

O PAPEL DO DESENHO NO PERCURSO DE ERNESTO KORRODI (1870-1944) COMO ARQUITECTO E DESIGNER: UMA METODOLOGIA PROJECTUAL

THE ROLE OF DRAWING IN THE CAREER OF ERNESTO KORRODI AS ARCHITECT AND DESIGNER: A DESIGN METHODOLOGY

Mónica Romãozinho*
Escola Superior de Artes Aplicadas
Instituto Politécnico de Castelo Branco

Resumo

No contexto oitocentista e início do século XX, marcado por projectos essencialmente ecléticos, os interiores domésticos e respectivo mobiliário resultavam do trabalho desenvolvido por arquitectos, decoradores, pintores ou entalhadores. Evidenciamos o papel de Ernesto Korrodi (1870-1944), professor contratado pelo governo português para leccionar no ensino industrial, que se evidenciaria pela sua metodologia projectual, particularmente sedimentada no desenho. Os seus projectos revelavam um elevado sentido de unidade e síntese, resultante do entendimento do espaço interior como um todo coerente que advém das relações que se estabelecem entre planos, ornamento, iluminação e mobiliário. Pretendemos, com o presente artigo, analisar registos gráficos produzidos pelo autor em causa, compreender a sua vocação como fonte de percepção da realidade envolvente e como via da exploração projectual ou de apresentação final.

Palavras-Chave: Desenho, Interiores domésticos, Eclectismo, Mobiliário, Pormenorização.

Abstract

In the context of 19th and early 20th century, marked by essentially eclectic projects, domestic interiors and their furniture resulted from the work of architects, decorators, painters and carvers. We demonstrate the role of Ernesto Korrodi (1870-1944), professor hired by the Portuguese government to teach in industrial schools. He would distinguished himself by design methodology particularly focused on drawing process. His projects revealed a heightened sense of unity and synthesis, proceeding from the understanding of interior space as a coherent whole which results from the relationships established between plans, ornaments, lighting and furniture solutions. We

intend with this article to look at graphic records produced by the author in question, and understand their vocation as a way of perception of reality around him, projectual exploitation or final presentation.

Key-words: Drawing, Domestic interior, Eclecticism, Furniture, Detail.

1. O percurso de Ernesto Korrodi

No final do século XIX, perante a necessidade de proceder a uma reforma profunda do ensino industrial, o Governo Português abriria um concurso para contratação de professores estrangeiros. Em 1889, Ernesto Korrodi, arquitecto de designer suíço, seria colocado na Escola Industrial de Braga e mais tarde, em 1894, na Escola Domingos Sequeira, em Leiria, onde é professor da disciplina de Desenho Ornamental e Modelação. Ernesto Korrodi nascera em Zurique em 30 de Janeiro de 1870 e, aos quinze anos, ingressara na Escola de Arte Industrial onde concluiu os cursos de escultor-decorador e de professor de desenho¹.

Em 1898, publica um primeiro estudo intitulado *Estudos de Reconstrucção sobre o Castello de Leiria: Reconstituição graphica de um notável exemplo de construcção civil e militar portuguesa* (Zurique: Instituto Polygraphico, 1898)², graças aos quais lhe seria atribuído, sob a proposta do Ministro e Secretário de Estado das Obras Públicas, Comércio e Indústria, o título de “Comendador da Real Ordem do Mérito civil”. Em 1905, Korrodi será nomeado director interino da Escola Domingos Sequeira e, em 1906, assume a direcção efectiva da escola, cargo que exercerá até 1917. No mesmo ano, monta uma oficina de cantaria junto à sua casa de Leiria, a *Villa Hortênsia*. Projectou obras para todo o país: Paços de Concelho, Sedes de Bancos, Garagens, Hotéis, Prédios de Rendimento e Habitações Unifamiliares. Duas obras da sua autoria receberiam o Prémio Valmor: a Casa de António Macieira (Avenida Fontes Pereira de Melo, Lisboa) em 1910 e o Prédio de Rendimento da viúva Estefânia Macieira (Rua Viriato, Lisboa) em 1917. O seu contributo, no âmbito da Arquitectura e do Design de Interiores, decorre de uma atitude paradoxalmente ecléctica e moderna, revelando-nos por um lado registos apoiados numa reinterpretação de soluções referenciadas no período medieval ou clássico, por outro, fórmulas sediadas nos movimentos *Arts and Crafts* ou Proto-Arte Nova³, Arte Nova e Secessão vienense. À semelhança de Raul Lino (1879-1974), Korrodi foi fundamentalmente influenciado pelos modelos anglo-saxónicos⁴ e o estudo paralelo dos monumentos nacionais permitiu-lhe criar obras particularmente fundamentadas sob o ponto de vista do léxico decorativo e das soluções construtivas.

No âmbito do percurso e obra arquitectónica de Ernesto Korrodi, há que evidenciar o contributo pioneiro do estudo intitulado *Ernesto Korrodi: 1889-1944: arquitectura, ensino e restauro do património*⁵ e da dissertação *Rota de arquitectura Korrodi: contributo para o conhecimento da vida e obra do arquitecto (1870-1944)*⁶. Referenciamos ainda a tese *Design de interiores domésticos no início do século XX: Apontamentos de Arte Nova na obra de Ernesto Korrodi*,⁷ ao

longo da qual visámos o estudo do Design de Interiores domésticos em Portugal no início do século XX e o contributo da Arte Nova para esta prática profissional, movimento particularmente difundido por Ernesto Korrodi, tendo sido analisados casos de estudo inéditos. Alguns dos espaços interiores estudados anunciam uma modernidade, embora nunca deixando de ser ecléticos, integrando apontamentos decorativos e mobiliário de autor, soluções industriais e espacialidades inovadoras.

No âmbito da presente reflexão, procuraremos demonstrar a operatividade projectual de determinadas tipologias de desenho a que Korrodi recorre e conseqüente contributo para a qualidade das soluções patentes nos seus projectos.

2. Do desenho de observação ao desenho processual e de apresentação

Os projectos de Ernesto Korrodi decorrem de um processo de experimentação que decorre fundamentalmente do desenho. Os seus cadernos de esboços reflectem a importância que os desenhos de observação ou de referência⁸ assumem no seu percurso, não como meio de criação de um produto acabado, mas como instrumento de interpretação da realidade e como suporte posterior para o desenvolvimento projectual: *Um primeiro sinal de que eles se inserem já no processo de concepção é o facto curioso, de tantas vezes, os primeiros apontamentos de projecto surgirem na mesma folha de papel onde se encontram alguns desenhos de referência, revelando assim a fronteira difusa que separa os dois territórios*⁹. No contexto da criação, estes desenhos constituem, portanto, parte do processo projectual, na medida em que recorremos constantemente à memória retidas a partir destes (não só imagens mas também sons, cheiros, etc.)¹⁰ e aos próprios desenhos como veículo de inspiração, de refrescar o nosso olhar e evocar elementos importantes para os projectos que realizamos. Korrodi desenvolvia nos seus cadernos, desenhos referenciais em perspectiva, mas também ortográficos, nomeadamente plantas.

Na sua obra *Desenho*, Ana Leonor Rodrigues constata que o melhor modo de entendermos o que é o desenho, é pensarmos na semelhança que este tem com uma sombra projectada sobre um plano, na medida em que a transposição da realidade para duas dimensões implica uma abstracção da mesma, que nada tem de concreto ou objectivo: *Existe uma transposição de volume para plano, à semelhança de uma sombra, em que se dá a transposição de uma pessoa para uma parede. Tanto a sombra dessa pessoa como o desenho do seu perfil nos mostram uma imagem que facilmente aceitamos como representação*¹¹. Mais à frente, acrescenta que este processo de apreensão implica sempre uma filtragem de informação e, nessa perspectiva, o desenho apresenta menos dados, menos objectividade e alguma informação pessoal¹². Num processo selectivo, o autor opta não só pelo tipo de desenho mais adequado à sua visão, mas também o ângulo de observação e espaços que integram a vista, a dimensão do enquadramento, os elementos a incluir ou a excluir (pormenores, ornamentação,

perfis, volumes, etc.), o que faz com que cada representação corresponda não a uma cópia mas a uma interpretação individual de um fenómeno envolvente em que cada imagem corresponde a uma mão específica¹³. E cada registo corresponde a uma construção visual diferenciada do ponto de vista das relações, proporções, hierarquias, luz, materialidade, textura e volume.

Nesta perspectiva, consideramos fundamental analisar os propósitos, as atitudes e intenções dos desenhos produzidos pelo autor em causa, compreender a sua vocação como referências dos fenómenos envolventes, como via da exploração projectual, como apresentação de uma ideia a terceiros. Korrodi envolve-se num processo mais linear de definição dos espaços e mobiliário, de modo mais preciso e pragmático, embora recorra frequentemente aos chamados desenhos exploratórios onde os traços se sobrepõem de forma mais repetida¹⁴, afastando-se contudo dos esboços mais soltos, quase ilegíveis presentes em processos mais intuitivos. No caso de Korrodi, predominam os desenhos de pesquisa mais formais já com alguma precisão e indicações respeitantes a materiais, texturas, dimensões. O desenho ortográfico evidencia-se, não anulando contudo o recurso à perspectiva ou axonometria e, quando tal acontece, é frequente assistirmos a um processo de acumulação de registos diferenciados no mesmo suporte, designadamente perspectivas, plantas, axonometrias ou cortes, que se cruzam para testar soluções a nível da disposição de volumes, forma, vistas ou pormenores. As plantas e cortes, no caso da comunicação dos interiores, tanto podem corresponder a desenhos de estudo que o acompanham ao longo do processo, mais ou menos legíveis, com ou sem escala, de carácter embrionário ou de síntese, repletos de mais ou menos incertezas, como a desenhos de apresentação do projecto a terceiros que visam desde logo uma comunicação precisa, destituída de ambiguidade. Contudo, o facto de se tratar de desenhos extremamente codificados que seguem regras ou convenções universais, faz com que não sejam elementos eficazes quando se trata de comunicar uma ideia ao cliente¹⁵. Através dos desenhos ortográficos conseguimos compreender as relações conceptuais entre os elementos do projecto, de natureza geométrica (traçados reguladores) ou a relação entre diferentes configurações, dimensões e escalas: *Cada desenho ortográfico elimina a informação relativa a uma dimensão para garantir a clareza e objectividade das outras duas dimensões: a planta representa o comprimento e a largura; o alçado e o corte representam apenas comprimento e altura ou largura e altura*¹⁶. Por outro lado, a redução de uma construção tridimensional à bidimensionalidade é simultaneamente um obstáculo na medida em que o sentido de profundidade é aplanado e uma mais-valia para a visualização pois quer a planta quer o corte permitem a visualização de certos aspectos e relações visuais que de outra forma não seriam visíveis¹⁷.

Cada desenho construído promove uma determinada forma de pré-visualização do projecto ainda não materializado, de antecipação do construído. A planta, elemento de forte abstracção, será mais tarde considerada por Le Corbusier como o elemento gerador: *A planta apresenta disposições horizontais e a organização, revelando aspectos como a forma e configuração das divisões, as conexões horizontais entre espaços interiores, a ligação entre exterior e interior, ou o alinhamento dos elementos espaciais*¹⁸. Este pressuposto seria certamente

partilhado por Korrodi que também a encarava como desenho chave, que o ajudava a clarificar a geometria do projecto e a sintetizar sucessivamente um conjunto de ideias. Os desenhos que comunicam os interiores apresentam detalhes de extrema importância que revelam não só o desejo de ordem e funcionalidade como facilitam a sua implementação em obra. É dada uma atenção particular às plantas de pavimentos, facto observável por exemplo no caso das representações de pavimentos da *Engomação* e *Costura*, executadas à escala 1:20, que integram o processo do Palácio do Rego, localizado em Braga (Fig.1). Na composição dos pavimentos, o autor integra ricas cercaduras (frequentemente duas) que enquadram o tapete central e contrastam com este pelo seu cromatismo e pelos padrões diferenciados, trabalhados de modo expressivo através de aguada. A qualidade da estereotomia dos pavimentos decorre de um conhecimento técnico aprofundado dos materiais e de uma geometria sólida presente em todos os seus projectos. O próprio formato do mosaico escolhido permite criar motivos florais geometrizados e reforça em alguns casos a forma da própria dependência, o que acontece na *engomação* apresentada onde o contorno hexagonal predomina. Por outro lado, estejamos a falar de um ladrilho ou de mosaicos de madeira, verifica-se uma capacidade de dignificar o plano inferior através de alternâncias na sua colocação, que pode seguir uma malha ortogonal e/ou diagonal. Alguns destes desenhos surgem acompanhados das medições respeitantes às bordaduras e tapetes centrais. Dada a simetria que regula pavimentos e tectos, é comum proceder-se apenas a uma representação parcial destes planos e dos seus padrões.

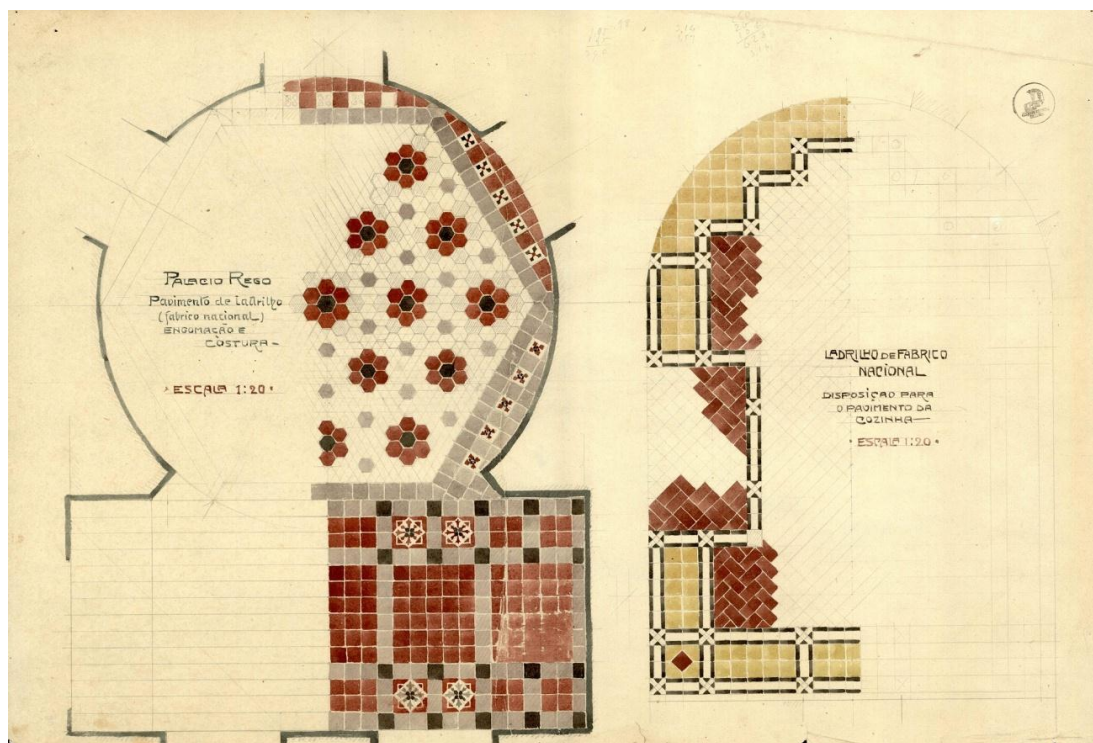


Fig. 1. Palácio Rego: *Pavimento de ladrilho (fabrico nacional), Engomação e costura, esc.1:20; Ladrilho de fabrico nacional (disposição para o pavimento da cozinha), esc.1:20*. S.d. Arquivo Distrital de Leiria.

As plantas dos pisos descrevem a configuração interior numa vista superior. No caso da planta, concepção absolutamente abstracta, o desenho está contido num plano de corte horizontal e revela-nos a organização espacial interna. Correspondem a cortes horizontais efectuados lateralmente, que permitem remover a parte superior, deixando a parte inferior visível. Este “corte” é realizado a cerca de 1.50 m de altura contada a partir do pavimento de modo a que o desenho contemple aberturas correspondentes às janelas e portas e também vistas superiores do mobiliário.

As plantas de proposta dos vários pisos, desenhadas por Ernesto Korrodi, comunicam essencialmente a organização espacial devidamente legendada; a localização e sentido dos cortes; as cotagens das fachadas em torno da própria planta e das dependências, assinaladas internamente; a demarcação e também cotagem dos eixos dos vãos exteriores ou interiores (a largura destes nunca aparece cotada pois consta do mapa de vãos) ou elementos importantes (como os arcos, por exemplo) que predominam acima da linha de corte e que são representados a linha tracejada, o sentido de subida das escadas. É também contemplada a colocação das principais peças de mobiliário, sempre relacionadas com os vários planos que compõem o espaço, não só no âmbito dos desenhos de apresentação mas também nos de carácter exploratório, desenvolvidos numa escala nunca inferior à 1:50.

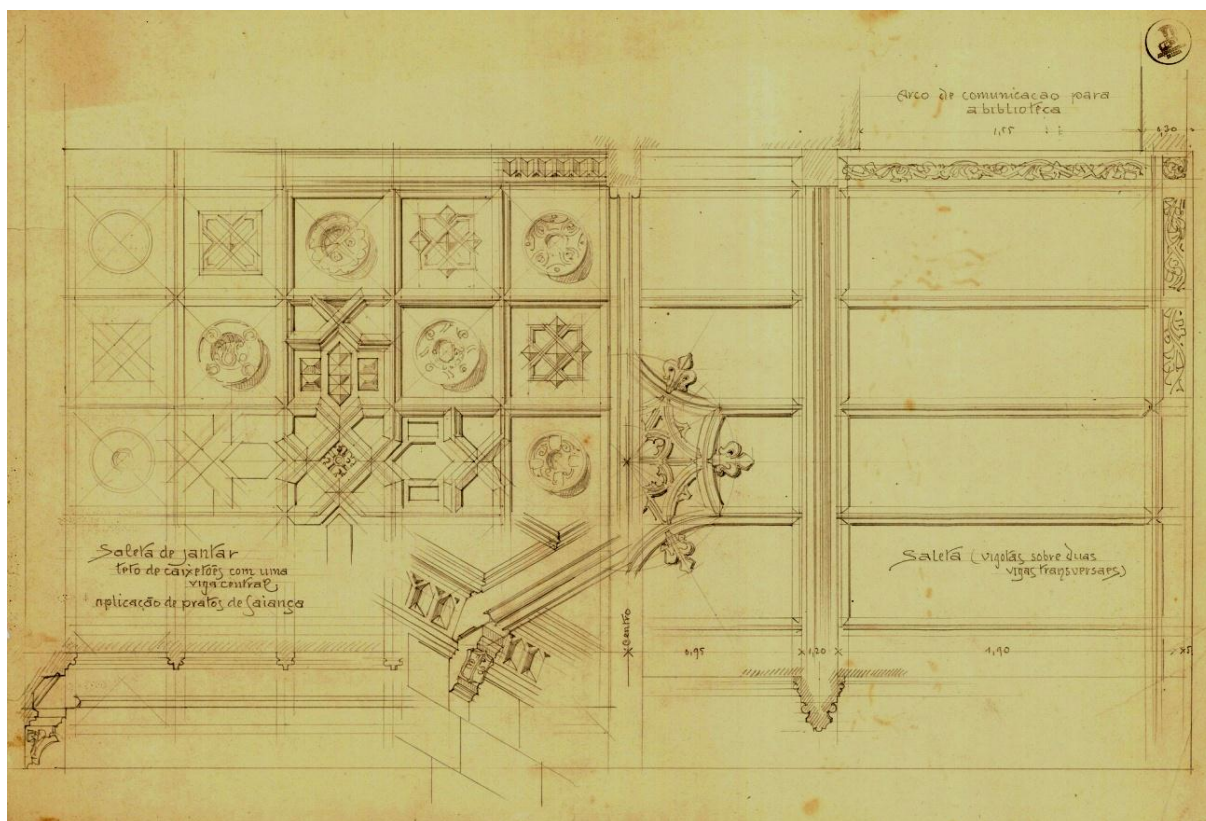


Fig. 2. Palácio Rego: Planta de tectos do salão de jantar e da saleta / pormenores. S.d. Arquivo Distrital de Leiria.

No caso específico das salas de jantar, dependência que assume um papel fundamental na hierarquia de relações espaciais, deparamo-nos com o desenho de bufetes (simples ou com passa-pratos de ligação à copa), trinchantes, mesa e cadeiras devidamente representadas para fora do perímetro da mesa a fim de se garantir uma circulação livre em torno deste núcleo central. As lareiras ou *fogões* figuram no desenho das dependências dos pisos nobres como salões (*salão de jantar* no caso deste exemplo), salas, bibliotecas, salas de bilhar ou escritórios. Anotações relativas a elementos como arcos, pilares e vigamentos (neste caso, de betão) completam a informação contida nas plantas. O próprio apontamento sintetizado dos pavimentos demonstra uma relação de correspondência métrica com o desenho de tectos, aspecto evidente quando comparamos o salão de jantar do mesmo projecto, representado na planta do piso térreo, com a representação dos respectivos tectos em caixotões. O estudo de tectos é também alvo de maior pormenorização. Frequentemente, as projecções em planta são acompanhadas de cortes e apresentadas em conjunto ou sob a forma de vistas combinadas, situação que se verifica nos mapas de vãos.

Na folha apresentada, acumulam-se três tipos de desenhos de apresentação: plantas de tectos da pequena sala de jantar e da saleta (Fig. 2), dependências de carácter mais intimista e familiar; uma perspectiva aproximada do cachorro com motivo fitomórfico que sustenta cada vigamento; corte que comunica o perfil da cornija ou sanca, assim como os vigamentos em vista e régua. O tecto da saleta de jantar nasce da subdivisão através de diagonais dos caixotões de base: uns ocupados por florões, outros que contemplam motivos geométricos resultantes da sobreposição de um quadrado e de um losango ou que recebem pratos de faiança. Esta última opção remete-nos para a originalidade de soluções como a do tecto do coruchéu do Palácio dos Marqueses de Abrantes (Lisboa, séc. XVII), formado por porcelanas Ming que nos chegavam do Oriente. São apontadas algumas sombras próprias nas pontas de diamante e projectadas no caso das faianças. O desenho do motivo central do tecto da saleta, remete-nos para uma linguagem neo-gótica com os seus lises.

Ao reduzir e sintetizar a quantidade de informação, a planta enfatiza aspectos específicos do projecto, à semelhança dos desenhos que com ela se articulam, isto é, os alçados e os cortes que permitem comunicar os diferentes planos que compõem as dependências. E se a planta corta horizontalmente o objecto, o corte ou secção efectua a mesma operação verticalmente e, no caso dos projectos de Korrodi, as superfícies cortadas são desenhadas com maior espessura ou então preenchidas a cor. Neste sentido, o autor desenvolve sempre pelo menos um corte transversal e outro longitudinal, mas dependendo da complexidade de cada compartimento, poderia proceder a um corte parcial, respeitante a uma dependência específica, numa escala mais detalhada. O corte secciona verticalmente o edifício, revelando-nos aspectos fundamentais como: a organização no sentido vertical (um ou mais pisos); a circulação (escadas, elevadores, monta-pratos); a própria percepção de escala dos espaços reforçada pela inserção de mobiliário, de uma figura ou até de um automóvel no caso das garagens¹⁹; características construtivas (lajes dos pavimentos, tectos, fontes de iluminação zenital, estruturas das coberturas), revestimentos. O primeiro corte

apresentado, respeitante ao mesmo projecto, contempla todos estes elementos, inclusivamente um elevador, função pouco comum numa habitação unifamiliar. Comunica as tipologias de tectos, sendo de evidenciar o tratamento decorativo atribuído ao tectos abobadados de zonas de circulação (ligação entre a sala de fumo e o jardim de Inverno, por exemplo), do salão de jantar e do quarto dos donos (neste caso, complementado por um remate piramidal), situados no primeiro e segundo andares, em que os vigamentos se reflectem no espaçamento das pilastras dos lambris. É também pormenorizada a representação dos pórticos arqueados (em volta perfeita ou combinados com arcos ogivais), cujos capitéis nos remetem para o românico, portas almofadadas inspiradas no período renascentista e barroco ou envidraçadas e sediadas num léxico *Art Nouveau*. O mobiliário assinalado reduz-se à representação da cama do quarto dos donos, integrada num nicho reentrante rematado por finos colunelos. Também o fogão de lenha surge inserido sob a chaminé da cozinha. Por fim, as secções transmitem o tipo de iluminação que os espaços recebem, dependendo da escala e tipologia das respectivas janelas, que tanto podem consistir em amplas sacadas como em vãos inseridos ao nível do silhar como podemos constatar na cozinha que evoca um certo imaginário medieval.

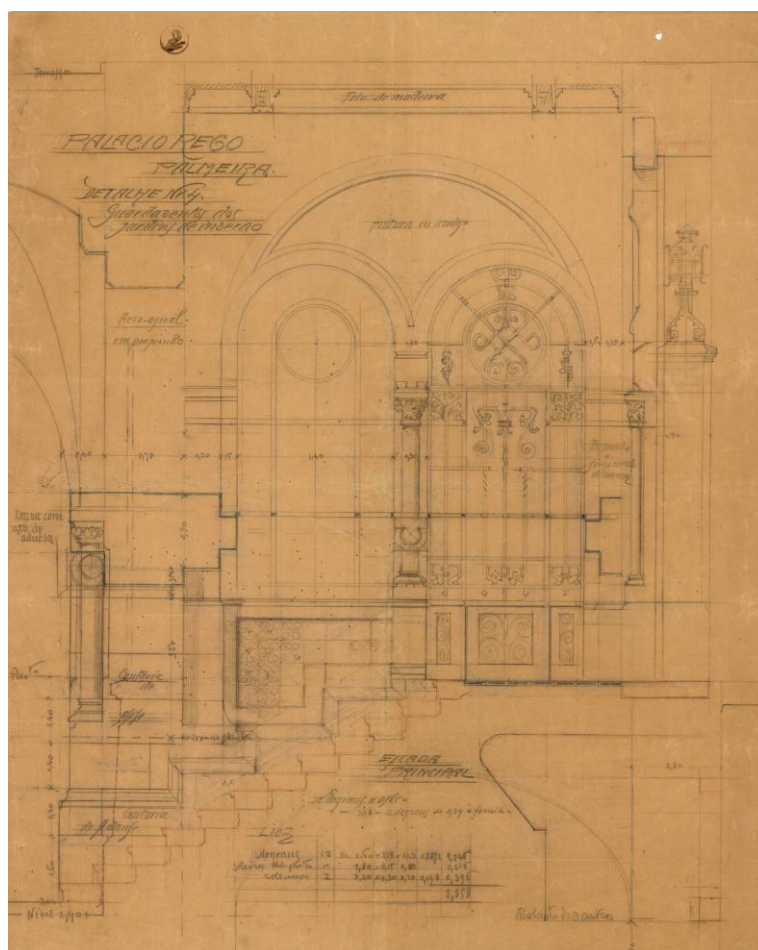


Fig. 3. Palácio Rego: *Detalhe n.º4, Guardaventos dos jardins de Inverno.*
S.d. Arquivo Distrital de Leiria.

Na pormenorização construtiva do vão geminado do Jardim de Inverno do Palácio Rego (secção parcial que atravessa o vestíbulo de entrada, Fig. 3), evidenciam-se aspectos que só podem ser lidos ao nível de um corte: a solução do tecto composto por vigamentos de madeira aparentes, os revestimentos a perpianho ou em mármore fingido; a sintetização dos motivos decorativos orgânicos que invadem os capitéis e a serralharia artística da porta; o embasamento do outro vão revestido a azulejaria a julgar pela métrica apontada; o pormenor do pedestal em pedra no canto superior direito que sustenta uma luminária em ferro com remates meândricos.

No âmbito da presente reflexão, resta-nos ainda referir a importância da pormenorização das portas interiores, incorporada em cortes construtivos como vimos anteriormente ou em mapas de vãos.

3. Estudos de mobiliário e objectos

Korrodi desenvolveria igualmente múltiplos desenhos de estudo em torno de conjuntos ou peças isoladas de mobiliário, promovendo uma relação de unidade e síntese entre estas e os planos que compõem o espaço a que se destinam. Quer este sentido de integração quer a própria linguagem denunciam a influência exercida pelos modelos ingleses, incorporando frequentemente soluções fixas, pensadas para ocupar nichos ou paredes específicas: *É neste sentido que os vários tipos de mobiliário fixo se tornaram uma mais-valia no efeito da dependência, preenchendo o abismo entre a casa e a sua mobília, e dando deste modo a aparência de unidade e harmonia. Os assentos fixos ao recesso, as prateleiras acima das lareiras e ajustamentos dos quartos, tudo aparece como parte de uma estrutura própria e formam deste modo uma relação de conexão entre o mobiliário móvel e a casa*²⁰.

O bufete apresentado (Fig.4) reflecte a importância que o desenho exploratório assume na metodologia projectual de Korrodi, em que a imagem surge sempre acompanhada de cotagens ou outras indicações, muitas vezes relativas aos acabamentos ou instruções respeitantes à aplicação do material. Nasce da sobreposição de três módulos: o de embasamento que seguirá a linha do lambril; o central que pode incorporar um passa-pratos de ligação à bancada da cozinha; um superior rematado por uma cornija ou pedimento. Nesta fase embrionária do processo, observa-se uma experimentação em torno dos cheios e vazios, não havendo ainda uma opção relativamente à localização dos batentes almofadados ou envidraçados, gavetas e prateleiras. Pequenas estrias demarcam o friso de transição entre o módulo central e o superior. O próprio passa-pratos tanto surge aberto como coberto por uma reduzida cortina, solução que parece estender-se ao corpo superior se observarmos o desenho da direita. Os pés parecem aproximar-se de uma versão em bolacha achatada.

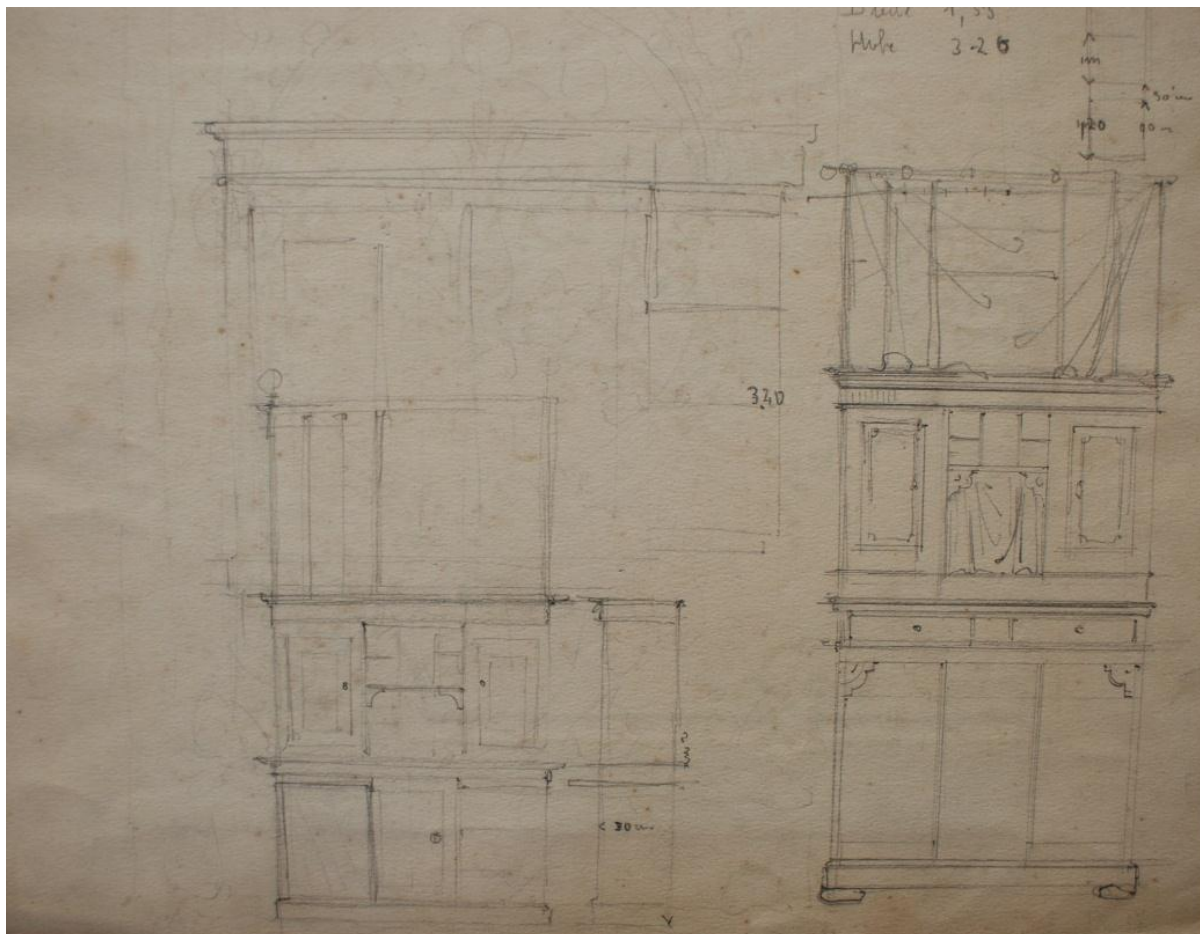


Fig. 4. Estudo para bufete. Col. João Korrodi Alves Mineiro.

Outra peça de autor especificamente criada para as salas de jantar, correspondia ao lava-mãos. Embora fossem frequentemente em pedra lioz, um dos exemplos encontrado, ainda datado do séc. XIX, seria executado em cerâmica e surge representado em vista e perfil. Apresenta um nicho em arco de volta perfeita pontuado por concheados ao longo da sua moldura e por acantos localizados lateralmente e no fecho do arco, que são representados apenas num dos lados do desenho do lavatório dada a relação de simetria face a um eixo que nunca é esquecido. Quer a folhagem lateral quer a bacia são enfatizadas contrastando com o plano recuado que integra a torneira. O modo como o autor abandona propositadamente este estudo, confere a esta representação um aspecto incompleto, em que cheio e vazio se equilibram. O lápis revela-se um instrumento propício a este trabalho pormenorizado de claro-escuro. A linha assume-se como elemento fundamental de expressão, definindo formas com contornos mais ou menos decididos.

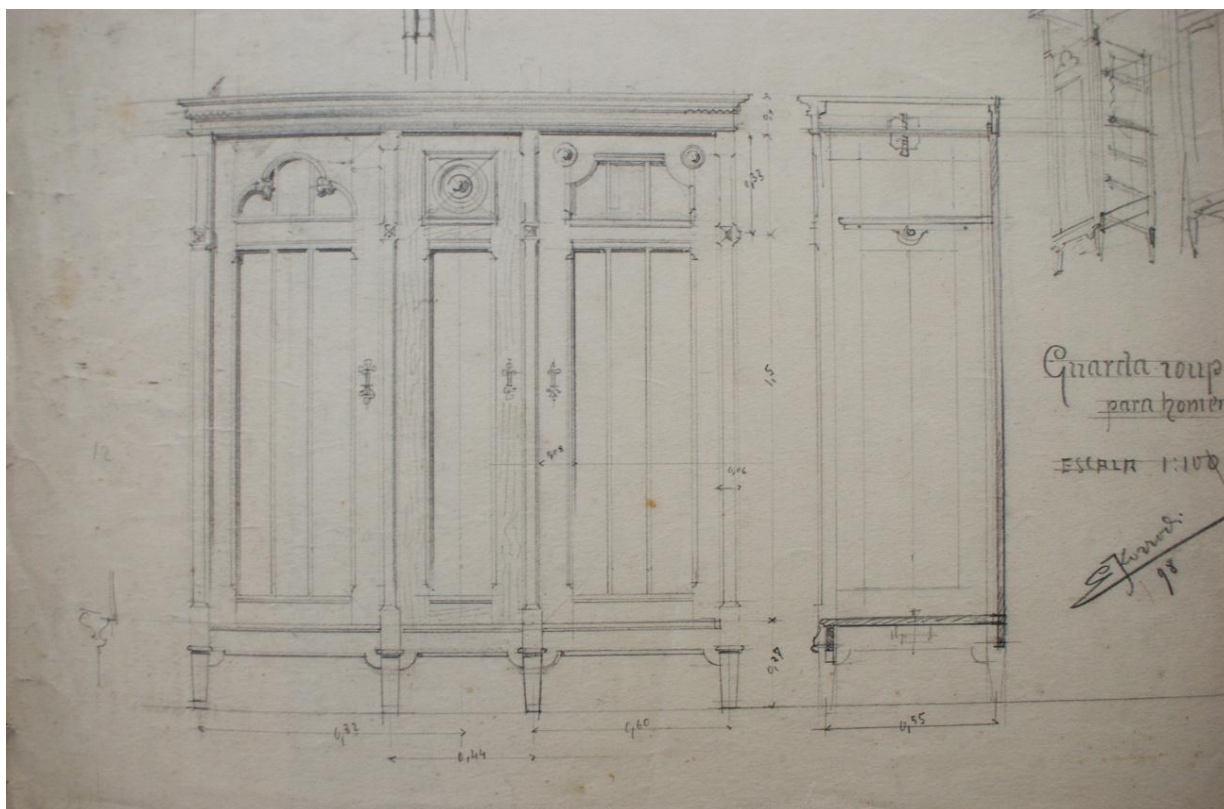


Fig. 5. *Guarda-roupa para homem*. Esc. 1:10. 1898. Col. João Korrodi Alves Mineiro.

Nos exemplos correspondentes a desenhos de síntese²¹ relativos a dois guarda-fatos, quando o autor intensifica as arestas laterais esquerdas, enfatiza os painéis reentrantes, associando a ilusão de profundidade a um registo técnico bidimensional sem que tal implique o recurso à mancha. As linhas que definem os medalhões circulares são densificadas lateralmente e abandonadas dando lugar ao branco do papel, transmitindo de modo expressivo a noção de volume. O autor tanto recorre a modos rigorosos de representação como também desenvolve grafismos mais livres que evidenciam as propriedades texturais dos materiais, ao mesmo tempo que conferem valores de sombra e luz ao desenho.

O eclectismo da obra de Korrodi marca a sua presença no desenho. A atitude de Korrodi consiste, à imagem de Lino, em projectar em função do seu tempo e do perfil específico de cada cliente, inspirando-se no passado e no presente a fim de dar uma resposta funcional e simbólica adequada ao mesmo.²² O guarda-roupa masculino que apresentamos (Fig.5) denuncia uma linguagem neogótica, pela verticalidade dos seus painéis reentrantes ou pelo recurso a formas trilobadas, presente quer nas partes superiores dos batentes quer nas ferragens dos espelhos de fechadura. O intervalo que separa estes apainelados pode também sugerir que estes correspondessem a vazios e que por detrás surgissem umas cortinas, solução recorrente na viragem do séc. XIX, que evoca o papel da componente têxtil tão valorizada no período medieval, embora os pés torneados e afunilados fossem difundidos pelo neoclassicismo. Na mesma folha, é desenvolvida uma perspectiva a partir de um ângulo de observação invulgar, que

revela uma sequência de suportes horizontais talvez destinados a calças. No segundo guarda-roupa, eventualmente incluído na mesma encomenda, esbate-se este sentido de verticalidade e são incorporados elementos que remetem para a Renascença. Arcarias reentrantes ou vazadas em diferentes escalas vêm ritmar quer a parte superior dos batentes quer o coroamento que integra um pedimento interrompido. Ao contrário do que observámos na solução anterior, o corpo não se eleva e passa a incorporar duas gavetas na base, cuja superfície apresenta apenas uma moldura com remates laterais semi-circulares e medalhões (ou puxadores) que respeitam a mesma forma. O batente central dá lugar a um apainelado fixo e os pés perdem altura assumindo a forma de pé de esquadro. As ilhargas correspondem mais uma vez a uma simplificação da frente. Linhas intensificadas voltam a enfatizar contornos e sombras próprias, ao mesmo tempo que linhas mais suaves e irregulares simulam a textura da madeira.

A multiplicidade de escalas e tipologias de desenhos está também presente nos estudos de uma estante de livros neogótica. Neste sentido deparámo-nos com uma axonometria de conjunto, assim como uma vista ampliada de um contraforte em ferro forjado que comunica os pontos de fixação do mesmo à prateleira e da consola à parede. Um apontamento de pequena escala a caneta ou aparo sugere um primeiro desenho para estes suportes metálicos em que um dos caules enrolados finalizava sob a forma de trevo. A caneta volta ser o instrumento escolhido na hora de enfatizar a solução em axonometria e de sugerir a própria textura dos veios da madeira através de grafismos verticais paralelos entre si e este tipo de trama estende-se à simulação das sombras próprias e projectadas. O mesmo instrumento riscador seria empregue na elaboração de esboços mais fluídos que visavam a concepção de uma consola e de uma secretária (dada a sua escassa profundidade, dificilmente se tratará de uma mesa de sala de jantar ou outro tipo de mesa). Estamos perante desenhos exploratórios, em que se assiste ao equacionar de dois tipos de ilhargas no caso da secretária, parecendo a mais ampliada corresponder à última solução, que apresenta inclusivamente sombras novamente construídas no sentido vertical, na qual o vigamento de ligação das ilhargas aparece colocado mais acima, tendo sido inserido um outro ao nível do suporte cujo topo recebe a imagem da cruz da Ordem dos Templários. A consola surge ainda pouco detalhada e um dos desenhos dá-nos indicação sobre a sua consonância como o alinhamento de um lambril. O seu perfil recortado evoca as mesmas influências medievais sentidas no caso anterior.

Por fim, os desenhos de estudo visam frequentemente o funcionamento dos equipamentos e movimentos associados aos mesmos. Os estudos a lápis que visam a concepção de um cavalete e de um plinto elevatório para desenvolvimento de trabalhos escultóricos, reflectem precisamente a operatividade do desenho em momentos mais avançados do projecto. Nos desenhos exploratórios respeitantes ao projecto de um estirador, acumulam-se no mesmo suporte axonometrias ou perspectiva globais, indicações relativas a superfícies rebatíveis ou extensíveis e certos pormenores ampliados, designadamente articulações entre as diferentes componentes. Este conjunto de desenhos mais imediatos e de menor dimensão, imperceptíveis a terceiros como acontece em certos pormenores destes registos, reflectem precisamente a

Conclusão

Concluimos que o rigor dos projectos de Korrodi e a sua sustentação sob o ponto de vista conceptual e técnico, comprovam a operatividade do desenho de referência ou processual e a sua consequente validação como metodologia projectual. Está em causa não só o grau de pormenorização que Korrodi atingia mas a qualidade dos desenhos que antecipariam a sua concretização construtiva: perspectivas, plantas de pisos, plantas de pavimentos e de tectos, estudos de mobiliário. É abrangente a forma como se exprimia através do desenho de estudo e técnico, dedicando sempre uma especial atenção, nos seus projectos, à sua pormenorização através da execução de cortes, mapas de vãos e desenho de mobiliário. A análise das metodologias adoptadas por Korrodi, mais especificamente o desenho, revelam uma consciência dos elementos essenciais para o desenvolvimento conceptual e técnico de um projecto: a localização criteriosa das funcionalidades domésticas, a integração do mobiliário, o equacionamento de novas relações espaciais e questões como o conforto, iluminação ou ventilação, soluções decorativas ou construtivas, estudos cromáticos e modulação métrica dos espaços e materiais aplicados.

NOTAS

¹ VITERBO, Sousa, *Dicionário histórico e documental dos arquitectos, engenheiros e construtores portugueses*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1904, Vol. II, p. 46.

² “Contém 26 estampas, de reproduções photolithographicas dos desenhos originaes (plantas, perspectivas, apontamentos do estado actual, etc.)”. VITERBO, Sousa, “Carta autobiográfica de Korrodi”, in *Dicionário histórico e documental dos arquitectos, engenheiros e construtores portugueses*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1904, Vol. II, p. 47.

³ Madsen defende que a Arte Nova apareceu em Inglaterra e atribuí-lhe a designação de Proto-*Art Nouveau*. MADSEN, S. Tschudi, *Art Nouveau*, Trad. por Ângelo de Sousa, Porto, ED. Inova, 1967, p. 14.

⁴ Ernesto Korrodi assinava as revistas *Academy Architecture and Architectural Review* (1895-1914) e a *Schweizerische Bauzeitung* (1900-1935), publicação a cargo do Instituto Politécnico de Zurique.

⁵ COSTA, Lucília Verdelho da, *Ernesto Korrodi, 1889-1944: Arquitectura, ensino e restauro do património*, Lisboa, Ed. Estampa, 1997.

⁶ OLIVEIRA, Maria Genoveva Moreira, *Rota de arquitectura Korrodi: contributo para o conhecimento da vida e obra do arquitecto (1870-1944)*, Dissertação de Mestrado, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2005.

⁷ ROMÃOZINHO, Ana Mónica Pereira Reis de Matos, *Design de interiores domésticos no início do século XX: Apontamentos de Arte Nova na obra de Ernesto Korrodi*, Tese de Doutoramento em Design, Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa, 2013.

⁸ Estes registos referem-se a desenhos a partir da observação que funcionam como meios de memorização da realidade. FRASER, Ian e HENMI, Rod, *Envisioning Architecture: An Analysis of Drawing*, New York, John Wiley & Sons, 1994, p. 83.

⁹ SPENCER, Jorge, *Aspectos Heurísticos dos Desenhos de Estudo no Processo de Concepção em Arquitectura*, Lisboa, Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa, 2000, Tese de Doutoramento, pp. 226-227.

¹⁰ FRASER, Ian e HENMI, Rod, *Envisioning Architecture: An Analysis of Drawing*, New York, John Wiley & Sons, 1994, p. 96.

¹¹ RODRIGUES, Ana Leonor M. Madeira, *Desenho*, Lisboa, Quimera, 2003, p. 21.

¹² *Ibidem*, p. 22.

¹³ FRASER, Ian e HENMI, Rod, *Envisioning Architecture: An Analysis of Drawing*, New York, John Wiley & Sons, 1994, p. 85.

¹⁴ Designação atribuída por Jorge Spencer. “Alguns dos procedimentos práticos seguidos por esta manipulação de informação, passam por exemplo por uma selecção explícita feita através do redesenho do objecto de estudo numa nova folha, ou por dirigir implicitamente a atenção sobre um aspecto particular do desenho por via de uma transparência, ou ainda mais simplesmente, através da insistência numa zona específica do próprio desenho, com novos traços (com a mesma ou outra cor) que se sobrepõem repetidamente.” SPENCER, Jorge, *Aspectos Heurísticos dos Desenhos de Estudo no Processo de Concepção em Arquitectura*, Lisboa, Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa, 2000, Tese de Doutoramento, p. 246.

¹⁵ “The method of orthographic projection, perfected by William Binns in 1857 and based on Dürer’s method of 1525, is notoriously ambiguous, and hundreds of conventions have grown up (BS8888 and ASME Y14.5M, for example) to try to make sense of it- describing what should be seen, and what is hidden but must be indicated, say, by a dotted line. It needs a degree of expertise to be able to read them (...).” PIPES, Alan, *Drawing for designers*, London, Laurence King Publishers, 2007, p. 54.

¹⁶ “Each orthographic drawing eliminates information of one dimension to increase the clarity and focus on the other two: The plan represents length and width but not height; the elevation and section represent only length and height or width and height.” FRASER, Ian e HENMI, Rod, *Envisioning Architecture: An Analysis of Drawing*, New York, John Wiley & Sons, 1994, p. 25.

¹⁷ FRASER, Ian e HENMI, Rod, *Envisioning Architecture: An Analysis of Drawing*, New York, John Wiley & Sons, 1994, p. 26.

¹⁸ “The plan view presents horizontal arrangements and organization, showing such aspects as the shape and configuration of the rooms’ boundaries, the horizontal connections from space within the scheme and from inside to out, or the alignment of bearing elements”, *Ibidem*, pp. 25-26.

¹⁹ Nos alçados, é frequente confrontarmo-nos com uma carruagem, uma automóvel ou uma figura que reforçam a comunicação da escala do edifício.

²⁰ SCOTT, M.H. Baillie, “On the choice of simple furniture”, *The Studio*, Vol. 10 (April 1897), p. 152.

²¹ Jorge Spencer designa-os também de desenhos de contexto. “Estes são desenhos que, através de plantas, cortes, alçados etc., normalmente em escalas convencionais, se referem a uma parte ou a um conjunto do objecto, propondo como que um resumo ou síntese do percurso percorrido até esse momento”, SPENCER, Jorge, *Aspectos Heurísticos dos Desenhos de Estudo no Processo de Concepção em Arquitectura*, Lisboa, Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa, 2000, Tese de Doutoramento, p. 237.

²² “O que nas cousas antigas aprendo, tão bem como em muitas obras modernas e estrangeiras, é a maneira como se pode tirar partido dos elementos de que se dispõe para produzir obras que correspondam às variadíssimas condições dos meios e fins a que se destinam.” “Um grande artista decorador: Raul Lino”, *Ilustração Portuguesa*, 2ª Série, n.º228 (4 Julho 1910), p. 18.

Fecha de recepción: 28 de junio de 2013

Fecha de revisión: 16 de julio de 2013

Fecha de aceptación: 18 de septiembre de 2013