na tradição portuguesa. Envolve uma atitude que testa os limites formais da disciplina, aproximando-se da sua essência. Ao mesmo tempo, valoriza os métodos e processos usados na elaboração do projeto arquitetónico (Fernandez, 1997; Portas & Mendes, 1991; Silva, 2008).

A partir desse momento, a pós-modernidade ir-se-á gradualmente introduzindo, encerrando o ciclo do Movimento Moderno.



Figura 14 - Café Rialto
Fonte - Pedro Santiago, 2012, p. 18



Figura 15 - Interior café Rialto (vista mezanino)
Fonte - Pedro Santiago, 2012, p. 20



Figura 16 - Murais existentes no café Rialto
Fonte - Pedro Santiago, 2012, p. 22

3.3. Obras paradigmáticas de Artur Andrade (1944-1965)

Um exemplo emblemático da *Art Déco* em Portugal é o Café Rialto, que foi talvez o primeiro projeto de Artur Andrade. Situado no rés-do-chão do chamado “arranha-céus”, projetado por Rogério de Azevedo, na esquina da praça de D. João I com a rua de Sá da Bandeira. Inaugurado a Dezembro de 1944, fecha as portas em 1972, para se tornar numa agência bancária (Costa, 2004; Gonçalves & Ribeiro, s.d.b; Mendes, 2015b).

Este edifício destaca-se pela sua configuração espacial e elementos decorativos, que refletem a influência do estilo *Art Déco*. Através de uma galeria exterior ao nível do rés-do-chão, orientada para a praça, foi possível a criação de uma esplanada. O espaço divide-se em dois pisos, unidos por um elemento central da composição espacial, uma escadaria revestida a mármore (figura 15). O primeiro salão localizava-se ao nível da rua, com contacto visual direto para a praça através de vãos envidraçados. O segundo salão, localizava-se na zona da cave, era mais reservado e destinado a permanências prolongadas (Gonçalves & Ribeiro, s.d.b; Santiago, 2012; Silva, 2008; Mendes, 2015b).

Os materiais utilizados, como a pedra e o vidro são complementados por apontamentos em madeira com um desenho cuidado e mármore escuros (Santiago, 2012).

Características como sejam o recurso ao betão, recurso a técnicas modernas como sejam o néon na fachada, a fluidez e clareza das linhas contrastavam com um certo classicismo ainda que muito depurado, resultando numa peça final com evidentes influências Art Deco.

Pedro Santiago, 2012, p.21

Os murais (figura 16) de Dórdio Gomes e Guilherme Camarinha, realizados a fresco sobre a argamassa, foram colocados em nichos criados pelo arquiteto. O escultor João Fragoso realizou uma série de baixos-relevos que reforçam a ligação entre a arquitetura e escultura (Costa, 2004; Gonçalves & Ribeiro, s.d.b; Mendes, 2012; Mendes, 2015b; Santiago, 2012; Silva, 2008).

“A integração das artes plásticas, os materiais nobres e um certo classicismo da composição integram esta obra, no entanto, numa filosofia, ainda, Art Déco.”

Pedro Silva, 2008, p. 56



Figura 17 - Interior da livraria Portugália, em 1945
Fonte - Sónia Moura, 2012, p. XXXVII



Figura 18 - Pormenor da iluminação
Fonte - Sónia Moura, 2012, p. XXXIX



Figura 19 - Perspetiva interior da livraria Portugália, em 1945
Fonte - Sónia Moura, 2012, p. XXXVIII

A Livraria Portugália, é inaugurada em 1945 e localiza-se na rua Santo António, atual rua 31 de Janeiro, n.º 210, no Porto. É outro exemplo da fase *Art Déco*, de Artur Andrade, na arquitetura comercial portuguesa da década de 1940. Este edifício caracteriza-se pela evidente depuração geométrica, ausência de Funcionalismo rígido e pelo uso expressivo da luz e dos materiais. Os ritmos da fachada e o desenho minucioso de interiores revelam uma linguagem moderna com bases decorativas sofisticadas (Moura, 2013; Silva, 2012).

O espaço divide-se em três níveis (figura 17), o primeiro, a entrada, era destinado à venda e exposição de livros, sendo a sala principal. O piso intermédio era a sala de leitura ou de reuniões de escritores. O terceiro piso destinava-se a uma sala de exposições de arte, que eram livros com amostras de gravuras, pinturas e esculturas. A composição em profundidade, com as variações de nível e cortes estruturais no pavimento traseiro, permitiu equilibrar a desproporção da planta e criar dinamismo espacial. O recuo da fachada, permitiu a criação de vitrinas, e a introdução da luz natural ao fundo demonstram uma solução funcional e estética (Moura, 2013; Silva, 2008).

Os materiais, como o mármore, cobre, vidro e madeira marcaram o seu ambiente interior. A presença de espelhos e a iluminação cenográfica acentuavam a profundidade e criava efeitos visuais (Silva, 2008).

Neste contexto, a livraria Portugália, afirma-se como um exemplo do estilo *Art Déco*, mas reflete já uma transição, entre esse movimento e os primeiros sinais do Funcionalismo, na prática de Artur Andrade e comprova a importância dos anos 40 como momento de afirmação de uma linguagem com bases decorativas, antes da consolidação do Movimento Moderno na década seguinte.

Exemplo disso são as obras, de Artur Andrade, o “Café Rialto”, em 1944, e a “Livraria Portugália”, em 1945, contaminadas pelas características da *Art Déco*. No entanto este arquitecto, tal como os outros, acabam por se render às novas tendências, tal como se pode verificar, na sua obra, o “Cinema Batalha”. De 1947, com características nitidamente modernistas.

Pedro Silva, 2008, p.26



Figura 20 - Cinema Batalha
Fonte - Ilídio Silva, 2012, p. 33



Figura 21 - Foyer frontal
Fonte - Ilídio Silva, 2012, p. 36



Figura 22 - Palco com pinturas de Augusto Gomes e relevo de Américo Braga
Fonte - Ilídio Silva, 2012, p. 37

O Cinema Batalha (1944-1947), é uma das obras mais representativas da modernidade arquitetónica portuguesa do século XX. É um exemplo paradigmático da convergência entre diferentes estilos, nomeadamente a *Art Déco* e o Movimento Moderno, “Claramente moderno, o cinema Batalha ainda transporta algo da estética *Art Déco* (a curva da fachada, o uso do néon, a boca de cena), a que, aliás, o universo cinematográfico permaneceu ligado” (Silva, 2008, p.60). Localiza-se no gaveto entre a Rua de Santo Ildefonso e a Praça da Batalha, no Porto. Passou por três fases, um primeiro esboço em 1942, seguido por uma segunda versão em 1944 e o projeto final em 1945 (Gonçalves, 2001; Moura, 2025; Silva, 2012).

A volumetria destaca-se pela sua presença marcante na envolvente, esta particularidade resulta da sua expressão formal e do movimento. Possui uma capacidade de 1176 lugares, sendo que a plateia possui 19 filas com um total de 444 lugares, na tribuna 252 e no balcão 480. A sala de cinema é orientada de acordo com a maior profundidade do terreno. Este volume, mais fechado, é envolto por espaços de transição e circulação, os foyers, (figura 21) que asseguram a circulação vertical e os acessos aos diferentes níveis da sala. Estes desenvolvem-se entre o volume da sala e a fachada, que proporciona o alinhamento aos edifícios pré-existentes (Moura, 2025; Silva, 2008).

As fachadas apresentam dois extensos envidraçados (figura 20), divididos por perfis metálicos, e um elemento escultórico de grandes dimensões, na fachada sudoeste, que quebra a superfície envidraçada. Esta obra já possui sinais funcionalista, como o envidraçado horizontal e amplo, a grelha estrutural de betão visível e a peça branca saliente do andar térreo. O edifício integra obras (figura 22) de autores como Américo Braga, Augusto Gomes e Júlio Pomar, como murais e esculturas. O uso de materiais como marmorite, cobre, latão, guardas decorativas e envidraçados curvos reforça a sua ligação com os princípios da *Art Déco* (Moura, 2025; Silva, 2012; Silva, 2008).

O Café Rialto, a Livraria Portugália e o Cinema Batalha, três obras construídas num curto período temporal -entre 1944 e 1947- e localizadas num raio de poucos metros, marcaram a vida cultural e artística na baixa da cidade nos anos 40.

Sónia Moura, 2025, p.54 e 55



Figura 23 - Primeira proposta do prédio Fiat

Fonte - José Madrigal, 2012, p. 52



Figura 24 - Rampas da zona da oficina

Fonte - José Madrigal, 2012, p. 53

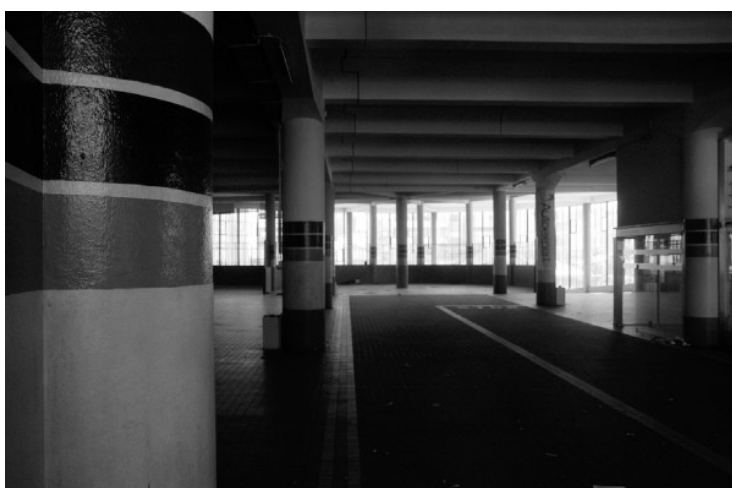


Figura 25 - Zona da garagem

Fonte - José Madrigal, 2012, p. 53

O edifício da Fiat na rua de Latino Coelho (figura 23), foi projetado no início da década de 1950 e localiza-se no Porto. Este edifício representa os princípios do Funcionalismo na arquitetura portuguesa e reflete as preocupações urbanas e funcionais da época, conjugando habitação coletiva com comércio e serviços (Madrigal, 2012). Artur Andrade, no desenvolvimento do projeto, deu particular atenção à “dimensão da actuação proposta”, “o impacto da proposta na escala urbana” e “o contraste entre as realidades agrícola e industrial” (Madrigal, 2012, p.53 e 54).

A proposta inicial previa uma garagem de três pisos, destinada à exposição, venda e manutenção de viaturas da Fiat, tirando partido do acentuado desnível do terreno. Sobre esta base, o arquiteto propôs a implantação de seis moradias uni-familiares em banda, recuadas em relação à linha da rua e com terraços ajardinados, privilegiando a privacidade e a qualidade habitacional. Uma sétima moradia, em duplex, surgia parcialmente sobre esta, conferindo ao conjunto uma volumetria dinâmica. Durante o processo de licenciamento, o projeto sofreu alterações significativas, a versão construída optou por uma configuração mais convencional, com tipologias multi-familiares distribuídas de forma racional pelos pisos superiores e espaços comerciais e de serviços ao nível térreo. A garagem desenvolve-se em vários pisos ligados por rampas, constituindo um dos primeiros exemplos da integração funcional da mobilidade automóvel na arquitetura urbana da cidade do Porto (Madrigal, 2012; Pinto, 2021).

A fachada distingue-se pela forte horizontalidade, com 51 metros, enfatizada pela repetição modular dos vãos e o uso sistemático do betão armado. A ausência de ornamentação, da clareza estrutural, da integração entre a forma e função, os *brises-soleil* e os cinco pontos de Le Corbusier, que são cumpridos, reforçam a linguagem funcionalista do edifício. A articulação entre os materiais, como o betão e o vidro, contribui para uma imagem arquitetónica depurada, coerente com os ideais da economia formal e verdade construtiva promovidos pelo Movimento Moderno (Madrigal, 2012).

A obra em questão inscreve-se na série de edifícios que no decorrer da primeira metade do século XX tentam de compatibilizar a irrupção do carro e as suas tecnologias e funcionalidades com o fenómeno de habitação colectiva.

José Madrigal, 2012, p.54 e 55



Figura 26 - Fachada da rua Delfim Ferreira, Sudoeste
Fonte - Avelino Oliveira, 2012, p. 67



Figura 27 - Diferente perspetiva da fachada da rua Delfim Ferreira
Fonte - Avelino Oliveira, 2012, p. 66



Figura 28 - Fachada Nordeste
Fonte - Avelino Oliveira, 2012, p. 67

Já revelando características tardo-modernas, o edifício da Rua Delfim Ferreira (figura 26), projetado em 1965, localiza-se na freguesia de Ramalde, na cidade do Porto. Esta obra surge na Avenida da Associação Industrial Portuense, mais tarde conhecida como via rápida. Este edifício, conhecido durante algum tempo como “Transmotor”, foi construído para a empresa Edifical. A obra insere-se numa zona de grande expansão urbana e transformação social durante as décadas de 40 a 60, período em que Ramalde perdeu o seu carácter rural para se afirmar como zona estratégica de expansão residencial e industrial do Porto (Oliveira, 2012).

A implantação retangular da peça arquitetónica ocupa praticamente toda a parcela e organiza-se em dois volumes distintos. Um volume com dois pisos voltado para a Rua Delfim Ferreira e um volume com quatro pisos, recuado, com frente para a Avenida da Associação Industrial Portuense. O edifício é rodeado por um arruamento próprio que delimita o lote, reforça a autonomia funcional e a fluidez da circulação, refletindo preocupações com acessibilidade, logística e eficiência. Ao mesmo tempo, respeita a rua e o quarteirão, característica desconsiderada pelos funcionalistas, mas valorizada pelos tardo-modernos. A separação clara entre zonas administrativas, técnicas e de serviços exprime a lógica programática precisa, típica da arquitetura do período (Oliveira, 2012; Silva, 2008).

As fachadas contrastam entre si, “parecem de mundos opostos” (Oliveira, 2012, p.67), refletindo diferentes exigências funcionais, a da Rua Delfim Ferreira apresenta uma verticalidade ritmada (figura 27), enquanto a fachada voltada para a avenida expressa uma malha horizontal e modular, marcada por vãos envidraçados e pelo uso sistemático do betão armado. Esta composição austera, sem ornamentos, expressa os princípios centrais do Tardo-modernismo, como a sobriedade formal, a coerência construtiva e a adaptação programática. A versatilidade do edifício confirma a robustez da proposta:

O edifício tem uma marca explicitamente visível em planta: a sua composição modular. Percebemos que foi desenhado segundo a sua estrutura, portanto, de compreensão muito acessível e capaz de se adaptar a diferentes usos bem como posteriores adaptações.

Avelino Oliveira, 2012, p.68

4. Casa da Aboinha e Estalagem Santiago



Figura 29 - Casa da Aboinha
Fonte - Manuel Pinto, 2012, p. 60



Figura 30 - Adaptação a Estalagem
em fase de construção
Fonte - Manuel Pinto, 2012, p. 60

4.1. História da Obra

A Casa da Aboinha (figura 29), projetada por Artur Andrade, localiza-se numa elevação com vista dominante sobre o Rio Douro, junto à Avenida Clube de Caçadores e à Rua do Forcado, no lugar da Aboinha, em Gondomar. Esta construção foi projetada com o objetivo de ser a segunda casa do arquiteto, “um retiro de fim-de-semana” (Pinto, 2012, p.58). Esta obra, uma moradia unifamiliar, foi construída em 1954, apesar de alguns documentos referirem o ano 1948 como a data da sua construção (Pinto, 2012, p.59).

Na década de 60, a Casa da Aboinha sofreu uma alteração do seu uso (figura 30). Em 1965, foi registada na Câmara Municipal de Gondomar (CMG), com o processo n.º10/1965/3175/0, relativo à sua adaptação a estalagem, mais tarde conhecida como Estalagem Santiago. Artur Andrade, acompanhou o processo, e procurou reinterpretar o projeto habitacional para o uso turístico. Contudo, a escala e configuração da casa original são pouco adequadas às exigências de um espaço coletivo, destinado a acolher hóspedes.

Assim, todo o conjunto acaba por se revelar como sendo uma colagem, um somatório de elementos dispersos que nem sempre se relacionam e articulam da melhor forma.

Manuel Pinto, 2012, p.59

Apesar de reunir condições necessárias para funcionar como um restaurante, tinha um número exíguo de quartos, o que tornava a exploração pouco lucrativa, e dificultava que aquele local contribuísse para a valorização turística das margens do Rio Douro. Esta intenção, segundo a memória descritiva, enquadrava-se no movimento que os organismos oficiais competentes, como CMG, o Secretariado Nacional de Informação (SNI) e a Direção de Estradas, procuravam promover.

Uma solução parece ter sido a construção de novos módulos de quartos. Apesar de nunca ter sido concretizada, o processo de obra inclui uma hipótese de ampliação sem data (figura 31). Essa proposta contava com a criação de mais sete quartos, só nesse piso e a planta evidencia que foram concebidos com áreas generosas, revelando uma clara preocupação em garantir mais qualidade espacial para os hóspedes.

Para além da amplitude das tipologia dos quartos, é perceptível a introdução de infraestruturas de circulação vertical, como o elevador, elemento fundamental para assegurar o conforto aos utilizadores, para além disso, conta com a presença de outra escada interior. Possivelmente, não terá acontecido porque isso implicaria a aquisição de mais terreno.

O resultado, foi uma solução fragmentada e inacabada, onde se percebia o esforço de adaptação, mas também a perda da unidade conceptual da obra original. Na figura 34 podemos observar que apenas uma parcela do volume retangular, de quatro pisos, foi construída, nota-se que o programa estava claramente pensado para ter uma grande unidade de alojamentos no volume retangular, mas que apenas uma parte foi erguida. Isto levou a uma perda na escala e sobretudo numa sensação de obra inacabada, sem a coerência espacial que o arquiteto parece ter procurado. A antiga casa, a parte circular, manteve alguma força como espaço social, mas a parte do alojamento ficou insuficiente e desproporcional. Essa redução comprometeu a viabilidade do programa turístico e pode ajudar a explicar o porquê de a Estalagem Santiago nunca ter conseguido atingir o prestígio desejado.

A proposta executada contemplava com a introdução de dois novos níveis, além dos já mencionados, os pisos -1 e -2. O piso -1, concebido possivelmente para os funcionários da pousada, apresenta um acesso exterior autónomo, junto ao corpo acrescentado, feito através de uma escada que conduz a uma área de arrumos e instalações sanitárias (I.S). No entanto, essa zona encontra-se funcionalmente isolada, da outra parte do mesmo piso, como se observa na figura 32, não existe qualquer elemento de ligação interna que articule com as restantes zonas. A segunda área do piso -1, integra três quartos e um salão, igualmente servidos por acessos independentes, através das escadas que se vê junto à rampa, e de uma segunda entrada para automóveis. Este acesso automóvel é realizado por uma rampa que conduz ao piso -2, destinado a garagem, do qual parte uma escada interior que estabelece ligação vertical com o piso -1. Na figura 29, nota-se claramente que a rampa anterior subia bastante, em relação à cota da rua e na nova proposta já não acontece.

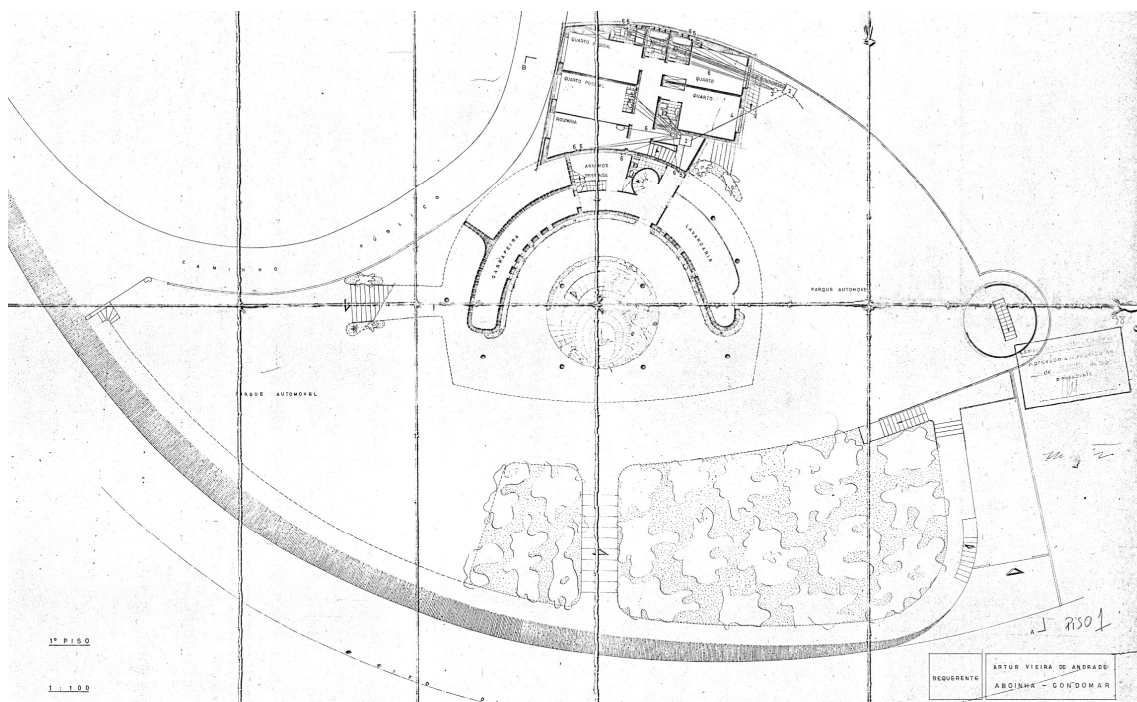


Figura 33 - Proposta final do piso 1 da adaptação a Estalagem, 1967
Fonte - Câmara Municipal de Gondomar, processo n.º10/1965/3175/0

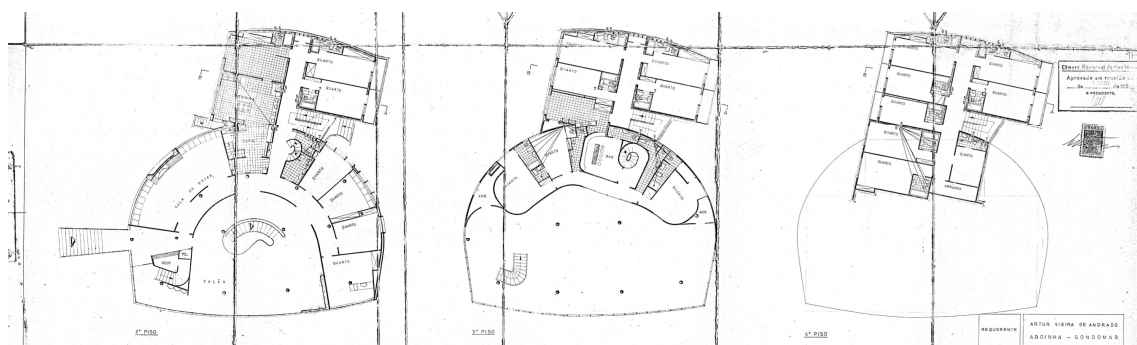


Figura 34 - Proposta final dos pisos 2, 3 e 4 da adaptação a Estalagem, 1967
Fonte - Câmara Municipal de Gondomar, processo n.º10/1965/3175/0

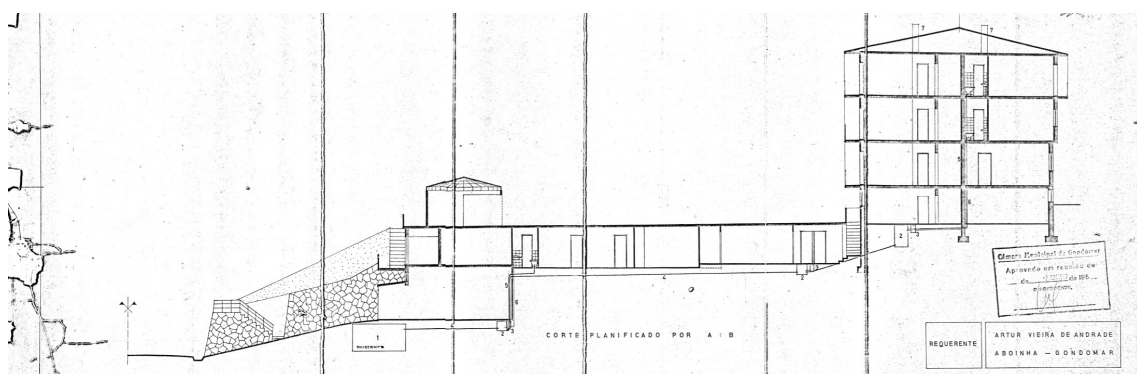


Figura 35 - Corte da proposta final da adaptação a Estalagem, 1967
Fonte - Câmara Municipal de Gondomar, processo n.º10/1965/3175/0

Na figura 33 é possível verificar que, após as alterações introduzidas ao projeto original, o piso 1 passou a desempenhar a função de zona de serviço e de apoio ao pessoal. Neste nível foram acrescentados quatro quartos e uma área de rouparia, fundamentais para o funcionamento da estalagem. Nos espaços pré-existentes identificam-se compartimentos designados como arrumos/despensa, lavandaria e garrafeira, não é possível confirmar se estas designações correspondiam à época original da casa enquanto habitação unifamiliar, mas é possível pensar que, nesse contexto inicial, estas áreas seriam apenas espaços de arrumação e apoio doméstico.

Nos pisos seguintes (figura 34) começando pelo piso 2 registou-se uma ampliação da cozinha existente, permitindo uma maior capacidade de produção alimentar, adequada ao funcionamento de uma estalagem. Além disso, foram criados dois novos quartos, reforçando a componente de alojamento neste nível, e é possível supor que mantiveram os quartos que existiam na casa original, visto que ela funcionava como casa neste piso e que em baixo seria apenas arrumos.

O piso 3, sofreu uma transformação mais significativa, com a introdução de quatro novas unidades de alojamento e a construção de um piso sob o volume curvo já existente. Este novo corpo passou a ser servido por três diferentes circulações verticais, uma escada localizada no módulo de construção nova, a continuação da escada em caracol pré-existente, originalmente concebida para acesso à cobertura e uma nova escada implantada junto à zona de receção, permitindo ligação direta entre os pisos 2 e 3 e acesso direto ao restaurante, facilitando a diferente articulação entre áreas sociais e de alojamento. Por fim, no piso 4 foram adicionados oito quartos, sendo que três deles ficam sob o volume circular, e um espaço de arrumos, também localizado nessa parte, constituindo o ponto alto da capacidade da estalagem.

É importante salientar que todos os quartos, nos diversos pisos, foram projetados com I.S. privativas, aspeto particularmente relevante no contexto da época, uma vez que demonstrava a intenção de projetar a estalagem para um padrão de qualidade elevado, aproximando-a dos requisitos do turismo internacional em ascensão durante a década de 60.

Na figura 35, apresenta-se um corte que evidencia os pisos que foram acrescentados.

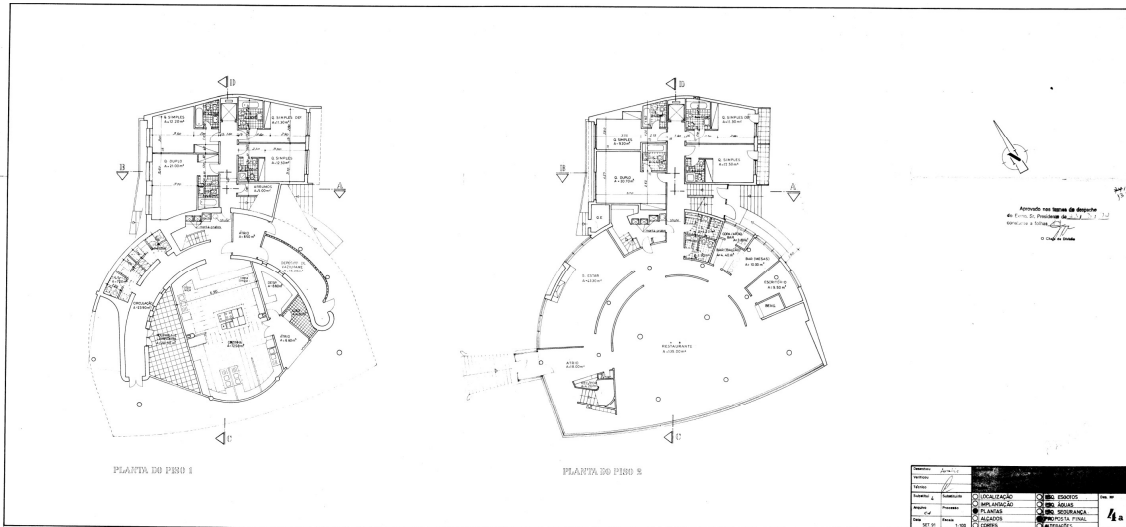


Figura 36 - Proposta final dos pisos 1 e 2 da remodelação, 1991

Fonte - Câmara Municipal de Gondomar, processo n.º10/1991/2906/0

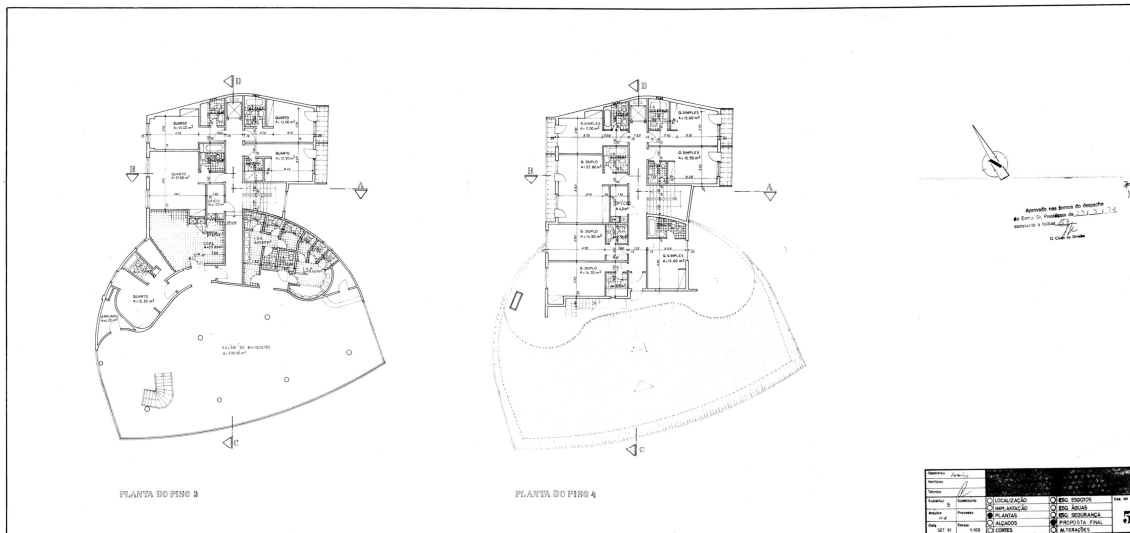


Figura 37 - Proposta final dos pisos 3 e 4 da remodelação, 1991

Fonte - Câmara Municipal de Gondomar, processo n.º10/1991/2906/0

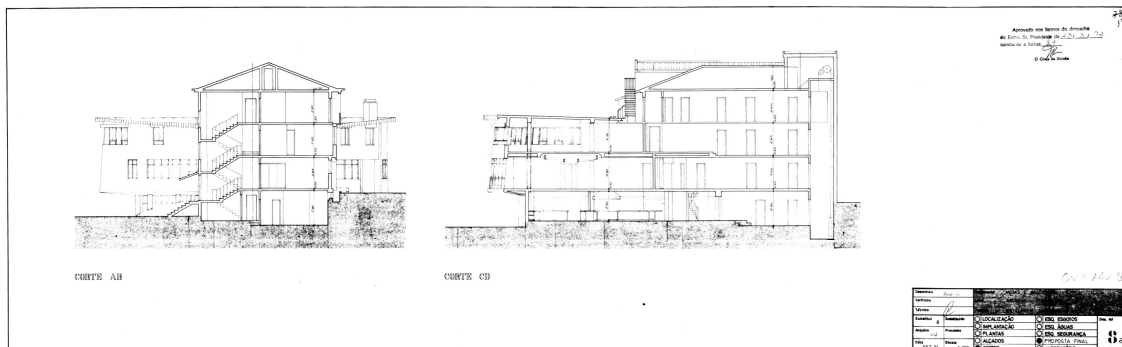


Figura 38 - Cortes da remodelação, 1991

Fonte - Câmara Municipal de Gondomar, processo n.º10/1991/2906/0

No início dos anos 80, a estalagem passou por remodelações que foram alterando cada vez mais a sua aparência. Estas intervenções implicaram alterações significativas, nas fachadas e no seu interior. Ao contrário da adaptação em 1965, este projeto não contou com o envolvimento do arquiteto Artur Andrade. Em 1991, houve uma nova proposta de remodelação, processo n.º10/1991/2906 e n.º10/1991/2906/0, da autoria do arquiteto Pedro Manuel de Almeida Carvalho e do engenheiro Carlos Jorge Guerreiro Gonçalves, que visa melhorar as condições existentes e anteriormente projetadas.

A memória descritiva do projeto afirmava, que tinha como objetivo a remodelação de alguns dos espaços interiores e que iria ser mantido o aspeto exterior, comparativamente ao estudo anterior, dos anos 80, que não foi possível localizar.

A proposta apoia-se numa reorganização funcional dos espaços interiores, de apenas os seguintes pisos, 1, 2 e 3. Através da figura 36, podemos observar que no piso 1, as instalações sanitárias e os balneários do pessoal foram deslocadas para uma zona anteriormente não utilizada, isso levou a uma redução da sua área. O espaço que anteriormente se destinava a essas áreas, passou a ser ocupado pela cozinha, copas e espaços auxiliares, que anteriormente se localizavam no piso 2. Essa modificação exigiu a redistribuição de duas colunas de monta-pratos, para garantir que pudessem ter acesso neste andar. A lavandaria e a rouparia foram deslocados, devido à sua reorganização, foi possível melhorar a sua eficiência funcional.

No piso 2, a área que anteriormente correspondia à cozinha e respetivos apoios foi reconvertida em dois novos quartos, um simples e um duplo, configuradas de forma semelhante às existentes no piso 3. Foi ainda possível criar uma pequena zona de apoio à copa existente neste nível.

No piso 3 (figura 37) as I.S. destinadas a clientes masculinos, contou com a introdução de uma parede de resguardo que assegura maior privacidade, melhorando as condições de utilização do espaço. Através das modificações introduzidas na localização das colunas de monta-pratos, surgiu a oportunidade de ajustar a posição do roupeiro de um dos quartos, o que resultou num ligeiro aumento da sua área útil.

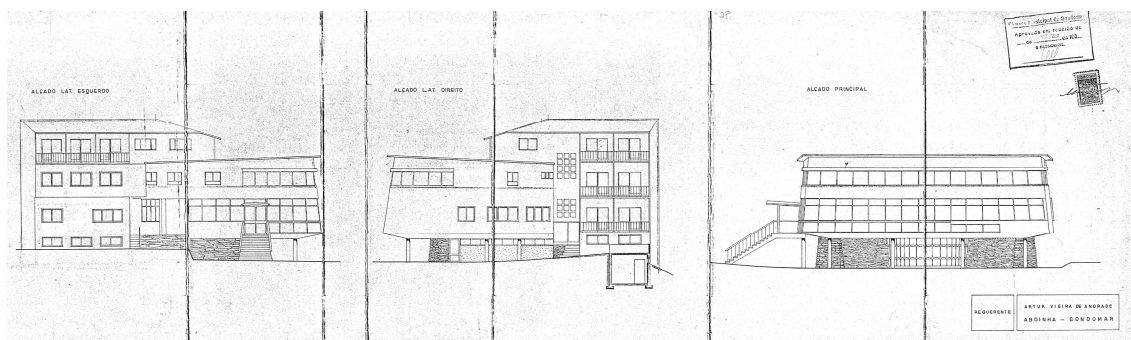


Figura 39 - Alçados da adaptação a Estalagem, 1967

Fonte - Câmara Municipal de Gondomar, processo n.º10/1965/3175/0

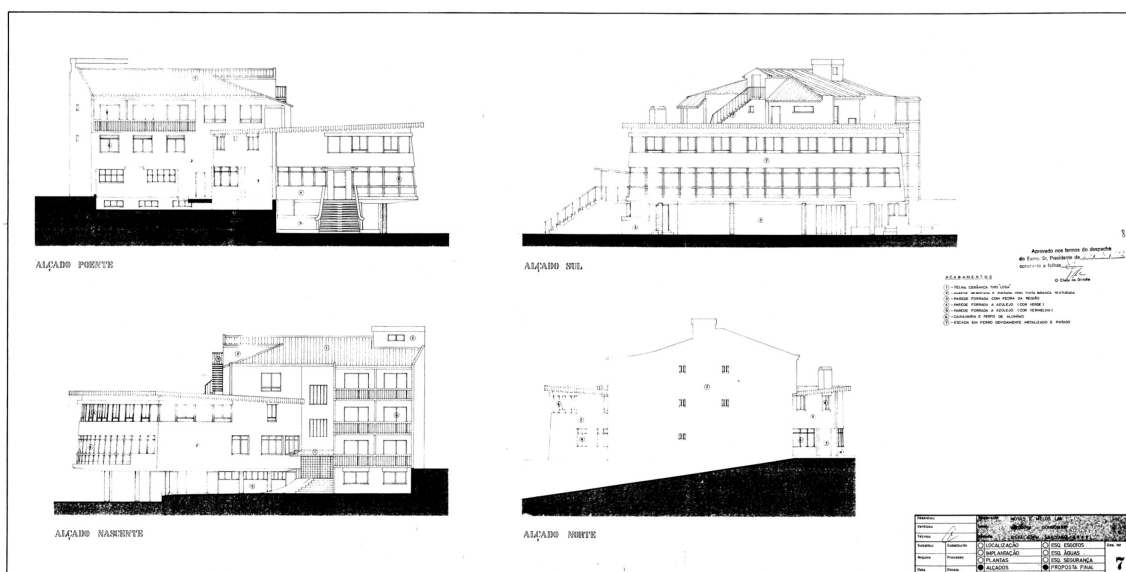


Figura 40 - Alçados da remodelação, 1991

Fonte - Câmara Municipal de Gondomar, processo n.ºn.º10/1991/2906

Em comparação com a proposta de 1967, o piso 4 apresenta alterações significativas na sua configuração espacial, no entanto, estas modificações não são mencionadas na memória descritiva consultada, uma vez que o documento se limita a abordar as transformações efetuadas em relação ao estudo anterior, da década de 1980, distinto da versão de 1967. A área anteriormente destinada a arrumos foi incorporada na configuração de um dos quartos, resultando no aumento da sua área útil. Paralelamente, a demolição da parede divisória que separava dois quartos permitiu a fusão desses espaços, ficando apenas um quarto com dimensão consideravelmente superior.

Como consequência destas modificações, verificou-se uma redução do número total de quartos disponíveis neste piso, no entanto, dois deles beneficiaram de um acréscimo substancial da área, traduzindo-se numa maior qualidade espacial e conforto para os seus utilizadores.

Devido às sucessivas transformações, que se pode observar nas figuras 39 e 40, é evidente que quase nada da configuração original da Casa da Aboinha chegou intacta aos dias de hoje.

Assim, lamentavelmente, poder-se-á dizer que a Casa da Aboinha não chegou até aos nossos dias, o que se pode considerar um grande equívoco, mas também uma perda lamentável, já que o seu pioneirismo (sobretudo se considerarmos a data de 1948, como a da sua génese), a sua indiscutível qualidade plástica e arquitectónica a põem, seguramente, em lugar de destaque na arquitectura do Movimento Moderno.

Manuel Pinto, 2012, p.59

De acordo com notícias recentes, a Estalagem Santiago encerrou as suas atividades comerciais em 2015. Segundo o Jornal de Notícias, no ano de 2022, o edifício teve um uso social temporário, o novo proprietário aceitou ceder o espaço durante três meses para se transformar num centro de acolhimento para cerca de 80 refugiados da guerra na Ucrânia, iniciativa coordenada pela Câmara Municipal de Gondomar (Amorim, 2022, Março 12).



Figura 41 - Estado da Estalagem Santiago em 2014

Fonte - Google earth, street view, 2014

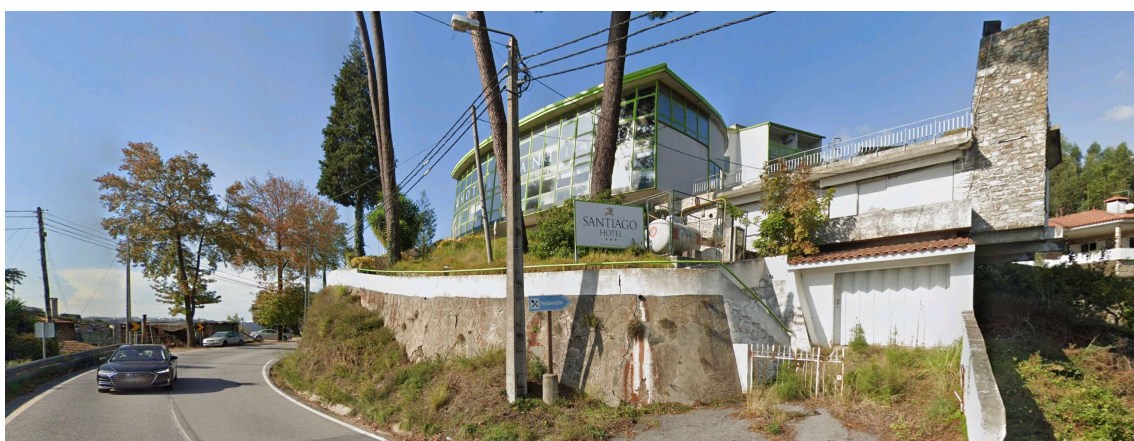


Figura 42 - Estado da Estalagem Santiago em 2019

Fonte - Google earth, street view, 2019

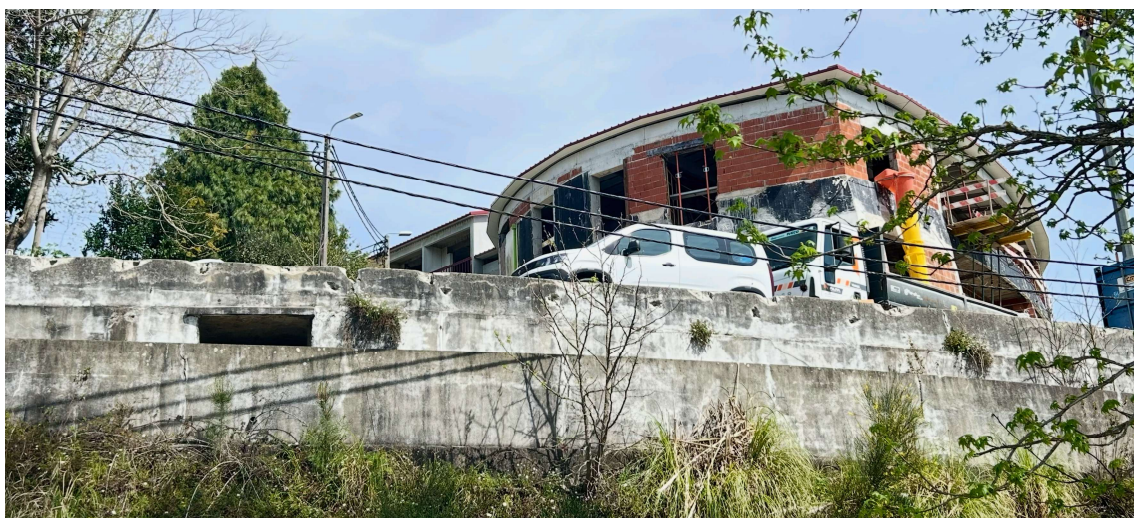


Figura 43 - Estado atual da Estalagem Santiago

Fonte - Autora, 2025

As figuras 41, 42 e 43, permitem acompanhar a evolução do estado da Estalagem Santiago ao longo do tempo, desde 2014 até aos dias de hoje. Na figura 41 observa-se uma fase, já diferente da remodelação de 1991. Em 2019, a maior diferença são as cores da caixilharia, que passaram para verde. A partir de 2023, começa o início de obras de reabilitação, que de acordo com informações recolhidas junto de intervenientes do projeto, o edifício está a ser alvo de uma reconversão, prevendo-se a sua adaptação a uso habitacional multi-familiar. Este percurso evidencia, assim, a contínua alteração da obra ao longo dos anos, refletindo as diferentes fases de ocupação e renovação que caracterizam a sua história.

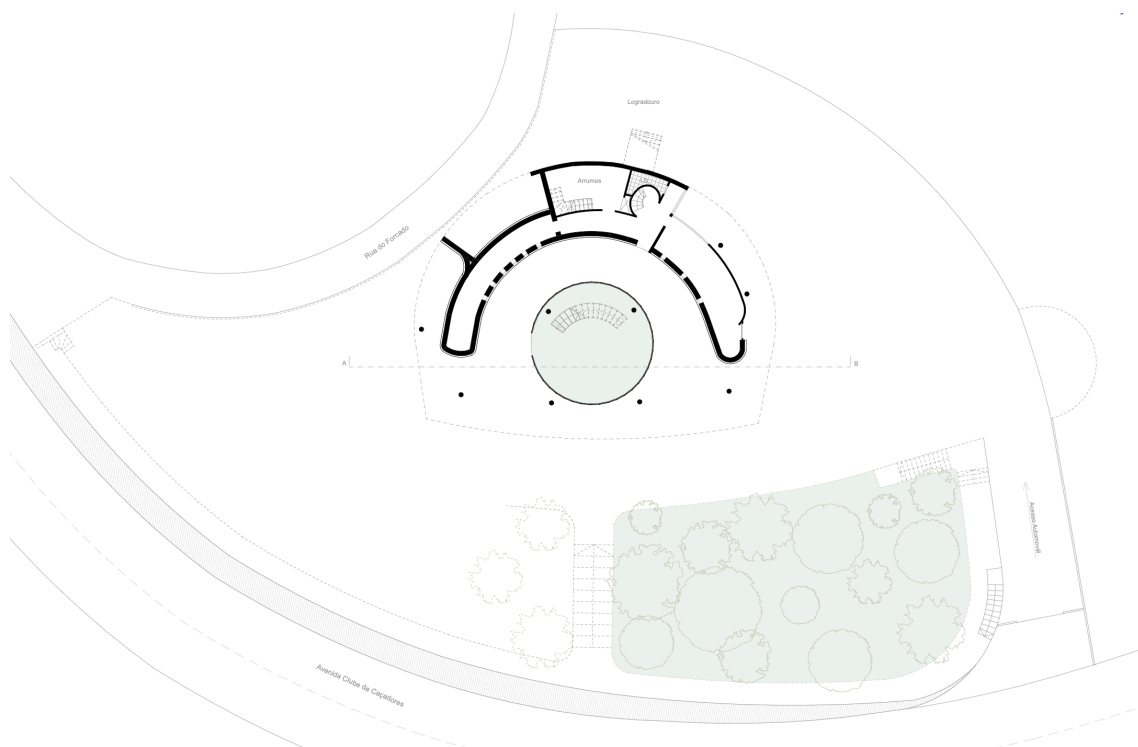


Figura 44 - Hipótese do piso 1 da Casa da Aboinha

Fonte - Autora

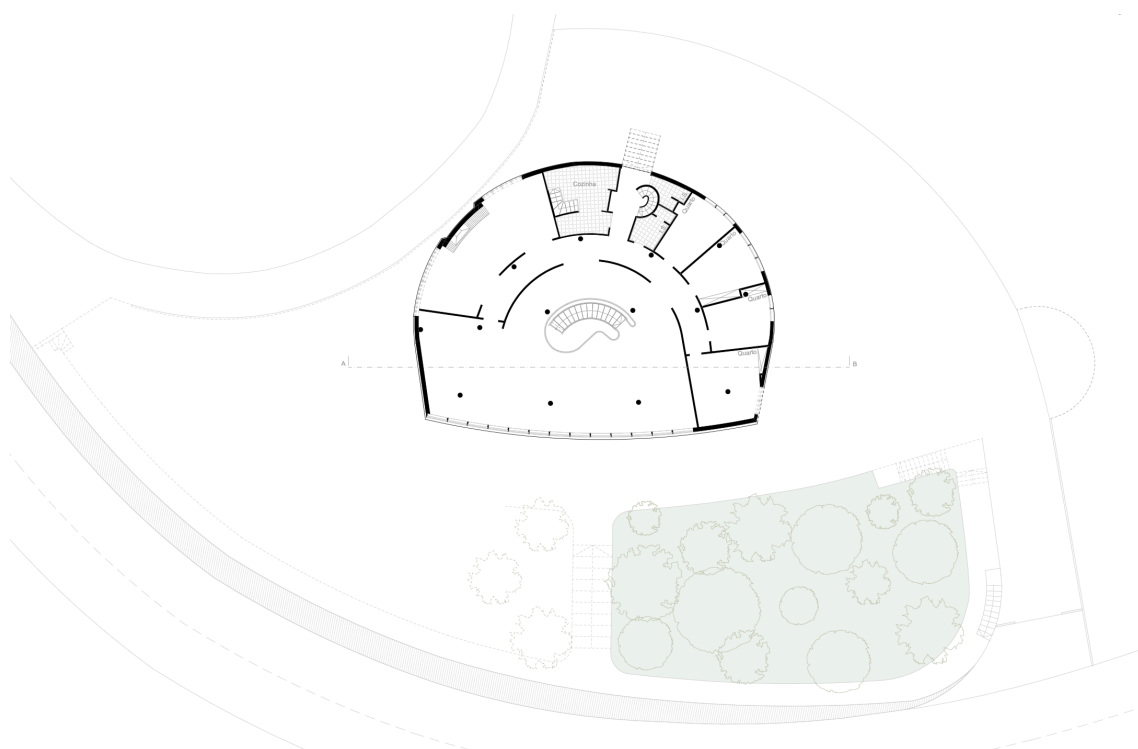


Figura 45 - Hipótese do piso 2 da Casa da Aboinha

Fonte - Autora

4.2. Reconstituição da Obra (1954-1967)

Para o estudo desta obra, encontrei diferentes, mas relativamente poucos, tipos de documentação, como plantas, cortes e alçados de 1967 e 1991, uma única fotografia da época em que o edifício funcionava como casa, registos fotográficos da fase de adaptação a pousada, assim como da remodelação de 1991 e algumas fotografias do seu estado atual. A este conjunto juntam-se ainda duas memórias descritivas, de 1967 e de 1991.

A reconstituição da casa, de 1954, apresenta por isso um carácter inevitavelmente hipotético, uma vez que não existem desenhos dessa data e a única fonte disponível corresponde a uma fotografia parcial do seu exterior. Devido a esta escassez, tornou-se necessário recorrer aos desenhos de 1967, plantas, cortes e alçados, de modo a proceder a uma interpretação plausível do que poderia ter sido a configuração do edifício em 1954. Esta intervenção foi orientada pela própria indicação programática contida na memória descritiva presente no processo n.º10/1965/3175/0, de 1967, onde é referido que “a obra a executar tem por fim a valorização da parte já existente”. Assim, assumiu-se a leitura de 1967 como derivação de um estado prévio, procedendo-se por subtração de elementos e por ajustamentos formais e funcionais, através de hipóteses fundamentadas, até uma configuração próxima do possível estado original.

No que diz respeito à organização espacial e aos elementos principais, optou-se por manter a escada curva central como núcleo de distribuição, sendo a entrada principal do edifício, solução coerente com tipologias residenciais contemporâneas e que se articula como peça estrutural da organização interior. Da mesma forma, foi preservado o envidraçado circular envolvente da escada (figura 44) contudo é considerado a hipótese de este poder recolher, dado que há uma fotografia (figura 50), embora posterior, que mostra a escada desimpedida. No entanto, a fotografia mais antiga (figura 29) confirma que se podia encerrar este acesso, aliás seria pouco plausível a existência de vãos permanentemente abertos, devido a razões climáticas e de segurança. Paralelamente, foram eliminadas as adições posteriores, como a escada exterior lateral de acesso ao piso 2 e ainda a zona de receção e a escada de acesso ao piso 3, visto que a casa tinha apenas 1 piso, não estava presente nesta fase inicial. Não se sabe se houve alterações, ou

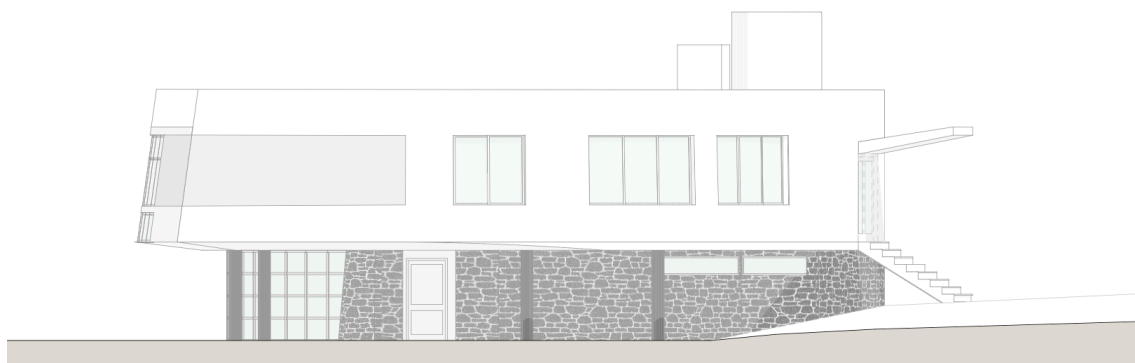


Figura 46 - Hipótese do alçado Nascente de 1954

Fonte - Autora

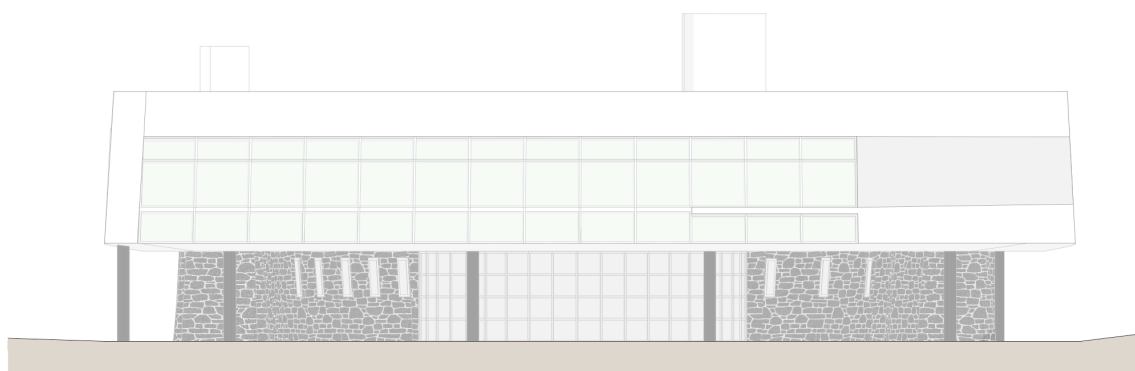


Figura 47 - Hipótese do alçado Sul de 1954

Fonte - Autora

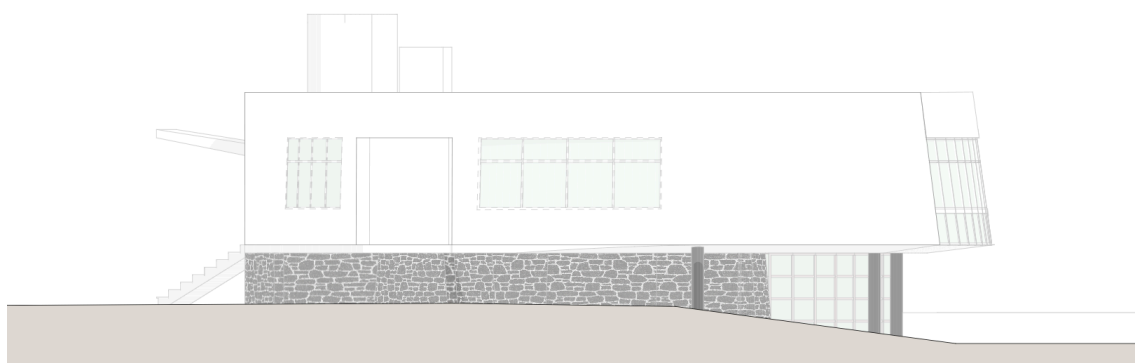


Figura 48 - Hipótese do alçado Poente de 1954

Fonte - Autora

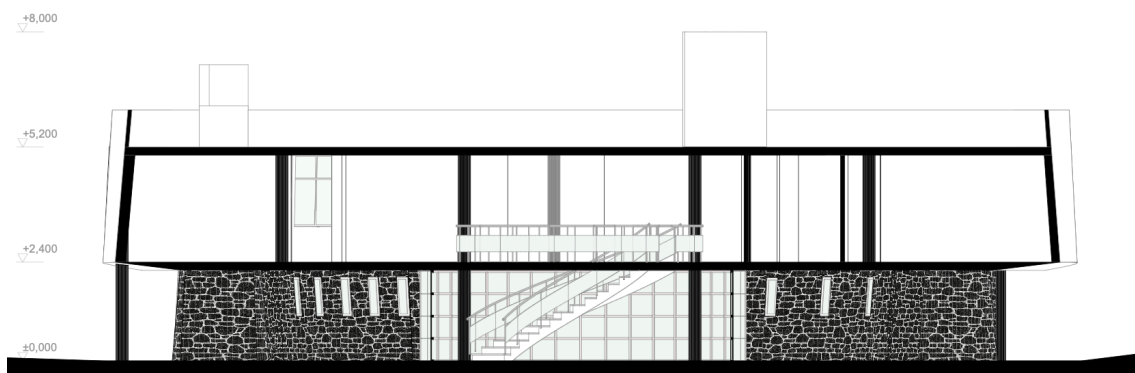


Figura 49 - Corte AB, 1954

Fonte - Autora

se mantiveram a área da copa como cozinha, e a de WC da planta de 1967. A análise por pisos exigiu uma leitura crítica e adaptativa. No piso 1 (figura 44) foi questionado a presença de uma lavanderia de grande dimensão, considerada pouco compatível com o uso doméstico típico, especula-se que esse espaço fosse arrumos, o mesmo sucedeu com a garrafeira. No piso 2 (figura 45) é possível que houvesse uma supressão de algumas paredes na zona da sala de estar, favorecendo a abertura do espaço, e há a hipótese de a segunda escada, oval, se prolongar até à cobertura, até porque na figura 29 parece ver-se o topo de um volume que poderá ser da caixa de escadas. Considerou-se a possibilidade de acesso através dessa escada, definindo-se a volumetria do corpo da mesma por semelhança com a solução desenhada em 1967, com uma altura aproximada a um piso.

A envolvente, os acessos e o terreno também foram alvo de possível interpretação. A vegetação foi mantida nas posições em que é legível na figura 29, preservando a continuidade paisagística. Quanto às escadarias exteriores, foi representado apenas as que eram possíveis verificar, deixando-se as restantes em traço interrompido, como sinal de hipótese. A rampa de acesso automóvel foi desenhada a subir em relação à cota da rua, tal como aparece na fotografia da época, em contraste com a solução de 1967. O limite do terreno, na parte da semi-circunferência dos desenhos posteriores, foi considerado duvidoso, pelo que foi representado a tracejado, assumindo-se a inexistência do volume redondo assinalado em 1967, que muito possivelmente não fazia parte da versão de 1954.

Em relação aos alçados, o Nascente (figura 46) parece conservar as mesmas janelas entre 1954 e 1967, embora com necessidade de ajuste de dimensões, nesta fachada registou-se ainda uma variação de material que não foi possível ser identificada. Na fotografia aparece como uma faixa cinzenta, mas pode corresponder a algum tipo de estore sobre vãos, nomeadamente no quarto que parece ter existido no topo Sudeste, que teria de ter fenestração. O alçado Sul (figura 47) pôde ser parcialmente confirmado através da figura 29, embora sem garantir absoluta certeza em todos os elementos. Nas traseiras, foi possível reconhecer a presença de um logradouro e de uma zona de estacionamento, facto que foi mencionado na memória descritiva “Ampliação do espaço que existia nas traseiras do prédio que até agora foi aproveitado para logradouro e estacionamento”. Para assegurar a acessibilidade, propôs-se a existência de uma escada,



Figura 50 - Escada exterior após a adaptação de 1967

Fonte - Manuel Pinto, 2012, p. 61

hipótese reforçada pela presença de uma possível pala, parcialmente visível na fotografia da figura 29. Já o alçado Poente (figura 48), por ausência de dados diretos, foi tratado como hipótese, construído a partir da informação dos desenhos de 1967.

Determinadas ausências merecem também justificação explícita. O mobiliário, por exemplo, não foi representado, devido à total indefinição documental, evitando assim especulações quanto à sua disposição, fluxos ou direções de portas. De igual forma, as zonas assinaladas a tracejado têm a função de marcar a incerteza, sinalizando elementos ou limites cuja configuração não pôde ser comprovada.



Figura 51 - Reconstituição do alçado Nascente, 1967

Fonte - Autora

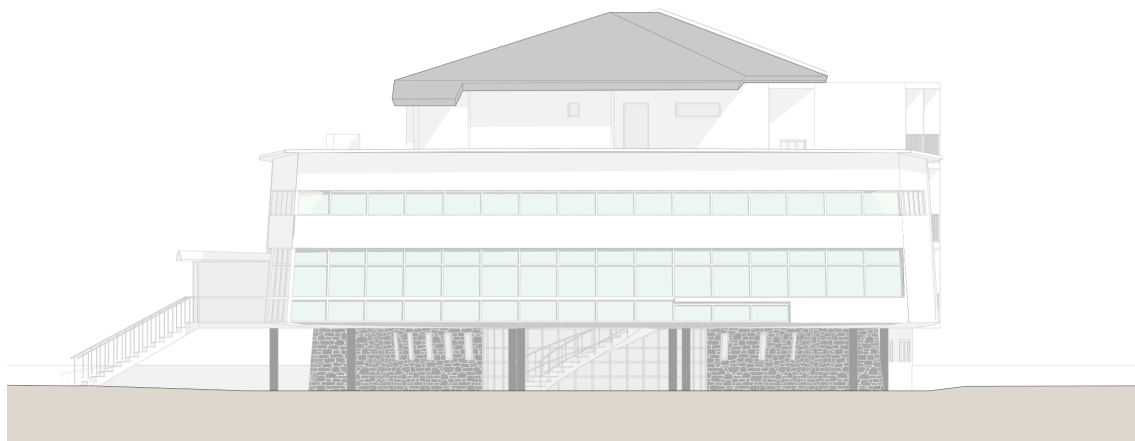


Figura 52 - Reconstituição do alçado Sul, 1967

Fonte - Autora



Figura 53 - Reconstituição do alçado Poente, 1967

Fonte - Autora

A fase de 1967 corresponde à adaptação da casa original para estalagem, um processo documentado através dos desenhos de plantas, cortes e alçados (figuras 32, 33, 34, 35 e 39). Estes documentos foram a base de trabalho, embora tenham colocado várias dificuldades, como o facto de não existir escalas gráficas, cotas ou coerência entre as plantas, cortes e alçados. A ausência de medidas fiáveis obrigou a um processo de adaptação que se quis rigoroso, mas que foi forçado a alguma interpretação, no qual os desenhos de 1991 desempenharam um papel auxiliar. Estes últimos, apesar de também apresentarem algumas inconsistências entre medições, permitiram identificar zonas do edifício que se mantiveram estáveis, funcionando como referência para estabelecer proporções aproximadas e proceder à escala dos elementos de 1967.

Um dos problemas mais evidentes foi a incompatibilidade entre as plantas e os cortes, tanto ao nível do posicionamento de escadas como da distribuição de pilares. Este desfazamento obrigou a uma leitura crítica e ao arredondamento de espessuras e dimensões, ajustando o edifício a uma lógica construtiva plausível. Também a ausência de portas nas plantas levantou dúvidas, como, não era possível determinar o sentido de abertura ou o tipo de funcionamento, se era batente ou de correr. Assim, foi optado por manter a representação tal como nos desenhos de 1967, apenas acrescentando a marcação de portas nos alçados quando estas eram visíveis, nomeadamente nas entradas principais. Importa ainda considerar, que desenhos à mão, e feitos para comunicação e não para obra, pode ter tendência a ser menos rigorosos.

As janelas representaram outro campo problemático, em alguns casos, as plantas indicavam quantidades ou dimensões diferentes daquelas visíveis nos alçados, como o caso do alçado Sul, que nas plantas (figura 34) tinha a marcação de vinte janelas, enquanto que no alçado estavam desenhadas apenas quinze. A análise dos desenhos de 1991, ajudou a esclarecer a situação, nesta versão existiam dezasseis janelas, o que permitiu deduzir que um dos vãos não ficava visível na planta de 1967, talvez devido a uma dobra do desenho no meio da folha (figura 39). Assim, a solução final (figura 52) assumida foi a de dezasseis janelas, confirmada pela continuidade entre as duas fases.

No piso 1 (figura 54), a lavandaria apresentou outro conflito, a planta (figura 33) indicava duas janelas, enquanto o alçado (figura 39) mostrava três. Aqui, a solução foi

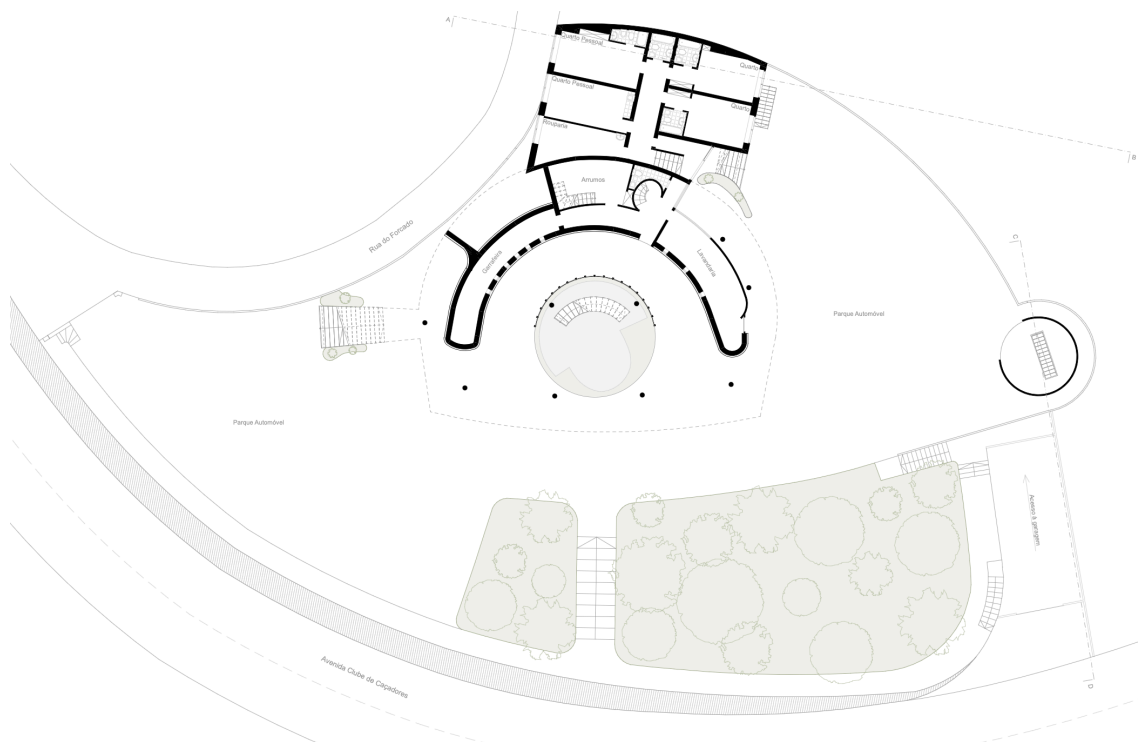


Figura 54 - Reconstituição da planta piso 1, 1967

Fonte - Autora

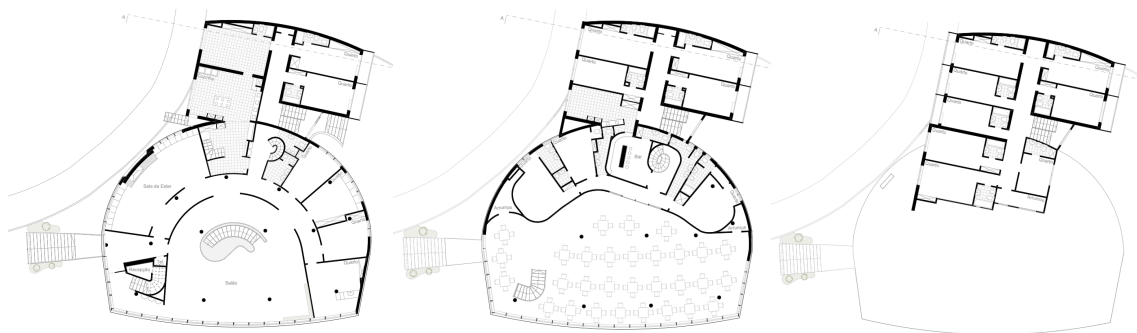


Figura 55 - Reconstituição da planta piso 2, 3 e 4, 1967

Fonte - Autora

alinhar o desenho com o alçado, que oferecia maior clareza e correspondia também à versão de 1991.

As escadas em caracol surgiram como outro ponto de incoerência. No piso 3 (figura 55) estavam representadas de modo a não se ligarem com as do piso 2, localizam-se na mesma zona mas nas plantas não alinham, o que sugere que terão sido introduzidas apenas nesta fase, não existindo no edifício original de 1954. Além disso, havia a hipótese de, terem sido escadas de acesso ao terraço, serem propositadamente diferentes das escadas de serviço que iam para baixo.

Outras dúvidas surgiram em espaços funcionais como a receção. Na planta (figura 55), esta encontrava-se representada como um espaço fechado, sem indicação de entrada. A hipótese considerada foi a de existir um balcão que abre e permitisse o acesso, ou havia um acesso por debaixo das escadas em “V”, solução que explicaria a representação pouco explícita nos desenhos. Situações semelhantes verificaram-se em alguns elementos sanitários, havia simbologias repetidas que, em determinados pontos, apareciam fora do contexto adequado, tal como o que parecem ser lavatórios assinalados (figura 55), no piso 2, no corredor junto à cozinha, junto à receção e no quarto, nestes casos, foram assinalados com símbolos diferenciados como estavam nas plantas de 1967, para registar a incerteza.

No piso 4, junto aos arrumos e à I.S., a planta (figura 34) sugere a presença de janelas não confirmadas nos alçados. Novamente, a comparação com os desenhos de 1991 confirmou a sua existência (figura 40) apesar de ter alterações, por exemplo, essa I.S., que parecia ter duas pequenas janelas em 1967, surge em 1991 apenas com uma abertura, o que levou a assumir a solução de 1991.

O corte disponível (figura 35) reforçou a complexidade, este estava desenhado de forma não linear, com uma marcação curva que atravessava o edifício, visível na disposição dos pisos -1 e -2 e na marcação no piso 1. Perante esta dificuldade, optei por elaborar dois cortes distintos (figura 56 e 57), de modo a explicar melhor o funcionamento espacial do edifício e tornar a leitura mais clara. Do ponto de vista dimensional, os cortes ajudaram a clarificar algumas proporções. O piso 1, por exemplo, apresentava um pé-direito inferior ao dos pisos superiores.

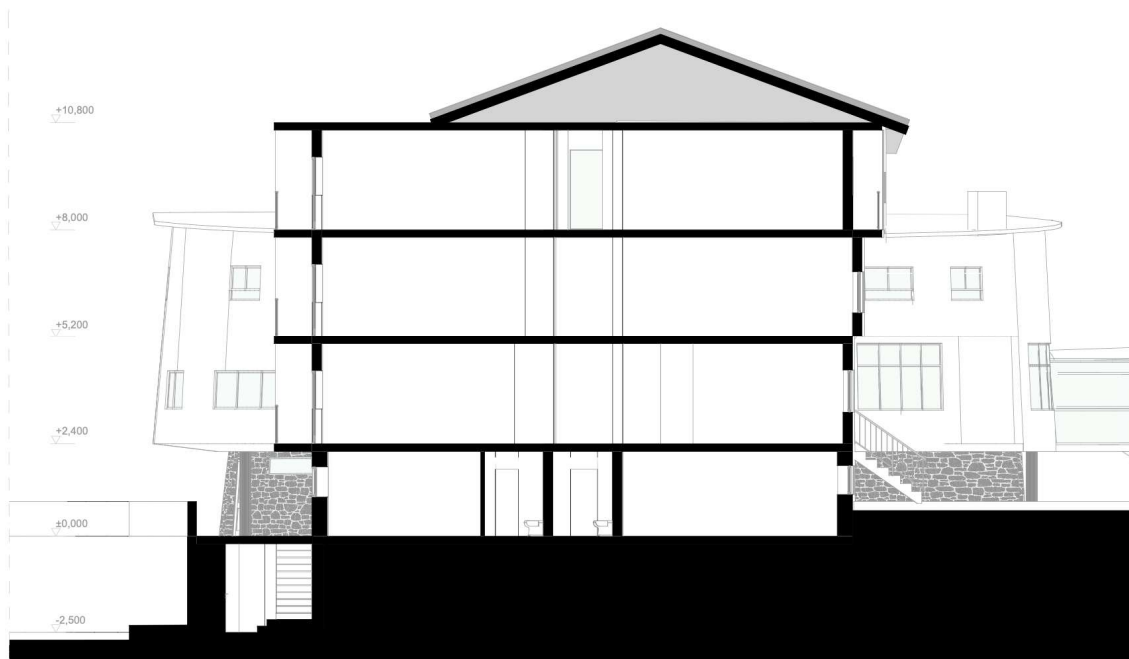


Figura 56 - Corte AB, 1967

Fonte - Autora

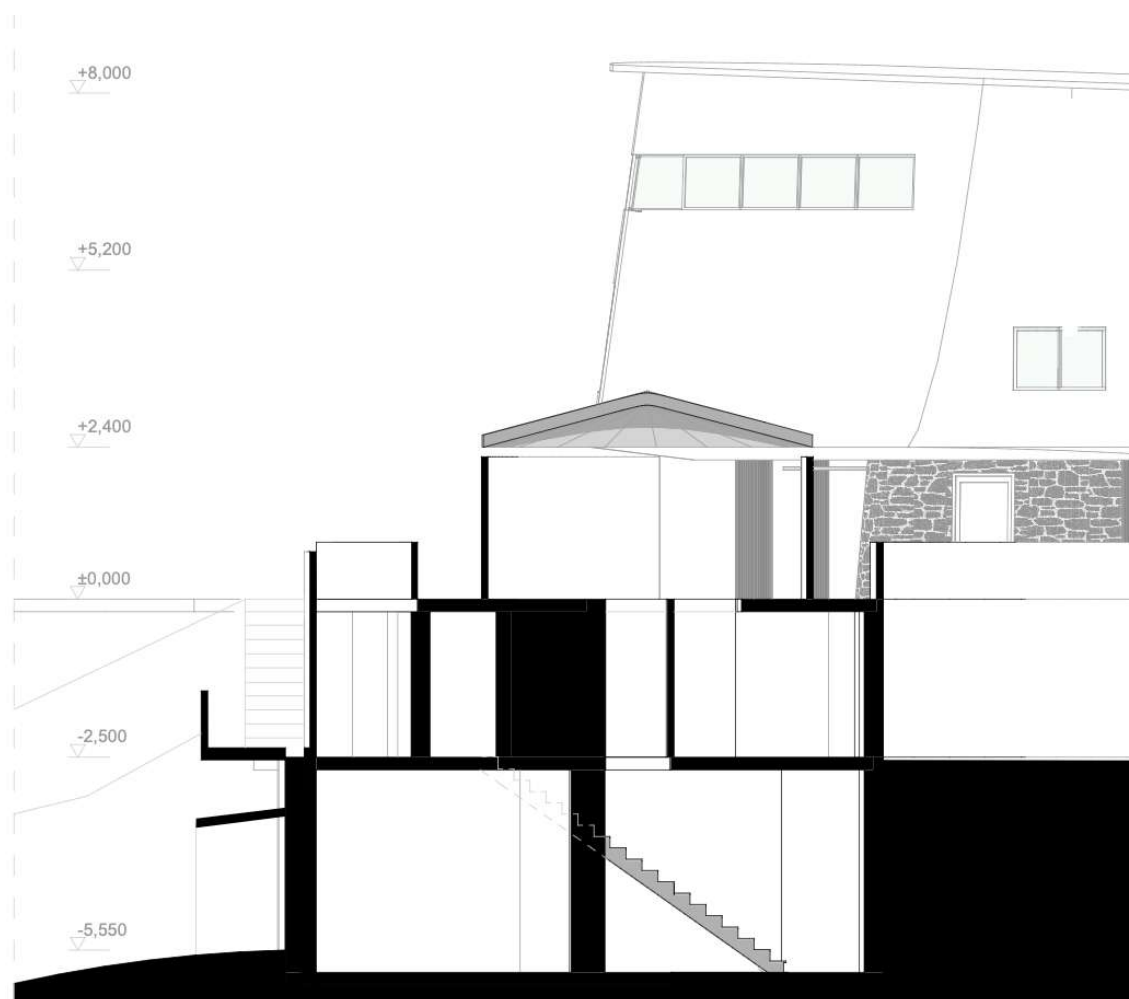


Figura 57 - Corte CD, 1967

Fonte - Autora

Enquanto os desenhos de 1991 (figura 38) assinalavam 2,60 metros de altura nos pisos superiores, medida que utilizei para escalar o corte de 1967 (figura 35), no piso 1 essa dimensão reduzia-se a apenas 2,20 metros, já no piso 1 de 1991 a cota tinha uma diferença confirmada pela escala comparativa. Este dado revelou a existência de uma relação vertical mais complexa do que aquela sugerida pelas plantas.

A cobertura foi outro elemento que precisou de ser ajustado através da documentação posterior, devido a que nos alçados só aparecesse até uma parte do edifício (figura 39). Os desenhos de 1991 (figura 40), apesar de representarem já um acréscimo em relação a 1967, permitiram compreender a estrutura base da cobertura, que foi então redesenhada sem o acréscimo de uma parte de um piso (figura 51, 52 e 53). Este cruzamento de fontes permitiu manter a coerência da proposta, sem inventar elementos novos nem negligenciar a realidade documentada.

A reconstituição da Estalagem Santiago em 1967 evidencia as dificuldades de trabalhar com documentação incompleta e por vezes contraditória. A ausência de cotas, escalas e correspondência rigorosa entre desenhos obrigou a uma reconstrução crítica, apoiada em cruzamentos constantes com os documentos de 1991 e em hipóteses plausíveis de interpretação. O resultado procura respeitar a informação disponível, assinalando as zonas de incerteza e evitando qualquer especulação não fundamentada. Mais do que apresentar um edifício perfeitamente definido, esta reconstituição sublinha o processo de leitura, comparação e ajuste que permitiu tornar legível uma fase intermédia da obra, crucial para compreender a sua evolução.



Figura 58 - Alçado frontal da Casa da Aboinha
Fonte - Autora

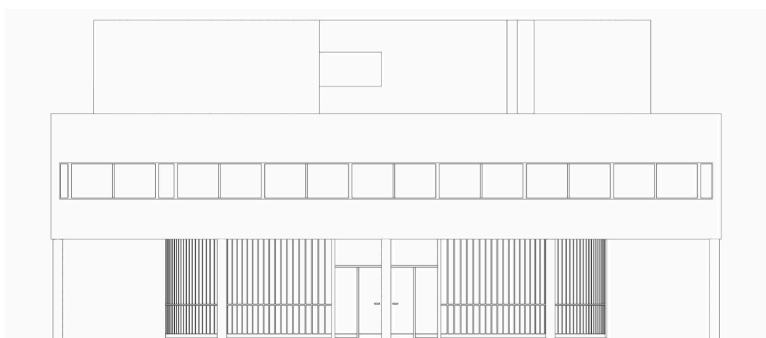


Figura 59 - Alçado frontal da Villa Savoye
Fonte - Angelina Blömker, 2017, p. 49



Figura 60 - Estalagem Santiago
Fonte - Manuel Pinto, 2012, p. 60

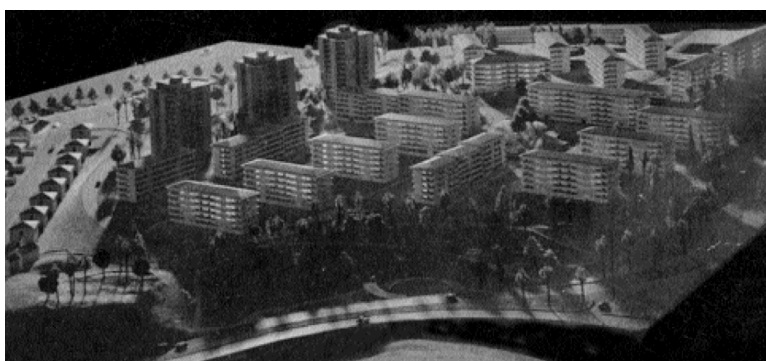


Figura 61 - Fotografia da maquete do conjunto da Pasteleira
Fonte - Rui Ramos, 2001, p. 24

4.3. Interpretação estilística

Ao abordarmos os dois projetos de Artur Andrade para o local da Aboinha, uma conclusão é inevitável, a proposta de 1954 é mais refinada e remete para uma consciência mais direta de obras paradigmáticas da época do que a adaptação da casa a pousada, em 1967. Pelo que observamos na biografia e percurso estilístico do arquiteto, é possível detetar que os anos 50 foram uma época de entusiasmo, e possivelmente de maior sucesso profissional e financeiro, que lhe terão permitido construir uma segunda habitação com um desafogo evidente, enquanto que na década de 60 corresponderá a uma época de maior envolvimento direto na política nacional, e talvez quer menor envolvimento na discussão teórica, quer maiores desafios financeiros, que podem inclusive ter levado a esta rentabilização da propriedade que Andrade tinha em Gondomar.

A casa de 1954 (figura 58) apresenta sinais de uma consciência assumida do Movimento Moderno. Usa exemplarmente, desde logo, os cinco pontos da arquitetura moderna definidos por Le Corbusier nos anos 1920, aproximando-se inclusive da famosa Villa Savoye no seu desenho (figura 59). O edifício é sustentado pelos pilotis, libertando o piso 1 e permitindo a integração do espaço construído com a envolvente natural. Esta solução eleva a habitação sobre o terreno inclinado, criando uma plataforma que funciona como miradouro sobre o Douro, e permitindo a utilização do espaço inferior para acessos e circulações. A organização espacial não obedece à grelha estrutural, beneficiando da independência da estrutura em relação às paredes de compartimentação. Tal como se verifica nas plantas, cada piso apresenta uma configuração própria, não correspondendo diretamente à distribuição dos outros pisos. Esta flexibilidade revela a adoção lógica moderna, onde o programa é definido de forma funcional e não condicionada pela estrutura. Libertando-se da função de suporte, as fachadas adquirem autonomia formal. Na Casa da Aboinha, esta característica é visível na composição horizontal das aberturas e na fluidez das superfícies exteriores, que se adaptam às necessidades do interior sem obedecer a um esquema compositivo clássico. As janelas em fita contínua, permitem a iluminação natural contínua e uma melhor relação visual com a paisagem envolvente.



Figura 62 - Villa Savoye

Fonte - Villa Savoye in <https://architecture-history.org/index.html>



Figura 63 e 64 - Cobertura da Villa Savoye

Fonte - Ana Lourenço, 2013, p. 48 (Adaptado)



Figura 65 e 66 - Casino da Pampulha (atual Museu de Arte da Pampulha)

Fonte - Archdaily. <https://www.archdaily.com.br/br/01-151457/classicos-da-arquitetura-cassino-da-pampulha-slash-oscar-niemeyer> (Adaptado)



Figura 67 - Casa do baile

Fonte - Arte fora do Museu. <https://arteforadomuseu.com.br/casa-do-baile/> (Adaptado)

A cobertura plana e acessível, marcada por sólidos escultóricos, corresponde à lógica de prolongamento do espaço habitável, transformando a cobertura numa área de lazer e contemplação.

Outro elemento funcionalista é o facto de haver uma distribuição das funções na casa, coordenadas com orientação solar. Assim, as cozinhas localizam-se a norte, evitando o sol direto e garantindo que não fique uma zona muito quente, os quartos voltados a nascente, permitindo que a luz matinal favoreça o despertar das pessoas, a sala de jantar orienta-se a poente acompanhando o pôr do sol e a sala de estar a sul beneficiando do aquecimento natural proporcionado pela exposição solar ao longo do dia.

Le Corbusier defendeu a determinação funcional da forma, mas também que o arquiteto deve organizar a maneira como a pessoa se desloca dentro do edifício, de forma a que haja uma espécie de visita guiada arquitetónica através dos percursos. Na Casa da Aboinha entra-se por baixo da casa, através da escada, e leva ao meio da sala, assim como há outra escada em caracol que conduz até à cobertura, para além disso, atravessa-se a casa para ir à zona do logradouro. Isto remete a uma espécie de passeio pela casa, e corresponde ao conceito corbusiano de *promenade architecturale*.

Para além da adesão aos cânones do Funcionalismo ortodoxo, esta casa demonstra a abertura dos arquitetos portugueses, nos anos 50, a novas possibilidades formais. Este projeto evidenciava um desenho depurado e funcionalista, mas com uma exploração de linhas curvas e sensíveis à topografia, traços que sugerem a inspiração de influências brasileiras, como o arquiteto Oscar Niemeyer.

O conjunto da Pampulha (1944), em Belo Horizonte, reúne vários edifícios, entre eles o Casino, atual Museu de Arte da Pampulha (figura 65 e 66), e a casa do baile, também conhecida como bar da Pampulha (figura 67).

Estas obras revelam uma das características centrais da linguagem de Niemeyer, o uso das curvas não apenas como expressão formal, mas como estratégia de integração com a paisagem natural. O Casino da Pampulha, possui a entrada marcada por uma pala curva, e no seu interior encontram-se rampas arredondadas que dinamizam os percursos e reforçam a fluidez espacial. A casa do baile, segue a mesma lógica, destaca-se pela pala de betão curva, ondulante, que acompanha o desenho orgânico da lagoa.

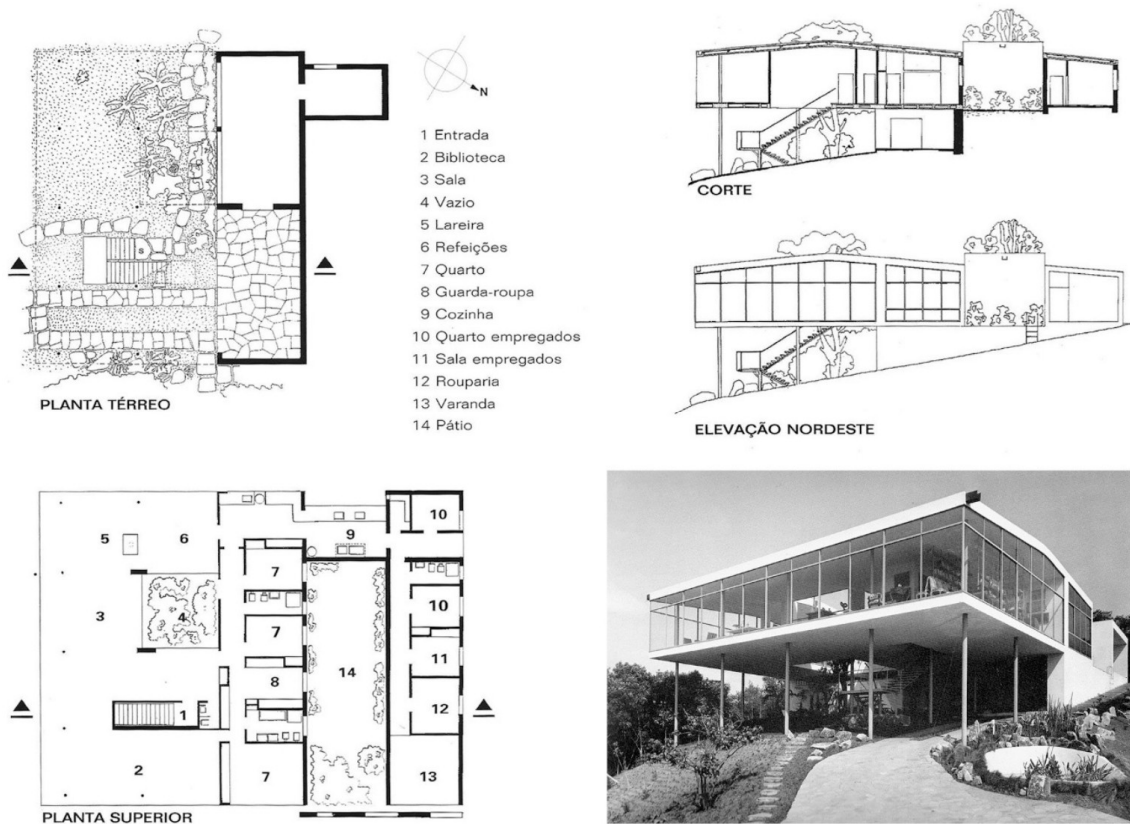


Figura 68 - Casa de vidro de Lina Bo Bardi
Fonte - Raquel Lima & Silvia Leão, 2020, p. 6



Figura 69 e 70- Pátio junto às escadas de entrada
Fonte - Nelson Kon, Instituto bardi. <https://institutobardi.org.br/a-casa-de-vidro/a-casa-dos-bardi/>
(Adaptado)

Nesse sentido, o Conjunto da Pampulha pode ser lido como uma influência indireta, um ponto de partida que inspirou vários arquitetos, como provavelmente Artur Andrade, a explorar novas possibilidades expressivas para além da geometria racionalista do tipo Corbusier. O gosto do arquiteto por essa arquitetura pode ser observada no facto dele ter escolhido o nome Brasília, para o edifício construído em Vila Real entre os anos 1956 e 1958.

Contudo, é possível pegar numa obra que parece mais próxima, como uma influência quase direta. É a casa de Vidro, projetada pela arquiteta Lina Bo Bardi, no ano 1951, em São Paulo, que tal como a Casa da Aboinha, está implantada numa colina (figura 68) e a parte frontal do edifício está sobre pilotis, enquanto que a parte posterior pousa no chão. Ambas possuem a localização da cozinha na parte posterior, o que constitui uma afinidade funcional entre os dois projetos, assim como o pátio existente na zona em que o terreno sobe, na Casa da Aboinha acontece o mesmo mas em vez da designação de pátio é um logradouro. Destacam-se também as escadas sob o corpo principal da casa, assim como na Casa da Aboinha, contudo, como era localizado no Brasil, neste edifício elas são abertas sem caixilharia em volta. Para além disso, na obra de Lina Bo Bardi, assim como na de Artur Andrade, ambas têm no piso térreo por trás das escadas (figura 69 e 70) uma espécie de um pátio e o uso de empedrado em pedra e de elementos em tijolo, que contrasta com as paredes brancas da casa e os pilares metálicos de sustentação.

O uso de alvenaria de pedra no piso térreo na casa da Aboinha, pode ser, finalmente, um sinal de algo novo que se anuncia. Apesar do projeto da Aboinha estar inserido num contexto do Movimento Moderno, tão próximo do início do inquérito à Arquitetura Popular Portuguesa (1955-1961), pode haver aqui um começo a uma sensibilidade a materiais e técnicas tradicionais que já anunciam o Regionalismo Crítico.



Figura 71 e 72 - Keeling House

Fonte - Hidden architecture. <http://hiddenarchitecture.net/keeling-house/> (Adaptado)



Figura 73 - Vista área da zona da Pasteleira, 1966

Fonte - GISA. <https://gisaweb.cm-porto.pt/units-of-description/documents/296921/?q=Varanda+da+Barra>



Figura 74 - Torres da Pasteleira em 1973

Fonte - GISA. <https://gisaweb.cm-porto.pt/units-of-description/documents/867836/?q=Pasteleira> (Adaptado)

A estalagem Santiago marca um salto dos anos 50, para meio dos anos 60. Explorava-se sobretudo o chamado Regionalismo Crítico, que tentava conjugar modernidade com tradição, recorrendo a materiais como a madeira e pedra. No entanto, nos anos 60, ao mesmo tempo que o Regionalismo Crítico, triunfava uma segunda linha tardo-moderna também existia, sobretudo a partir de influências inglesas. O projeto de Artur Andrade é um descendente dessa cadeia de transformações.

Na década de 60, sobretudo para quem procurava referências mais urbanas e futuristas, estava em voga uma arquitetura marcada pela tipologia do bloco e da torre, substituindo as construções mais pequenas. Essa tendência tinha afinidades com o movimento internacional de renovação urbana, visível no modo como se privilegiava o bloco ou a torre como elementos estruturantes da cidade moderna. O edifício projetado por Artur Andrade, na parte posterior da casa, insere-se nesse contexto, trata-se de um bloco maciço e de relativamente grande dimensão, em relação à casa pré-existente e no ambiente ainda rural em que se inseria. Inclui nomeadamente um corpo semi-enterrado com uma torre de acesso à superfície que assume um carácter mais tecnológico e vanguardista.

Andrade, embora aparentemente menos interessado em modelos eruditos, não deixa de ser sensível às referências internacionais que circulavam na arquitetura portuense e do imobiliário turístico. Uma das principais referências eram os arquitetos brutalistas ingleses, como por exemplo o arquiteto Denys Lasdun, que com edifícios como a Keeling House (figura 71 e 72) exerceu particular influência. Ao contrário do bloco simples e retangular tipo Corbusier, os brutalistas ingleses introduziam maior complexidade formal, torres articuladas com curvas e torções, que conferiam dinamismo às suas composições. Essa estratégia de articulação de volumes aproxima-se ao que Artur Andrade procurou fazer, juntar a pré-existência, a casa, com a introdução do novo bloco na parte posterior.

Essa corrente influenciou vários arquitetos portugueses que, na mesma época, começavam a desenvolver projetos de grande escala, e também aplicavam essa tipologia mais urbana a iniciativas turísticas. No Porto encontramos a mesma lógica, nomeadamente nas primeiras edificações do conjunto da Pasteleira (figura 73, 75 e 76), a partir de 1961, com blocos e torres brancas, e que Andrade conheceria certamente.

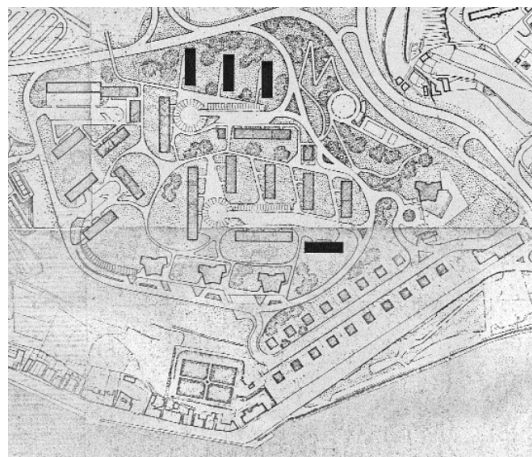


Figura 75 e 76 - Conjunto da Pasteleira

Fonte - Rui Ramos, 2001, pp. 23 e 25

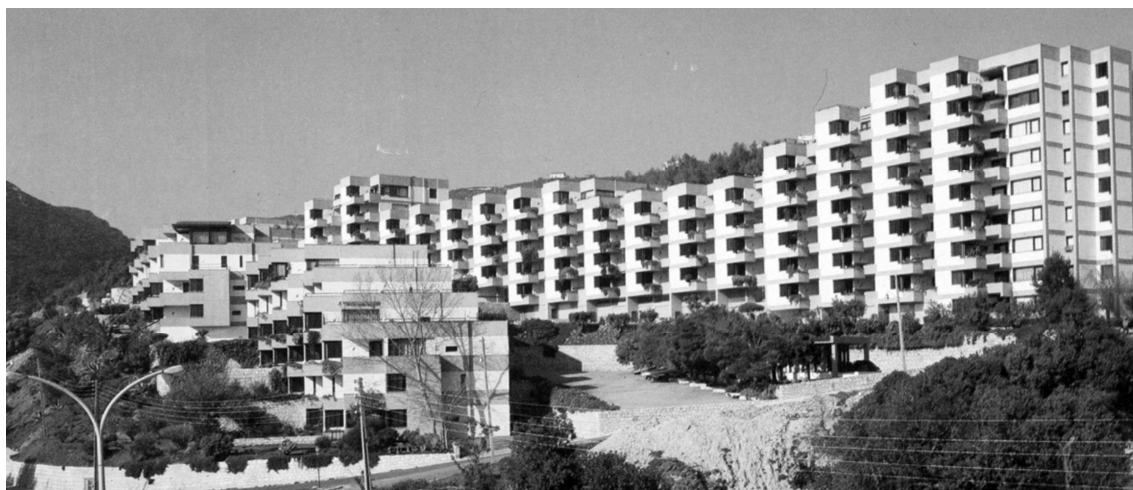


Figura 77, 78 e 79 - Conjunto do Porto de Abrigo

Fonte - Fundación Docomomo Ibérico. <https://docomomoiberico.com/pt-pt/edificios/unidade-residencial-porto-de-abrigo/> (Adaptado)

Alguns desses edifícios caracterizavam-se por varandas salientes e jogos volumétricos que, ainda que de forma distante, remetem para experiências internacionais contemporâneas.

Uma outra referência possível são as tendências do imobiliário turístico da época, viradas para uma imagem de maior volumetria e urbanidade, como é o caso da produção do Atelier Conceição Silva, que projetou entre outros, o conjunto do Porto de Abrigo (figura 77, 78 e 79) em Sesimbra, de 1965. Este empreendimento é constituído por torres junto ao mar, articuladas e associadas a uma nova imagem dos complexos de veraneio. Artur Andrade, nessa altura, está a projetar a estalagem, e estaria naturalmente atento a estas transformações.

5. Conclusão

A presente dissertação procurou estudar a Casa da Aboinha e o seu percurso de transformações ao longo de quase quatro décadas, entre a sua construção original em 1954, a adaptação a Estalagem Santiago em 1967 e a remodelação de 1991. Tratou-se de um exercício de análise crítica sobre um edifício muito transformado, mas de grande relevância para a compreensão da trajetória de Artur Andrade e da arquitetura moderna portuguesa.

Os capítulos iniciais criaram o enquadramento necessário para a análise do caso de estudo. A investigação sobre o percurso biográfico e profissional do arquiteto, bem como a contextualização do Movimento Moderno em Portugal, permitiram situar a casa no tempo e no espaço, elucidando as referências internacionais, as influências culturais e as opções de linguagem que marcaram a obra e que foi possível detetar em projetos de Artur Andrade da mesma cronologia.

No decorrer da investigação foi possível reconstituir, com o maior rigor possível, as duas primeiras fases do edifício. A casa, projetada em 1954 como segunda habitação do arquiteto, inseria-se nos princípios do Movimento Moderno, revelando uma concordância com os cinco pontos de Le Corbusier e aproximando-se de exemplos internacionais como a Villa Savoye. Ao mesmo tempo, evidenciava influências brasileiras, tanto no seu carácter curvilíneo, como na forma de implantação numa colina, lembrando a organização da Casa de Vidro de Lina Bo Bardi. Esta conjugação de referências confere ao projeto um lugar singular no panorama do Movimento Moderno português, ao articular racionalidade construtiva e expressividade formal.

O segundo projeto desenvolvido em 1967, correspondeu à adaptação da casa ao programa de estalagem, num período em que a arquitetura portuguesa atravessava novas tendências. Nesse momento, Artur Andrade já se encontrava num processo de inflexão estilística, afastando-se do Funcionalismo ortodoxo e incorporando referências tardo-modernas, incluindo algumas influências inglesas, mesmo que indiretas. O resultado foi a introdução de um bloco de maior escala, que procurava responder às exigências do turismo, mas que acabou por fragmentar a ideia conceptual da casa inicial. Esta fase evidencia, por um lado, a capacidade do arquiteto em dialogar com as mudanças do seu tempo e, por outro, as dificuldades de compatibilizar novas funções com um edifício com bases de conceção muito diferente.

Com a remodelação de 1991, a obra sofreu uma descaracterização mais profunda, afastando-se ainda mais da concepção original e comprometendo a leitura arquitetónica do projeto inicial. A análise desenvolvida demonstrou, contudo, que mesmo perante estas transformações é possível reconhecer na Casa da Aboinha uma peça fundamental para entender a evolução da obra de Artur Andrade, primeiro na adesão ao Movimento Moderno e depois na aproximação a linguagens mais tardias, de carácter internacional.

Este estudo permitiu registar a informação possível sobre um edifício que se encontra em risco de desaparecer fisicamente e, por conseguinte, da memória coletiva. Através da análise documental, da reconstituição gráfica e da interpretação crítica, fixou-se uma leitura que valoriza a qualidade arquitectónica da casa da Aboinha e o seu papel no percurso de um arquiteto que permanece relativamente pouco estudado.

No momento em que esta obra está prestes a ser completamente alterada, considera-se que esta dissertação produz dados objetivos de interpretação desta peça arquitetónica, que poderá ser útil para estudos posteriores e para a compreensão mais alargada da produção de Artur Andrade.

Referências Bibliográficas

1. Almeida, P. V. (2002). *Arquitetura no Estado Novo – uma leitura crítica*. Livros Horizonte.
2. Alves, M. (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, Universidade de Lisboa]. Repositório Institucional da Universidade de Lisboa. <http://hdl.handle.net/10400.5/7905>
3. Amorim, M. (2022, Março 12). A estalagem Santiago, na marginal de Gondomar, junto ao rio Douro, serve, desde este sábado, de casa para cerca de 80 ucranianos. A chegada aconteceu a meio da tarde e a juntar à chuva que caía, houve lágrimas, tanto de quem viajou, como de quem os aguardava. *Jornal de Notícias*. <https://www.jn.pt/pais/artigo/estalagem-em-gondomar-e-o-novo-lar-para-80-ucranianos/14675605>
4. Andrade, S. C. (2011, Junho 17). “Modernos” regressam ao Ateneu do Porto. *Público*. <https://www.publico.pt/2011/06/17/jornal/modernos-regressam-ao-ateneu-do-porto-22292311>
5. Bayer, P. (1992). *Art Deco architecture: design, decoration and detail from the twenties and thirties*. Thames & Hudson.
6. Blömker, A. (2017). *Vila Savoye e Casa Curutchet: dos cinco aos dez pontos corbusianos*. [Dissertação de mestrado, Faculdade de Arquitetura]. Repositório Institucional da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. <http://hdl.handle.net/10183/156323>
7. Carvalho, A. (1992). *O arquiteto José Marques da Silva e a arquitetura no Norte do País na primeira metade do séc.XX*. [Dissertação de mestrado, Faculdade de Letras do Porto]. Repositório Institucional da Universidade do Porto. <https://hdl.handle.net/10216/10904>
8. Costa, A. (2023). Artur Andrade: um arquiteto moderno no Porto. In A. Costa, A. Costa, G. Blanc, P. Pinto, R. Moreira, S. Andrade, S. Fernandez & S. Moura (Eds), *Batalha - Retrospectiva do futuro* (pp. 17-25), Câmara Municipal do Porto; Batalha Centro de Cinema. <https://hdl.handle.net/10216/157254>
9. Costa, M. T. C. (2004). Os Cafés do Porto. Associação portuguesa de historiadores da arte, Boletim n.º2. <https://apha.pt/wp-content/uploads/boletim2/CafesDoPorto.pdf>
10. Fernandes, F. & Cannatà, M. (2002). *Guia da Arquitetura Moderna: Porto 1925-2002*. ASA.
11. Fernandes, J. M. (2005). *Arquitetura modernista em Portugal: 1890-1940*. Gradiva.
12. Fernandez, S. (1988). *Percurso: Arquitetura Portuguesa 1930-1974* (2ª ed.). FAUP publicações.
13. Fernandez, S. (1997). A arquitetura portuguesa: 1961-1974. In Becker, A., Tostões, A. & Wang, W. (org.), *Portugal: Arquitetura do século XX*, Prestel.

- 14.Ferreira, J. & Silva, P. (2012). Artur Vieira de Andrade - Breve Biografia. In L. Faria & R. Maia (Eds.), *Artur Vieira de Andrade - Percurso pela obra construída* (A Obra Nasce - Revista de Arquitetura da Universidade Fernando Pessoa, n.º 7); (pp. 9-12), Universidade Fernando Pessoa. <http://arquitectura.ufp.pt/docs/2013/06/aobranasce07.pdf>
- 15.Ferreira, D. (2017). *Júlio José de Brito: O Arquiteto Invisível*. [Dissertação de mestrado, Universidade do Minho]. Repositório Institucional da Universidade do Minho. <https://repositorium.uminho.pt/handle/1822/46372?mode=full>
- 16.Ferreira, N. & Rocha, M. (2018). Trajetos da arquitetura civil na cidade do Porto do século XIX à primeira metade do século XX. In M. Rocha (coord.), *História da Arquitetura – Perspetivas Temáticas* (pp. 63-83), CITCEM; Faculdade de Letras da Universidade do Porto. <https://doi.org/10.21747/9789898351937/his>
- 17.Filipe, A. (2011, Julho 27). *Edifício na Avenida dos Aliados, n.º 276 / Edifício da Companhia de Fiação e Tecidos de Fafe*. SIPA. http://www.monumentos.gov.pt/site/app_pagesuser/SIPA.aspx?id=32142
- 18.Frampton, K. (1997). *História crítica da Arquitectura Moderna*. Martins Fontes.
- 19.França, J. A. (1991). *O modernismo na arte portuguesa*. Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- 20.França, J. A. (2009). *A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961)*. Livros horizonte.
- 21.Fundação de Serralves. *Casa de Serralves - História*. <https://www.serralves.pt/institucional-serralves/casa-de-serralves-historia/>
- 22.Furtado, G. & Martins, R. (s.d.). *Arquitetura em Portugal - (1920-2020): Uma sequência das gerações em prole do exercício do ofício*.
- 23.Gonçalves, C & Ribeiro, D. (s.d.a). *Sabia que... o café Imperial começou a funcionar em maio de 1936?*. Associação comercial do Porto. <https://cciporto.com/2021/03/01/sabia-que-o-cafe-imperial-comecou-a-funcionar-em-maio-de-1936/>
- 24.Gonçalves, C & Ribeiro, D. (s.d.b). *Sabia que... o café Rialto ficou famoso mas teve vida curta?*. Associação comercial do Porto. <https://cciporto.com/2021/03/01/sabia-que-o-cafe-rialto-ficou-famoso-mas-teve-vida-curta/>
- 25.Gonçalves, J. F. (2001). “Cinema Batalha”. In: Figueira, J., Providência, P. & Grande, N. (cord.). *Porto 1901-2001, Guia de arquitectura moderna*, Ordem dos Arquitectos / Livraria Civilização, ficha n.º9.
- 26.Leão, S. & Lima, R. (2020). Casa do chame - chame: conexões com cultura local e arquitetura moderna internacional. In AA.VV. (Eds.), *Arquitetura e Urbanismo: Competência e Sintonia com os Novos Paradigmas do Mercado 2* (pp. 1-23), Atena. DOI:10.22533/at.ed.29220290411
- 27.Lobo, S. (2006). *Pousadas de Portugal: Reflexos da Arquitectura Portuguesa do Século XX*. Universidade de Coimbra.<https://doi.org/10.14195/978-989-26-0466-4>

- 28.Lourenço, A. (2013). A visão Panorâmica na arquitectura de Le Corbusier. [Dissertação de mestrado, Faculdade de Arquitectura do Porto]. Repositório Institucional da Universidade do Porto. <https://hdl.handle.net/10216/78582>
- 29.Madrigal, J. M. P. (2012). Andrade revisitado - as propostas para o edifício da Fiat na rua Latino Coelho. In L. Faria & R. Maia (Eds.), *Artur Vieira de Andrade - Percorso pela obra construída* (A Obra Nasce - Revista de Arquitectura da Universidade Fernando Pessoa, n.º 7); (pp. 49-55), Universidade Fernando Pessoa. <http://arquitectura.ufp.pt/docs/2013/06/aobranasce07.pdf>
- 30.Maia, R. L. & Faria, L. P. (Eds.). (2012). *Artur Vieira de Andrade - Percorso pela obra construída* (A Obra Nasce - Revista de Arquitectura da Universidade Fernando Pessoa, n.º 7). Universidade Fernando Pessoa. <http://arquitectura.ufp.pt/docs/2013/06/aobranasce07.pdf>
- 31.Mendes, N. (2012). *Cafés Históricos do Porto na demanda de um património ignoto*. [Dissertação de mestrado, Faculdade de Letras do Porto]. Repositório Institucional da Universidade do Porto. <https://hdl.handle.net/10216/75685>
- 32.Mendes, N. (2015a, Agosto). Imperial cedeu ao império... In Costa, L. (Ed.), *O Tripeiro* (Revista da Associação Comercial do Porto); (pp.232-233), Associação Comercial do Porto. <https://bibliotecacasadoinfante.cm-porto.pt/SearchResult.aspx?search=Nuno%20Mendes&SF=MU&SM=S>
- 33.Mendes, N. (2015b, Setembro). A vida curta do café Rialto. In Costa, L. (Ed.), *O Tripeiro* (Revista da Associação Comercial do Porto); (pp. 270- 271), Associação Comercial do Porto. <https://bibliotecacasadoinfante.cm-porto.pt/SearchResult.aspx?search=Nuno%20Mendes&SF=MU&SM=S>
- 34.Moniz, G. C. (2011). *O ensino moderno da arquitectura : a reforma de 57 e as Escolas de Belas-Artes em Portugal (1931-69)*. [Dissertação de doutoramento, Faculdade de Ciências e Tecnologia]. Repositório Institucional da Universidade de Coimbra. <https://hdl.handle.net/10316/18438>
- 35.Moura, S. (2025). Modernidades múltiplas na arquitectura portuguesa dos anos 1940 - o caso paradoxal do Cinema Batalha no Porto. *In Situ*, n.º49. <https://doi.org/10.4000/13tdv>
- 36.Moura, S. (2013). *Portugália: uma galeria moderna no Porto dos anos 40*. [Dissertação de mestrado, Faculdade de Belas Artes]. Repositório Institucional da Universidade do Porto. <https://hdl.handle.net/10216/82571>
- 37.Oliveira, A. (2012). Um edifício que não vejo todos os dias, o edifício da rua Delfim Ferreira, de Artur Andrade. In L. Faria & R. Maia (Eds.), *Artur Vieira de Andrade - Percorso pela obra construída* (A Obra Nasce - Revista de Arquitectura da Universidade Fernando Pessoa, n.º 7); (pp. 63-69), Universidade Fernando Pessoa. <http://arquitectura.ufp.pt/docs/2013/06/aobranasce07.pdf>
- 38.Pastor, J. (2011). *A casa do arquitecto Agostinho Ricca: Porto 1963-1974*. [Dissertação de mestrado, Faculdade de Arquitectura do Porto]. Repositório Institucional da Universidade do Porto. <https://hdl.handle.net/10216/150518>

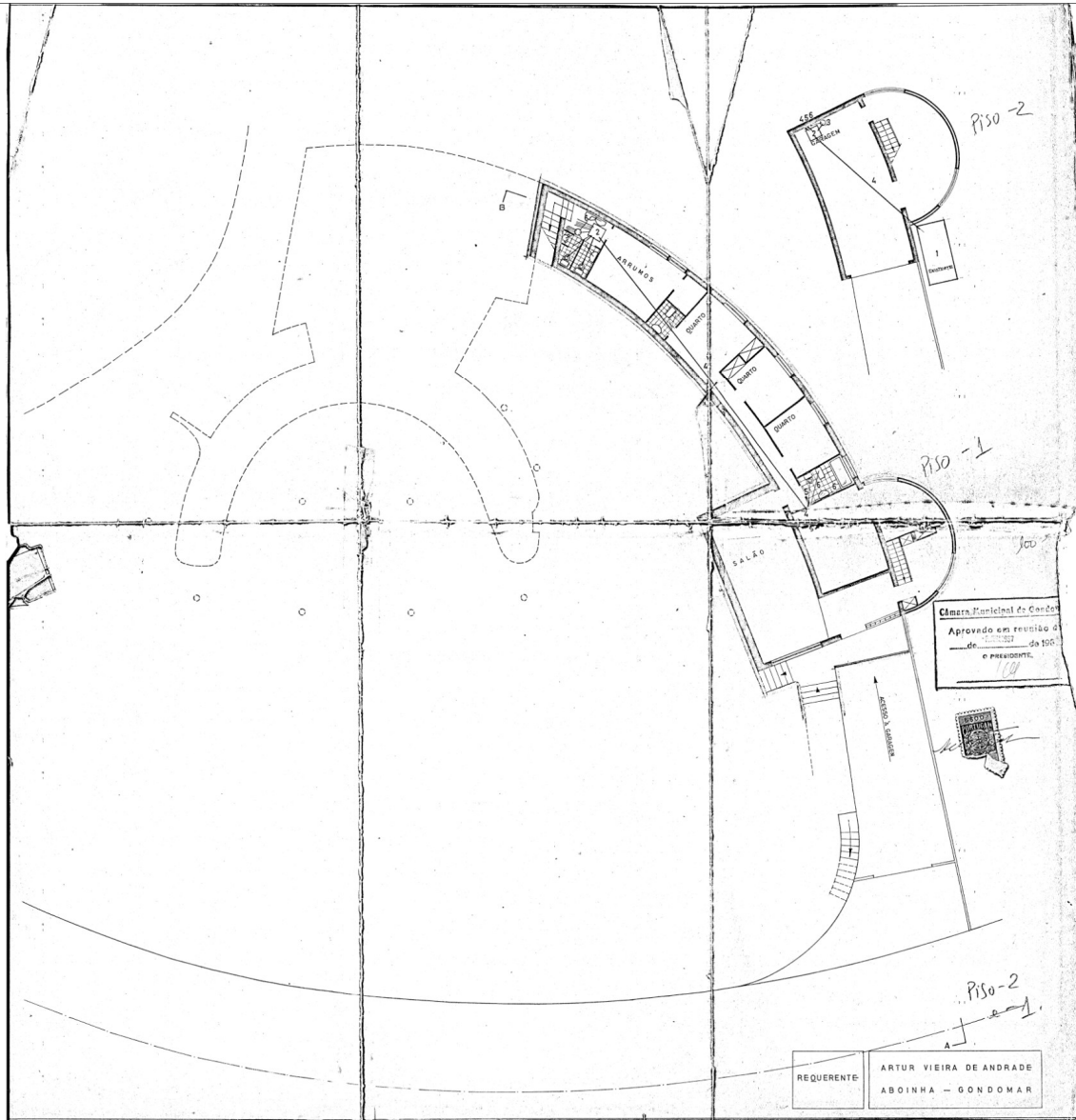
39. Pinto, M. C. (2012). Casa da Aboinha Quinta da Aboinha, Estalagem Santiago... ou apenas um equívoco?. In L. Faria & R. Maia (Eds.), *Artur Vieira de Andrade - Percorso pela obra construída* (A Obra Nasce - Revista de Arquitetura da Universidade Fernando Pessoa, n.º 7); (pp. 57-61), Universidade Fernando Pessoa. <http://arquitectura.ufp.pt/docs/2013/06/aobranasce07.pdf>
40. Pinto, M. C. (2021). *A Arquitectura da Luz. O Azulejo na Arquitectura Contemporânea na Região do Porto*. Instituto Universitário de Urbanística de la Universidad de Valladolid. <https://iuu.uva.es/publicaciones/otras-publicaciones/a-arquitectura-da-luz-o-azulejo-na-arquitectura-contemporanea-na-regiao-do-porto/#tab-id-3>
41. Portas, N. & Mendes, M. (1991). *Arquitetura portuguesa contemporânea: anos sessenta/anos oitenta*. Fundação Serralves.
42. Ramos, R. (2001). Pasteleira. In Figueira, J., Providência, P. & Grande, N. (coord.), *Porto 1901-2001, Guia de arquitetura moderna* (pp. 23-30), Ordem dos Arquitectos (SRN). <https://hdl.handle.net/10216/5562>
43. Rodrigues, J. M. (Coord.). (2010). *Teoria e Crítica de Arquitectura do Século XX*. Caleidoscópio.
44. Santiago, P. (2012). Reflectir (n)o Café Rialto. In L. Faria & R. Maia (Eds.), *Artur Vieira de Andrade - Percorso pela obra construída* (A Obra Nasce - Revista de Arquitetura da Universidade Fernando Pessoa, n.º 7); (pp. 15-25), Universidade Fernando Pessoa. <http://arquitectura.ufp.pt/docs/2013/06/aobranasce07.pdf>
45. Santos, R. A. (2006). *De Paris ao Porto*. Revista L+Arte, Edição n.º 23 de Abril de 2006.
46. Silva, I. J. (2012). Ex nihilo nihil fit: o Cinema Batalha. In L. Faria & R. Maia (Eds.), *Artur Vieira de Andrade - Percorso pela obra construída* (A Obra Nasce - Revista de Arquitetura da Universidade Fernando Pessoa, n.º 7); (pp. 27-39), Universidade Fernando Pessoa. <http://arquitectura.ufp.pt/docs/2013/06/aobranasce07.pdf>
47. Silva, P. S. (2008). *Obra e vida de Artur Andrade* [Dissertação de mestrado, Universidade Fernando Pessoa]. Repositório Institucional da Universidade Fernando Pessoa. <http://hdl.handle.net/10284/3989>
48. Souza, E. (2016, Setembro 29). As Piscinas de Marés de Leça da Palmeira, de Álvaro Siza Vieira, completam 50 anos. Archdaily. <https://www.archdaily.com.br/br/796349/as-piscinas-de-mares-de-leca-da-palmeira-de-alvaro-siza-vieira-completam-50-anos>
49. Tostões, A. (1997). *Os verdes anos na arquitectura portuguesa dos anos 50*. FAUP publicações.
50. Tostões, A. (Coord.) (2004). *Arquitetura moderna portuguesa 1920-1970*. IPPAR e Ministério da Cultura.
51. Tostões, A. (2022). *Portugal: Arquitectura do século XX*. Estudo Prévio, 20, 112-117. <https://doi.org/10.26619/2182-4339/20.16>

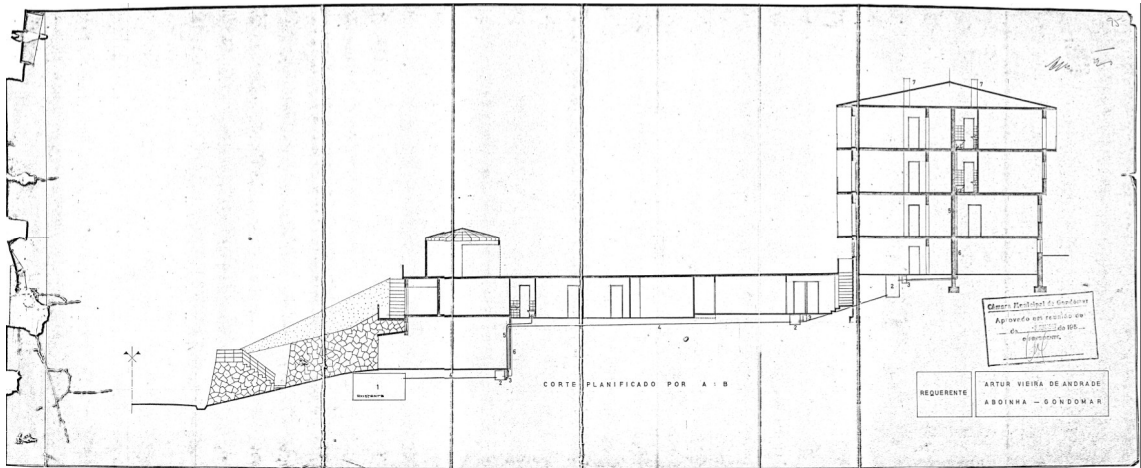
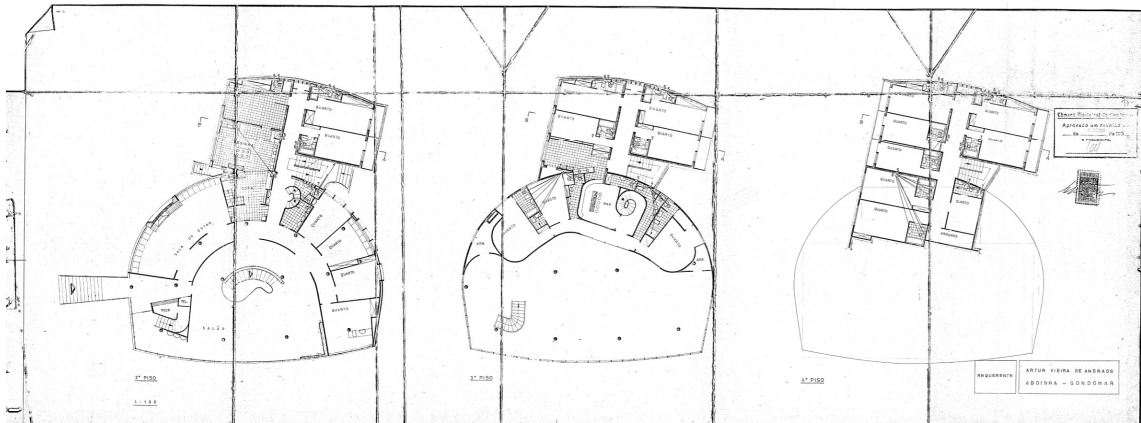
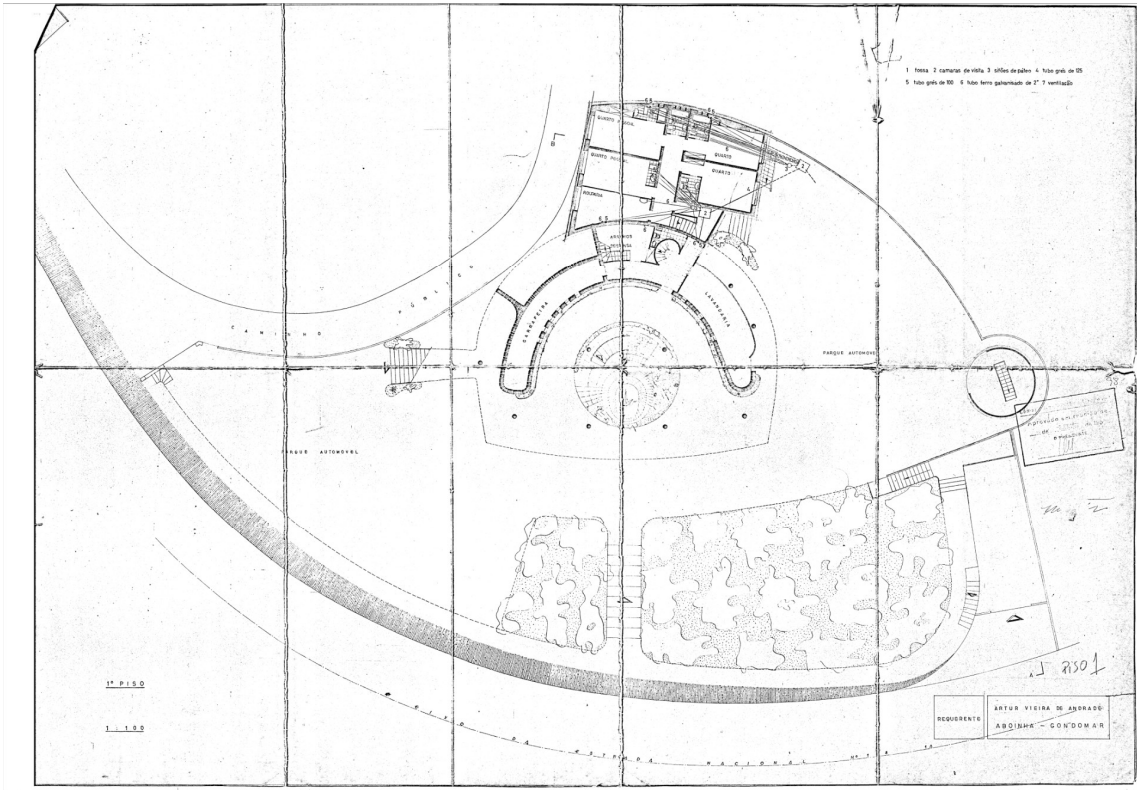
- 52.Ucha, M. (2015). *“Português Suave” e “Arquitetura Doce” Contributos para uma historiografia da Arquitetura Portuguesa*. [Dissertação de mestrado, Instituto Universitário de Lisboa]. Repositório Institucional do Instituto Universitário de Lisboa. <http://hdl.handle.net/10071/10393>
- 53.Universidade do Porto. (2016a, Janeiro 12). *Antigos estudantes ilustres da Universidade do Porto*. Sigarra UP. https://sigarra.up.pt/up/pt/web_base.gera_pagina?p_pagina=antigos%20estudantes%20ilustres%20-%20artur%20vieira%20de%20andrade
- 54.Universidade do Porto. (2016b, Junho 29). *Antigos estudantes ilustres da Universidade do Porto*. Sigarra UP. https://sigarra.up.pt/up/pt/web_base.gera_pagina?p_pagina=antigos%20estudantes%20ilustres%20-%20jo%c3%a3o%20andresen
- 55.Zevi, B. (1984). *A linguagem moderna da arquitectura*. Publicações Dom Quixote.

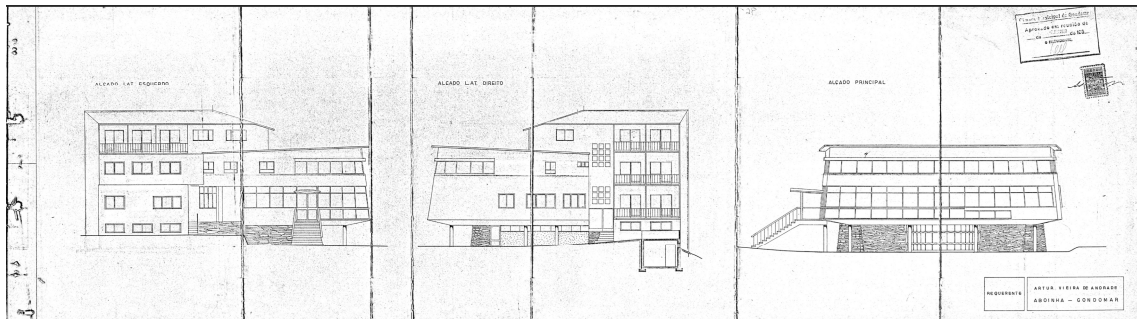
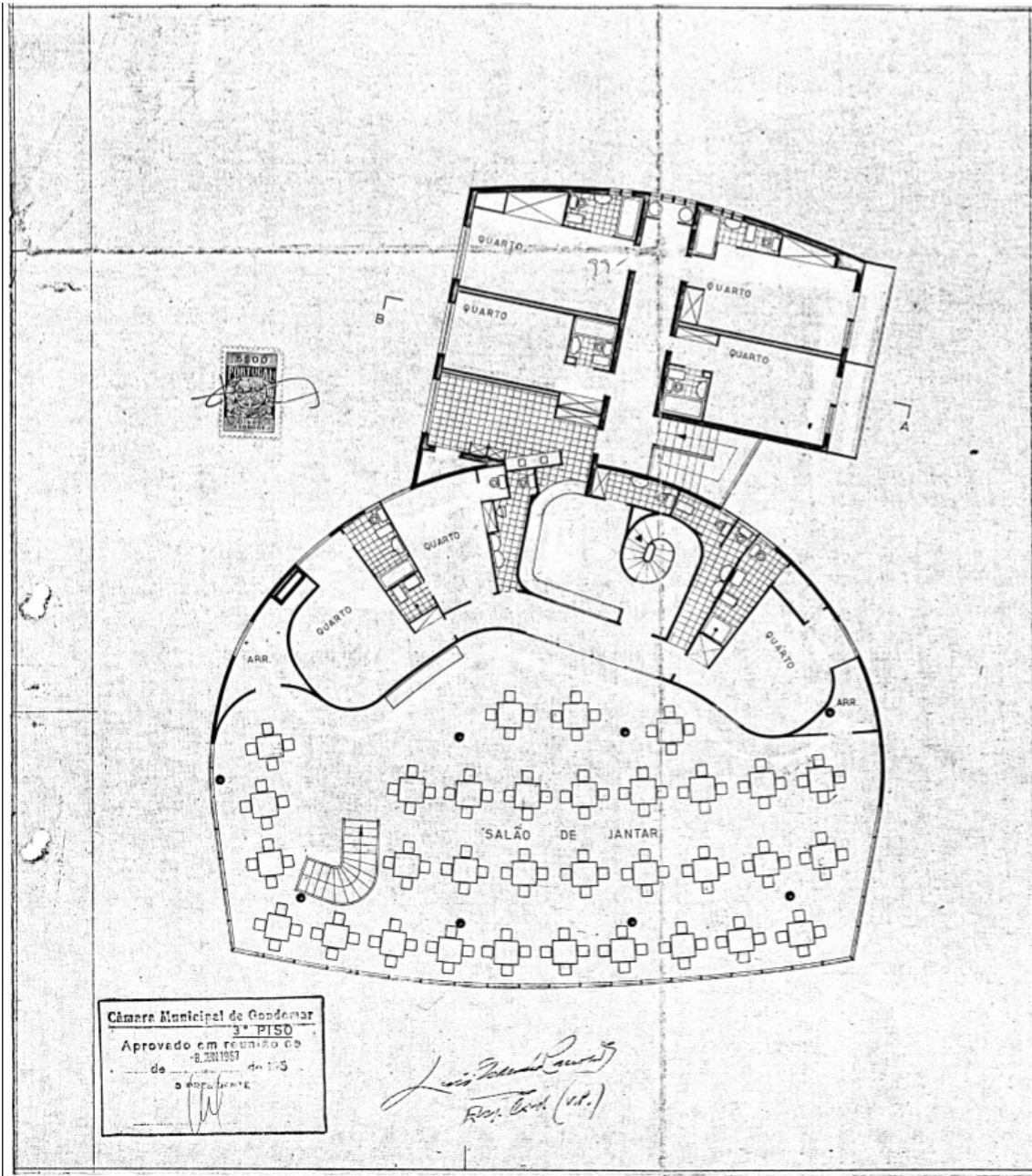
Anexos

Anexo A

Plantas, cortes e alçados de 1967 (processo n.º10/1965/3175/0)







Transcrição da memória descritiva de 1967

Ampliação do espaço que existia nas traseiras do prédio que até agora foi aproveitado para logradouro e estacionamento. Neste espaço levantar-se-á a construção com altura de 4 pavimentos destinado a zona de quartos.

No 1º piso compartimentação destinada a serviço e pessoal porque é uma cave.

No 2º piso aumento da cozinha existente e 2 bons quartos.

No 3º piso 4 quartos.

No 4º piso 8 quartos.

Todos os quartos têm I.S. privativa.

Esta ampliação é uma adaptação da habitação existente a pousada.

Embora a construção, pela sua localização, aspecto arquitetónico e arranjo interior, reunisse ótimas condições para ser utilizada como restaurante, a verdade é que não tinha quartos suficientes para a instalação de uma pousada. Esta era a que se interessava fazer naquele local para contribuir para a Valorização turística das margens do rio Douro.

Integrando-se no movimento que os organismos oficiais competentes estão realizando para desenvolver o turismo e dotar o País para instalações com a categoria apropriada para receber visitantes estrangeiros.

Por isso esta obra de adaptação e montagem, vai gastar algumas centenas de contos, e conta com a colaboração dos organismos que diretamente se podem considerar interessados na iniciativa, como a Câmara Municipal de Gondomar / o SNI e a Direção de Estradas.

Da câmara espera o requerente todas as facilidades possíveis, como a iluminação pública da estrada na parte fronteira à estalagem, bem como o abastecimento de água canalizada.

Da direção de estradas, espera e vai solicitar a criação de parques para automóveis em vários terrenos sobrantes na vizinhança do prédio, que pertence à Junta Autónoma de Estradas.

Do SNI, a aprovação, a recomendação na propaganda turística e a classificação de "utilidade turística".

A obra a executar tem por fim a valorização da parte já existente, que já tem o nível necessário para poder ser considerada uma boa realização, prevendo-se , além o de cima mencionado, mais a cobertura de terraço para evitar a infiltração de algumas humidades que se tem verificado e aumentar o espaço em que os turistas possam encontrar lugar para repouso e gozo da paisagem magnífica

Neste espaço não funcionará nenhum alargamento do restaurante, destinando -se exclusivamente ao uso dos hospedes para descanso.

Uma parte do jardim que existia na frente do prédio será transformada em parque para os carros.

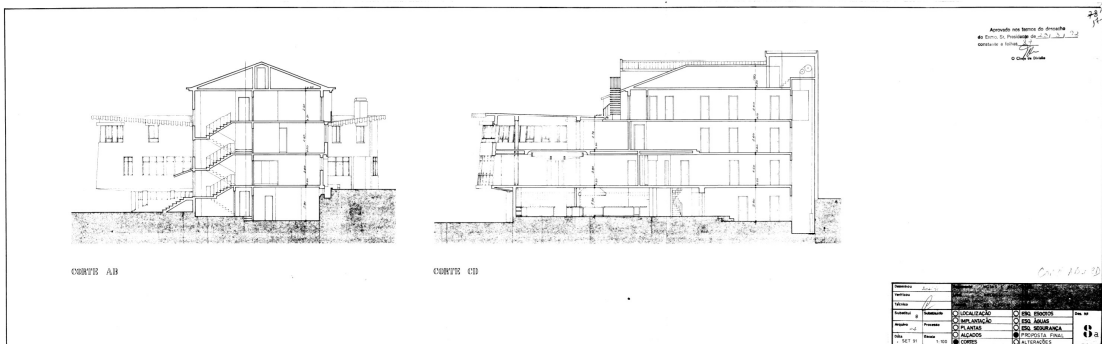
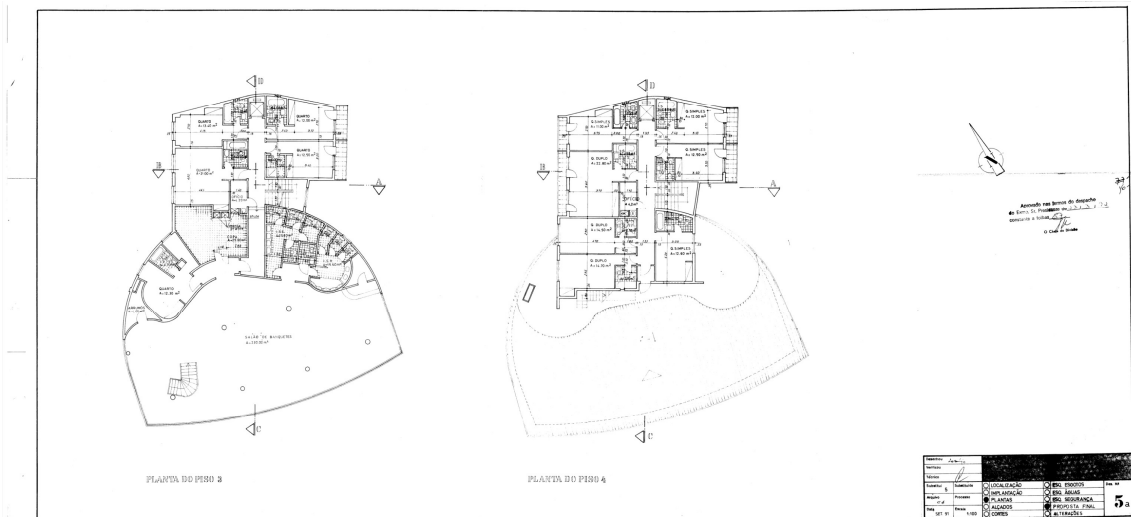
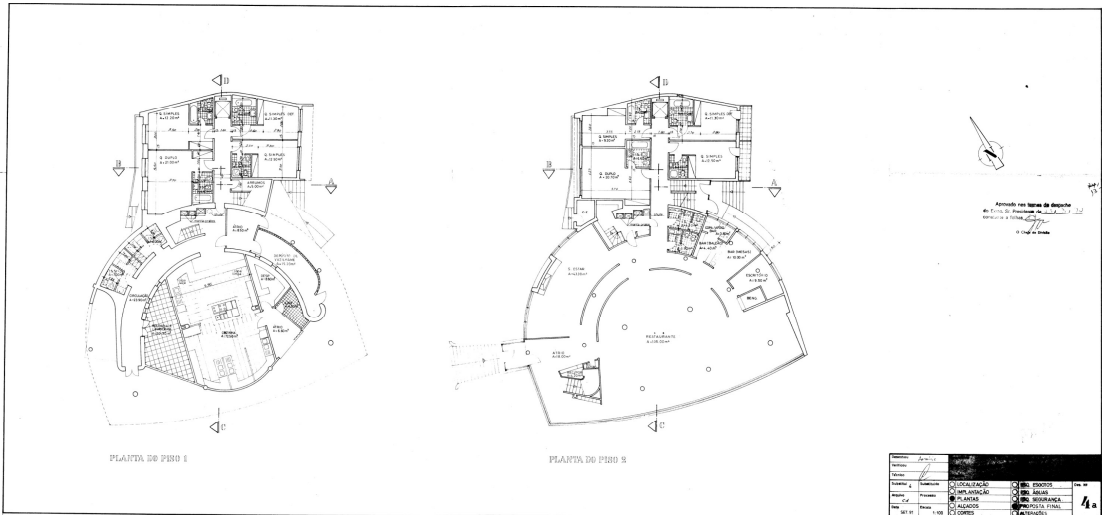
Todos os quartos vão ter água quente e fria e banheiro privativo.

Os pavimentos e escadas serão de cimento armado e todas as paredes em contacto com o exterior devidamente ceresitadas ou impermeabilizadas.

Os materiais de construção e de acabamentos serão de boa qualidade e bom aspeto, em tudo se observa os regulamentos de construção em vigor.

Anexo B

Plantas, cortes e alçados de 1991 (processo n.º10/1991/2906 e n.º10/1991/2906/0)



Transcrição da memória descritiva de 1991

1- Introdução

O presente projeto de arq. refere-se às alterações a introduzir na estalagem Santiago, de quatro estrelas, localizada em Aboinha, Estrada Marginal do Douro e Entre - os - Rios, Gondomar. Vêm-se por esta forma melhorar ainda mais as condições existentes e anteriormente projetadas, em termos de prestação de serviço, conforto e funcionalidade, uma vez que a mesma se encontra a funcionar desde há já largos anos, sem que tenha sido possível até à data proceder às desejadas obras de melhoramentos. O estudo foi organizado de acordo com o disposto no Regulamento dos Empreendimentos Turísticos, aprovado pelo regulamento 8/89 de 21 de Março.

2 - objetivos

A presente proposta consiste apenas na remodelação de alguns dos espaços interiores projetados e existentes na construção, nomeadamente a criação de 2 novos quartos no Piso 2, não sendo porém alterado o aspeto exterior da unidades relativamente ao nível de fachadas e volumetria, que são totalmente mantidas, comparativamente ao estudo anterior. Mantém-se o estacionamento exterior, bem como o aquecimento em todas as zonas públicas e privadas do uso dos hóspedes.

3- Descrição da proposta

A proposta consiste na reorganização de alguns espaços interior localizados no Piso 1, 2 e 3, pelo que apenas se seguirá a descrição das alterações naqueles pisos, nomeadamente os seguintes pontos:

Piso 1

As instalações sanitárias e balneários do pessoal foram mudadas para um espaço anteriormente não utilizado, sofrendo no entanto, uma redução nas suas áreas. A zona que estava destinada aquelas instalações, será agora ocupada pela cozinha, copas e espaços complementares, que deixarão o piso 2 para ser montados neste nível. Consequentemente houve a necessidade de modificar a localização de duas das colunas de monta - pratos, que desta forma, servirão neste piso. Também a zona da lavandaria e

rouparia foi deslocada da sua anterior posição, ficando no entanto melhorada a sua funcionalidade devido à reorganização dos seus espaços.

Piso 2

O espaço anteriormente ocupado pela cozinha e zonas complementares, será agora ocupado por dois novos quartos (um simples e outro duplo), semelhantes na generalidades aos situados imediatamente acima deles, no piso 3. Conseguiu-se ainda criar um espaço próprio para a instalação dos quadros elétricos, com comunicação direta com o exterior, e uma pequena área de apoio à copa existente neste piso.

Piso 3

Neste piso, devido à nova localização de duas das colunas de monta - pratos, foi possível modificar a posição do roupeiro de um dos quartos, pelo que este sofreu um pequeno aumento de área útil. Nas I.S. para clientes homens, a criação de uma paquera parede que protegerá as vistas interiores, melhorará sensivelmente a privacidade daqueles espaços.

Acabamentos

Os materiais de acabamentos a aplicar nas zonas a remodelar serão os mesmos que estavam previstos no estudo anterior, visto não se criarem espaços com funções e tipologias diferentes.

Infraestrutura

As redes de água, esgotos e eletricidade, serão adaptadas às alterações introduzidas de acordo com projetos de especialidades estando desde já asseguradas as mesmas pelas redes públicas existentes no local, excepto os esgotos, os quais continuarão a ser servidos pela fossa séptica e respectivos poços absorventes já existentes.

Acabamentos

I. S.

Pavimentos - mosaico cerâmico tipo "cinca"

Lambril - azulejo decorativo 0,15 x 0,15 m até à altura da verga das portas

Paredes e tetos - rebocados e pintados com esmalte acrílico do tipo "Brolac"

Sanca - reduzida a alheta

Quartos e circulações

Pavimentos - alcatifa tipo "PrintFloor AX-AXS" da Motec sobre betonilha de regularização

Rodapés - madeixa exótica, envernizada, com 0,10 m de altura

Paredes e tetos - rebocados, estucados e pintados com tinta plástica do tipo "Rep"

Sancas - reduzidas a alheta

Cozinhas/ copa / rouparia / lavandaria

Pavimentos - Mosaico cerâmico do tipo "S. Paulo", anti-derrapante, assente sobre betonilha de regularização

Lambril - mosaico decorativo 0,15 x 0,15m até à altura da verga das portas

Paredes e tetos - rebocados e pintados com esmalte acrílico do tipo "Brolac"

Sancas - reduzidas a alheta

Dispensa / armazém geral / depósito de vasilhame/ ofícios/ circulações de serviço

Pavimentos - mosaico cerâmico tipo "cinca"

Rodapés - mosaico cerâmico tipo "cinca" com 0,10m de altura

Paredes e tetos - rebocados e pintados com tinta plástica tipo "Rep"

Sanca - reduzida a alheta

Loiças e Equipamentos Sanitários

Porcelana vitrificada do tipo "Valadares" série "concorde", cor escolher em obra.

Carpintarias

Portas interiores tipo "Placarol", folheados a madeira exótica, com acabamento a verniz celuloso, ferragens do tipo "Yale"

Roupeiros em madeira exótica, com acabamento a verniz celuloso

Elevador monta-pratos do tipo "comportel" com capacidade de 4 pessoas.

Cobertura

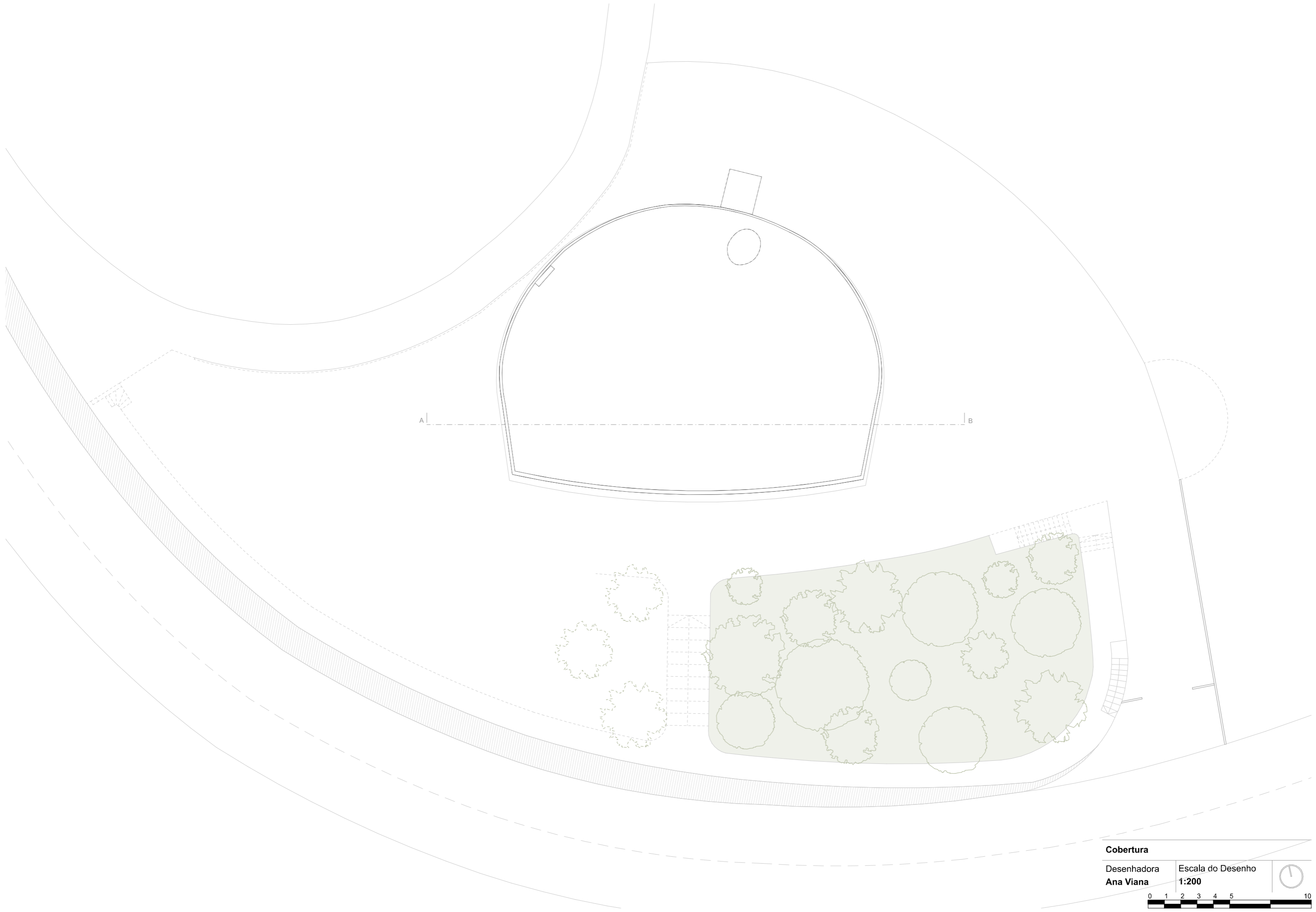
Em telha cerâmica de tipo "Lusa", cor natural assente sobre estrutura em betão pré - fabricado e laje de esteira

Rampa exterior em betão, revestida com tijoleira cerâmica do tipo " S. Paulo" 0,10 x 0,20m.

Apêndices

Apêndice A

Reconstituição da casa da Aboinha de 1954

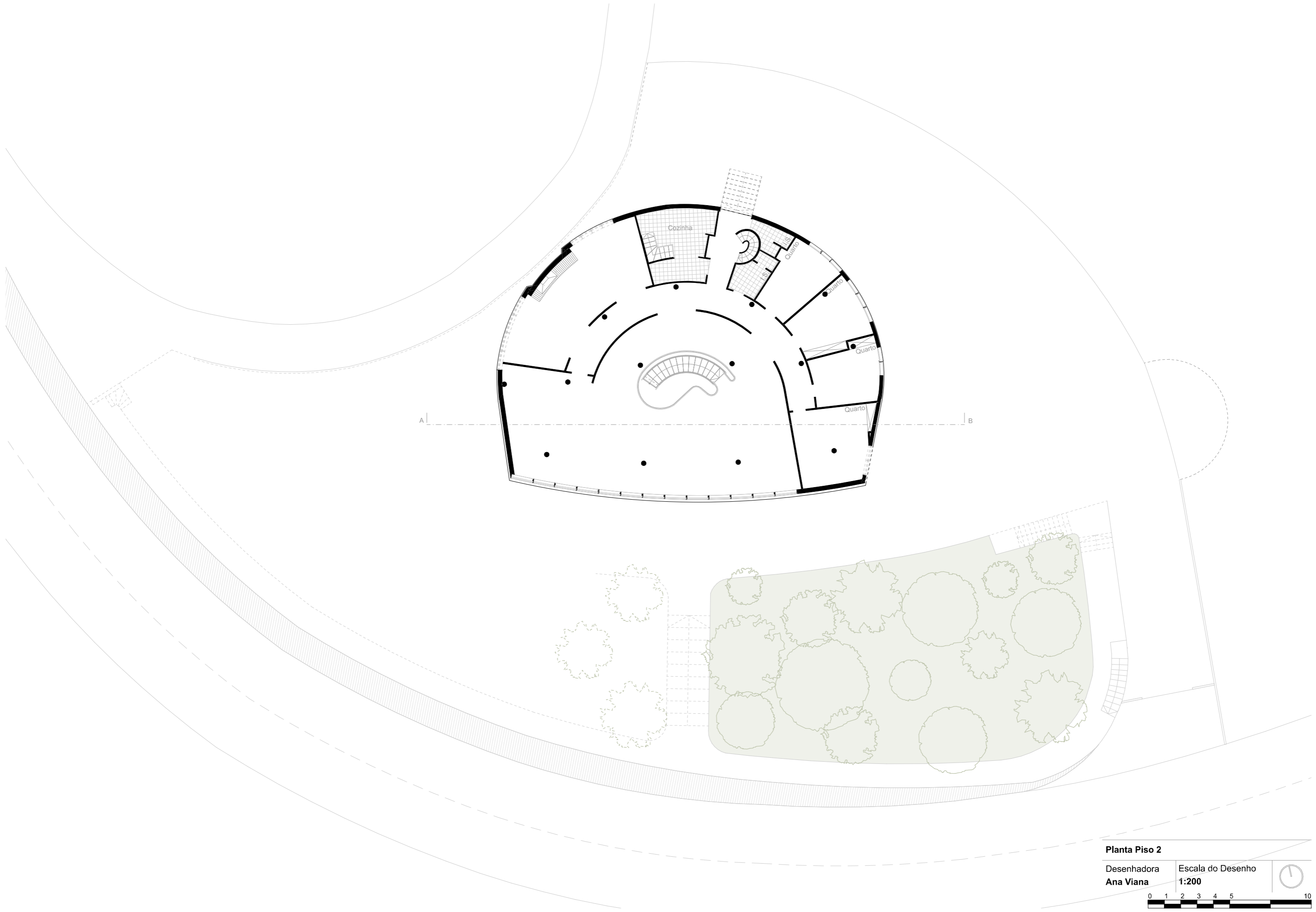


Cobertura

Desenhadora
Ana Viana

Escala do Desenho
1:200



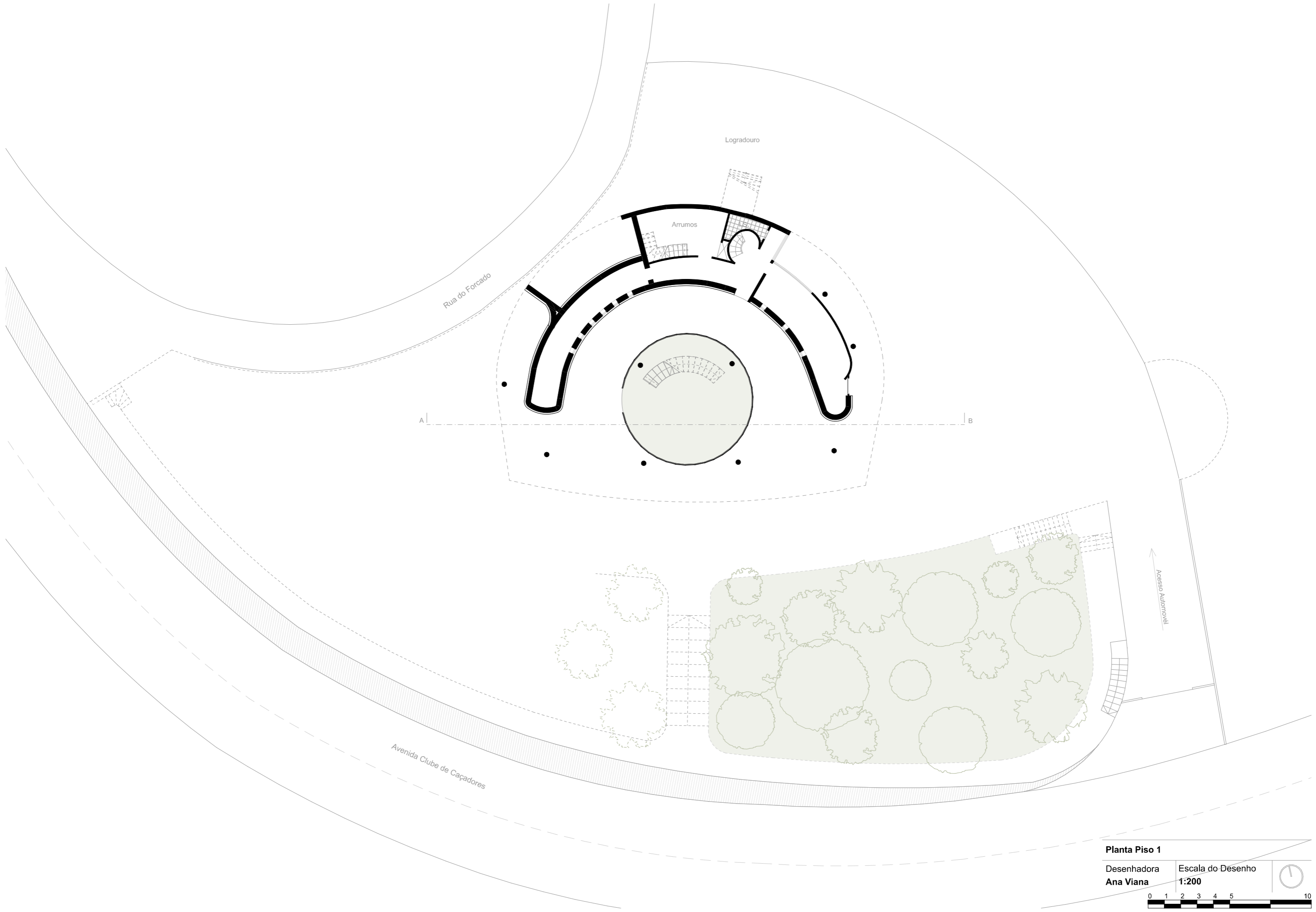


Planta Piso 2

Desenhadora
Ana Viana

Escala do Desenho
1:200





Planta Piso 1

Desenhadora
Ana Viana

Escala do Desenho
1:200

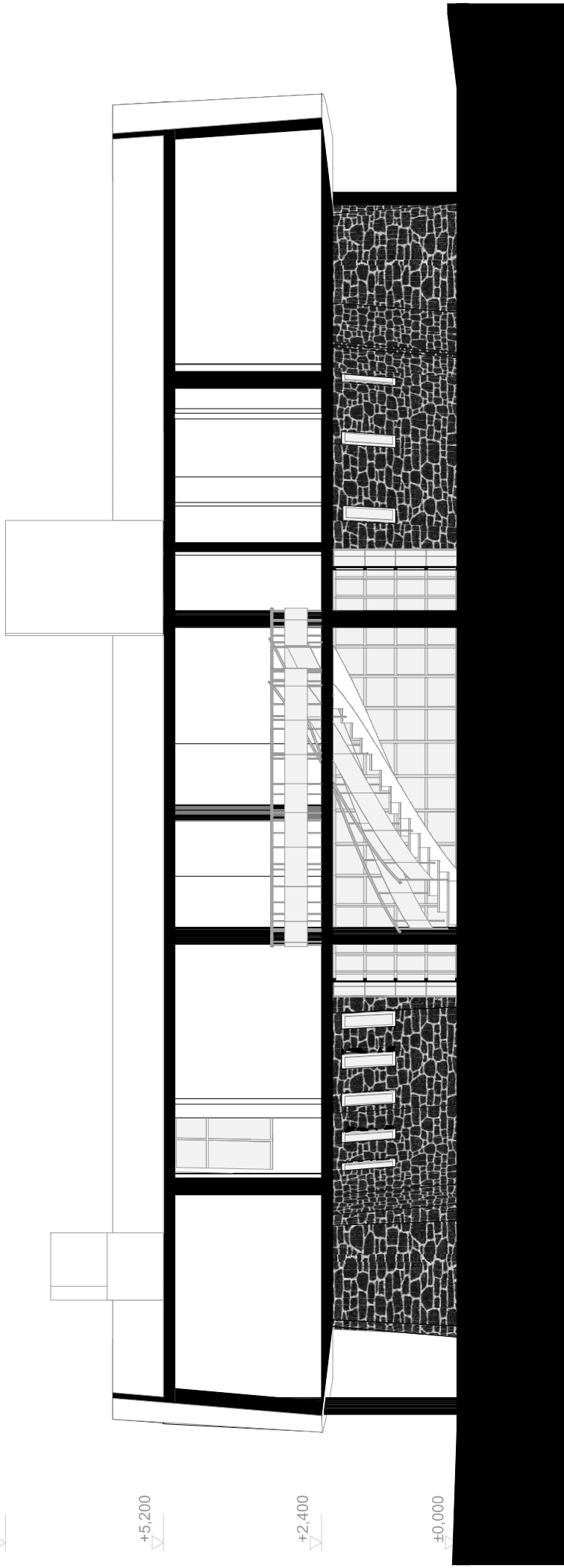


+8,000
▽

+5,200
▽

+2,400
▽

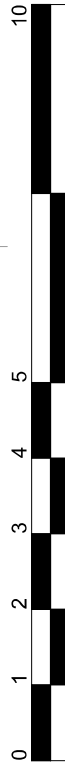
±0,000
▽

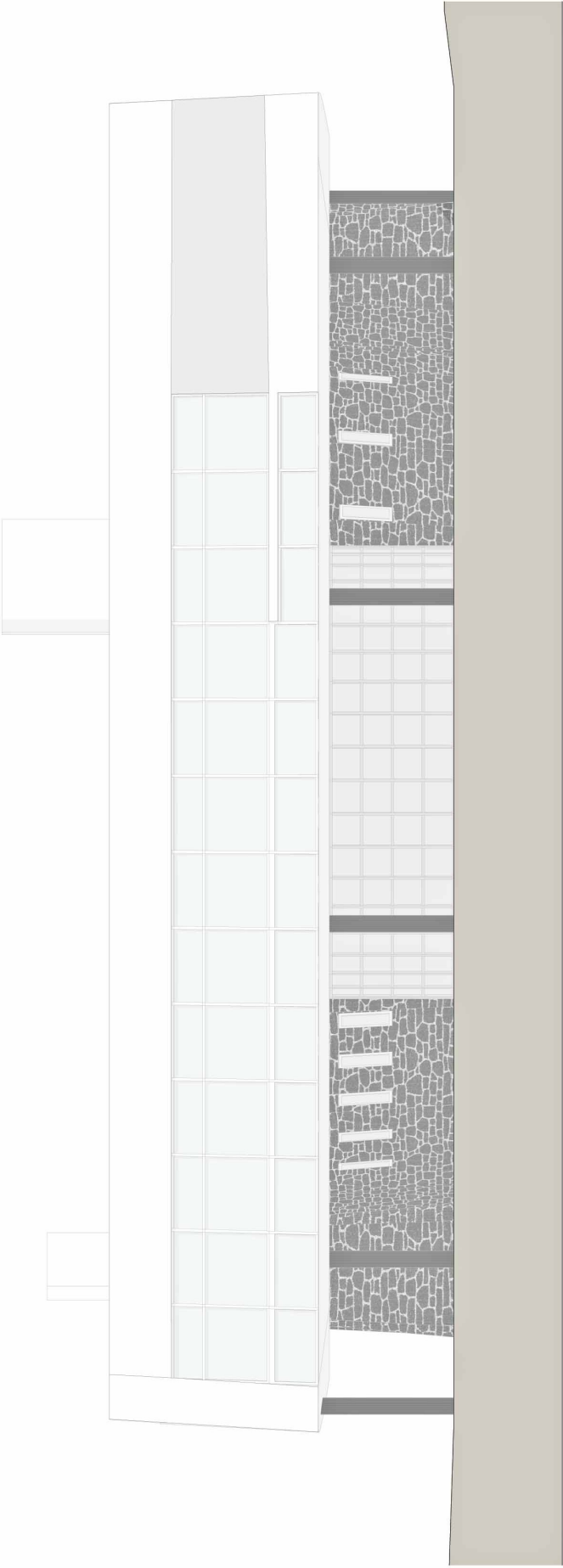


Corte AB

Desenhadora
Ana Viana

Escala do Desenho
1:100



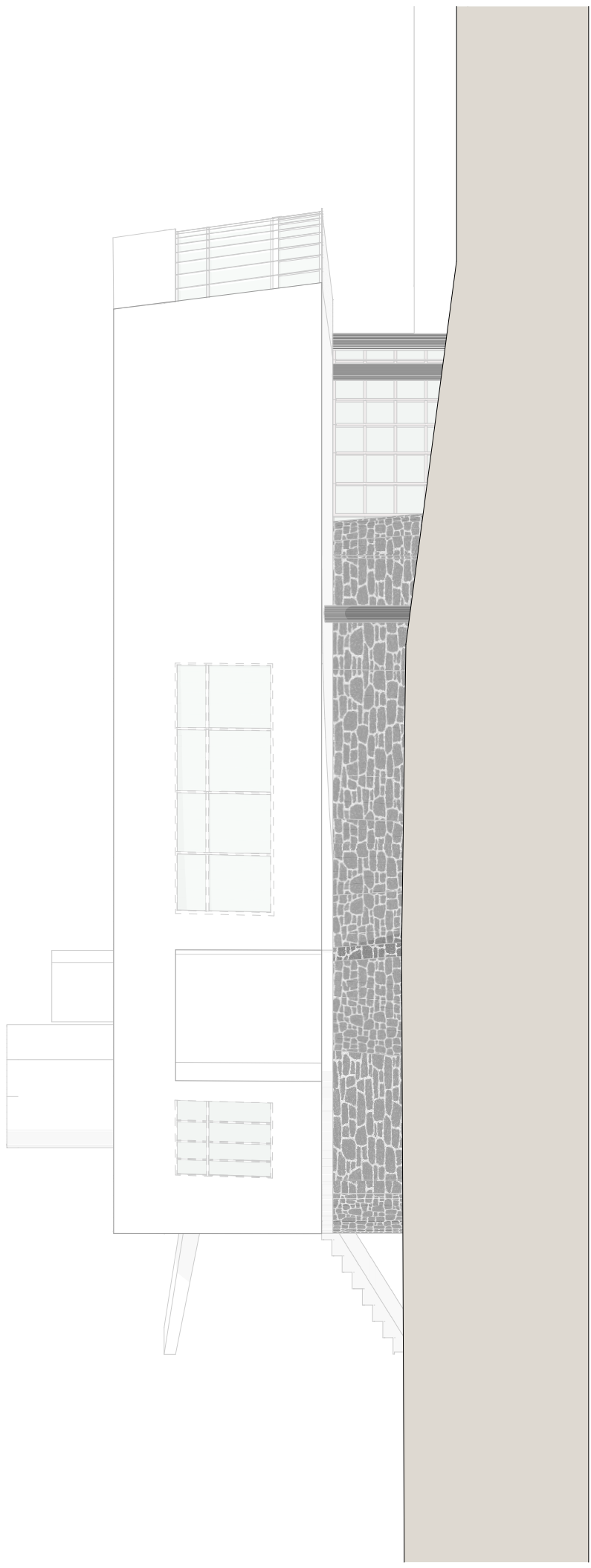


Alçado Sul

Desenhadora
Ana Viana

Escala do Desenho
1:100

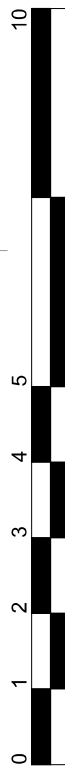


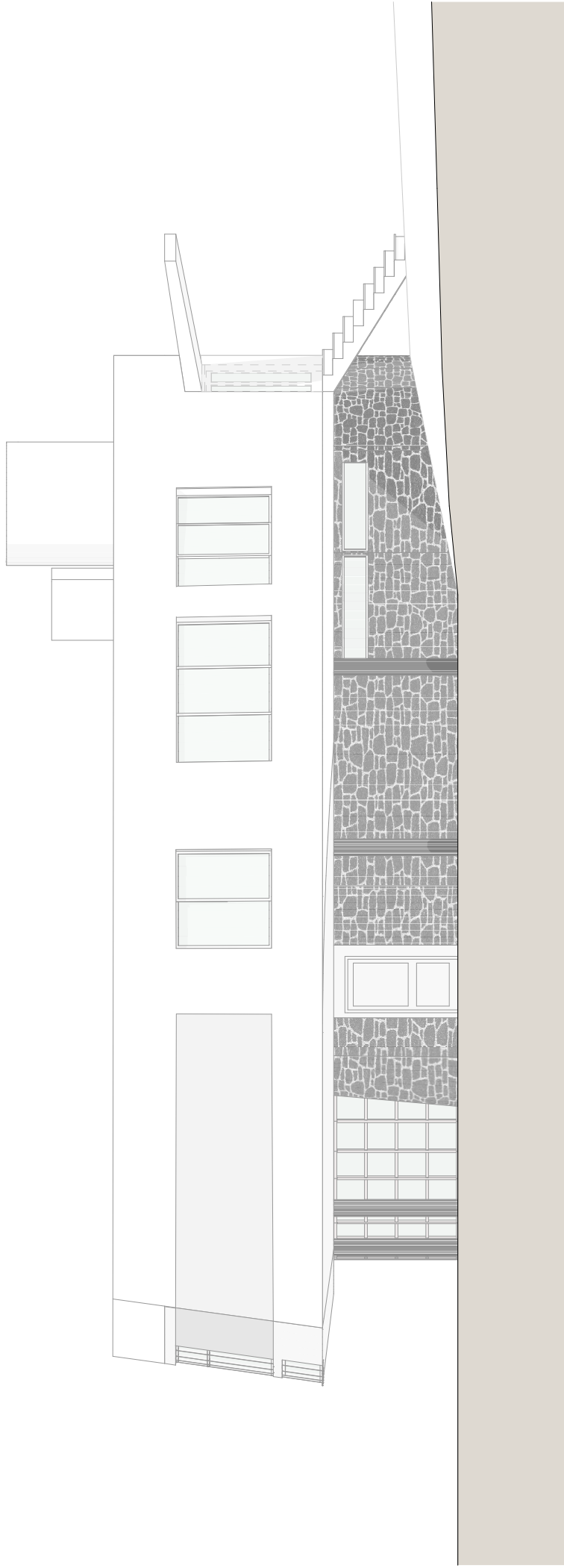


Alçado Poente

Desenhadora
Ana Viana

Escala do Desenho
1:100

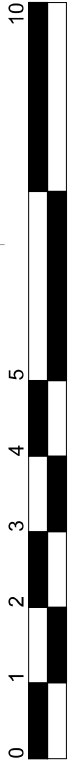




Alçado Nascente

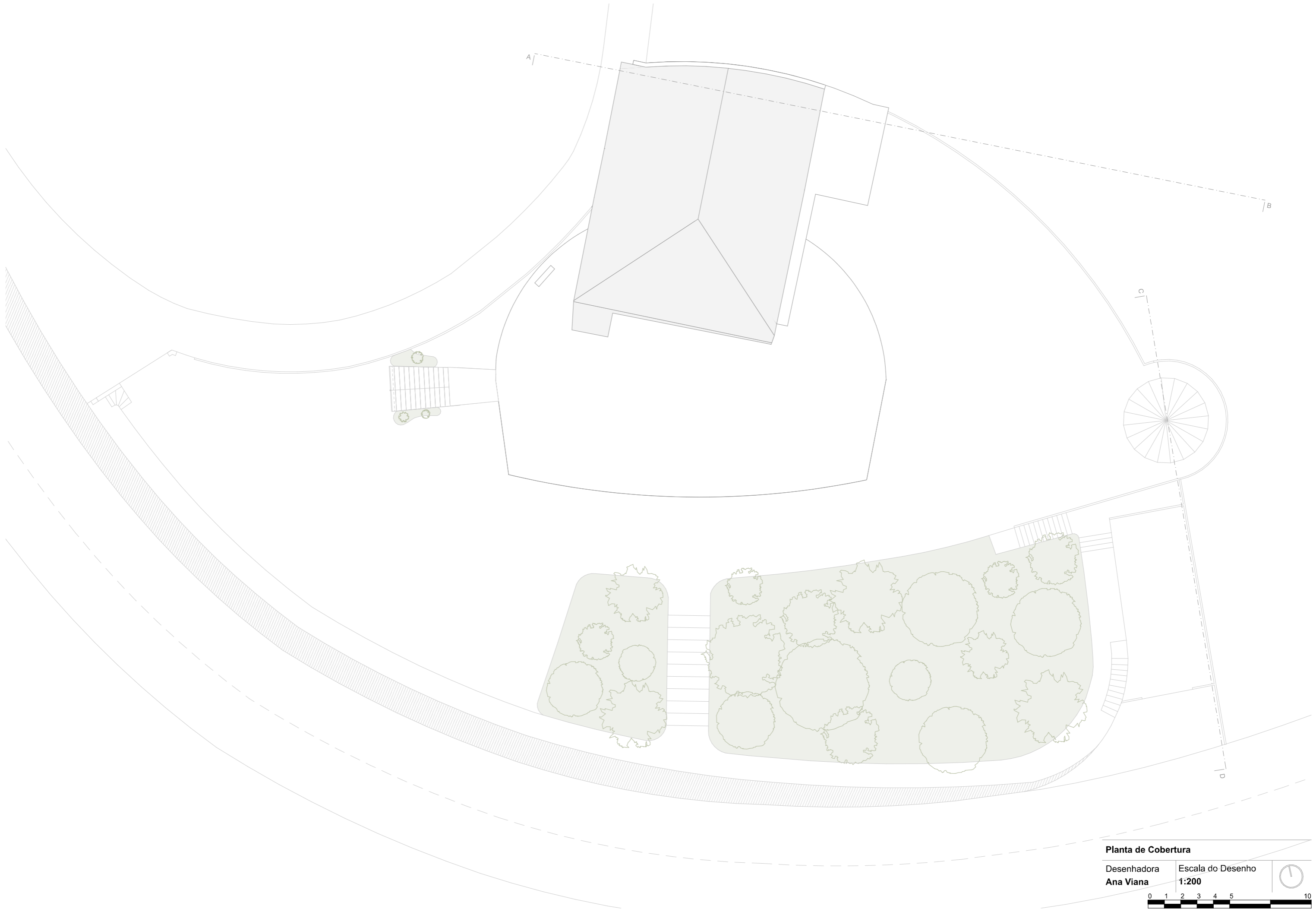
Desenhadora
Ana Viana

Escala do Desenho
1:100



Apêndice B

Reconstituição da casa da Aboinha de 1967

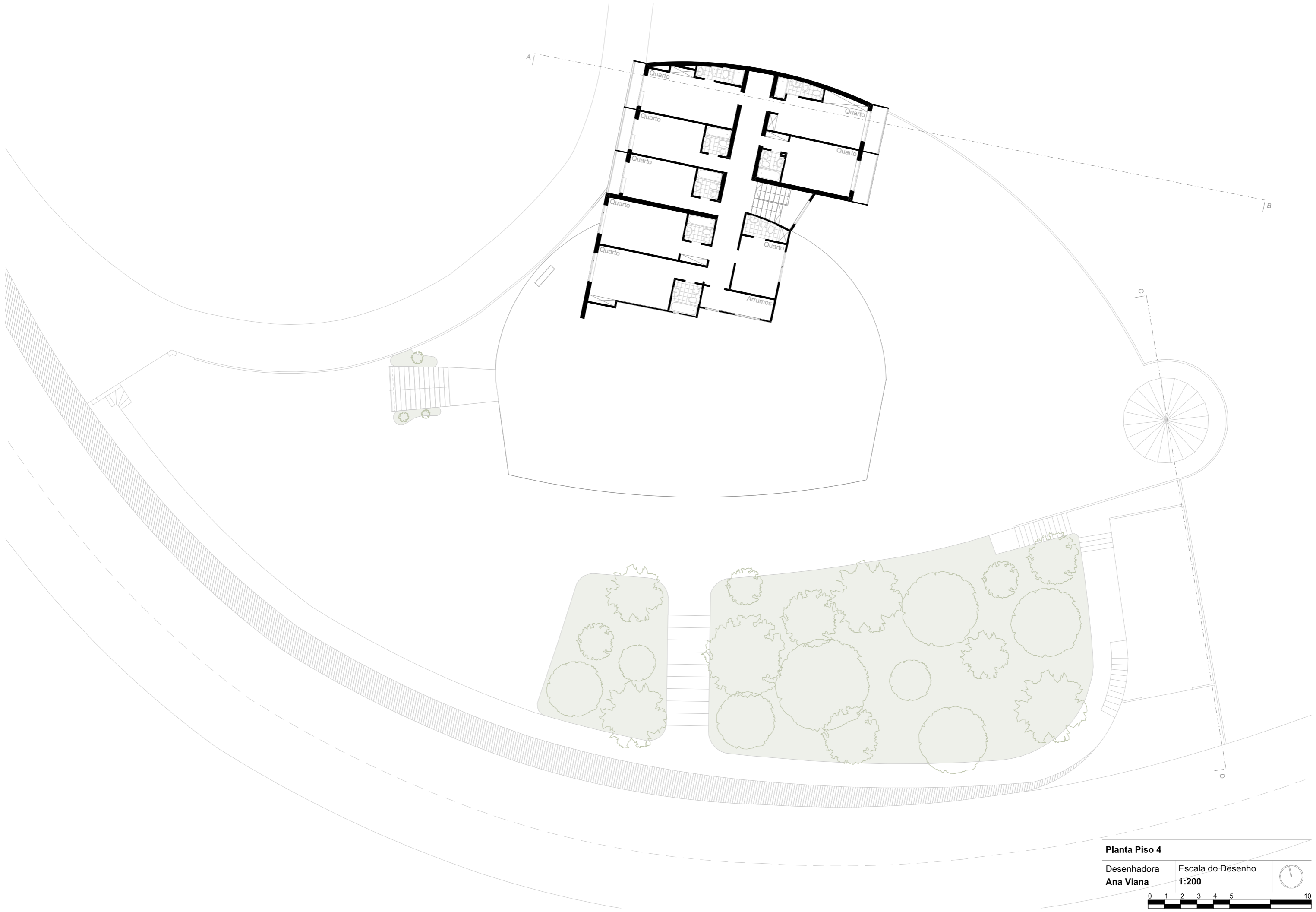


Planta de Cobertura

Desenhadora
Ana Viana

Escala do Desenho
1:200



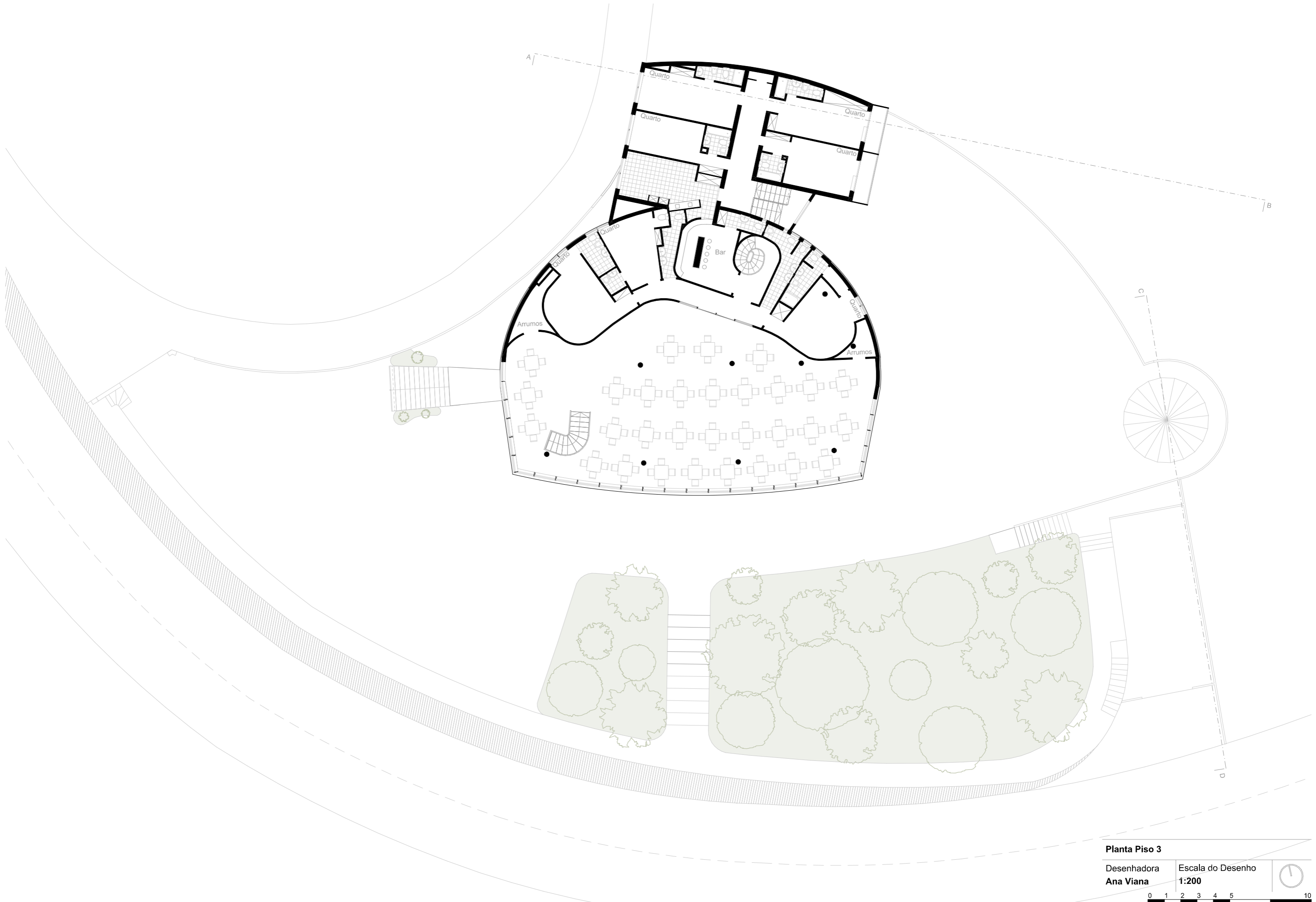


Planta Piso 4

Desenhadora
Ana Viana

Escala do Desenho
1:200



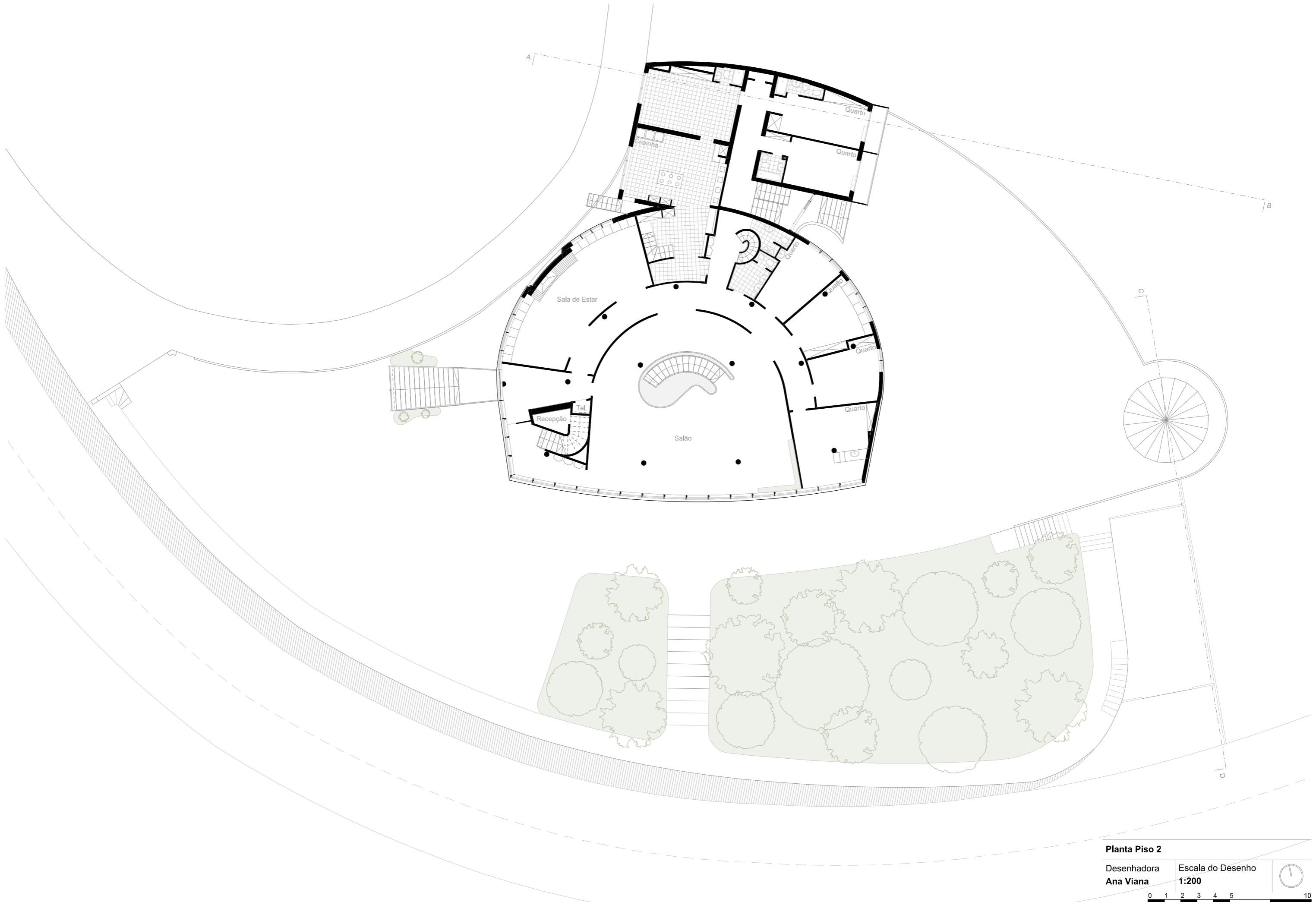


Planta Piso 3

Desenhadora
Ana Viana

Escala do Desenho
1:200



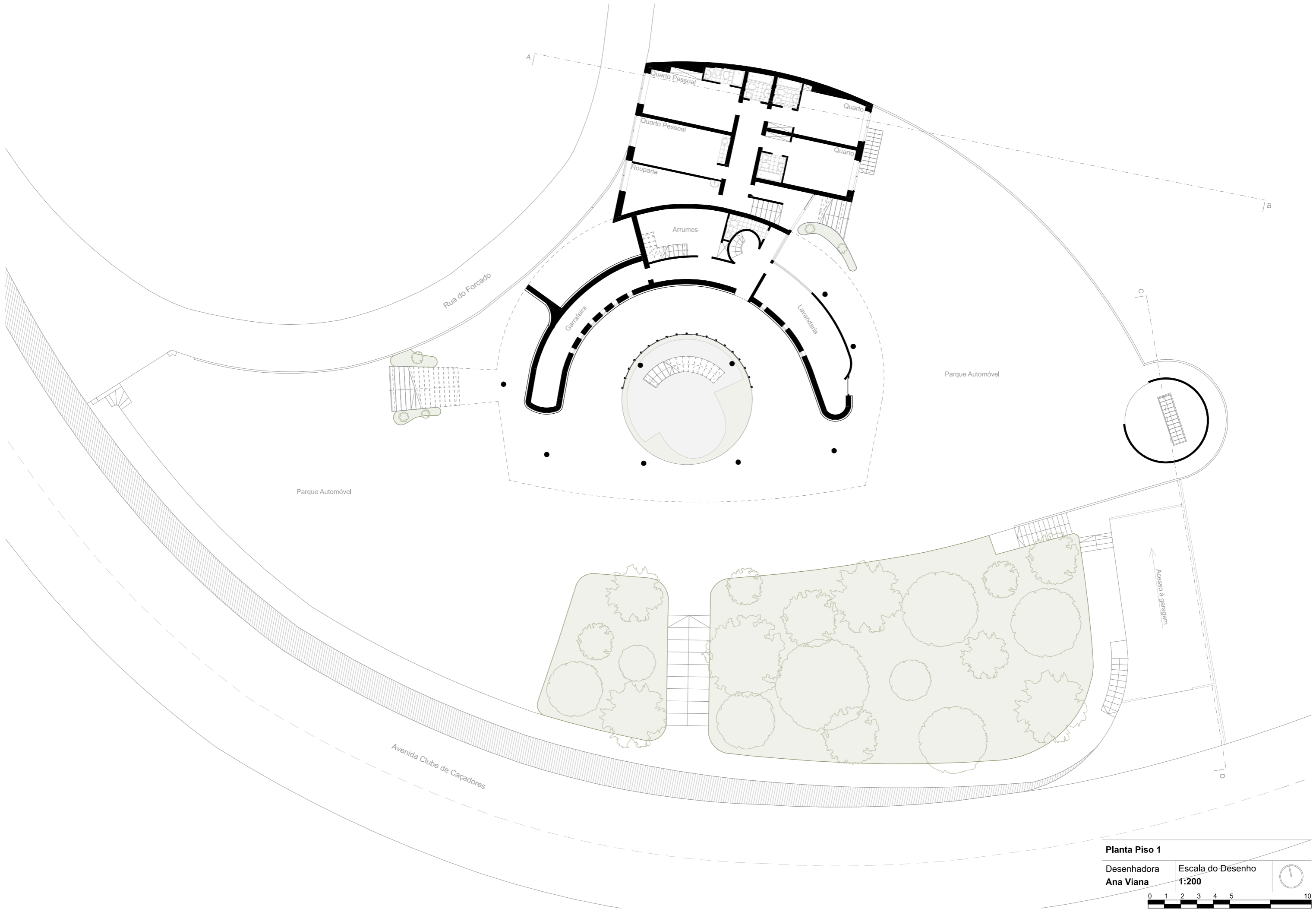


Planta Piso 2

Desenhadora
Ana Viana

Escala do Desenho
1:200



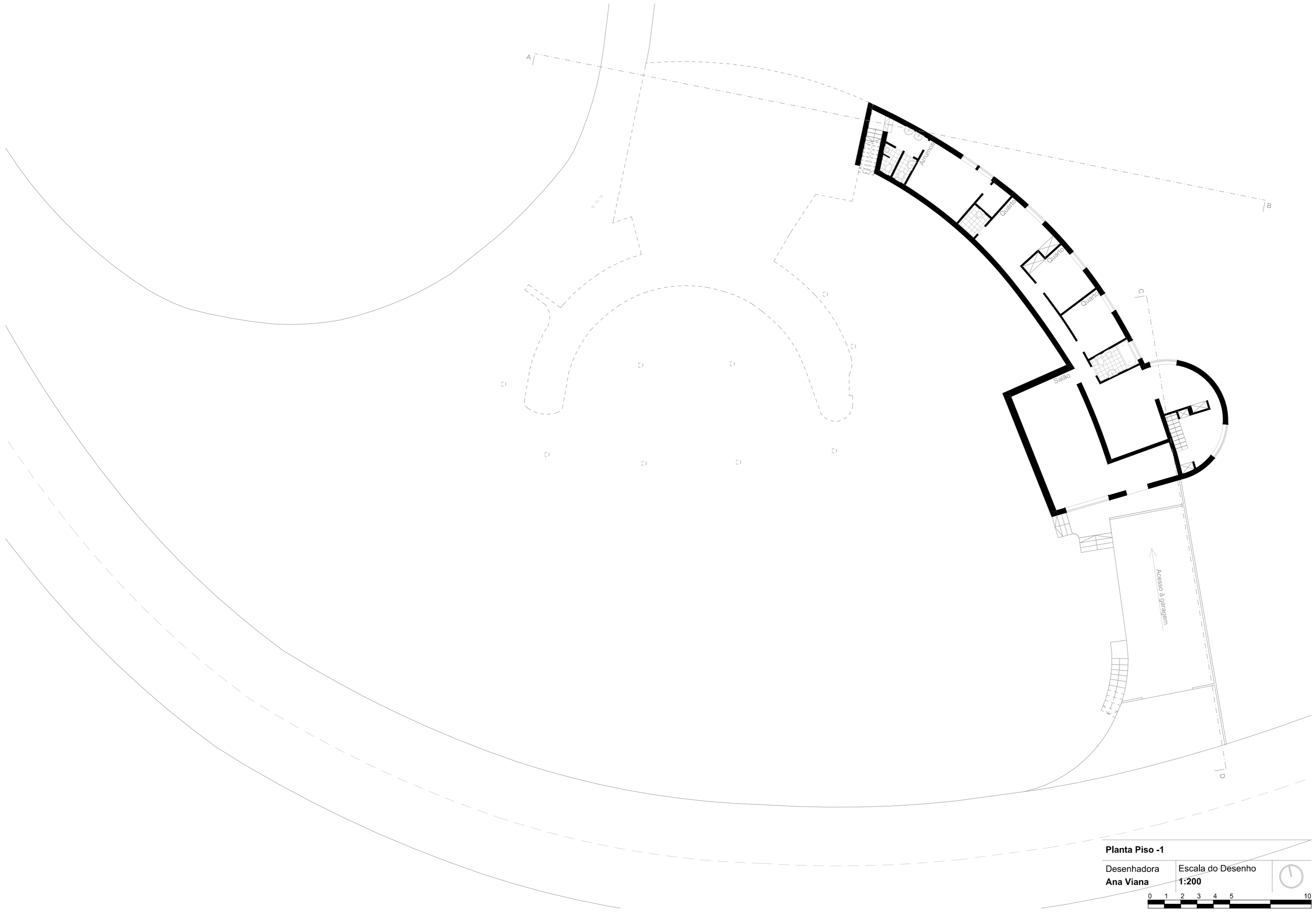


Planta Piso 1

Desenhadora
Ana Viana

Escala do Desenho
1:200

0 1 2 3 4 5 10

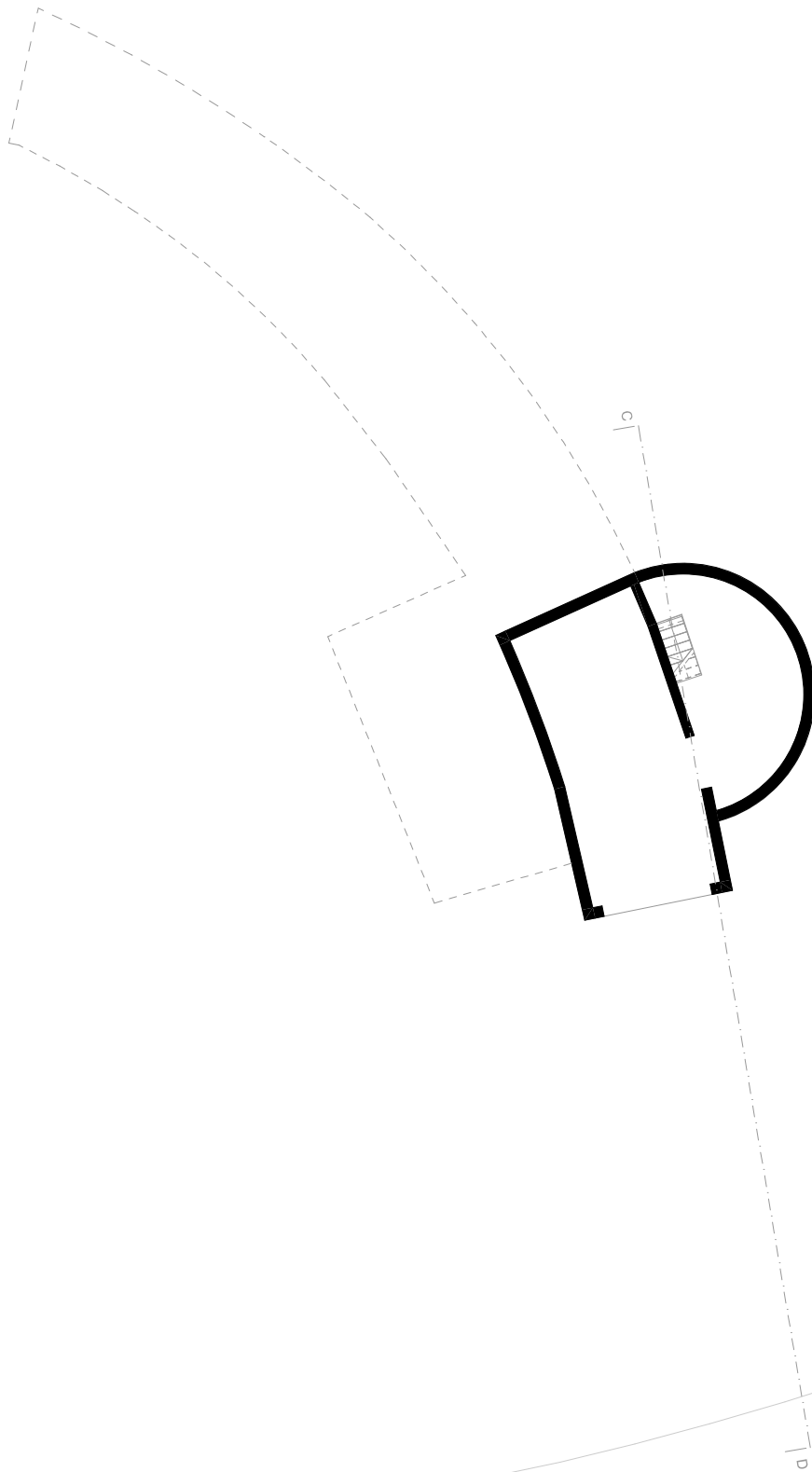


Planta Piso -1

Desenhadora
Ana Viana

Escala do Desenho
1:200

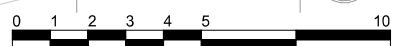


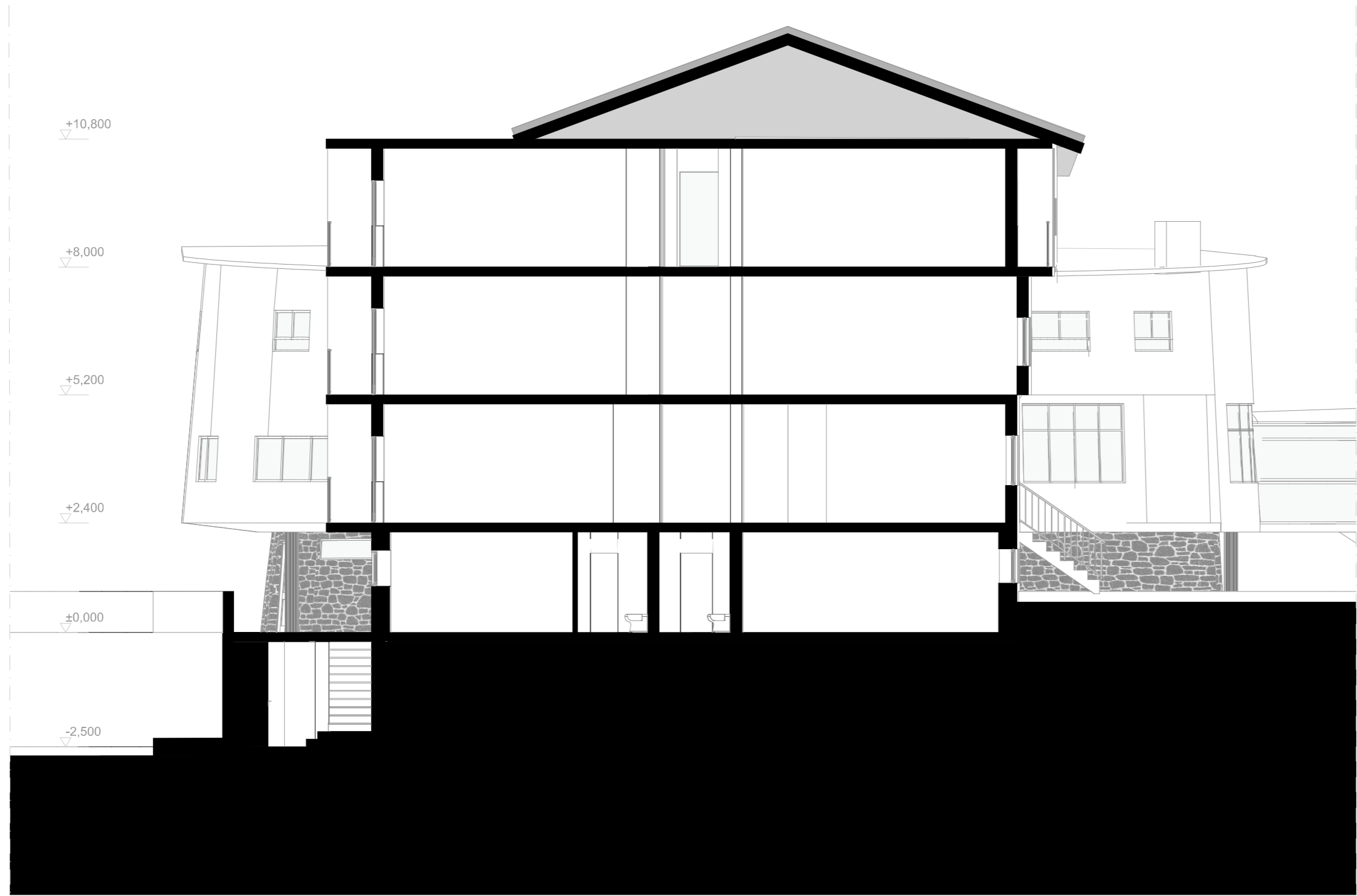


Planta Piso -2

Desenhadora
Ana Viana

Escala do Desenho
1:200

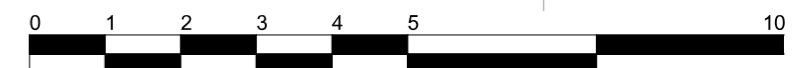


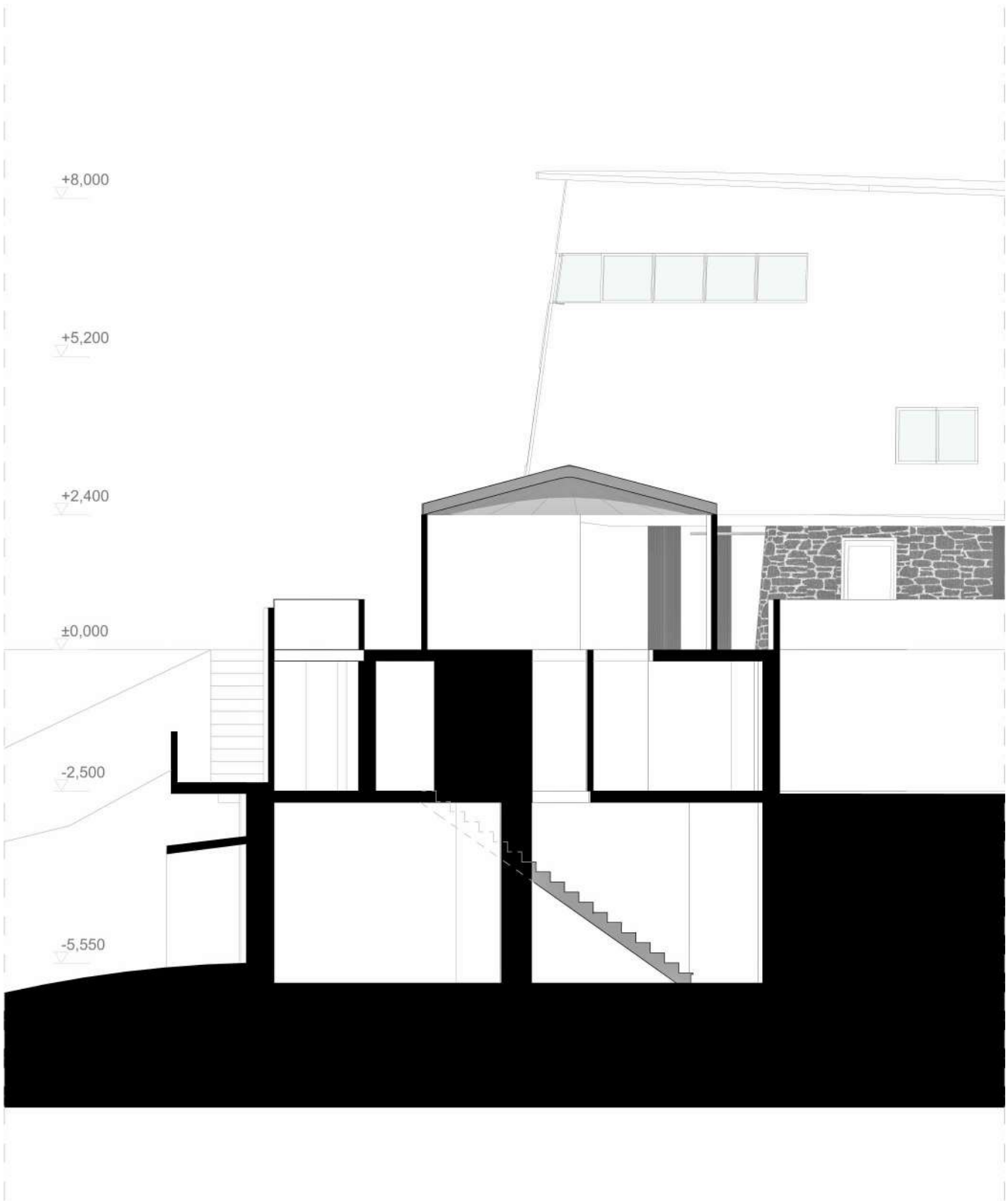


Corte AB

Desenhadora
Ana Viana

Escala do Desenho
1:100



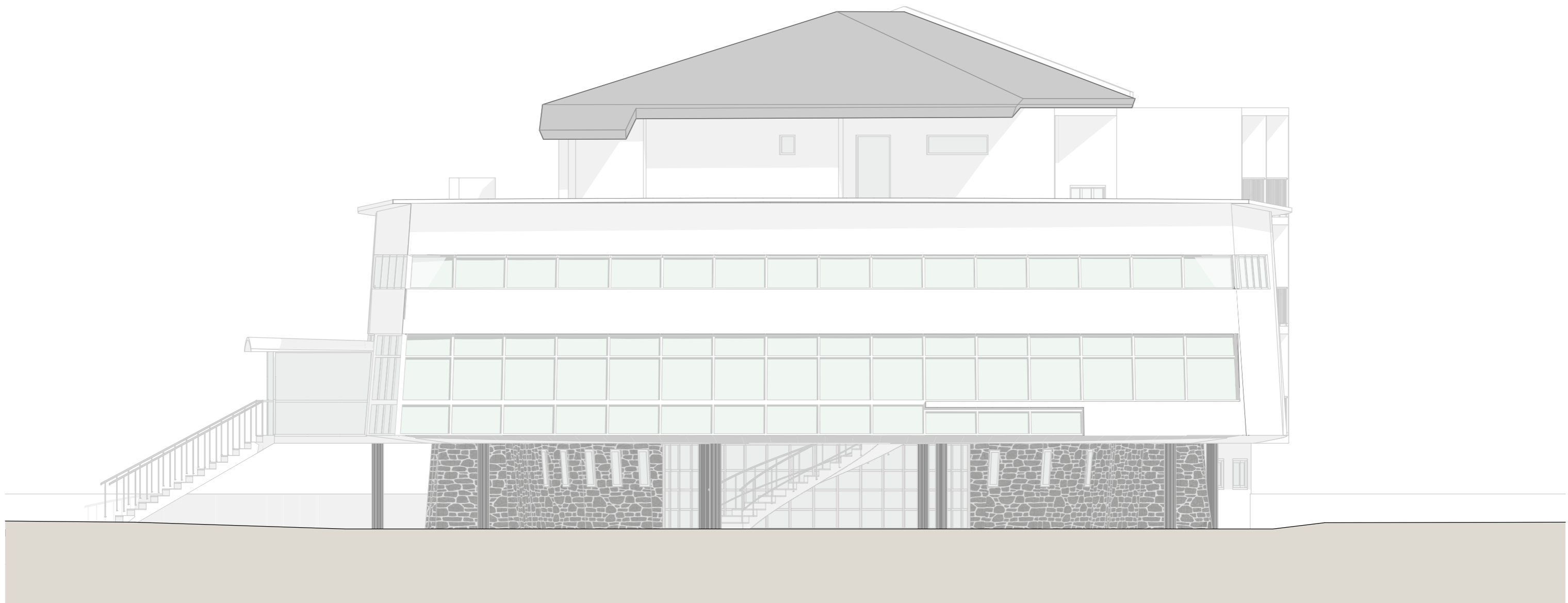


Corte CD

Desenhadora
Ana Viana

Escala do Desenho
1:100

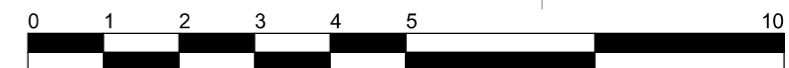




Alçado Sul

Desenhadora
Ana Viana

Escala do Desenho
1:100

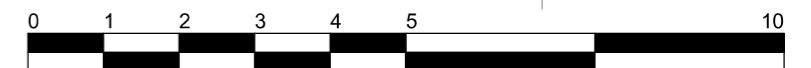




Alçado Poente

Desenhadora
Ana Viana

Escala do Desenho
1:100





Alçado Nascente

Desenhadora
Ana Viana

Escala do Desenho
1:100

