

O Rundbogenstil alemão e reflexões sobre o estilo de arco round americano



Kathleen Curran

The Journal of the Society of Architectural Historians, Vol. 47, No. 4 (Dez., 1988),  
351-373.

URL estável:

<http://links.jstor.org/sici?sici=0037-9808%28198812%2947%3A4%3C351%3ATGRARO%3E2.0.CO%3B2-R>

The Journal of the Society of Architectural Historians é atualmente publicado pela Society of Architectural Historians.

---

O seu uso do arquivo JSTOR indica a sua aceitação dos Termos e Condições de Uso do JSTOR, disponíveis em <http://www.jstor.org/about/terms.html>. Os Termos e Condições de Uso do JSTOR prevêm, em parte, que, a menos que você tenha obtido permissão prévia, você não pode baixar uma edição inteira de uma revista ou várias cópias de artigos, e pode usar o conteúdo no arquivo JSTOR apenas para uso pessoal, não comercial.

Por favor, entre em contato com o editor sobre qualquer uso adicional deste trabalho. As informações de contato do editor podem ser obtidas em <http://www.jstor.org/journals/sah.html>.

Cada cópia da qual parte de uma transmissão JSTOR deve conter o mesmo aviso de direitos autorais que aparece na tela ou página impressa de tal transmissão.

---

JSTOR é uma organização independente sem fins lucrativos dedicada a criar e preservar um arquivo digital de periódicos acadêmicos. Para mais informações sobre o JSTOR, por favor entre em contato

# O Rundbogenstil Alemão e Reflexões sobre o Estilo Americano de Arcos Redondos

KATHLEEN CURRAN Universidade Brown

Este artigo investiga o Rundbogenstil alemão e sua influência sobre o estilo americano “*round-arched*” de arco redondo.” Um fenômeno estilístico e teórico

do século XIX, o Rundbogenstil alemão tinha tanto um significado específico quanto genérico: como um estilo arquitetônico contemporâneo e como um termo para arquitetura histórica de arcos redondos. Na pesquisa moderna, o Rundbogenstil passou a denotar qualquer edifício de arco redondo com características românicas ou italianizantes projetado por certos arquitetos alemães do início a meados do século XIX. Uma análise contextual geral da natureza complexa dos estilos ou “tendências” de arco redondo do século XIX na Alemanha ajuda a definir mais precisamente o Rundbogenstil. Após um exame teórico e estilístico de monumentos importantes em Karlsruhe, Munique e Berlim, o presente artigo delinea as características marcantes do Rundbogenstil e sua influência na América nas mãos de certos arquitetos emigrantes da Europa Central em Nova York e de dois grandes arquitetos americanos de meados do século XIX. A mudança teórica fundamental que o estilo sofreu nos Estados Unidos em ambos os grupos justifica um rótulo distinto—o “estilo de arco redondo” americano.

NOS CAPÍTULOS INICIAIS de sua obra *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*, Henry-Russell Hitchcock procurou definir e organizar as mudanças culturais, teóricas e estilísticas fundamentais entre 1750 e 1790 com o termo Classicismo Romântico.

*sicisim*.<sup>1</sup> Hitchcock nunca definiu explicitamente o termo, sem dúvida pretendendo, por sua própria evocação, sugerir “a ambiguidade

Gostaria de agradecer ao Professor Winfried Nerdinger, Technische Universität, Munique, e à Dra. Eva Bérsch-Supan, Berlim, por discutirem as questões do Rundbogenstil comigo durante minha pesquisa na Alemanha e revisarem o manuscrito deste artigo. Gostaria também de expressar minha gratidão ao Professor Juergen Schulz e ao Professor William H. Jordy, da Brown University, por oferecerem sugestões valiosas para este artigo. Meus sinceros e profundos agradecimentos também vão ao meu orientador de doutorado, Professor Damie Stillman, da University of Delaware. Este artigo foi extraído

da minha tese de doutorado, “O Rundbogenstil e o Românico Revival na Alemanha e sua Eflorescência na América, ca. 1844-1864,” University of Delaware, 1986.

1. O termo Classicismo Romântico foi cunhado em 1922 por Sigfried Giedion em seu *Spätbarocker und romantischer Klassizismus*, Munique, 1922, e foi introduzido em inglês em 1944 por Fiske Kimball em seu artigo “Romantic Classicism in Architecture”, *Gazette des Beaux-Arts*, 1944, 95-112.

do modo dominante deste período nas artes...”, ou seja, para descrever monumentos clássicos construídos em uma era romântica. Hitchcock continuou esse tema no capítulo intitulado “A Doutrina de J.-N.-L. Durand e sua Aplicação no Norte da Europa”, no qual enfatizou corretamente a enorme influência que o professor de arquitetura da École Polytechnique de Paris exerceu em toda a Europa do Norte, especialmente na Alemanha. Hitchcock descreveu o *Précis des leçons d’architecture donnés à l’École Polytechnique* (1802-1805) de Durand como “uma espécie de bíblia do Classicismo Romântico”, cujas lições foram absorvidas por arquitetos importantes como Leo von Klenze, Friedrich von Gärtner e Karl Friedrich Schinkel. E é por meio da influência de Durand no norte da Europa que Hitchcock introduziu o termo Rundbogenstil, fase do Classicismo Romântico que era “peculiarmente alemã”. Segundo a definição de Hitchcock, o estilo de arco redondo era genericamente italianizante, com variantes paleocristãs, bizantinas, românicas, góticas italianas e do quattrocento, mas tratado de uma forma distintamente alemã. O Rundbogenstil foi assim caracterizado como um estilo aberto, composto por “variantes” que, em combinação com uma predileção por formas geométricas simples e superfícies lisas, derivavam em última análise do próprio ecletismo de Durand e de suas peculiaridades estilísticas e metodológicas.

Não há dúvida de que as teorias arquitetônicas e os métodos de composição de Durand foram de enorme importância para a Alemanha.\* O *Précis* era familiar aos arquitetos alemães, alguns dos

2. Henry-Russell Hitchcock, *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*, Nova York, 1958, xxvii. As referências subsequentes são da edição mais recente, 1977.

3. Hitchcock, *Architecture*, 47, 55.

4. A influência de Durand é mencionada, mas não especificamente abordada no recente livro de David Watkin e Tilman Mellinghoff, *German Architecture and the Classical Ideal*, Cambridge, Mass., 1987, onde os autores utilizam o termo Classicismo Romântico. A inclusão de alguma discussão sobre o Rundbogenstil em seu livro pressupõe que ele está de alguma forma relacionado ao classicismo alemão, certamente em parte devido ao uso comum de Durand pelos arquitetos. É importante notar, no entanto, que as primeiras “batalhas” estilísticas travadas pelos defensores do Rundbogenstil foram, de fato, com os neoclássicos.

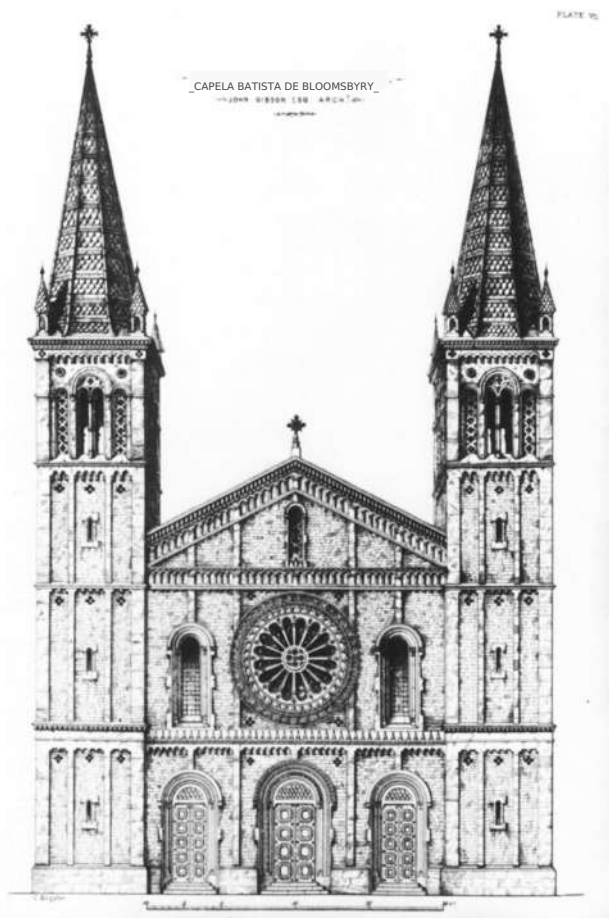


Fig. 1. John Gibson, Bloomsbury Baptist Church, London, 1848, front elevation (Engenheiro Civil e *Architect's* Journal, 1848, Pl. 7).

quem, incluindo Klenze, na verdade estudou com Durand; e já em 1806, os ensinamentos de Durand foram traduzidos para o alemão. No entanto, a apresentação deste período da história arquitetônica alemã sob o duplo rótulo de Classicismo Romântico e 'A Doutrina de J.-N.-L. Durand', leva a mal-entendidos significativos. Assim, arquitetos como Klenze e Girtner, que na verdade representam duas filosofias arquitetônicas radicalmente opostas, são agrupados como tendo sido influenciados por estilos e métodos franceses, que na verdade são tão amplos que são apenas parcialmente úteis como meio de classificação. Citar Klenze como praticante do Rundbogenstil, como Hitchcock fez, é especialmente irônico, considerando que o arquiteto foi um dos principais oponentes do estilo.

5. Veja, por exemplo, C. F. A. von Conta, *Grundlinien der bürgerlichen Baukunst nach Herrn Durand*, Halle, 1806. Conta estudou por um curto período na Ecole Polytechnique com Durand, e seu livro apresenta

uma versão condensada de algumas das lições francesas professor's palestras que Conta assistiu a aulas em Paris e mais tarde desenvolveu-se em um livro. Em sua introdução Conta afirma que o *Recueil et parallèle des édifices en tout de Durand* gêneros ensembles modernes, Paris, 1800, já era bem conhecido pelos alemães arquitetos.

Havia, de fato, pelo menos três estilos de arco redondo ou, mais precisamente, tendências que emergiram no início do século XIX na Alemanha e são geralmente, mas de forma inadequada, associadas ao termo Rundbogenstil. Uma olhada atenta nesses estilos ou tendências revelará diferenças significativas na teoria e na intenção que são refletidas ou apoiadas por visões díspares da história; e ao reconhecer essas diferenças, torna-se melhor isolar o significado peculiar e a influência do que foi originalmente denominado Rundbogenstil.

A primeira dessas três tendências foi a Neuromanik ou neorromânico, desenvolvida no Reno around 1815-1820 e estimulada, segundo historiadores como Albrecht Mann e Michael Bringmann, por um impulso para preservar monumentos históricos ali. Por exemplo, em 1812, fragmentos românicos da Martinskirche demolida em Bonn foram reutilizados na construção da Sebastianskapelle em Bonn-Poppelsdorf. Treze anos depois, em 1825, Ferdinand Nebel projetou um prédio octogonal com detalhes românicos e o anexou à torre ocidental de uma igreja do século XVIII. O Neuromanik mudou no decorrer da segunda metade do século XIX para o que Mann apelidou de Historismus dogmatischer, que, em vez de misturar formas, envolveu uma busca inequívoca por correção arqueológica e o renascimento de épocas históricas específicas que foi possibilitado pelo maior conhecimento da história arquitetônica medieval. Bringmann demonstrou recentemente como o Neuromanik se estendeu além das fronteiras do Reno e foi abraçado com entusiasmo pelo Kaiser Wilhelm II da Prússia como um estilo simbólico que promoveria uma associação entre o novo Reich de 1871 e a era de ouro do Kaiserreich durante o período de Hohenstaufen da Idade Média. Como resultado, muitos dos edifícios executados durante o reinado de Guilherme II imitavam deliberadamente as formas românicas transitórias da Stauferzeit, com a Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche em Berlim de 1891-1895 (gravemente danificada na Segunda Guerra Mundial e agora preservada como uma ruína) sendo um bom exemplo.

O alemão Neuromanik foi, sem dúvida, uma manifestação do Renascimento Românico internacional que apareceu em outros lugares e mais tarde na Europa Ocidental, nos anos médios do século XIX. Na Inglaterra, esse renascimento, geralmente conhecido como estilo Normando ou Lombardo, serviu como alternativa ao Gothic mais popular. Embora o estilo não possuísse as mesmas implicações culturais que o Neuromanik alemão, na Inglaterra ele foi frequentemente adotado por grupos dissidentes e não conformistas para obter

6. Michael Bringmann, "Estudos sobre arquitetura neorromânica na Alemanha," tese de doutorado, Ruprecht-Karl-Universität, Heidelberg, 1968, 18. Veja também Albrecht Mann, *Die Neuromanik: eine rheinische Komponente im Historismus des 19. Jahrhunderts*, Colônia, 1966.

7. Michael Bringmann, "Ideias sobre a retomada das formas arquitetônicas carolíngias no final do século XIX," em *Die Zeit der Staufer*, Württembergisches Landesmuseum, Stuttgart, 1977.

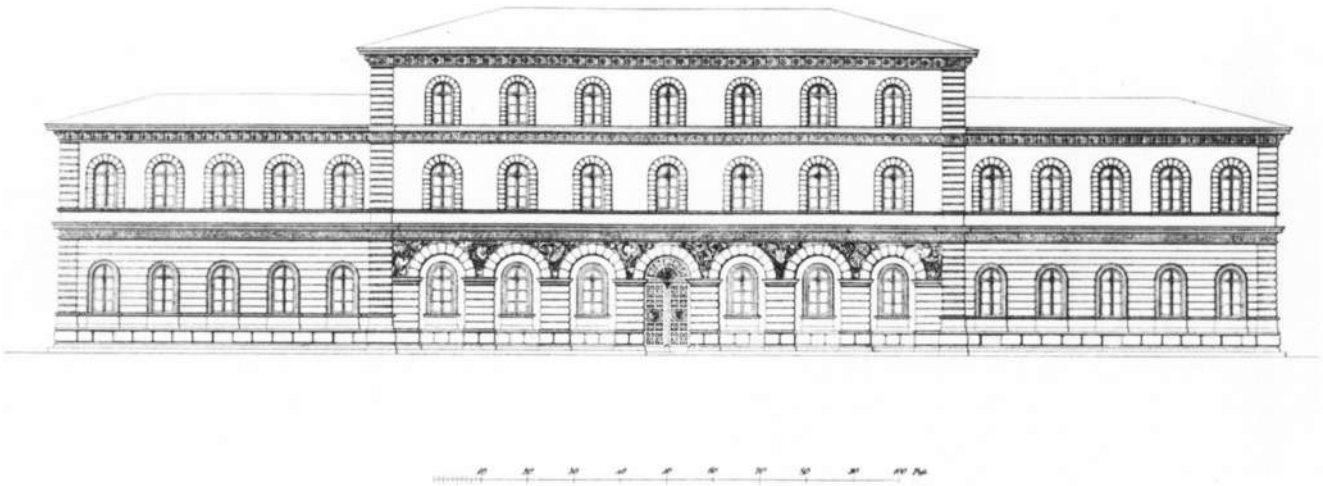


Fig. 2. Leo von Klenze, Kriegsministerium, Munique, 1824, elevação frontal (Leo von Klenze, Sammlung architektonischer Entwürfe, Munique, 1830, Pl. 3).

evitar as associações da Alta Igreja do Gótico. O estilo neocênico Norman de igrejas como a Bloomsbury Baptist Church de John Gibson em Londres, de 1848, exibiu características genéricas do românico, como torres gêmeas, faixa lombarda e mesas de corbel arqueadas (Fig. 1). A ornamentação muitas vezes indicava a ascendência geográfica de tais edifícios, e, neste caso, as molduras dentadas Norman em redor da porta distinguem a igreja de Gibson do detalhamento decorativo mais germânico dos exemplos neuromanismo.

A segunda direção é representada por arquitetos como Leo von Klenze em Munique ou Georg Moller em Darmstadt, que se viam trabalhando dentro da tradição clássica, pois acreditavam na perfeição absoluta e na verdade tectônica da arquitetura grega e aceitavam a legitimidade da arquitetura romana e renascentista italiana como preservação e desenvolvimento dessa tradição. Edifícios de arcos como a Alte Pinakothek de Klenze (1826-1836) ou o Kriegsministerium (1824, Fig. 2), ambos em Munique, são geralmente descritos como alguns dos primeiros edifícios de Renascença Revival na Alemanha e, por vezes, como no Kriegsministerium, foram injustamente rotulados como exemplos representativos do Rundbogenstil.

Finalmente, existe essa direção estilística propriamente chamada Rundbogenstil, uma definição que primeiro requer uma breve análise do uso do termo nos séculos XIX e XX. Heinrich Hiß introduziu e popularizou em seu ensaio de 1828 *In welchem Style sollen wir bauen?* (Em Qual Estilo Devemos Construir?), uma questão retórica a qual o arquiteto respondeu inequivocamente “o Rundbogenstil.” O Rundbogenstil não se referia apenas a um modo de construir, como Hiß o usou, mas também a uma arquitetura histórica de arcos. Assim, em seu livro *Der kleine Byzantiner* (1857), o arquiteto Carl Heideloff afirmou que o Rundbogenstil ou estilo “Bizantino” também é chamado de neo-grego, antigo gótico (pré-gótico), franconiano, saxônico, normando e carolíngio, refletindo a luta do período para es-

estabelecer histórico adequado **terminology**.<sup>10</sup> Apesar de sua variedade de significado e principalmente por causa de Hitchcock, entendemos hoje o Rundbogenstil como um modo popular de construir na Alemanha desde o final dos anos 1820 até a década de 1860, utilizado por arquitetos como Leo von Klenze, Friedrich von Girtner, Karl Friedrich Schinkel, Heinrich Hiß e seus alunos. Como usado por Hitchcock e por escritores mais recentes, o termo é convenientemente enganoso e passou a denotar uma gama maior de construções e um período de tempo mais longo do que aquele pretendido por seus primeiros usuários.

8. Para a Alte Pinakothek, veja Peter Bottger, *Die Alte Pinakothek in München*, Munique, 1972. Para o Kriegsministerium, veja Hitchcock, *Architecture*, 55; Spiro Kostof, *A History of Architecture: Settings and Rituals*, Nova York, 1985, 574; e Marvin Trachtenberg e Isabelle Hyman, *Architecture from Prehistory to Post-Modernism*, New Jersey e Nova York, 1986, 437-439, onde os autores descrevem o pátio italiano de Schinkel.

9. Heinrich Hiß, *In welchem Style sollen wir bauen?*, Karlsruhe, 1828. O ensaio foi republicado em 1984 por C. F. Müller, Karlsruhe, com prefácio de Wulf Schirmer.

10. Carl Heideloff, *Der kleine Byzantiner*, Nuremberg, 1857, 11-13: “auch neugriechischer, altgothischer, (vorgothischer), frankischer, sachsischer, norminnischer und carolingischer Styl genannt.”

## O Rundbogenstil alemão

Para definir com mais exatidão o Rundbogenstil e diferenciá-lo de outros estilos ou tendências de arcos circulares na Alemanha

muitos, <sup>ele</sup> pode ser mais útil vê-lo a partir do século XIX perspectiva, recuperando assim significados que foram perdidos em a século passado e meio. Um lugar lógico para começar esta interpretação textual parece ser o *In welchem Style sollen wir bauen?*, o manifesto do Rundbogenstil.<sup>11</sup> No entanto, apesar de sua importância em divulgar o estilo de arco semicircular, em alguns aspectos o ensaio não é tão útil para ajudar a entender o Rundbogenstil quanto os escritos da década de 1840, quando sua teoria havia sido assimilada e codificada de forma mais completa. Uma análise teórica, seguida de sua aplicação a monumentos-chave em Karlsruhe, Munique e Berlim, torna possível uma definição mais clara do estilo do que jamais esteve disponível.

Em uma série de debates sobre arquitetura entre J. H. Wolff, professor de arquitetura em Kassel, e Rudolf Wiegmann, professor de arquitetura em Düsseldorf, publicados no início dos anos 1840 na *Vienna Allgemeine Bauzeitung*, Wolff defendia a trabeação e o estilo grego em geral, e ele apoiava o arquiteto Klenze, que era um expoente principal desse estilo e abordagem. Wiegmann defendia Hiibsch, o Rundbogenstil românico, e edifícios abobadados que utilizavam um arco semi-circular. Esses debates, que começaram no final dos anos 1830, atingiram um ápice em 1843, quando as questões se tornaram o tema principal de discussão no Segundo Congresso de Arquitetos e Engenheiros Alemães realizado em Bamberg. As posições antitéticas assumidas por Wolff e Wiegmann foram refletidas nos ensaios apresentados na conferência e coletivamente intitulado *Architrav und Bogen*

"Arquitrave e Arch").<sup>12</sup> O ensaio conclusivo, *Kann der românico como estilo dominante em nosso atual edifício?* ("Pode o estilo românico ter valor como princípio orientador na nossa forma atual de construir?"), abordou a viabilidade do Rundbogenstil como uma forma mais progressiva e autenticamente alemã para arquitetos construírem. Este ensaio, escrito por Wilhelm Stier, iniciou com os argumentos padrão a favor do estilo que Wiegmann promovia em seus debates com Wolff. Esses argumentos dividiram-se em quatro categorias: espiritual, cíclica, econômica e técnica ou construtiva.

Tanto os argumentos espirituais quanto cíclicos para o Rundbogenstil foram enquadrados dentro de um sistema hegeliano de determinação histórica.

11. Embora o ensaio de Hiibsch tenha sido instrumental na popularização do Rundbogenstil, é importante notar que já em 1810 Schinkel descreveu o Rundbogenstil em uma publicação que acompanhava seus planos para a reconstrução da Petrikirche (discutida abaixo). Além disso, já em janeiro de 1828, Girtner expressou ideias em seus textos que se desenvolveriam na teoria e prática do Rundbogenstil.

12. "Beiträge zur Feststellung des Principes der Baukunst für das vaterländische Bauwesen in der Gegenwart," *Allgemeine Bauzeitung*, VIII, 1843, 309-339.

nação pela qual o antagonico grego e gótico foram atenuados pelo Rundbogenstil sintético. Por exemplo, Wiegmann sustentava que a arte grega, uma arte dos sentidos, evoluiu durante o período gótico para uma arte do espírito, com o resultado de que a essência de uma arte verdadeira e ideal, que ocorreu durante o período românico, tinha sido negligenciada. Da mesma forma, em seu argumento cíclico, Wiegmann sustentava que tanto o grego quanto o gótico viveram períodos de crescimento, floração e decadência, e eram, portanto, historicamente e artisticamente completos e incapazes de desenvolvimento adicional. Por outro lado, o românico foi prematuramente interrompido pelo gótico, tornando assim sua continuação e perfeição no século 19 mais promissoras e mais adequadas. Wiegmann concluiu: "Este estilo fica no meio entre os dois extremos da direção antiga e medieval; assim pode, presentemente, valer a mais séria consideração, já que alguém já deu um passo significativo desde o espiritualismo extravagante para uma visão humana e cristã de Deus e do mundo e da arte. A grande tarefa do futuro próximo parece, em todos os aspectos, ser a preparação para aquela era, de cuja época de floração a concepção grega antiga e a de meados da Idade Média cristã foram os extremos opostos — isto é, a era da reconciliação do espiritual e do sensorial, a harmonia completa entre o objetivo e o subjetivo, que toca nossa esfera de vida, seja na área da arte ou da ciência."<sup>13</sup> Argumentos econômicos e técnicos ou construtivos tinham como base um nacionalismo subjacente no sentido de que era apropriado que arquitetos alemães construíssem em tijolo ou com pedras locais disponíveis, como arenito e calcário, em vez de mármore, que era mais adequado para o sul da Europa. Como a pedra nos países do norte é mais frágil e incapaz de abranger grandes distâncias, faz sentido que os arquitetos alemães empregassem construção com abóbadas, em vez de treliça, e telhados inclinados em vez de planos para compensar as más condições climáticas.

Tal determinismo material e climático foi expresso por Hiibsch em seu ensaio de 1828 e encontrou seu desenvolvimento lógico seis anos depois com a construção de sua igreja católica de

13. Rudolf Wiegmann, "Gedanken über die Entwicklung eines zeitgemäßen nationalen Baustyls," *Allgemeine Bauzeitung*, VI, 1841, 213—214: "Se esse estilo estivesse no meio entre os dois extremos da direção antiga e medieval, então também seria aceitável, pois já se deu um passo significativo do espiritualismo extravagante para uma visão verdadeiramente humana e cristã de Deus, do mundo e da arte, merecendo a mais séria consideração. Pois a grande tarefa do próximo futuro parece, em todos os pontos, ser a preparação da era da qual a época de floração da formação grega antiga e a Idade Média cristã foram os extremos opostos—

nimlich der Zeit der **Versöhnung** do Espírito com o Sensível, da perfeita harmonia entre o Exterior e o Interior, que toca nossa esfera de vida, seja no campo da arte ou da ciência."

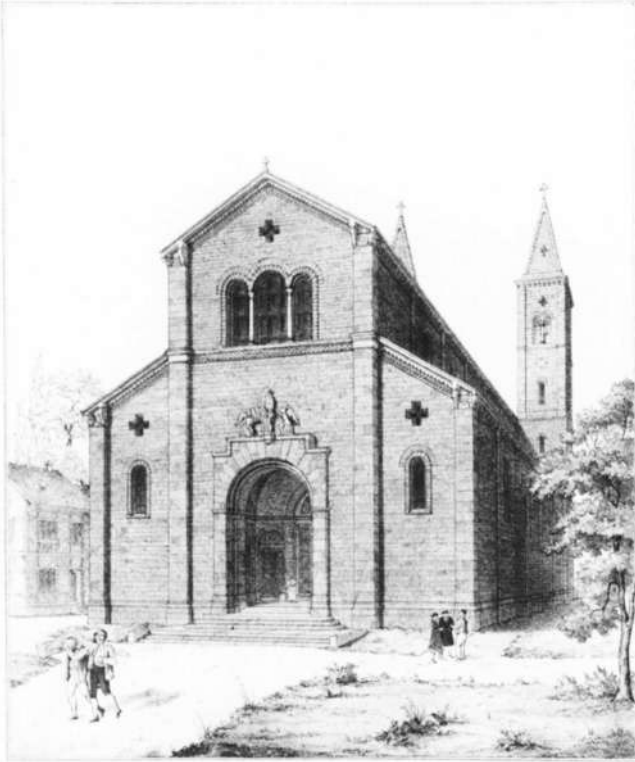


Figura 3. Heinrich Hiibsch, St. Cyriakus, Bulach, 1834-1837, vista em perspectiva (Heinrich Hiibsch, Monumentos da arte cristã desde Constantino até Carlos Magno, Paris, 1866, Pl. 63; da Avery Architectural and Fine Arts Library, Columbia University).

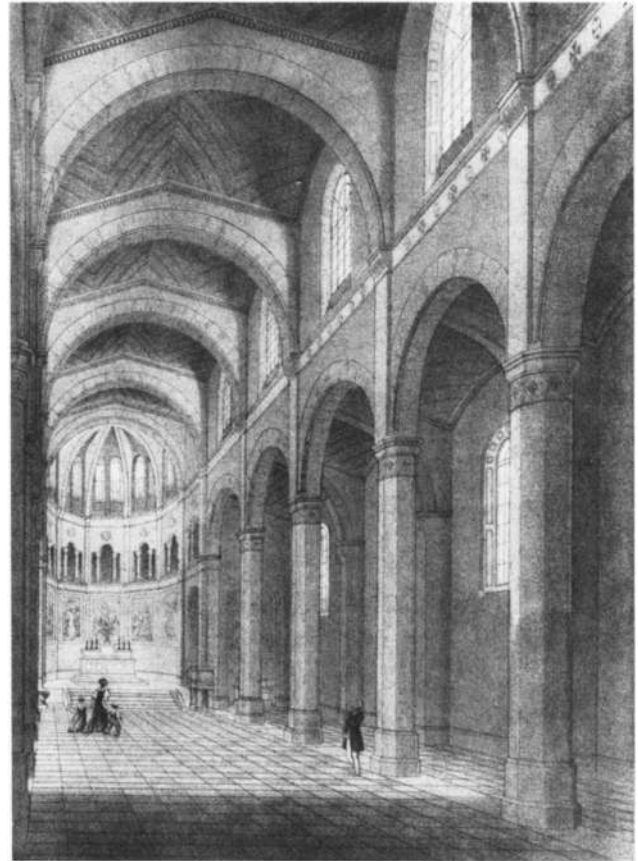


Figura 4. Hiibsch, St. Cyriakus, interior (Hiibsch, Monumentos da arte, Pl. 63; da Avery Architectural and Fine Arts Library, Columbia University).

St. Cyriakus em Bulach (Fig. 3 e 4), uma igreja na qual Hiibsch, pela primeira vez, aplicou muitas das inovações técnicas e estilísticas sugeridas em 1828. St. Cyriakus, que foi se tornando cada vez mais um modelo para a concepção do arquiteto de design eclesialístico, foi publicada em ambos os grandes tratados arquitetônicos de Hiibsch após *In welchem Style sollen wir bauen?*<sup>14</sup> Em 1838, um ano após sua consagração, a vista em perspectiva apareceu em seu *Bauwerke*, e tanto o exterior quanto o interior apareceram no último trabalho de Hiibsch, *Die altchristlichen Kirchen*, o

primeiro de cujos trabalhos apareceu em 1858 e mais tarde republicado em francês em 1866.<sup>15</sup> No texto que acompanha as placas em *Bauwerke*, Hiibsch orgulhava-se de que St. Cyriakus estava completamente abobadado no interior e feito de arenito finamente lavrado no exterior a um custo relativamente baixo, reiterando assim o

14. Joachim Gericke, "Zu den Kirchenbauten von Heinrich Hiibsch," em Heinrich Hiibsch, 1795-1863: Der grofe badische Baumeister der Romanik, Karlsruhe, 1983.

15. Heinrich Hiibsch, *Bauwerke*, Karlsruhe, 1838, e Hiibsch, *Die altchristlichen Kirchen nach den Baudenkmalen und älteren Beschreibungen und der Einfluss des altchristlichen Baustyls auf den Kirchenbau aller späteren Perioden*, Karlsruhe, 1858-1862. Veja também Hiibsch, *Monuments de l'art chrétienne desde Constantino até Carlos Magno*, Paris, 1866. A igreja de Bulach apareceu na Placa 63 em ambas as edições, alemã e francesa.

argumento baseado na economia. O arquiteto atribuiu um ingrediente importante de redução de custos à sua redução da massa da parede, incluindo tudo, desde os arcos transversais até os pilares poligonais delgados do pórtico da nave. Outra inovação foi a forma particular de abóbada, uma abóbada de barris modificada com apenas metade de espessura de tijolo. O exterior consistia de blocos relativamente pequenos de arenito local, outro material que Wiegmann recomendaria mais tarde, utilizado aqui com acabamento em terracota. O plano basilical com torres gêmeas na extremidade leste refletia a crescente preferência de Hiibsch por essa organização; e o ornamento, uma síntese de detalhamento grego e românico, era igualmente típico de seu trabalho maduro. Em resumo, St. Cyriakus incorporou o românico modernizado de Hiibsch em sua atualização tecnológica e na exploração de materiais tradicionais e técnicas de construção para acomodar as exigências do século XIX. No entanto, Hiibsch poderia ter aplicado suas inovações tecnológicas e a escolha de materiais de construção ao estilo gótico. Sua preferência pelo românico era, portanto, em parte uma expressão de viés estético.

16. Hiibsch, *Bauwerke*, 54-56.



Fig. 5. Klenze, Allerheiligenhofkirche, Munique, iniciado em 1826, vista em perspectiva (Stadtarchiv München).

Enquanto isso, enquanto Hiibsch desenvolvia seu estilo de arco de meio círculo em Karlsruhe na década de 1830, Friedrich von Girtner, o maior praticante do Rundbogenstil ou Görtnerstil, como ficou conhecido no sul da Alemanha, desenvolveu o Rundbogenstil con-

cepto de síntese de forma pessoal que viria a ter considerável impacto estilístico na Europa Ocidental e na América. O impacto de Girtner deveu-se em grande parte à sua posição desde 1820 como professor na Academia de Arquitetura em Munique, onde formou um número impressionante de alunos no sistema de arco redondo. Vários desses alunos emigraram para a América, e outros publicaram livros sobre o estilo de arco redondo, sendo o mais popular o *Elemente des Rundbogenstiles* de Karl Möllinger (Munique, 1845).

O objetivo de Girtner de uma síntese de formas gregas e góticas, que Wiegmann recapitularia de forma enfática como uma das características principais do Rundbogenstil, já era evidente numa carta importante, datada de 13 de janeiro de 1828, para seu amigo Johann Martin von Wagner. Girtner, tendo visitado recentemente a Itália, onde se deleitava com as basílicas paleocristãs, declarou: "... [Eu] sou da opinião de que algo deve ficar entre as regras arquitetônicas austero gregas ou estritamente formuladas, e as puras, inspiradas pelo sentimento, fantásticas [de] da Idade Média, de modo que, se pudessem ser combinadas, [isso] provaria ser o melhor para o cristão,

e especialmente católicas churches."<sup>17</sup> Girtner continuou a dizer que ele apresentou suas ideias, acompanhadas por plans for uma igreja, para

17. Citado em Klaus Eggert, Friedrich von Gartner: Der Baumeister Königs Ludwigs I, Munique 1963, 21-22: Girtner, "... und der Meinung bin [ich], daß zwischen diesen strengen griechischen oder überhaupt den schulgerechten strengen architektonischen Regeln, und dem rein Gemüthlichen und phantastischen des Mittelalters etwas liege, daß, quando se pudesse ser reunido, certamente o melhor para igrejas cristãs, nomeadamente igrejas católicas seyn müßte."

tanto a academia quanto o Rei Luís I. Todos aprovaram, "exceto Klenze, que atacou e rejeitou, murmurando algumas civilidades superficiais sobre o mérito artístico." Assim, ele aludiu à famosa rivalidade que cresceria entre ele mesmo e o arce-Helenista Klenze.

A grande ironia deste confronto é que Klenze já havia criado sem querer na Allerheiligenhofkirche (iniciada em 1826, Fig. 5) o que mais tarde foi considerado um dos primeiros exemplos de construção Rundbogenstil em Munique ou, por falar nisso, na Alemanha. O philhellene Klenze não era simpático ao "estilo bizantino" da igreja, mas foi obrigado a usá-lo quando Luís I, após visitar Palermo em 1823, quis uma cópia da Cappella Palatina; em seu desejo compulsivo de tornar sua nova capital histórica, começou a encomendar edifícios em estilos diferentes de várias épocas, seja grego, gótico ou bizantino. A Allerheiligenhofkirche, no entanto, tinha pouco a ver com a Cappella Palatina, já que Klenze geralmente conseguiu comprometer a seu favor com o obstinado Ludwig ao projetar seus edifícios. Pelo contrário, o exterior da igreja foi inspirado por basílicas lombardas românicas do século XII, como S. Zeno em Verona; e o interior, com sua sucessão de cúpulas e abóbadas, foi inspirado por igrejas veneziano-bizantinas como S. Marco em Veneza. No entanto, tanto quanto Klenze possa ter sido

18. Günther-Alexander Haltrich, Leo von Klenze: Die Allerheiligenhofkirche in München, Munique, 1983, 37.

19. Para uma excelente discussão sobre as políticas artísticas de Ludwig, veja Winfried Nerdinger, "Weder Hadrian noch Augustus—Zur Kunstpolitik Ludwigs I", *Romantik und Restauration: Architektur in Bayern zur Zeit Ludwigs I, 1825-1848*, Munique, 1987.

parcialmente responsável pela introdução do Rundbogenstil em Munique e na Alemanha com esta igreja, ele nunca vacilou em sua crença de que, independentemente do clima ou dos materiais nativos de um país, o estilo grego deveria ser

Na verdade, foi **Gärtner** quem desenvolveu sistematicamente o Rundbogenstil em Munique. Ele o introduziu ali por volta de 1827-1828 em dois edifícios, a Ludwigskirche (Figs. 6 e 7) e a Staatsbibliothek, ambos situados na Ludwigstrasse, a via triumphalis da Munique de Ludwig. Um edifício branco de calcário com duas torres, a Ludwigskirche (1829-1844) foi descrita em 1829 no Kunstblatt como construída, segundo os desejos de Ludwig I, "no estilo bizantino purificado", sendo Bizantino um

sinônimo contemporâneo <sup>para as biforadas</sup> **Rundbogenstil**.<sup>21</sup> Com para suas janelas, cornijas arqueadas e faixas lombardas, a igreja compartilhava com a Allerheiligenhofkirche de Klenze um vocabulário decorativo tanto germânico quanto românico do norte da Itália, embora seu plano cruciforme, abóbadas de aresta e a rica escultura naturalista do interior estejam mais próximos do gótico inicial. Ambas as igrejas exibem a flexibilidade do arco redondo.

arco sistema: os planos podiam ser basilicais ou cruciformes; o interior arranjos bizantinos, românicos ou góticos iniciais; e, no exterior, os elementos arquitetônicos eram genericamente medievais, com o arco redondo recebendo o foco visual central. Apesar das semelhanças, porém, há uma diferença significativa entre as duas igrejas. A maior dependência de Klenze em relação aos modelos históricos

prototípicos combinado com sua óbvia **disinclinação** para sintetizar dimensionamento de elementos clássicos e medievais para criar um estilo moderno contrasta com as intenções de Girtner na Ludwigskirche, onde seu esforço mais deliberado por uma fusão de formas gregas e góticas é evidente tanto no exterior quanto no interior. A forte horizontalidade da igreja de Girtner é cuidadosamente equilibrada pela verticalidade das torres. No interior, características medievais como as abóbadas de aresta, arcos transversais e pilares poligonais compostos da nave são adjacentes às naves laterais, que são abobadadas com uma sucessão de cúpulas de inspiração clássica. Essa justaposição de repouso clássico e verticalidade gótica e a peculiar mistura de ornamentos bizantinos e românicos conferiram à Ludwigskirche uma aparência decididamente mais moderna e anti-historicista do que a Allerheiligenhofkirche de Klenze. Em resumo, a impressão final pretendia ser um românico progressivo, aprimorado e "purificado", continuando de onde o Rundbogenstil histórico parou.

O mesmo processo de modernização por meio da síntese também é evidente na história do planejamento da Staatsbibliothek (1831-1842;

Figs. 8, 9 e 10). Ludwig I originalmente desejava uma cópia do Palazzo Ruspoli do século XVI em Roma, publicado em 1798 no Palais, maisons et autres édifices modernes dessinés d Rome de Charles Percier. As semelhanças entre os dois edifícios são evidentes em sua forte ênfase horizontal e ausência de projeções de fachada, mas Girtner transformou e atualizou o edifício renascentista em um projeto Rundbogenstil ao lhe conferir arcos redondos combinados com detalhes medievais—neste caso, a cornija e o coroamento. A Staatsbibliothek também foi considerada moderna por ser uma das primeiras experiências em construção de tijolos sem reboco ou Rohbau (edifício cru) em Munique. O interesse pelo Rohbau como uma forma mais verdadeira de construir começou na Alemanha entre meados e o final da década de 1820, no trabalho de Schinkel

em Berlim e Hiibsch em Karlsruhe. **Gärtner** desempenhou um papel equivalente como o arquiteto que introduziu e deu credibilidade à construção em tijolo sem reboco em **Munich**.<sup>22</sup> Ao entrar na Staatsbibliothek, encontrava-se uma elaborada escadaria de mármore, ladeada no segundo andar por 16 colunas de mármore branco e coberta por um teto abobadado com afrescos de Friedrich Christoph Nilson (1811-1879). Os capitéis eram exuberantemente românicos em sua representação naturalista de acanto, assim como de outras flores identificáveis, embora não tão abstratos e estilizados quanto a escultura medieval autêntica. O interior da biblioteca mostrava a mesma mistura livre de elementos medievais (abóbadas de berço e de aresta, escultura românica) com aspectos clássicos (a grande entrada barroca franco-italiana), tudo combinado com a adoção um tanto tímida da pintura em afresco. Esses elementos são típicos do estilo de decoração de interiores de Girtner.

Essa atualização progressiva na Staatsbibliothek contrasta com o mais tradicional Kriegsministerium de Klenze (Fig. 2) ou sua Residenz quattrocentista de 1826, quase uma cópia do Palazzo Pitti, que pretendiam representar uma continuação da grande tradição do classicismo. Assim, seria impreciso descrever a Staatsbibliothek como neo-renascentista ou como representante da variante renascentista do Rundbogenstil. Não era vista assim em sua época, quando era mais frequentemente chamada de bizantina. Embora historiadores do século XX tenham tendido a enfatizar as semelhanças entre o Kriegsministerium e a Staatsbibliothek e os pontos de vista de seus arquitetos, os contemporâneos notaram suas disparidades. Por exemplo, relatando em 1851, Ernst Forster discriminou especificamente entre os dois estilos predominantes em Munique, um representado por Klenze e derivado das "formas arquitetônicas da antiguidade, especialmente aquelas de

20. Leo von Klenze, Anweisung zur Architektur des christlichen Cultus, Munique, 1822, 21.

21. Para o melhor resumo da história do planejamento da Ludwigskirche, ver Frank Biittner, "Die Planungsgeschichte der Ludwigskirche in München," Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, XXXV, 1984, 189-218.

22. O uso de um modelo de Percier não é surpreendente, pois Girtner estudou em Paris com Percier e Fontaine entre os anos de 1812 e 1814. Ver Oswald Hederer, Friedrich von Gartner, Munique, 1976, 38-39. Não há prova da afirmação de Hederer de que Girtner também estudou com Durand.

23. "Ueber Rohbau und dessen Ausbildung in München," Allgemeine Bauzeitung, XV, 1850, 9-20.

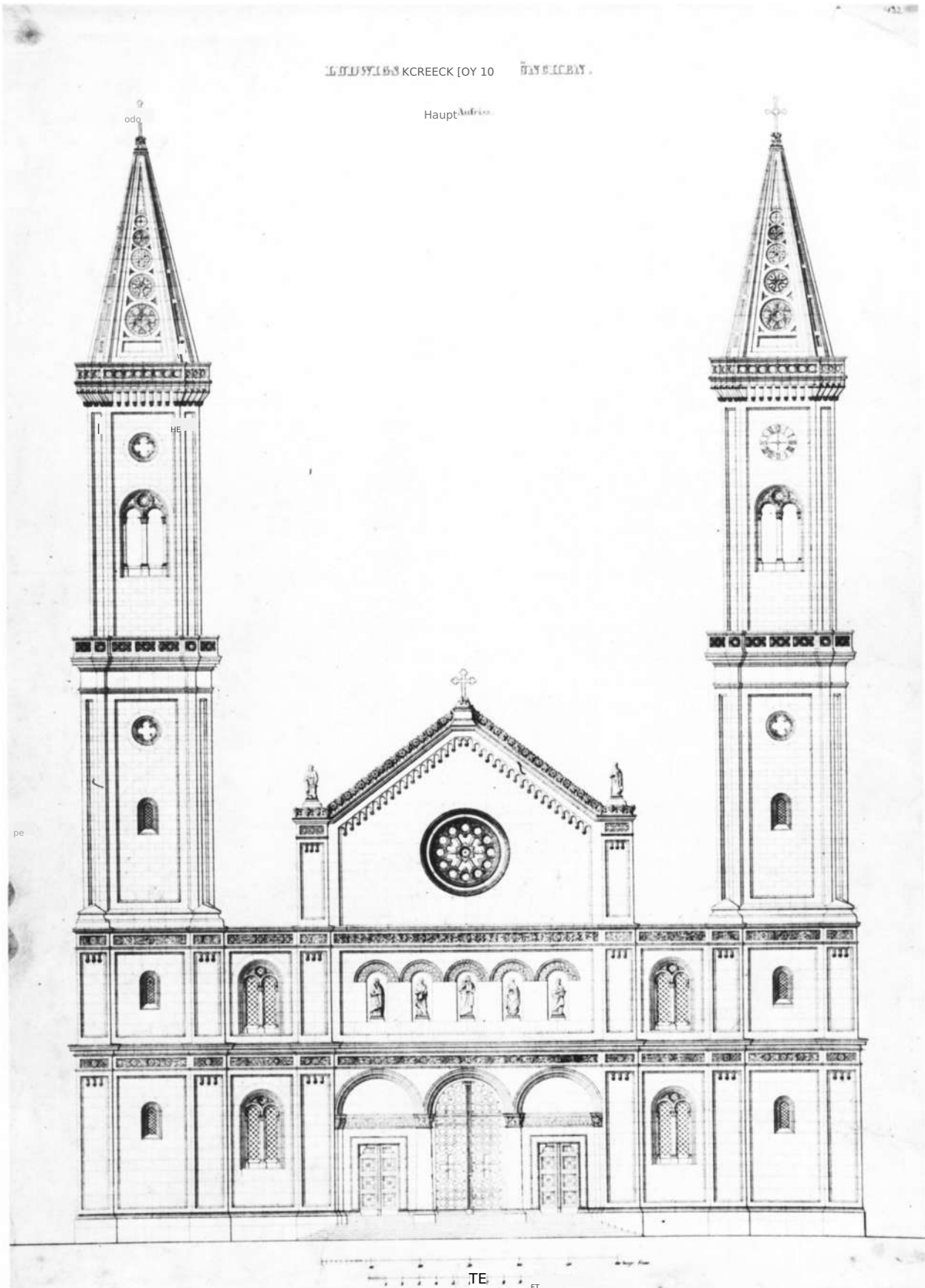


Fig. 6. Friedrich von Girtner, Ludwigskirche, Munique, 1829-1844, elevação frontal (Friedrich von Girtner, *Gebäude*, Munique, 1844-1845, Pl. 2; Architektursammlung, Technische Universität, Munique).

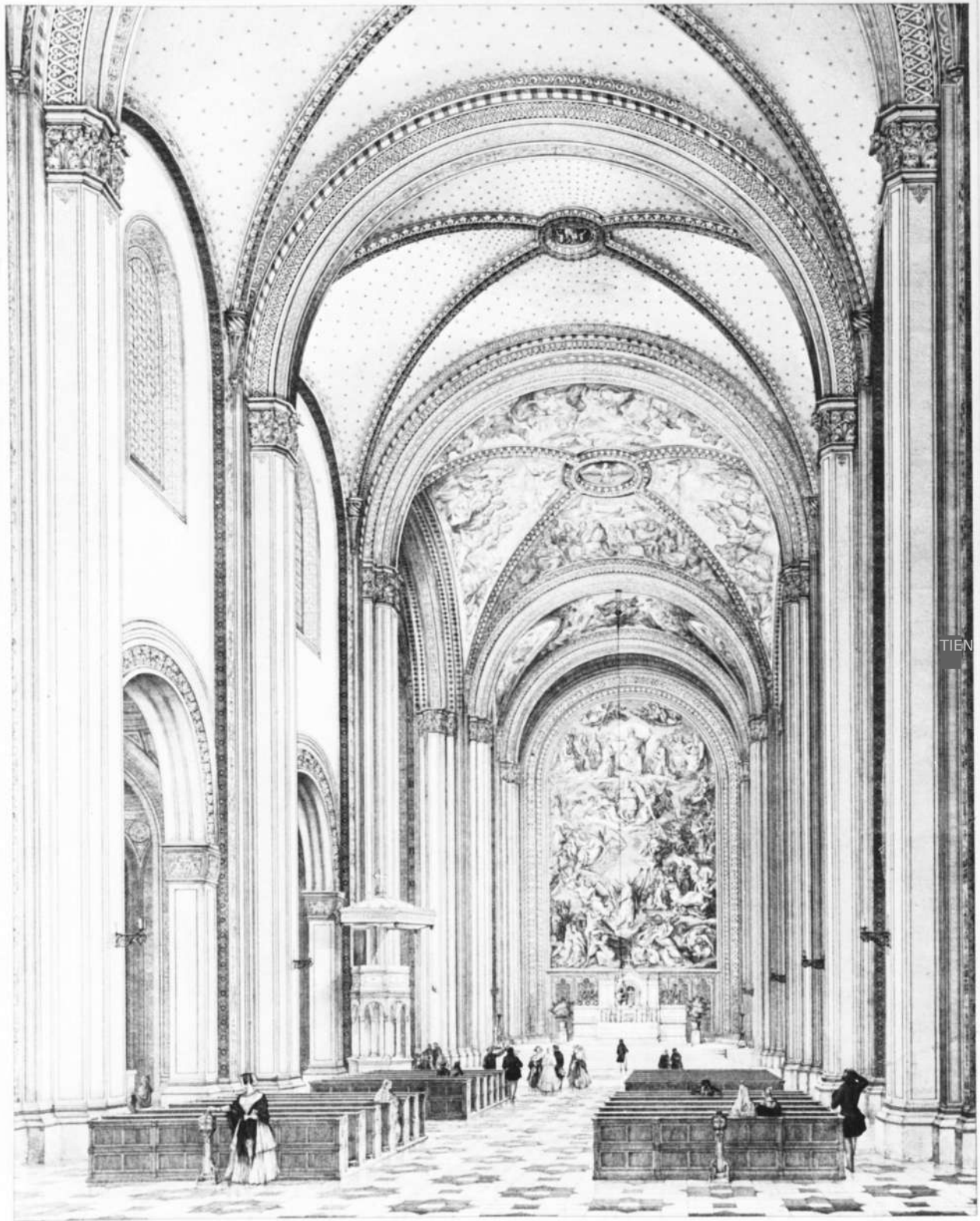


Fig. 7. Girtner, Ludwigskirche, interior (Girtner, *Ausgeführte Gebäude*, Pl. 9; *Architektursammlung*, TU, Munique).

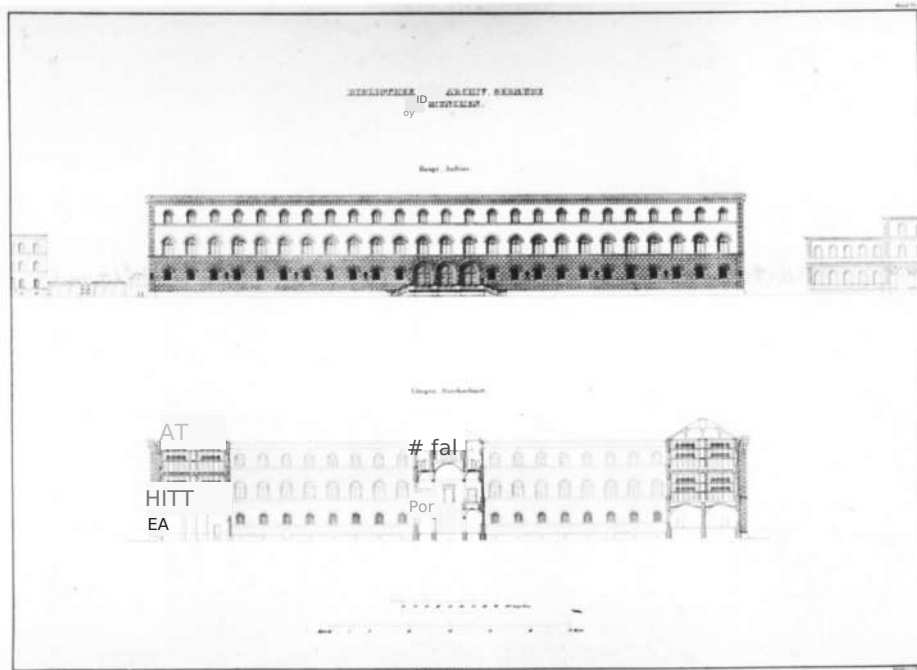


Fig. 8. Girtner, Staatsbibliothek, Munich, 1831-1842, elevação frontal (Gértner, Ausgeführte Gebdude, Pl. 6; Architektursammlung, TU, Munich).

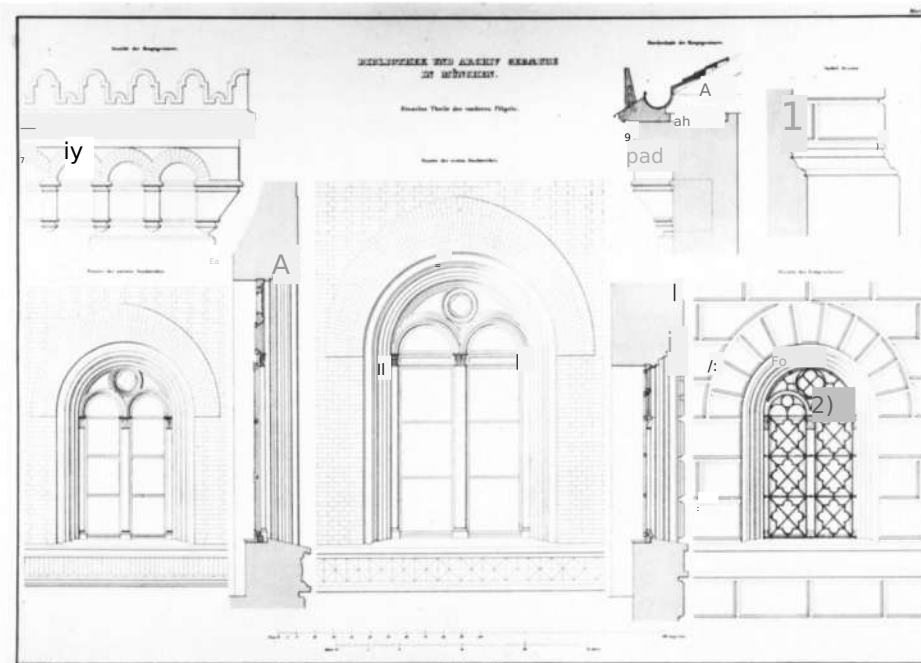


Fig. 9. sammlung Staatsbibliothek, detalhes do exterior (Gartner, Ausgeführte Gebdude, Pl. 7; Architektur-Munich).

Grécia”, e o outro por Girtner cuja decoração foi inspirada em “early edifícios românicos e bizantinos

manuscritos”, e que era “cheio de ideias progressistas **ingredients**.”<sup>24</sup> Em 1878, a *Allgemeine deutsche Biographie* descreveu Girtner como “o arquiteto que, sob a longa benevolência do Rei Ludwig, substituiu o classicismo de Klenze por seu romantismo, introduzindo o segundo grande período de construção em Munique e marcando-o com o selo de sua personalidade.” De fato, Girtner e Klenze compartilhavam respeito pelo método de composição de Durand, pelo qual edifícios podiam ser projetados em papel quadriculado, usando uma grade com eixos, além de semelhanças estilísticas gerais. No entanto, considerar a influência compartilhada de Durand ou de um

sintaxe vaga do classicismo como o elo crítico entre esses arquitetos é interpretar mal suas próprias intenções artísticas e ignorar as polaridades que os contemporâneos encontraram em seu trabalho.

Outra demonstração da disseminação do estilo de arco redondo foi sua aparição em Berlim por volta de 1830 em um segmento pequeno, mas significativo, da obra de Karl Friedrich Schinkel e seu desenvolvimento subsequente na década de 1840 por seus alunos. É um testemunho apropriado do gênio de Schinkel que, já em 1810, seus escritos manifestavam os princípios básicos do Rundbogenstil, que mais tarde seriam expostos por Hiibsch, Gartner e Wiegmann.

Durante o verão de 1811, Schinkel compôs um longo comentário que acompanhava seus planos para a reconstrução da Petrikirche, a igreja paroquial de Kélln (um subúrbio de Berlim), que havia queimado em 1809. Restrito a usar algumas das antigas paredes intactas da igreja, Schinkel idealizou um edifício centralizado com uma cúpula sobre o cruzeiro e aberturas em arco redondo (Fig. 11). Na descrição que acompanha—primeira grande publicação de Schinkel, antecedendo o primeiro volume de sua *Sammlung architektonischer Entwürfe* em oito anos—ele formulou suas ideias

em relação a uma síntese **de style**.<sup>25</sup> Estas ideias tinham sido aludidas há um ano antes no texto que acompanha seu design gótico para o mausoléu da Rainha Luísa.” Em sua descrição de ambos os projetos, Schinkel estabeleceu a arquitetura grega e gótica como ar-

24. Ernst Forster, “Arte em Munique — Sua posição atual e Prospects,” *Engenheiro Civil e Architect’s Journal*, XIV, 1851, 445.

25. *Allgemeine deutsche Biographie*, VIII, 1878, 380: “. . . é o arquiteto de construção que, na estimação do rei Ludwig, por muito tempo, empurrando a Romantismo com o classicismo de Klenze, iniciou o segundo período de construção em Munique e stampou nele a marca de sua semelhança.”

26. Planos e descrição da Petrikirche foram publicados sob o título *Architektonischer Plan zum Wiederaufbau der eingedachten St. Petrikirche* em Berlim, do Subsecretário de Construção Superior Schinkel, com 3 placas de cobre, Berlim, 1811. Uma transcrição completa do comentário é fornecida em Paul Ortwin Rave, *Karl Friedrich Schinkel*, 3 volumes, Berlim, 1941, 1, 167-177.

27. For a summary of the evolution and philosophical underpinnings of Schinkel’s thoughts of a style synthesis, see Norbert Knopp, “Schinkels Idee einer Stilsynthese,” in Werner Hager and Norbert Knopp, eds., *Beiträge zum Problem des Stilpluralismus*, München, 1977, 245-254.

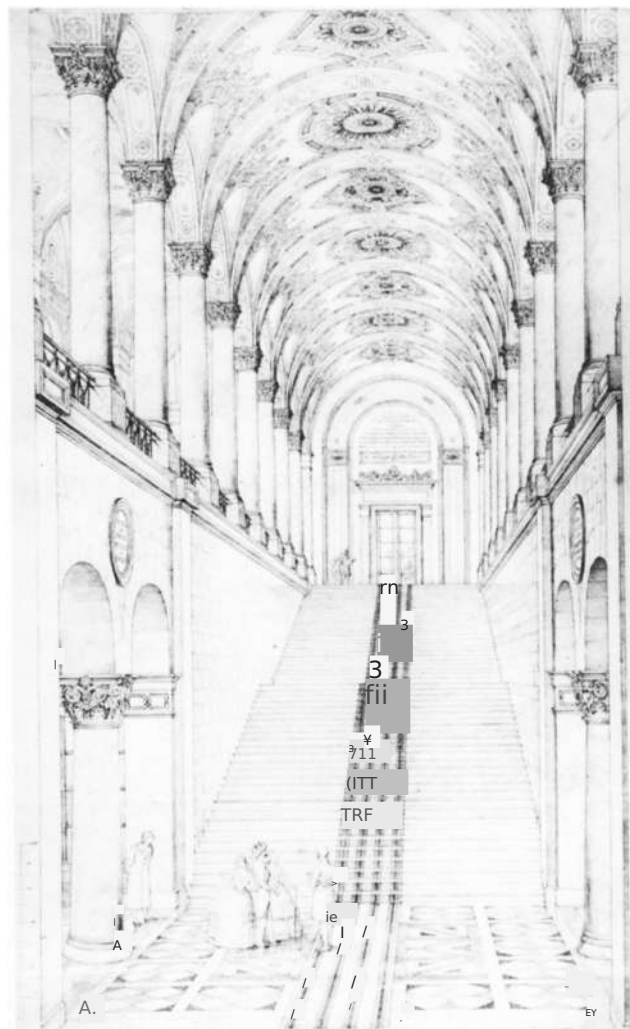


Fig. 10. Girtner, Staatsbibliothek, interior (Gärtner, *Ausgeführte Gebäude*, Pl. 19; *Architektursammlung*, TU, Munique).

a arquitetura como estilos antitéticos que arquitetos alemães devem buscar sintetizar. Uma combinação de princípios clássicos de beleza com as qualidades espirituais encontradas na arquitetura medieval poderia ajudar o arquiteto alemão a alcançar a perfeição no futuro. Schinkel escreveu: “Parece que os dois polos da arte já estão desenvolvidos diante de nós e que a fusão de ambos os princípios opostos em uma síntese da arte — aquela da antiguidade, que decorre diretamente da vida prática e impulsiona essa vida, e aquela do período cristão que decorre de algo mais alto e procura se afastar da vida mundana para algo encontrado profundamente dentro — se tornará uma tarefa para a posteridade, e o desenvolvimento progressivo dessa união inevitavelmente resultará da circunstância correspondente predominante da cultura total do humano

28. Citado em Rave, 176: Schinkel, \*. . . parece que é das duas Póles da arte já desenvolvidos diante de nós, e que a fusão de ambos os princípios opostos em uma síntese da arte — aquela da antiguidade, que decorre diretamente da vida prática



Fig. 11. Karl Friedrich Schinkel, Projeto para a Petrikirche, Berlim, 1811, elevação frontal (Sammlung der Zeichnungen, National-Galerie, Berlim, DDR).

Isto ensaio também é digno de nota, pois reflete o absorção com uma síntese de estilos como forma apropriada para a arquitetura de igrejas protestantes. Para Schinkel, esse problema fazia parte de uma questão maior sobre como certos tipos de construção refletiam a psique espiritual de um povo. Em sua descrição para o projeto da Petrikirche, ele discutiu sua tentativa de dotar o edifício de "um caráter de sublimidade" e "especialmente distingui-lo de edifícios para fins mundanos". Segundo Schinkel, a alta cúpula da Petrikirche era o que distinguiu a igreja de outros "edifícios mundanos" por seu "profundo rigor e até mesmo por um caráter mais ousado e simbólico de um sistema de construção completamente e consistentemente realizado". O uso de abóbodas em todo o interior foi uma tentativa prática e simbólica do arquiteto de evitar a arquitetura trilitada da antiguidade e suas implicações mundanas. Schinkel também descreveu seus esforços para equilibrar os dois "princípios opostos" do grego e do gótico, compensando as linhas horizontais do corpo da igreja com as linhas verticais dos

pilastras e pináculos de Schinkel. Seu projeto, com sua descrição concomitante, demonstrava uma tentativa consistente de reconciliar e sintetizar elementos da arquitetura clássica e medieval, semelhante ao ensaio de Girtner na Ludwigskirche. Assim, em estilo e conceito, o projeto da Petrikirche era Rundbogenstil, embora Schinkel não o tenha denominado assim. Sua importância residia no fato de que seus critérios, baseados em raciocínios espirituais, técnicos e cíclicos, anteciparam os argumentos de Wiegmann da década de 1840 em três décadas.

Coube aos alunos de Schinkel desenvolver e materializar as ideias do mestre após sua morte em 1841. Três de seus alunos mais talentosos—Friedrich August Stüler, August Soller e Ludwig Persius—assumiram especialmente essa tarefa com a assistência de Friedrich Wilhelm IV, que foi um grande patrono da arquitetura, além de talentoso arquiteto. Após sua ascensão ao trono prussiano em 1840, ele e os alunos de Schinkel foram fundamentais para determinar o caráter da construção de igrejas em todo o reino da Prússia, principalmente por meio de uma única publicação iniciada em 1844, o *Entwürfe zu Kirchen, Pfarr- und Schulhäusern*. Publicado pela Kénig-

e impulsiona para a vida, e o da época cristã, que parte de algo superior e deseja retirar-se da vida terrena para algo mais elevado, encontrado no íntimo profundo—tarefa para todo o tempo futuro, e que o desenvolvimento gradual dessa união necessariamente surgirá do estado correspondente da cultura geral da humanidade em cada época."

29. Citado em Rave, 176: Schinkel, "por um rigor mais profundo e até mesmo por uma forma mais ousada e simbólica de um sistema construtivo realizado de maneira totalmente consistente. . . ."

liche Technische Bau-Deputation, a série ilustrava projetos de arquitetos como Stüler, Soller e Persius, que estavam a serviço do rei da Prússia. A maioria dos projetos (Figs. 12, 13, 14 e 15) eram no estilo Rundbogenstil, assim fornecendo con-

30. Kénigliche Technische Bau-Deputation, *Entwürfe zu Kirchen, Pfarr- und Schulhäusern*, Berlim, 1844-1862.

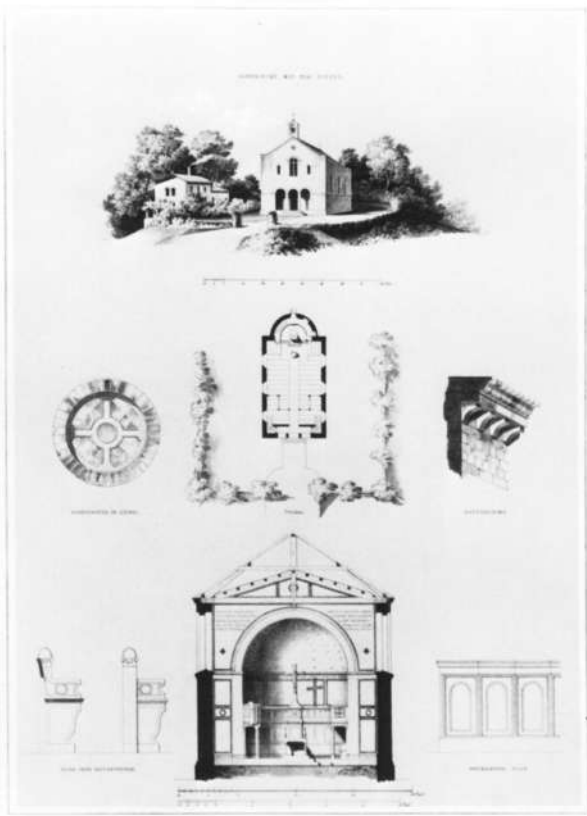


Fig. 12. F. A. Stieler, Igreja de Vila com 270 assentos, c. 1844, perspectiva, planta, seção e detalhes (Königliche Technische Bau-Deputation, Entwürfe zu Kirchen, Pfarr- und Schulhäusern, Berlin, edição de 1862, PL 6; Architektursammlung, TU, Munique).

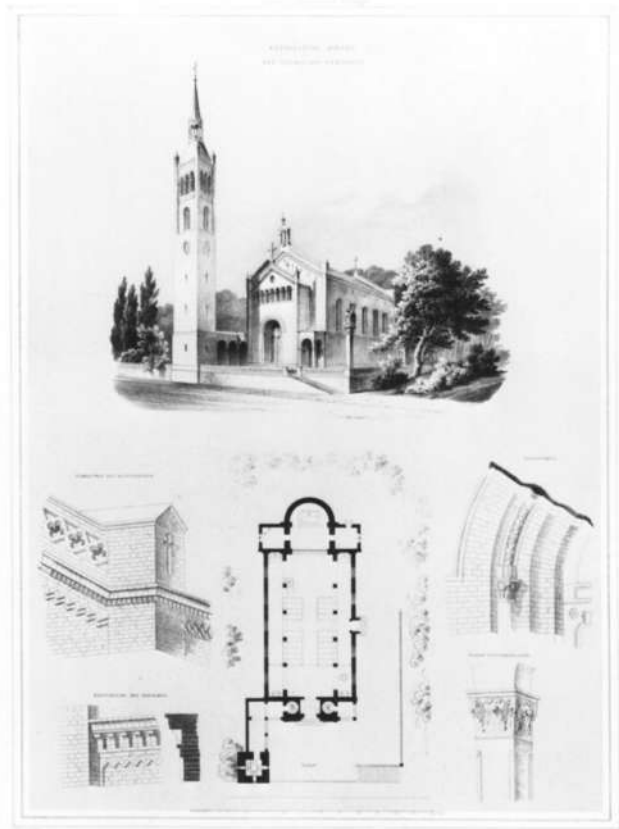


Fig. 13. August Soller, Igreja Católica para 750-800 pessoas, c. 1844, perspectiva, planta, detalhes (Königliche Technische Bau-Deputation, Entwürfe zu Kirchen, edição de 1862, Pl. 7; Architektursammlung, TU, Munique).

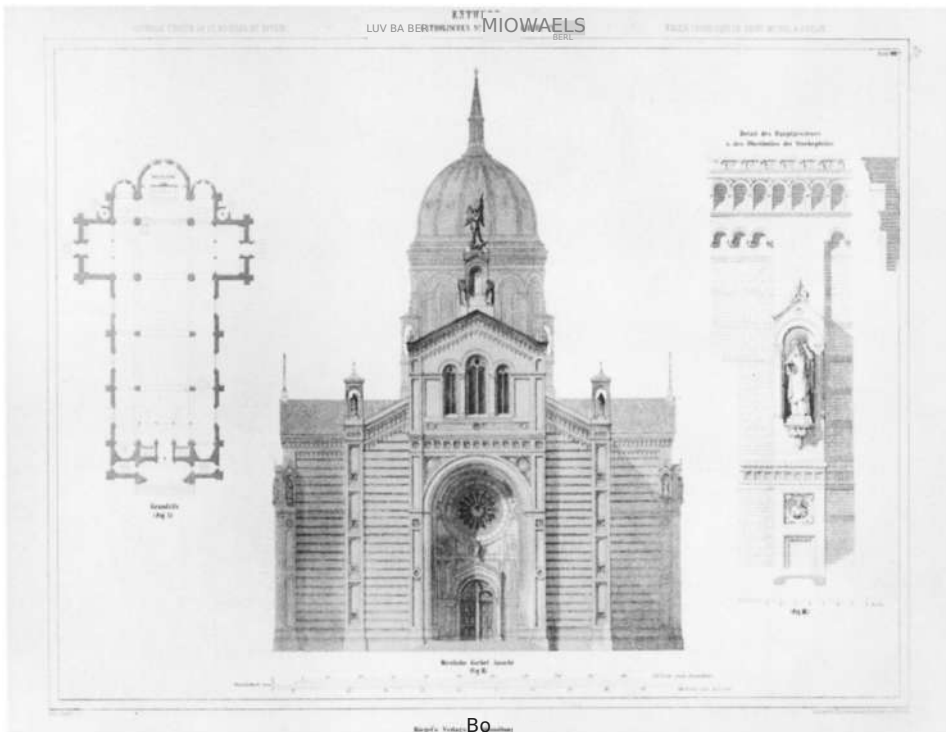


Fig. 14. Soller, Michaelskirche, Berlin, 1845-1861, elevação frontal, planta, detalhes (Königliche Technische Bau-Deputation, Entwürfe zu Kirchen, edição de 1862, PL. 70; Architektursammlung, TU, Munique).

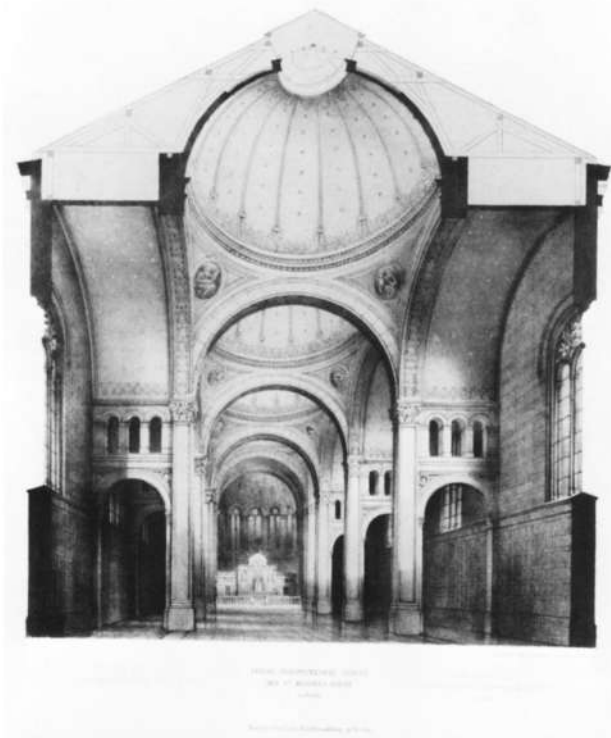


Fig. 15. Soller, Michaelskirche, interior (Königliche Technische Bau-Deputation, Entwürfe zu Kirchen, edição de 1862, Pl. 72; Architektur-sammlung, TU, Munique).

formas consistentes para o design eclesiástico prussiano. A coleção também foi significativa por ser o principal meio de transmissão do Rundbogenstil eclesiástico prussiano para a América, especialmente nos anos em torno de 1846-1855.

Os Entwürfe zu Kirchen representaram a materialização da preocupação de Friedrich Wilhelm IV com o problema de desenvolver um tipo de igreja que atendesse aos ensinamentos fundamentais e às necessidades litúrgicas da igreja protestante. Essa preocupação foi reforçada pela influência oportuna de C. K. J. Bunsen, o ministro e diplomata prussiano que sugeriu ao rei o formato da basílica cristã primitiva como adequado à concepção protestante de construção de igreja e recomendou um

renovação da cristandade primitiva **liturgy**.<sup>31</sup> Em 1822, Bunsen publicou *Die Basiliken des christlichen Roms*, com plantas, elevações, e interiores de aproximadamente 30 cristãos primitivos **basilicas**.<sup>32</sup> Como resultado, muitos dos desenhos de igrejas protestantes (e alguns católicos) nos Entwürfe zu Kirchen, e, de fato, muitos dos

31. Ludwig Dehio, Friedrich Wilhelm IV von Preussen, Berlin-Munique, 1961, 41. Veja também Eva Borsch-Supan, *Berliner Baukunst nach Schinkel*, 1840-1870, Munique, 1977, 127.

32. C. K. J. Bunsen, *Die Basiliken des christlichen Roms*, München, 1822.

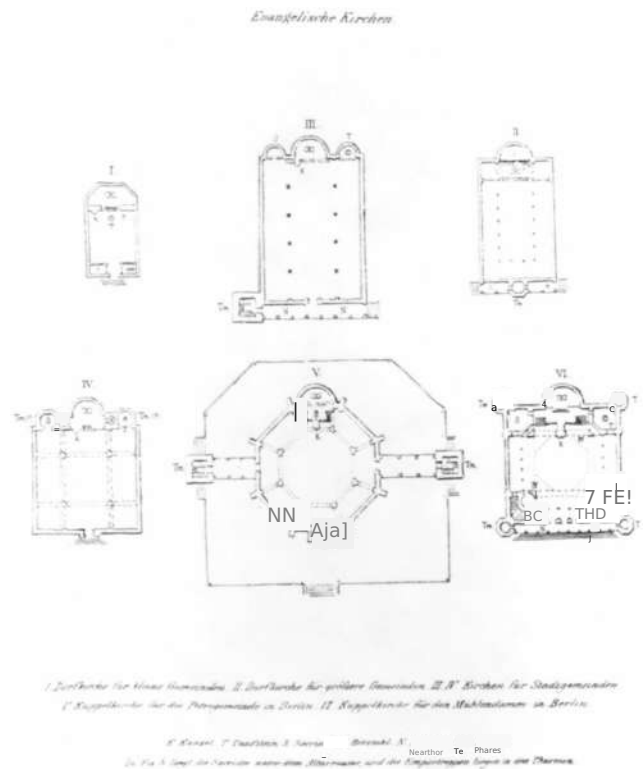


Fig. 16. F. A. Stiiler e J. H. Strack, Designs para Igrejas Protestantes, 1842-1843 (Allgemeine Bauzeitung, 1843, 287).

igrejas erguidas durante o reinado de Friedrich Wilhelm IV mostram uma predileção pela forma cristã primitiva.

Os primeiros resultados da tentativa do rei prussiano e de seus arquitetos de estabelecer um tipo de igreja protestante remontam a 1843, no Segundo Congresso de Arquitetos e Engenheiros Alemães em Bamberg. Nesta conferência, onde o Rundbogenstil era uma questão central, F. A. Stiiler e J. H. Strack exibiram uma série de projetos de igrejas (Fig. 16) que haviam elaborado após uma viagem à Inglaterra no verão de 1842. Friedrich Wilhelm IV enviou os dois arquitetos para a Inglaterra para estudar a tradição da arquitetura protestante lá. Os planos de igreja desenvolvidos por Stiiler e Strack e exibidos em Bamberg consistiam de seis variações, que eventualmente formariam o germã do Entwürfe zu Kirchen. Todas as igrejas eram de tijolo sem estuque, e todas estavam no Rundbogenstil.

O plano no canto superior esquerdo (Fig. 16: I) representava um plano típico para uma *Dorfkirche* ou uma pequena igreja de vilarejo. Uma construção alongada sem naves, continha um altar no ábside poligonal e um púlpito à esquerda, na frente do altar. Segundo o costume inglês típico, um campanário seria colocado no centro da fachada oeste.

sobressaindo o **gable**.<sup>33</sup> A *Dorfkirche* exibida em 1843

33. Joseph Egle, "Bericht über die Ausstellung zu Bamberg," *Allgemeine Bauzeitung*, VIII, 1843, 285.

A conferência de Bamberg acabou sendo publicada por Stiiler como a “Igreja da vila com 270 lugares”, um dos designs mais cedo no Entwirfe zu Kirchen (Fig. 12). As igrejas tinham semelhante

interior arranjos, e o exterior das publicações de Stiiler design era de tijolo sem estuque e no Rundbogenstil, com ornamento medieval consistindo de um pequeno óculos e uma torre de sino.

Nas igrejas para congregações maiores, diferenças entre igreja protestante e católica tipos poderiam ser facilmente destacadas. O resto dos planos de igrejas expostos em Bamberg, que ilustram ideias para igrejas maiores de aldeia ou cidade, eram de dois tipos—basilicanas (Fig. 16: II e III) e centralizadas (Fig. 16: IV-VI). As últimas eram consideradas especialmente propícias para o culto protestante, pois o plano centralizado proporcionava melhor visualização e audição do pregador e, assim, oferecia uma vantagem sobre o plano basilicano, que geralmente era escolhido por razões estéticas. Os arranjos exteriores variavam: as frentes oeste ou leste podiam ser com duas torres (Fig. 16: IV-VI); uma torre poderia ser colocada no centro da fachada oeste (Fig. 16: II); ou um pórtico com uma torre única à esquerda poderia ser empregado (Fig. 16: III).

Como com a Dorfkirche, vários planos de Bamberg para igrejas maiores acabaram sendo traduzidos em designs para o Entwirfe zu Kirchen. Um exemplo é a igreja católica de August Soller para 750-800 pessoas, que era incomum como um dos poucos designs de igrejas católicas publicados na série (Fig. 13). A igreja de Soller é semelhante a um dos designs exibidos em Bamberg (Fig. 16: III) em seu plano basilicano com uma torre sineira à esquerda ligada ao corpo da igreja por um pórtico arquado. A igreja católica projetada era um Rohbau Rundbogenstil, o exonártex do qual continha um registro de janelas de arcos redondos com um óculo acima e com uma única abertura da arcada inferior adjacente ao seu lado direito. O conhecimento da exibição dos designs de Stiiler e Strack em Bamberg, com sua descrição acompanhante, também alcançou um público americano. Em 1872, Alexander Saeltzer, um arquiteto alemão que emigrou para a América em 1842, escreveu um tratado sobre acústica, e

neste documento ele traduziu inteiro <sup>passagens</sup> do Bamberg conferência sem citar sua fonte. Neste tratado, Saeltzer discutiu as contribuições feitas por Schinkel, Stiiler e Strack no campo do design de igrejas protestantes e mencionou que

a Prússia governo publicou planos para igrejas, embora ele não nomeou especificamente o Entwirfe zu Kirchen.\*>

Embora a igreja de Soller nunca tenha sido erigida, a Michaelskirche em Berlim de 1845-1861 foi unanimemente proclamada por contemporâneos como a igreja mais significativa do período pós-Schinkel e foi vista como um ponto de partida para um novo desenvolvimento na arquitetura (Figs. 14 e 15). A fundação-

34. Alexander Saeltzer, Tratado sobre Acústica em Conexão com Ventilação, Nova York, 1872, 44-47, onde Saeltzer traduz seções do “Relatório” de J. Egle (veja n. 33). Saeltzer é discutido abaixo.

a fundação para a igreja católica foi lançada em 14 de julho de 1851, embora o planejamento tenha começado vários anos antes; apareceu pela primeira vez na edição de 1852 do Entwirfe zu Kirchen. O interior (Fig. 15) foi descrito como apresentando uma disposição semelhante à igreja de S. Salvatore em Veneza, iniciada em 1506 de acordo com os planos de Giorgio Spavento e Tullio Lombardo. Observou-se especialmente o espetacular sistema de abóbadas, que consistia em uma sucessão de cúpulas sobre pendentivos na nave, separadas por arcos transversais poderosos. Apoiando as cúpulas nas laterais estavam abóbadas em barris cujos pesos eram suportados por pilares de concreto no interior e contrafortes no exterior. As paredes abaixo das abóbadas em barris eram perfuradas por três arcos no topo de um arco maior, através do qual as galerias laterais eram conectadas. Uma quarta cúpula ficava sobre a cruz do cruzamento.

A Michaelskirche (Fig. 14) era um Rohbau constituído por duas cores de tijolo estriado. O que mais chamou a atenção para as qualidades futuras da igreja, no entanto, foi a sua síntese de elementos antigos (Renascença) e medievais. O Entwirfe zu Kirchen observou: “Como mostram as vistas exteriores, o [arquiteto] tentou alcançar uma concepção de forma que, tanto quanto permitido, combina formas de construção antigas com medievais e apresenta uma síntese que parece promover a maneira germânica de sentir na construção de igrejas, na medida em que

que o estilo medieval puro não pode encontrar <sup>application.</sup>”<sup>36</sup> Assim, a Michaelskirche era teoricamente um design Rundbogenstil em sua síntese de formas renascentistas e antigas ( cúpulas, abóbadas) com formas medievais (parede de tijolo, contrafortes, e um vocabulário ornamental essencialmente medieval), uma síntese que começou com o projeto da Petrikirche de Schinkel. A incorporação de formas do Alto Renascimento foi um presságio das propriedades cada vez mais aditivas e sintéticas do estilo, que continuaria a se desenvolver em Berlim na década de 1860.

Tendo observado as várias manifestações do Rundbogenstil em Karlsruhe, Munique e Berlim, é útil resumir as características importantes do estilo e apresentar uma definição mais precisa dele. Surgindo simultaneamente no período c. 1827-1828 nos escritos e projetos de Hiibsch, Girtner e Schinkel, o Rundbogenstil foi percebido como possuindo as características necessárias para a criação de um estilo pan-alemão. Historicamente, seus materiais de construção eram tijolo e pedra frágil como arenito e calcário. A “experiência technostática” da Alemanha (uma expressão usada por Hiibsch) existia na abóbada mais do que no pilar e vigat, este último de que era

35. Entwirfe zu Kirchen (edição de 1862), 38-39.

36. Entwirfe zu Kirchen (edição de 1862), 38: “Wie die äußeren Ansicht ergeben, ist auf diese Weise eine Formenbildung zu erreichen gesucht worden, welche soviel als überhaupt zulässig erscheint, die Antike mit den mittelalterlichen Bauformen verbindet und eine Verschmelzung darstellt, die die deutsche Gefühlsweise beim Kirchenbau, sofern nicht der rein mittelalterliche Baustil zur Anwendung kommen kann, zu fordern scheint.”

considerado mais propício para construção no sul da Europa, onde as pedras eram menos frágeis e podiam abranger distâncias maiores. Como resultado dessas e de outras contestações dos defensores do Rundbogenstil, batalhas verbais ocorreram entre eles e os pro-

ponentes do Neoclassicismo na Alemanha—ou aqueles que acreditavam na preservação da tradição clássica que se estendeu do período grego ao Renascimento.

Visto teoricamente, esse novo estilo seria criado pela síntese de elementos encontrados na “tese” da arquitetura grega e na “antítese” do gótico. Considerar o grego e o gótico como opostos—espiritualmente (pagão vs. cristão) e tecnologicamente (trabeação vs. arcuatura)—não era incomum na teoria arquitetônica dos séculos XVIII e XIX. O conceito já havia sido discutido em círculos acadêmicos franceses pelo menos desde o

meados do século XVIII século. No entanto, ver a arquitetura românica como incorporando essa síntese e forjar um novo estilo bem-sucedido a partir dela era uma noção ideológica tipicamente alemã. O Rundbogenstil do século XIX representou uma melhoria ou purificação de formas extraídas do Rundbogenstil histórico, ou seja, da arquitetura de arco redondo do período paleocristão ao românico (com alguns elementos quattrocenistas), cujo auge se acreditava ter ocorrido durante o período românico.

Para Hiibsch, Girtner, Schinkel e seus alunos, o estilo de arco redondo oferecia um sistema construtivo que evitava os extremos do grego e do gótico. Praticamente, as propriedades sintéticas do estilo envolviam a construção e organização do edifício, bem como seu ornamento. As igrejas podiam assumir a forma de basílica, cruz grega ou cruz latina. Os exteriores eram caracterizados pelo domínio das aberturas em arco redondo; e o ornamento, restrito às áreas de borda,

podiam possuir elementos clássicos ou o exuberante naturalismo do gótico, mas era mais frequentemente de inspiração românica ou bizantina. Os arquitetos preferiam trabalhar com tijolos sem estuque ou em arenito ou calcário local. O uso de abóbadas era frequente, embora os telhados pudessem ter estrutura de madeira aparente, como especialmente representado no trabalho dos Schinkelschüler. O Rundbogenstil era, portanto, um sistema flexível, mas distintivo, com capacidade de acomodar os gostos dos reis da Baviera e da Prússia. Floresceu por cerca de quatro décadas, começando no final da década de 1820, e não foi tão duradouro quanto o Neuromanik ou neo-românico, que se tornou cada vez mais arqueológico à medida que o século XX se aproximava.

#### Reflexos do Rundbogenstil na América

Apesar de sua relativa brevidade como entidade estilística e teórica, o Rundbogenstil foi enormemente influente, particularmente na América, no período de 1845-1865. Carroll L. V. Meeks foi o primeiro historiador a chamar atenção para um Renascimento Românico na América antes daquele introduzido e tornado famoso por Henry Hobson Richardson na década de 1870; e Meeks postulou que seu

as fontes estilísticas vieram da Alemanha, embora ele não tenha ilustrado ou discutido em detalhe quaisquer edifícios alemães.” Agora que uma definição mais precisa do Rundbogenstil alemão foi apresentada, é possível fazer novas observações sobre o material americano e tirar algumas conclusões provisórias sobre ele.

Terminologicamente, é notável que o nome Rundbogenstil nunca foi adotado aqui, embora um sinônimo popular, “Bizantino”, fosse frequentemente aplicado aos exemplos mais puros do estilo, ou seja, àqueles edifícios projetados por arquitetos formados na Alemanha. Outros adjetivos frequentemente aplicados ao estilo eram Romano, Normando, Lombardo, Anglo-Normando e Lombardo-Veneziano. De fato, é improvável que a maioria dos arquitetos americanos distinguisse entre uma escola Rundbogenstil na Alemanha e outras tendências de arco redondo provenientes da Alemanha e da Inglaterra. Dada a confusão de terminologia, talvez seja melhor adotar a denominação “estilo americano de arco redondo”, a fim de captar a singularidade da contribuição americana. A influência do Rundbogenstil foi transmitida para a América por meio de vários arquitetos da Europa Central que emigraram para cá, começando no início da década de 1840 e continuando como resultado da instabilidade política e econômica provocada pela Revolução de 1848, bem como por publicações arquitetônicas.

Ao comparar amplamente as tradições nativas da Alemanha e da América, nota-se as diferenças entre um clima de discurso altamente teórico, envolvendo figuras arquitetônicas importantes como Girtner, Klenze, Hiibsch e Schinkel, e um meio arquitetônico que estava apenas começando a se profissionalizar. Talvez como consequência dessa situação, a base teórica do Rundbogenstil, que envolvia não apenas o estilo e os materiais de um edifício, mas também seus sistemas ornamentais e estruturais, parece ter tido pouca importância para o arquiteto ou construtor americano. O vocabulário ornamental especializado e as tentativas cuidadosamente concebidas de combinar e atualizar sistemas construtivos, evidentes em St. Cyriakus de Hiibsch e Ludwigskirche de Girtner, não são evidentes nos edifícios americanos. Em resumo, a perda da teoria alemã na América contribuiu para a fusão dos estilos ou tendências de arco redondo do meados do século XIX. No design eclesiástico, isso resultou na fusão do Rundbogenstil com o Renascimento Românico internacional; edifícios públicos pareciam genericamente românicos, italianizados, renascentistas ou simplesmente de arco redondo. Essas edificações não representavam uma síntese progressiva da arquitetura grega e gótica; ao contrário, existiam lado a lado com edifícios gregos e góticos em uma atmosfera de pluralismo estilístico. Mesmo os arquitetos emigrantes da Europa Central que desempenharam um papel importante na transmissão da influência do Rundbogenstil para a América, como Charles Blesch, Henry Engelbert e Alexander e Edward

37. Carroll L. V. Meeks, “Românico antes de Richardson nos Estados Unidos,” *Art Bulletin*, XXXV, 1953, 17-33.

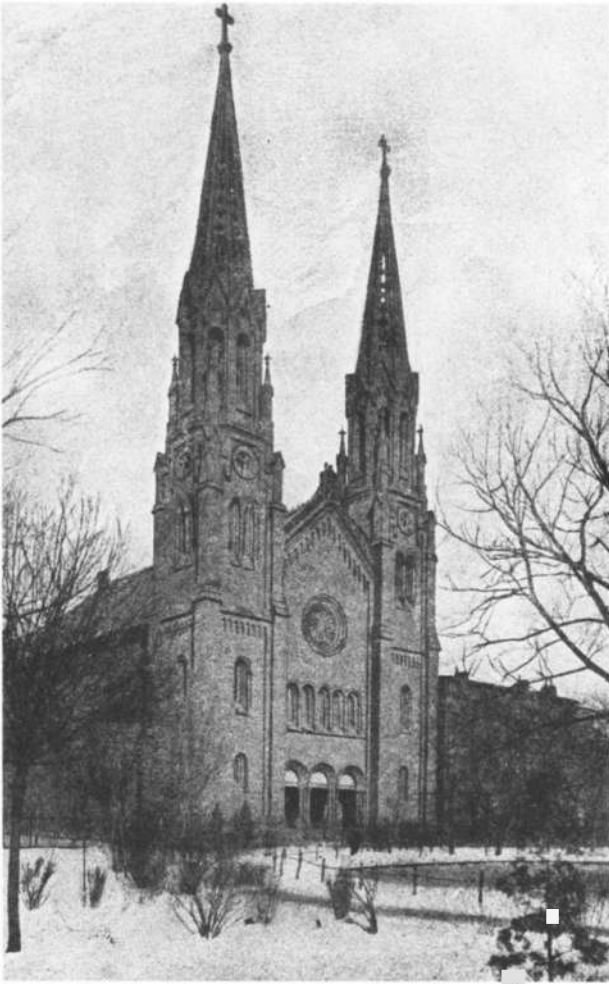


Fig. 17. Charles Blesch e Leopold Eidlitz, St. George's Episcopal Igreja Episcopal, Cidade de Nova York, 1846-1848 (Henry Anstice, History of St. George's Church in the City of New York 1752-1811-1911, 180; Copyright 1911 Harper & Row, Inc.; reimpresso com permissão da Harper & Row Publishers, Inc.).

Saeltzer—todos ativos em Nova York e com vínculos com Munique ou Berlim ou a maneira dessas escolas—aparentemente refletem o novo ambiente. Não surpreendentemente, seus edifícios maiores muitas vezes foram modelados nos exemplos paradigmáticos do estilo de arco redondo na Alemanha—Ludwigskirche e a Staatsbibliothek em Munique e a Michaelskirche em Berlim.

Igreja Episcopal de St. George em Nova York (Fig. 17), projetada pelo escritório de Blesch e Eidlitz e erigida entre 1846 e 1848, foi uma transcrição marcante da Ludwigskirche de Girtner (Fig. 6). Um relato contemporâneo a descreveu como “em estilo bizantino” e “a igreja mais discretamente projetada e mais verdadeiramente construída na cidade de Nova York.”<sup>38</sup> Charles Blesch (também conhecido como Otto Blesch) estudou na Academia de Archi-

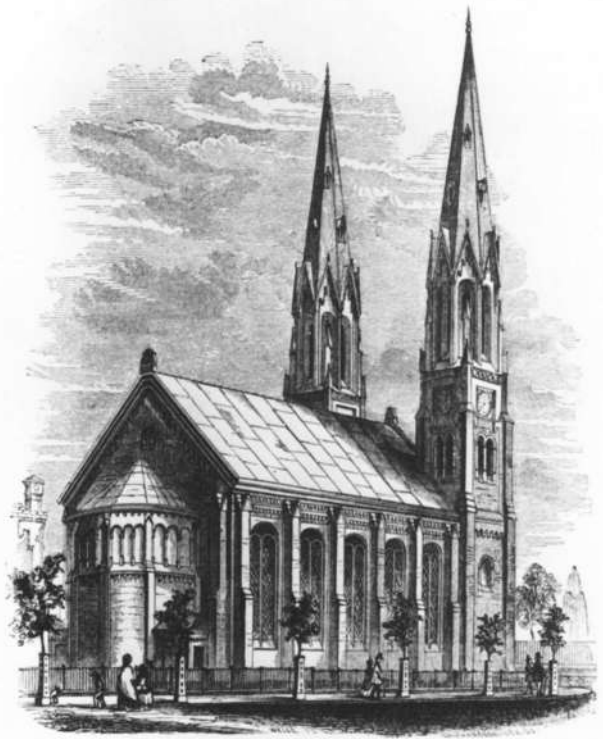


Fig. 18. Blesch e Eidlitz, St. George's, vista traseira (Putnam's Monthly, setembro de 1853, 245; Cortesia da Biblioteca John Hay, Brown University).

tecture com Friedrich von Gärtner.<sup>39</sup> Nascido em Praga em 1823, Leopold Eidlitz estudou no Politécnico de Viena, tendo um interesse declarado em engenharia e arquitetura, embora lhe faltasse o treinamento arquitetônico mais formal de Blesch. Segundo o crítico Montgomery Schuyler, a cooperação de Blesch

e Eidlitz em St. George's, a primeira grande encomenda da empresa, apenas chegou até a preparação dos desenhos; Schuyler citou Eidlitz dizendo: “O exterior era principalmente dele

[de Blesch] e o interior principalmente mine.”<sup>40</sup> Essa divisão do trabalho na igreja faz perfeito sentido à luz de suas forças relativas, Blesch em design arquitetônico e Eidlitz em engenharia.

39. Karl (Otto) Blesch nasceu em Bingen, não muito longe da cidade de Mainz. Ele começou seus estudos com Girtner na Academia de Architecture em 1839 aos 22 anos; a matrícula normal era de quatro anos. A firma Blesch e Eidlitz começou a aparecer no Doggett's New York City Directory em 1846 com um escritório na 11 Wall Street; o nome de Blesch foi removido a partir de 1854. Parece que ele retornou a Munique até 1853, onde faleceu em 17 de novembro daquele ano. Gostaria de agradecer a Winfried Nerdinger, Diretor da Architektursammlung, Technische Universität, Munique, por disponibilizar a mim uma lista dos estudantes de Girtner, onde encontrei as informações sobre a formação de Blesch e seu retorno a Munique.

38. “Arquitetura de Igrejas de Nova York,” Putnam's Monthly, 11, 1853, 236-237.

40. Montgomery Schuyler, “Um grande arquiteto americano: Leopold Eidlitz,” Architectural Record, XXIV, 1908, 165-166.

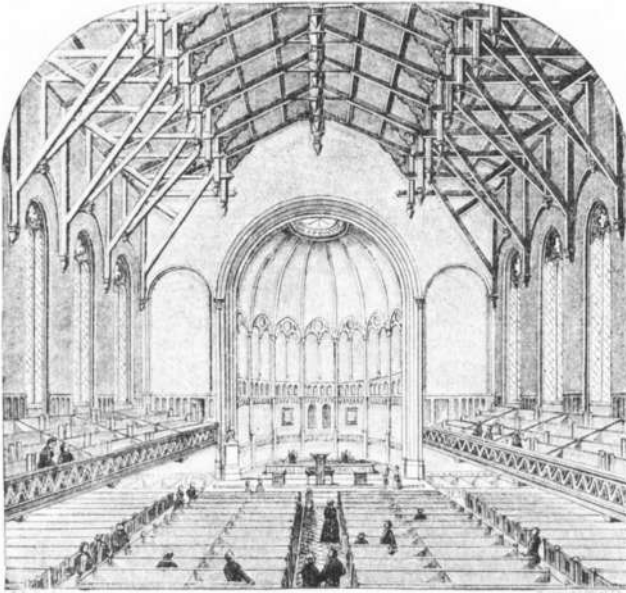


Fig. 19. Blesch e Eidlitz, St. George's, interior (Putnam's Monthly, setembro de 1853, 246; cortesia da John Hay Library, Brown University).

Os empréstimos de Blesch da Ludwigskirche de seu professor são óbvios, apesar do contraste gritante de cor, pedra marrom para St. George's e calcário para a Ludwigskirche. Ambas as igrejas têm uma organização semelhante: um piso térreo com três portais, cinco arcos no meio e uma rosácea no frontão. Blesch eliminou as baías estreitas entre o núcleo da igreja e as torres na Ludwigskirche e substituiu por torres com múltiplos frontões e agulhas poligonais semelhantes às da Catedral de Gelnhausen. O detalhamento é academicamente próximo em alguns casos, como na cornija do frontão, onde Blesch copiou as corbelas e ameias de Girtner. O tratamento de Blesch para o registro do meio variou da fonte ao eliminar a faixa de Girtner e transformar nichos em janelas de arco redondo. Blesch também substituiu uma abside (Fig. 18), baseada na da Basílica tardo-antiga de Trier, pela de Girtner.

parede plana do coro. De fato, esses empréstimos deram a St. George's uma aparência genericamente românica alemã, enquanto a Ludwigskirche foi inspirada por fontes italianas e alemãs e pretendia representar uma modernização dessas formas. Em St. George's não se percebe o esforço de síntese ou o espírito progressista que foram os principais impulsos para Girtner.

e a defensores do Rundbogenstil.

Embora o exterior bávaro-bizantino de St. tenha sido bem recebido, foi o interior de Eidlitz que provocou as mais frequentes exclamações de admiração. O interior original era uma espaçosa Saalkirche, composta por um grande auditório com teto de treliça de madeira e galerias em três lados (Fig. 19). Como originalmente construídas, essas galerias não eram sustentadas por pilares, mas por grandes cotovelos de ferro ancorados nos contrafortes laterais. Esse feito técnico facilitou a visibilidade do ministro,



Fig. 20. Henry Engelbert, Fifth Avenue Baptist Church, Nova York, 1856, demolida (Frank Leslie's Illustrated Newspaper, 14 de maio de 1856, 373; cortesia da American Antiquarian Society).

foi frequentemente comentado na época e contribuiu para a fama e sucesso iniciais de Eidlitz. Em resumo, o interior de St.

George's foi baseado em parte na estética prática do engenheiro, em vez da tentativa do arquiteto de combinar sistemas clássicos e medievais de construção evidentes no interior da Ludwigskirche (Fig. 7). Como resultado, St. George's era uma igreja híbrida, sem a consistência externa e interna de seu modelo de Munique.

St. George's não foi o único exemplo em Nova York de uma igreja baseada em um modelo Rundbogenstil. Em 1856, Henry Engelbert, um imigrante alemão sobre quem pouco se sabe,\* projetou a Fifth Avenue Baptist Church, cujo interior (Fig. 20) foi baseado na Michaelskirche de Soller em Berlim (Fig. 15). A igreja de Engelbert, já demolida, tinha uma fachada românica de arenito, com torres gêmeas e uma grande rosácea.

41. O nome de Engelbert aparece pela primeira vez no Doggett's New York City Directory em 1852, em parceria com John Edson na 85 Nassau Street, em Manhattan.



Fig. 21. Alexander Saelzler, Astor Library, Nova York, 1849-1853, mostrando adições de 1859 e 1881 (cortesia da Library of Congress).

na cumeeira, não muito diferente da de St. George's.\*> Como na igreja anterior, foram a engenharia e o comentário mais pronunciado, especialmente a iluminação inovadora do interior, fornecida por claraboias de 12 pés com venezianas de ferro no centro de cada uma das três cúpulas da nave. Essa ideia, bem como a organização interior das cúpulas sobre pêndulos, separadas por arcos transversais e apoiadas por abóbadas em barris, veio da igreja de Soller em Berlim. Engelbert chegou a copiar os detalhes decorativos para sua igreja, que foi ricamente afrescada em toda parte.\*

No entanto, a igreja de Engelbert não era de forma alguma tão ousada estruturalmente quanto a de onde veio, já que ele não permitia janelas nas paredes laterais ou traseiras; e usou nove contrafortes de cada lado da igreja, ao contrário dos seis de Soller. A Michaelskirche continha um transepto com uma cúpula sobre o cruzamento e era brilhantemente iluminada pelas paredes laterais e traseiras, bem como pelo teto. No exterior, a policromia de tijolos da kirche e a combinação consciente de elementos antigos/renascentistas e medievais faziam parte do conceito de Rundbogenstil de síntese progressiva. Pelo contrário, o exterior de arenito marrom em dois torres da Fifth Avenue Baptist Church parecia

geralmente românico como St. George's. Em forma e detalhamento ambas as igrejas eram típicas do estilo americano de arcos redondos pela falta de assertividade teórica. Os resultados foram representações tânsas e inconsistentes dos modelos de Rundbogenstil alemão.

42. A única descrição que consegui encontrar da Fifth Avenue Baptist Church está no Frank Leslie's Illustrated Newspaper, 14 de maio de 1856, 373, onde uma visão interna e externa é reproduzida. A vista externa é pequena e difícil de ler.

43. Leslie's, 373.

Talvez o emigrante alemão mais conhecido que trabalhava no meio do século XIX em Nova York tenha sido Alexander Saelzler, mencionado anteriormente como o arquiteto cujo tratado de 1872 sobre acústica continha passagens extraídas das transcrições do Congresso de Bamberg de 1843. Saelzler foi treinado na Bauakademie, onde poderia ter colaborado em projetos de construção de Schinkel, embora não tivesse estudado diretamente sob o

master.<sup>45</sup>O exterior de sua obra mais conhecida, a Astor Library em Nova York de 1849-1853 (Fig. 21), foi vagamente baseado em um precedente de Munique, a Staatsbibliothek de 1831-1842 (Fig. 8). Modelar a biblioteca de Nova York a partir da de Munique era natural, já que a Staatsbibliothek era bem conhecida na América, não apenas como um grande exemplo do Rundbogenstil, mas também por suas vastas coleções literárias. Acontece que Alexander Saelzler também tinha laços diretos com a comunidade arquitetônica de Munique: Edward Saelzler, um parente com quem ele emigrou para a América,

estudou com Girtner na Academia de Architecture.<sup>46</sup>Alex-

44. Sem lista formal de alunos que treinaram na Bauakademie está disponível. No entanto, o nome de Saelzler é encontrado, junto com o de seu parente Edward Saelzler, em um livro contendo uma lista de membros mantida no Architekten- und Ingenieur-Verein em Berlim, a qual eles ingressaram em 2 de outubro de 1841. Sua filiação a esse clube arquitetônico, juntamente com outros artigos da época que mencionam Alexander Saelzler como aluno de Schinkel, são evidências adequadas de que ele de fato estudou em Berlim.

45. E. Borsch-Supan, Berliner Baukunst, 13.

46. Edward Saelzler nasceu em Eisenach e iniciou seus estudos com Girtner em 25 de abril de 1831. Essas informações foram encontradas na lista de alunos que estudaram com Girtner na Technische Universität, Munique (veja a nota 39).

Alexander e Edward chegaram aos Estados Unidos em 1842;\* seus nomes aparecem pela primeira vez no Doggett's New York City Directory em 1844-1845 e continuam até 1846-1847, quando o nome de Edward não aparece mais. Embora Alexander fosse o único responsável pelo projeto da Biblioteca Astor, ele sem dúvida estava bem familiarizado com o Rundbogenstil bávaro de Girtner por meio de seu parente. Após uma competição, os planos de Saeltzer foram selecionados na primavera de 1849; a fundação da biblioteca foi lançada em 14 de março de 1850; e o edifício (425 Lafayette Street) foi

concluído no verão de 1853.<sup>48</sup> Quando concluída, a biblioteca consistia nos cinco vãos à direita do edifício, como aparece na fotografia tirada em 1904 (Fig. 21; nenhuma das adições de 1859 e 1881, à esquerda do edifício original, foi projetada por Saeltzer).

No quinto relatório anual dos curadores de 1853, a biblioteca foi descrita como sendo em estilo bizantino.\* Compartilhava com a Staatsbibliothek de Girtner um porão de arenito rústico com três entradas em arco redondo, dois andares superiores de tijolo e uma sucessão de janelas semicirculares biforiadas. Os tratamentos

das fachadas eram um pouco diferentes: em vez de Girtner's planos lintéis planos, Saeltzer substituiu por molduras de proteção (encontradas em outros edifícios de Girtner), dando à biblioteca de Nova York uma superfície mais assertiva e tridimensional. Em suas proporções originais e pavilhões levemente salientes, o edifício não possuía a horizontalidade extravagante e não articulada da Staatsbibliothek. Muitos dos detalhes decorativos, como das janelas e capitéis, eram românicos, mas a cornija de consola proeminente era clássica, em contraste com a pesada mesa de corbel medieval de Girtner (Fig. 9). Como a biblioteca de Munique, a Biblioteca Astor era um Rohbau, embora faltasse a delicada mistura de tijolos claros e policromia exterior da Staatsbibliothek. Não está claro até que ponto um edifício de tijolos era percebido na América como um modo de construção revolucionário e mais honesto, em vez de econômico; o orçamento limitado para a construção da Biblioteca Astor possivelmente sugere o último. Em todo caso, as diferenças entre a Biblioteca Astor e a Staatsbibliothek são tão reveladoras quanto suas semelhanças. Ao tomar emprestado de Girtner e em seus detalhes medievais (janelas biforiadas, molduras de proteção), a biblioteca de Nova York poderia ser descrita como Rundbogenstil. No entanto, a cornija clássica e a organização e proporções da fachada original evocam o palazzo renascentista ou edifícios comerciais do Renascimento Revival mais recentes em Nova York.

47. Os nomes de Edward e Alexander são encontrados em listas de imigrantes que chegaram a Nova York em 6 de agosto de 1842. Ambos os arquitetos listaram "artista" como sua ocupação e Eisenach como seu local de nascimento. Index to Passenger Lists of Vessels Arriving at New York, 1820-1846, Roll 84, M-261, National Archives, Washington, D.C.

48. Para uma história geral da Biblioteca Astor, veja Harry Miller Lydenberg, *History of the New York Public Library*, Nova York, 1923. Veja também um artigo (em preparação) sobre Alexander Saeltzer e a Astor Biblioteca.

49. Relatório Anual dos Curadores da Biblioteca Astor [de 1853]; Apresentado à Legislatura em 26 de janeiro de 1854, Albany, 1854, 10-11.

Edifícios comerciais do Renascimento Revival em Nova York. Em suma, as sutis complexidades materiais, estruturais e ornamentais da Staatsbibliothek de Girtner parecem ter sido universalizadas em uma amálgama de detalhes românicos e formas e gostos renascentistas.

Os edifícios de arco redondo de Blesch, Engelbert e Saeltzer representam a influência direta do Rundbogenstil na América. Todos foram projetados por arquitetos formados na Alemanha; todos tinham monumentos alemães específicos como fontes de inspiração. No entanto, assim que o Rundbogenstil chegou às costas americanas, foi imediatamente transformado. Quando aplicado a edifícios eclesiásticos, o estilo de arco redondo foi identificado com um Revival Românico mais direto; em edifícios públicos, muitas vezes assumia características italianas ou renascentistas. Esses edifícios não foram proclamados como anunciando uma nova direção arquitetônica ou como criando um estilo moderno, como ocorreu na Alemanha.

A influência do Rundbogenstil nos arquitetos americanos nativos é uma questão mais complexa, principalmente devido à sua herança arquitetônica essencialmente inglesa, não continental; ainda assim, algumas observações sobre os emigrantes alemães também podem ser feitas sobre arquitetos americanos sob a influência do Rundbogenstil. Como as publicações arquitetônicas desempenharam um papel fundamental na disseminação da influência alemã entre os arquitetos americanos nativos, o impacto do estilo de arco redondo começou a ser sentido na América por volta de 1846-1847, pouco depois que os edifícios seminais de Girtner, a Ludwigskirche e a Staatsbibliothek, foram publicados e quando a primeira edição do *Entwürfe zu Kirchen, Pfarr- und Schulhäusern* apareceu.<sup>50</sup> Assim, os modelos para arquitetos alemães serviram a um papel semelhante para os designers americanos, e se o grau em que os arquitetos americanos nativos compreenderam esse estilo estrangeiro é impossível de medir, é possível isolar exemplos de conhecimento direto do Rundbogenstil em seu trabalho. Como exemplos, é útil analisar edifícios de dois grandes arquitetos americanos do meio do século XIX, Thomas Alexander Tefft e Richard Upjohn, dos quais sabemos que estavam bem familiarizados com o Rundbogenstil.

Tefft, um arquiteto que atuou em Providence, Rhode Island, de 1846 até sua morte prematura em 1859, foi um dos primeiros arquitetos profissionalmente formados neste país, tendo se formado na Brown University em 1851.<sup>51</sup> Tefft possuía uma impressionante biblioteca de arquitetura, incluindo obras de Girtner, Klenze e Schinkel, bem como de outros arquitetos alemães. Sua admiração pelo Rundbogenstil alemão também era evidente em seus escritos. Em uma palestra que proferiu no Teacher's Institute em Portsmouth, Rhode Island, em 1851, ele afirmou que "o arco redondo

50. Friedrich von Gärtner, *Ausgeführte Gebäude*, Munique, 1844-1845. Para o *Entwürfe zu Kirchen*, veja n. 30.

51. Não há monografia sobre Tefft, mas um catálogo ilustrado e atualizado acompanhou a exposição, Thomas Alexander Tefft: *American Architecture in Transition, 1845-1860*, Brown University, Providence, 1987.

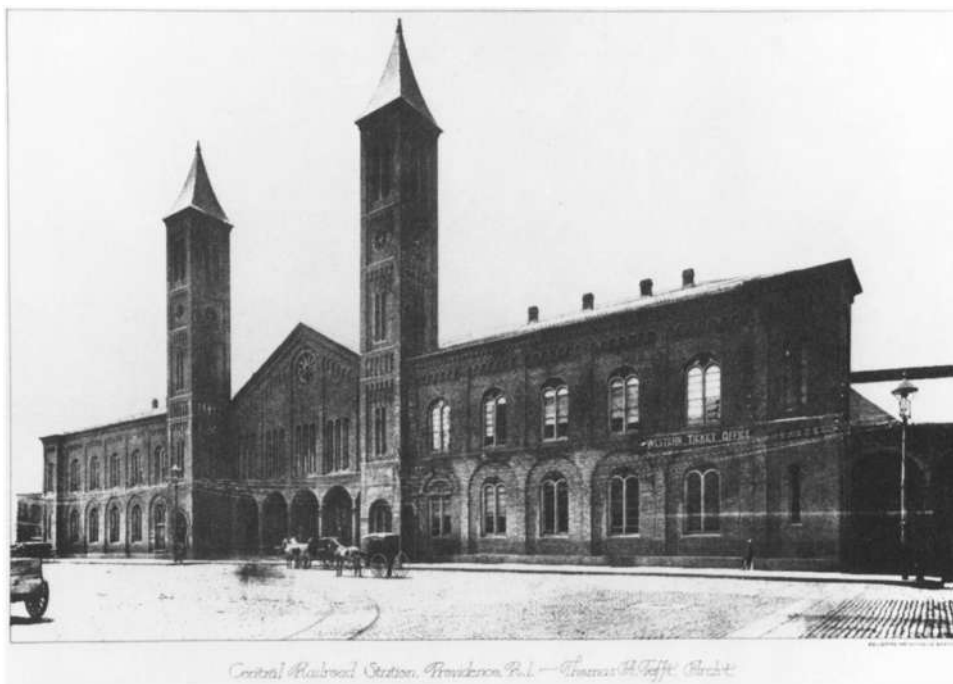


Fig. 22. Thomas Alexander Tefft, Union Depot, Providence, Rhode Island, 1847, destruído em 1886 (American Architect and Building News, 1886, nº 546).

a escola de arquitetura da Alemanha está empregando muita inovação e originalidade em seus projetos e arriscamos pouco ao prever um resultado favorável.” Como calouro em Brown e desenhista na firma Tallman and Bucklin, Tefft projetou sua obra mais conhecida, a Union Depot em Providence de 1847-1848 (Fig. 22). A estação ferroviária de 750 pés era a maior da América quando construída; sua monumentalidade e detalhamento refinado levaram Hitchcock a chamá-la de “a melhor estação inicial do Novo Mundo”. A seção central com torres gêmeas do bloco principal era uma reinterpretação marcante, embora um tanto ingênua, da Ludwigskirche.

(Fig. 6) embora, ao contrário de Blesch em St. George’s, Tefft manteve a integridade das proporções horizontais de Girtner. Flanqueando as torres quadradas da estação estavam alas de dois andares compostas por seis vãos de janelas de arco redondo. Estendendo-se das alas havia passagens arcadas (mal visíveis na fotografia), que terminavam em pavilhões octogonais. Coincidentemente, loggias arcadas também flanqueavam a Ludwigskirche—uma característica que Tefft obviamente conhecia através de desenhos publicados da igreja de Munique.

church.<sup>54</sup> Tefft justificou o uso de torres semelhantes às de igrejas ao colocar

52. Thomas A. Tefft, “O Cultivo do Verdadeiro Gosto”, uma palestra proferida no Teacher’s Instituto, Portsmouth, Rhode Island, 24 de outubro de 1851, Tefft Papers, Rhode Island Historical Society, Providence, 14.

53. Hitchcock, *Arquitetura*, 138.

54. Tefft possuía o *Ausgeführte Gebäude* de Girtner, Munique, 1844-1845, onde a Ludwigskirche foi apresentada.

um sino e relógio nelas. A ala direita do bloco principal abrigava um guichê de bilhetes e salas para senhoras e cavalheiros; a ala esquerda continha um restaurante e um depósito de jornais. O segundo andar era reservado para escritórios e espaço de exposição, frequentemente usado pela Rhode Island Society for the Encouragement of Domestic Industry. Os pavilhões octogonais, uma característica que Tefft derivou do *Neue Süd-friedhof* (Novo Cemitério do Sul) de Girtner em Munique, serviam como salas de bagagem. Essa assimilação e reinterpretação indiscriminada de formas e detalhes gerais de Girtner

refletia a dependência livresca da carreira. architect’s inicial

Nos materiais e detalhes ornamentais da estação, Tefft exibiu uma criatividade incomparável ao trabalho dos arquitetos emigrantes, transformando o calcário pristino da Ludwigskirche em tijolo vermelho, um material que melhor se adequava à função utilitária do edifício. O opulento ornamento bizantino e românico da igreja de Munique foi substituído por detalhes mais estruturais de faixas de pilastras e beirais em consola. A biblioteca de Tefft fornecia amplas fontes para tal ornamento de inspiração lombarda: ele possuía o *'Elemente des Rundbogenstiles'* de Mollinger, que ilustrava vários padrões para beirais em consola, e o *'Beitrag zur Kenntnis der Backstein-'* de Ludwig Runge.

Arquitetura da Itália | Contribuições para o Conhecimento do Tijolo  
Arquitetura da Itália), publicado em 1846. Em resumo, Tefft fez

55. Thomas Alexander Tefft, *Brown University*, 148.



Fig. 23. Tefft, Igreja Não Identificada em Alexandria, Louisiana, c. 1856, desenho de apresentação (Arquivos da Brown University).

a Ludwigskirche um Rohbau, um o qual rivalizava com exemplos alemães (e superava exemplos americanos como a Astor Library) em seu uso artístico de tijolo decorativo e estrutural sem estuque. Tefft mais tarde admitiu que a introdução de um tijolo ornamental

arquitetura para a América seria a vida dele work.<sup>56</sup> Union Depot foi um exemplo impressionante e precoce dessa ambição. Para seu design eclesiástico, Tefft frequentemente recorreu à Entwürfe zu Kirchen, cujas edições de 1846 e 1852 ele possuía. Existe um traçado anotado por ele da Igreja da Aldeia de Stiiler com 270 lugares (Fig. 12) no arquivo Tefft na John Hay Library da Brown University. O

simples de um cômodo plano, tijolo exterior, e mínimo românico arquitetura de Stiiler's aldeia igreja apelar ao Nova Inglaterra de detalhes, quem aplicado fórmula para hospedar igrejas e casas de escola Rhode Ilha e em outra parte, como pequenas, não identificadas igreja em Alexandria, Louisiana (Fig. 23). O interiores de estas igrejas e escolas, como outro edifícios por Tefft, raramente muito em comum com deles alemães contrapartes. Em vez disso, eles refletido o exigências de os patronos locais.

Richard Upjohn, o arquiteto mais influente do meio do século XIX nos EUA, também confiou no Entwurfe zu Kirchen para o

56. 1. Edwards Clark, "Thomas A. Tefft e a Introdução da Arquitetura de Tijolo na América," American Architect and Building News, XXIX, 1886, 283.



Fig. 24. Upjohn, Projeto da Capela do Harvard College, 1846, desenho de apresentação (Biblioteca Avery de Arquitetura e Belas-Artes, Universidade de Columbia).

design do seu projeto de Capela do Harvard College de 1846 (Fig. 24). A capela, assemelhando-se à Igreja Católica de Soller para 750-800 pessoas (Fig. 13), possuía um plano basilican early Christian semelhante, com um ábside semicircular e um exonártex conectado por um pórtico arqueado a um campanile destacado. A fenestração nas torres de sino das duas igrejas é quase idêntica; a principal diferença estava no tratamento da torre de madeira de Upjohn, onde ele optou por uma versão mais italianizante da torre norte medieval de Soller. Executado com lavrado marrom, a delicada renderização atmosférica do exterior indica que Upjohn pretendia que o edifício fosse construído com o tijolo amarelo ou bege também preferido pela escola de Rundbogenstil prussiana de arco redondo.

Tefft e Upjohn ofereceram os designs mais avançados de seu tempo na América, e, nesse aspecto, foram os equivalentes de Hübbsch, Klenze, Schinkel e Girtner neste país. Em ambos os casos, os arquitetos estavam familiarizados com o design alemão contemporâneo e certamente cientes, pelo menos até 1846, de uma escola distinta de Rundbogenstil. Essa consciência é evidente em alguns, embora nem em todos, de seus trabalhos com arcos. Em ambas as situações, eles aplicaram sua compreensão do estilo alemão com inteligência e uma criatividade surpreendente que, em alguns aspectos, faltava ao trabalho dos emigrantes alemães; ainda assim, como com o

posterior grupo, Arquitetos americanos tendiam a emprestar de uma forma super-manner. Como resultado, a influência do Rundbogenstil era evidente

em formas e superfícies exteriores e raramente incorporados em ensembles interiores. Os edifícios pareciam genericamente românicos, cristãos primitivos ou italianizantes, com detalhes românicos predominantes; mas não respondiam às pretensões teóricas de seus alemães.

Uma definição mais precisa do Rundbogenstil alemão aperta o nosso entendimento de sua influência na América: agora sabemos que o estilo foi espalhado pelo trabalho de arquitetos imigrantes e por meio de livros; e podemos identificar indivíduos, edifícios e publicações através dos quais o estilo teve seu primeiro impacto aqui por volta de 1846-1847. Embora os exemplos americanos forneçam alguma indicação da medida em que o Rundbogenstil foi fundamentalmente transformado, esta discussão dificilmente esgota a natureza complexa do Rundbogenstil e sua influência na América, servindo antes para ilustrar um campo de estudo mais amplo aberto por uma compreensão mais clara do desenvolvimento alemão.

57. Essa falta de arquitetura teoria no arco redondo americano estilo não significa que não houve razões ideológicas importantes para a sua adoção, especialmente para os Congregacionalistas. Veja, por exemplo, William H. Pierson, Jr., "Richard Upjohn and the American Rundbogenstil," *Winterthur Portfolio*, XXI, 1986, 223-242, e Gwen W. Steege, "The Book of Plans and the Early Romanesque Revival in the United States: A Study in Architectural Patronage," *JSAH*, XLVI, 1987, 215-227.