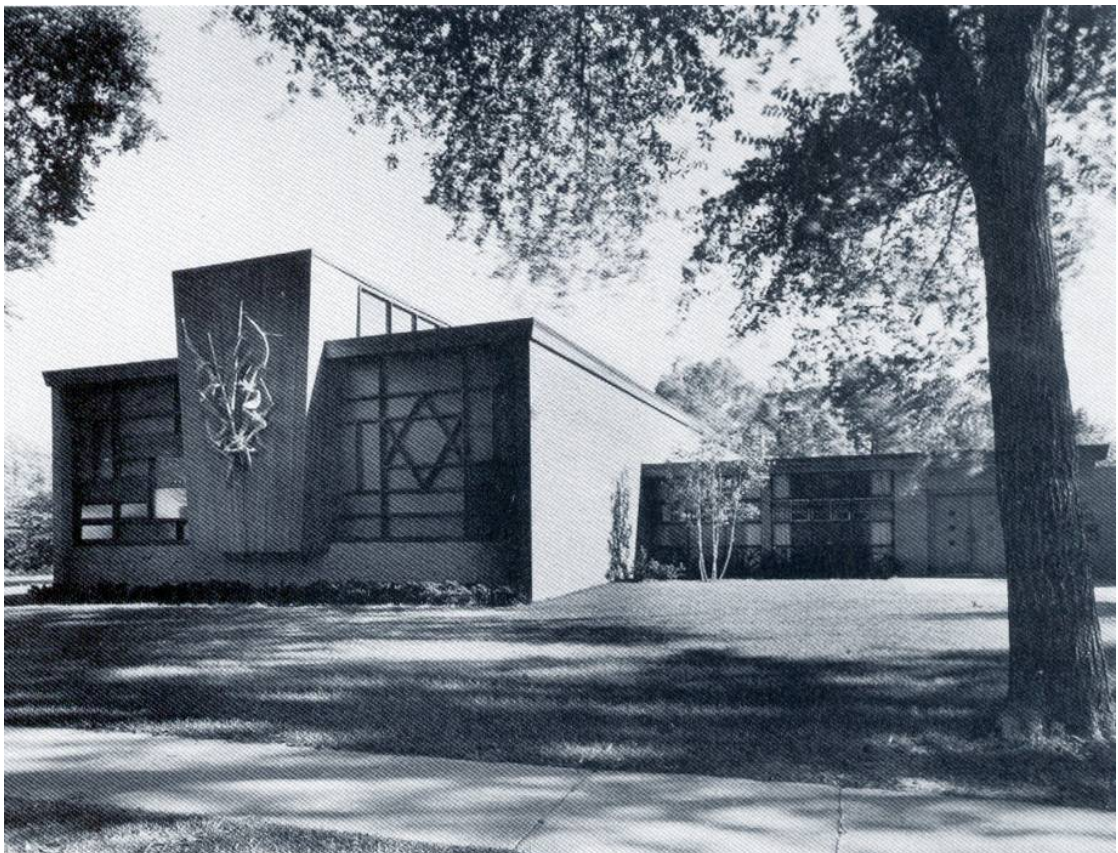


artística coerente com o espaço da sinagoga, configurando-se como uma linguagem mais adaptada ao espírito modificador da época e à teologia judaica, representando imagens de caráter simbólico de modo mais sutil.

Assim, “a arte abstrata moderna estabeleceu um caminho importante no qual a comunidade judaica pôde expressar a formação de uma nova identidade judaica. [...] depois da tragédia do Holocausto, a comunidade judaica desejava exprimir a sobrevivência do povo judeu” (WONG, 2004, p. 6 – tradução nossa).

Goodman também defende posição semelhante colocando que “Os ícones não-naturalistas dos grandes artistas modernos são a mais tradicional decoração concebível”. (GOODMAN; GOODMAN, 2001, p.64 – trad. nossa).

É interessante perceber, no entanto, que este tipo de comportamento penetrou, sobretudo, nas comunidades de orientação reformista ou conservadora e menos nas ortodoxas.

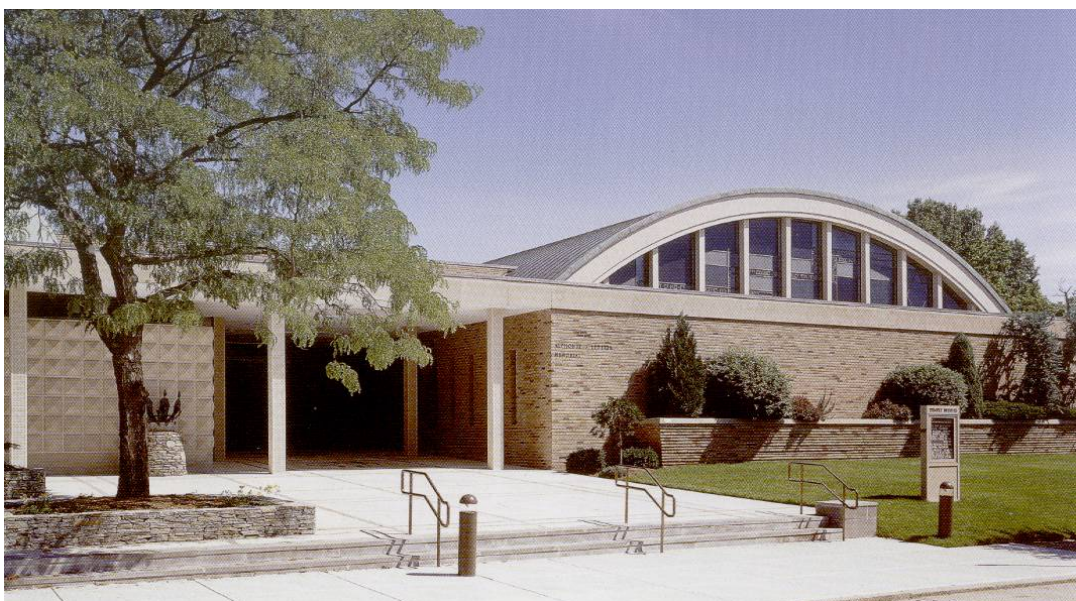


Sinagoga B'nai Israel em Millburn, New Jersey, EUA, 1952 – Percival Goodman. Vista da fachada principal com sinagoga e a escultura de Herbert Ferber à esquerda. Fonte: ELMAN; GIRAL, 2001, p.77.

Um dos marcos deste processo é a sinagoga B'nai Israel em Millburn, New Jersey (1952). Nesta obra, Goodman reserva espaço para uma série de esculturas tanto no interior como no exterior do edifício. Na fachada principal da sinagoga destaca-se uma escultura de Herbert Ferber, chamada de "And the Bush was Not Consumed" ("E O Arbusto Não foi Queimado"), colocada sobre o volume que corresponde internamente ao nicho da Arca Sagrada.

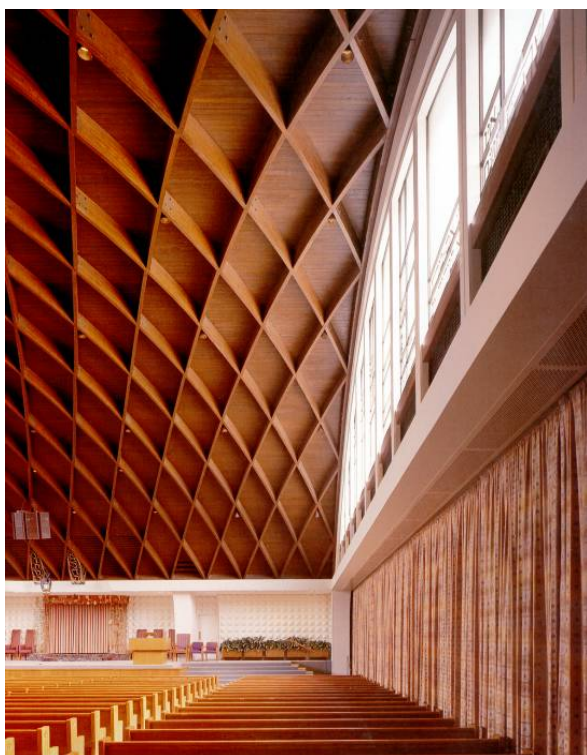
A obra rememora o arbusto que ardia em chamas sem queimar, tema presente na passagem bíblica que conta sobre o primeiro contato entre Deus e Moisés (Êxodo 3:2), tema sugerido pelo próprio rabino da congregação, Max Gruenewald: "O arbusto ardia, mas não se consumia, o que reflete o destino de nosso povo" (WONG, 2004, p.1 – trad. nossa) – uma reflexão natural de sobrevivência após o Holocausto.

Simultaneamente à sinagoga de Millburn, Goodman desenhou o Templo Beth El, em Providence, Rhode Island, consagrado em 1954. Do ponto de vista do volume externo poucos elementos identificam o prédio com sua função de Sinagoga, embora a grande abóbada que cobre o santuário, propriamente dito, apareça com destaque na fachada principal. Inscrições em hebraico e alguns símbolos marcados na esquadria de vidro jateado que preenche o espaço entre a abóbada e o muro lateral da sinagoga indicam para o exterior a presença de um edifício judaico.



Sinagoga Beth El em Providence, Rhode Island, EUA, 1954 - Percival Goodman. Fachada principal e abóbada que marca a presença da sinagoga. Fonte: GRUBER, 2003, p.95.

Internamente o espaço é mais rico que externamente, coberto por uma grande abóbada de madeira e livre de apoios intermediários. A orientação oeste-leste da abóbada e da sua estrutura de madeira, formada por uma série de losangos, ajudam a reforçar o caráter da liturgia, levando o olhar da audiência ao ponto em que se juntam a arca sagrada e o púlpito.



Sinagoga Beth El, Providence, Rhode Island, EUA, 1954 - Percival Goodman. Interior. Fonte: GRUBER, 2003, p.95

O simbolismo é tratado de maneira bastante discreta, através da relação com as obras de arte. Aqui, o artista egípcio-judeu Ibram Lassaw desenhou dois pilares vazados, formados pela sobreposição de barras de bronze e cobre, aos quais chamou de Pilar de Fogo e Pilar de Nuvem. As esculturas ficam ao lado da Arca Sagrada, marcando-a e criando um sentido de proteção.

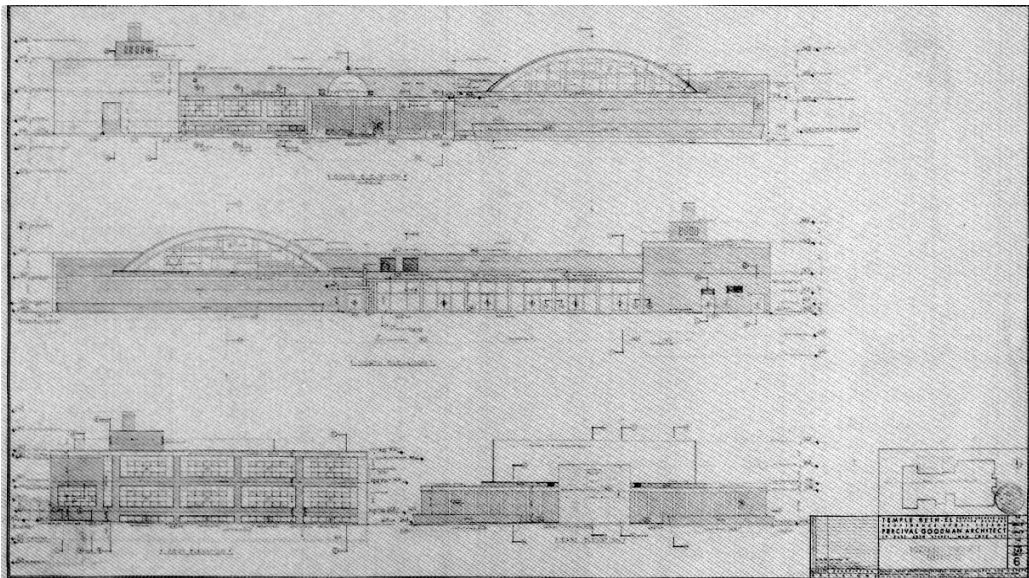
O espaço religioso é também composto por uma menorah criada pelo artista plástico David Hare, que também desenhou o *ner tamid* (luz eterna).

Neste caso, é importante notar o pioneirismo destes trabalhos ao reconfigurar a imagem de alguns objetos litúrgicos de função absolutamente essencial no espaço da sinagoga, atitude que, embora se entenda hoje como comum, pôde ser apreciada na época como inovadora. Assim, a Arca Sagrada, o *ner tamid* (luz eterna), a *menorah* (candelabro de sete braços) e mesmo a *bimah* foram objeto de reinterpretação e modernização na busca por uma nova identidade.

De um modo geral, a sinagoga de Providence é uma contribuição à consolidação o arrojo do espaço cerimonial judaico no pós-guerra, apoiando a estrutura de sua identidade em soluções espaciais arquitetônicas menos tradicionais e usando a arte abstrada de maneira simbólica, reforçando assim a imagem de alguns elementos litúrgicos fundamentais.



Detalhe do Aron Ha Kodesh com esculturas de Ibram Lassaw. Fonte: GRUBER, 2003, p.96



Sinagoga Beth El, Providence, Rhode Island, EUA, 1954 - Percival Goodman. Desenhos da época da construção mostrando as fachadas norte, leste, sul e oeste. Fonte: ELMAN;GIRAL, 2001, p.78.

4 ARQUITETURA PARA A LITURGIA E AS SINAGOGAS DO PÓS-GUERRA

4.1 FORMA ARQUITETÔNICA E REPRESENTAÇÃO SIMBÓLICA

4.1.1 ASPECTOS DA FORMA NA ARQUITETURA PARA A LITURGIA

A expressão da forma é um tema central no estudo da produção arquitetônica e sua crítica. Considerando a arquitetura enquanto uma atividade que maneja a concretização do espaço tridimensional, torna-se difícil dissociar a resultante do processo de projeto e construção de suas características formais, responsáveis pela sua aparência, sua relação com o usuário e com o sítio onde se insere, dentre outros. O potencial comunicativo do objeto, bem como o simbolismo inerente à figura e ao ícone, potencialmente presentes no volume tridimensional, transformam o desenvolvimento da forma num assunto que guarda específica relação com as construções de caráter litúrgico.

De uma maneira geral, é possível observar na posição de alguns críticos de arquitetura certa preocupação com relação ao exagerado desenvolvimento do aspecto formal da construção dentro da produção de arquitetura na atualidade, um fenômeno capaz de romper com o equilíbrio de um tipo de objeto criativo cuja natureza deve transpassar reflexões meramente estéticas. Tal raciocínio diz respeito à crítica do entendimento da forma como componente à parte, isolado do conjunto da obra, no jogo da concepção arquitetônica.

Uma postura comprometida com o uso mais “livre” da forma já era ensaiada, na verdade, desde a fase mais amadurecida do modernismo, no começo dos anos 50. Num artigo recentemente publicado dentro da monografia “Eero Saarinen: Shaping the Future” (“Eero Saarinen: Conformando o Futuro”), a crítica de arquitetura Eeva Liisa Pelkonen descreve a procura de Saarinen por uma “forma comunicativa”,

diferente à medida que variavam o programa, a escala do edifício ou as referências históricas sobre determinado assunto.

Segundo a autora,

[...] o pluralismo randômico de Saarinen e seus contemporâneos era função da nova concepção de forma arquitetônica que se despreendeu do modernismo clássico e sua insistência de que a forma arquitetônica estava ligada a um sentido particular [...]. Formas [,] não comunicavam e não podiam comunicar em nenhum sentido real. Formas tinham vida própria (PELKONEN, 2006, p.96 – trad. nossa).

Dentro da arquitetura religiosa, tais valores refletiram-se no novo paradigma de obras como Notre-Dame-du-Haut em Romchamp, de Le Corbusier (1955), cujo trabalho formal reitera valores de renovação do espaço católico, também testados em edifícios como a Catedral de Brasília de Oscar Niemeyer (1960). Liberados de algumas constrações do racionalismo, os prédios alinhados a esta postura destacavam-se pela relação entre forma exterior e espacialização interna e pela exploração da forma a partir da luz, transformando-se também em paradigmas das mudanças tecnológicas e construtivas que marcaram a primeira metade do século XX.

Num momento posterior, o pós-modernismo traria para a arquitetura um novo capítulo dentro deste tema, ao corroborar com a extravagância formalista motivada pela relação renovada entre a arquitetura e suas referências históricas tradicionais, reinterpretando-as, no entanto, através de um pastiche escorregadio e carregado em demasia na deformação da escala e do uso da cor, por exemplo.

Paolo Portoghesi colocou que:

O Post-Modern é mais evolucionista do que revolucionário; não nega a tradição moderna, mas interpreta-a liberalmente, integra-a, percorre criticamente as suas glórias e erros. Contra os dogmas da univalência, da coerência estilística pessoal, do equilíbrio estático e dinâmico, contra a

pureza e a ausência de qualquer elemento 'vulgar', a arquitetura pós-moderna valoriza a ambigüidade e a ironia, a pluralidade dos estilos, o duplo código que lhe permite virar-se por um lado para o gosto popular através da citação histórica ou vernácula, e por outro lado para os apreciadores de trabalhos, através da explicitação do método compositivo e daquilo que é definido por 'gosto das figuras' aplicado à composição e decomposição do objeto arquitetônico (PORTOGHESI, 1985, p.47).

A heterogeneidade resultante destas reflexões fez da segunda metade do século XX um período caracterizado por manifestações arquitetônicas muito diferentes entre si, transformando a forma em interlocutora de uma espécie de "vale tudo" arquitetônico, representado por diversas correntes estéticas, apoiadas na disseminação do marketing arquitetônico do "star system", das publicações e da fotografia.

É o que Carlos Brandão chama de "a consciência estética", o processo de pensar a criação artística de maneira avessa à realidade prática, negando as qualidades cognitivas do objeto, o que geraria um desequilíbrio na tríade vitruviana: *venustas*, *firmitas*, e *utilitas*. Neste caso, Carlos Brandão acredita que a arquitetura contemporânea "[...] hipertrofiou a dimensão da *venustas*, da imagem, da originalidade próprias a um universo estético completamente alheio às questões de utilidade, necessidade, moralidade e capacidade de construir um mundo humano 'melhor e mais feliz'". (BRANDÃO, 2004, p. 3).

A crítica passa pela maneira como a forma estaria sendo tratada como um componente arquitetônico ligado apenas à elaboração estética, desvinculada do programa enquanto representação de ações humanas reais, além de espetacularizadas através do fenômeno chamado de "epifania das formas". Segundo Brandão, caberia acima de tudo cobrar um conteúdo ético da arquitetura, este sim capaz de associar a forma física do objeto a uma identidade formal forte.

Ainda buscando esclarecer o papel dado à elaboração da forma dentro da arquitetura contemporânea, Brandão diferencia dois sentidos distintos e complementares da palavra *forma* na arquitetura. O primeiro vem do grego

“morphé” e considera forma como o aspecto externo de um objeto, sua conformação externa, assumindo um significado semelhante ao da palavra *figura*. O segundo familiariza-se com o termo grego “eidos” - εἶδος – cuja tradução é também *forma* ou *formato*, embora esteja mais ligado ao conceito platônico de forma como idéia ou conformação mental, uma espécie de forma espiritual dos objetos, capaz de moldar a matéria, estabelecendo nela certas relações e disposições, como uma propriedade inerente ligada à função de tudo que tem massa.⁹ A diferença entre os significados ajuda a entender o papel da forma na arquitetura como um elemento ligado ao plano conceitual e das idéias, mas também dono de uma forte presença baseada em aspectos que respondam de fato aos problemas colocados no âmbito do processo de projeto, fisicamente. Atitude que, aliás, nem sempre significa caminhar pela norma racionalista de “a forma segue a função”¹⁰, mas sim buscar um equilíbrio entre os dois fatores. O programa, dessa maneira, tem papel importante como condicionante e deve ser visto antes como a sistematização de uma série de ações humanizadas, ao invés de uma lista de cômodos e áreas destilados no organograma da planta baixa.

Edson Mahfuz trabalha também o tema da forma na arquitetura sobre um prisma similar. Em seu texto “*Reflexões sobre a construção da forma pertinente*”, Mahfuz coloca a problemática criada por alguns fenômenos da sociedade atual e suas conhecidas conseqüências no contexto da arquitetura contemporânea, tais quais sua mercantilização e tematização, capazes de colocá-la no saco de supermercado dos modismos *in* ou *out* da estação. A partir deste ponto, e admitindo a forma enquanto a tradução física da arquitetura, o texto defende uma concepção mais comprometida e fundamentada nas “decisões projetuais sobre as condições intrínsecas e específicas de cada problema arquitetônico”. (MAHFUZ, 2004, p. 3).

⁹ http://en.wikipedia.org/wiki/Eidos_%28philosophy%29 e BRANDÃO, 2004, p.6

¹⁰ Ou aquilo que J. Teixeira Coelho Netto define como “O mito forma e função”, ao colocar que a observação da produção da arquitetura por apenas estes dois prismas cria uma teoria limitadora, incapaz de atender às demandas de uma sociedade que consome objetos produzidos por terceiros. Ou seja, é difícil esperar que a forma planejada por alguns seja capaz de responder de maneira inequívoca às funções desempenhadas por terceiros. Nesse caso, o autor traz a noção de que é mais correto basear o processo arquitetônico em binômios mais intrínsecos a esta atividade, tais como “espaço/homem, ou mesmo belo/comodidade/humanidade...”. (NETTO, 2002, p. 111).

Além disso, coloca a forma não como uma característica isolada dentre os componentes de uma obra, mas a trata como uma resultante, uma resposta às demandas projetuais. Como diria Silke Kapp, “a forma não é nem demanda, nem condicionante, mas sim a própria resposta arquitetônica” (KAPP, 2004, p. 3). Na mesma linha, Mahfuz defende que “... a forma de uma obra não deve ser entendida como algo externo aos condicionantes do problema arquitetônico, nem como algo que deriva diretamente deles. É mais adequado entender a forma como uma síntese do programa, da técnica e do lugar, obtida por meio da ordem visual” (MAHFUZ, 2004, p. 7). Ou seja, prega-se uma reflexão sobre a forma dentro de um espectro mais abrangente, considerando-a como o resultado, um conjunto homogêneo de elementos que traduzem espacialmente as respostas a todas as condicionantes preliminares e inerentes à obra e não um ente autônomo dentre muitos outros.

É preciso observar, no entanto, que ao considerarem o programa e o uso da edificação como eixos estruturantes de uma resposta coerente ao problema da forma, os raciocínios de Brandão, Mahfuz e Kapp terão um desdobramento específico para o caso da arquitetura dedicada à liturgia religiosa, uma vez que o tema apresenta demandas programáticas revestidas de simbolismo, empenhadas na busca pela construção de um espaço de contato entre o humano e o divino. A transcendência do real dentro da liturgia e a capacidade que tem determinada arquitetura de “absorver” o espírito do usuário durante o tempo em que este se encontra participando do ritual estão ligadas ao caráter simbólico do edifício e do espaço, traduzido também pelo trabalho formal.

Neste ponto, é reconhecida a característica tridimensional específica deste programa, mais afeita ao trabalho plástico e escultórico que em outros usos. Ou seja, é possível admitir que a arquitetura religiosa suporte melhor um tipo de materialização onde o desenvolvimento tridimensional do edifício assume um papel de destaque, à medida que a representação do símbolo, abstrata ou figurativa, está intrinsecamente ligada à elaboração do programa litúrgico.

O próprio Brandão, quando prega pela forma permeada de espírito e significado (*eidós*), acaba corroborando com o desenvolvimento de uma arquitetura da liturgia mais ligada aos valores intrínsecos de cada religião, capaz de criar laços

com a comunidade e de estabelecer uma relação marcante com o sítio e a paisagem.

Embora o assunto seja especificamente delicado por conta da liberdade plástica que marca a arquitetura na atualidade, conforme colocado, a expressão simbólica na expressão tridimensional da obra litúrgica reflete, assim, demandas específicas deste uso. Reflete a elaboração da forma enquanto parte do programa litúrgico – religioso.

4.1.2. O SÍMBOLO NO JUDAÍSMO

O símbolo como fonte de inspiração formal tem peculiaridades. Convém, assim, compreender melhor o uso do termo.

O verbete da palavra *simbolo* na Enciclopédia Mirador (1975, p.10419, vol. 19) traz a seguinte definição:

A palavra símbolo, em sentido amplo, significa um objeto, natural ou cultural, que, por convenção, representa outro, em relação ao qual é heterogêneo. O símbolo é, em primeiro lugar, um objeto (posto diante da consciência, ou do sujeito) natural, quer dizer, produzido pela natureza, como o peixe, que simboliza Cristo, ou a coruja, a filosofia, por exemplo, ou cultural, isto é, produzido pelo trabalho humano, como o cetro, que simboliza a realeza, ou a bandeira, que simboliza o país, a nação.

O texto da enciclopédia chama ainda atenção para o fato de o símbolo caracterizar-se por ser algo heterogêneo em relação àquilo que simboliza, ou seja, algo que se diferencia daquilo que simboliza.

O que torna o símbolo possível é, pois, a necessidade de representar as coisas umas por meio das outras, e a impossibilidade de representá-las por meio delas mesmas. O símbolo será, pois, tanto mais simbólico quanto maior for a sua desproporção ou inadequação em relação à coisa simbolizada. (Ibid., p.10419, vol. 19).

Esta última característica estabelece uma intrínseca relação entre o domínio do religioso e o domínio da representação simbólica, já que muito daquilo que se deseja representar no âmbito da religião está ligado ao místico e ao divino. Isto torna ainda maior a heterogeneidade entre o símbolo e a coisa representada, ampliando seu significado e tornando-o uma figura mais relevante naquele determinado contexto. O símbolo assume caráter de identidade e devoção ajudando a pavimentar os caminhos entre o homem e sua crença, ajudando a religião a cumprir seu objetivo de “religare”, o “religamento” do ser humano e da divindade.

O símbolo iconográfico, assim, tem sua essência na capacidade de dar imagem ao não palpável, no caso da religião, assumindo um papel fundamental na sua propagação e identificação social.

Para além do ícone, no entanto, podemos considerar outros elementos como simbólicos, ou seja, como algo que representa uma idéia imaginária ou mística. Mandamentos e poemas bíblicos, por exemplo, ou cânticos e Salmos, não raro são também utilizados em interpretações alegóricas. Além destes, destacam-se as referências simbólicas de cunho historiográfico, ligadas à presença de elementos que tragam a memória de construções tradicionais e importantes já desaparecidas, como o antigo Templo de Jerusalém, por exemplo, no caso do judaísmo.

O trabalho da arquiteta Adriana Blay Levisky, citado anteriormente, analisa o papel do símbolo e da manifestação artística enquanto interlocutores da materialização do sagrado no ritual judaico e na sinagoga. Em passagem importante do documento, sua dissertação procura encontrar em textos de teóricos da religião referências ao desenvolvimento da noção de sagrado no judaísmo contemporâneo.

Antes de tudo, Adriana distingue entre dois períodos fundamentais da consolidação da teologia judaica, sendo:

O período Bíblico, ditado no Velho Testamento, que foi largamente escrito entre os séculos IX e II a.C., contemplando o judaísmo do deserto, o judaísmo do Templo e o judaísmo da destruição do Templo; e o período Talmúdico, que se inicia com a elaboração da Mishnah, compilação da lei oral judaica organizada por Judá Ha-Nasi em 200 d. C., posteriormente interpretada em duas grandes obras – O Talmud de Jerusalém, escrito na Palestina em aproximadamente 400 d.C. e o Talmud da Babilônia, escrito na Mesopotâmia, cuja redação final nos leva aproximadamente até o ano de 500 d.C. O Talmud insere a filosofia judaica dentro de uma nova condição de atualização e interpretação de seus preceitos bíblicos, adequados a uma outra realidade, trazendo condições mais pragmáticas de popularização da cultura, tanto para o entendimento da filosofia e leis judaicas, como para a sua prática religiosa, enfatizando a figura do rabinato frente a um povo judeu em crescimento e em diáspora (LEVISKY, 2000, p. 85).

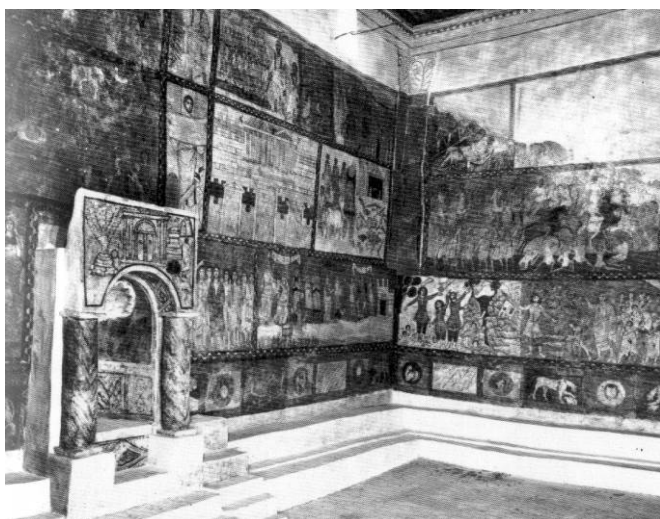
Em seguida, Levisky estuda dois teólogos do século XX, admitindo que o pensamento judaico contemporâneo bebe nestas duas fontes: o judaísmo bíblico e o judaísmo talmúdico. Os autores escolhidos são Abraham Joshua Heschel e Max Kadushim, o primeiro alemão e o segundo russo, ambos nascidos na virada entre os séculos XIX e XX.

Heschel, estudioso do judaísmo bíblico, assumirá uma postura mais radical em relação à representação espacial das “coisas” e sua eventual relação com o divino, enfatizando o papel do tempo na sacralização do judaísmo, citando, por exemplo o *Shabat* ou o *Iom Kipur*, que são *dias* sagrados e não *objetos* sagrados. Já Kadushim, analista do judaísmo talmúdico, coloca que a diáspora foi capaz de tornar certos hábitos e coisas quotidianas importantes no aparecimento de um “Misticismo Comum”, ligado às leis rabínicas e mais pragmático.

Embora não caiba neste momento uma reflexão mais aprofundada sobre a análise feita a respeito destes dois estudiosos, é bastante interessante o raciocínio da autora:

[...] Heschel irá abordar a questão do sagrado no judaísmo através de uma óptica mais poética, abstrata, concentrada no momento bíblico, apresentando um 'Deus bíblico', enquanto Max Kadushin, de maneira mais pragmática, irá apresenta um olhar sistêmico com relação à condição do sagrado para um judaísmo pós-bíblico e seu grau de proximidade do 'homem comum', enfocando um 'Deus talmúdico'. E com relação a este 'Deus talmúdico', arriscaria dizer um Deus precursor ainda de um terceiro Deus, ou seja, um 'Deus contemporâneo' (LEVISKY, 2000, p. 86).

Para complementar o raciocínio acerca da materialização do símbolo e do sagrado no judaísmo contemporâneo, o texto também analisa a questão do Segundo Mandamento.



Afrescos da Sinagoga de Dura Europos (Siria - 245 EC), hoje situados no Museu de Damasco. À esquerda vê-se o nicho da Arca Sagrada. Fonte: MEEK, 1996, p. 77.

Embora este afirme que, "Não farás para ti escultura, nem imagem alguma daquilo que existe no alto, no céu, ou aqui embaixo, na terra, ou daquilo que existe debaixo da terra, nas águas" (BÍBLIA SAGRADA, 1969, p.91, Êxodo, 20:4), o estudo das sinagogas desde sua origem mostra a tolerância para com a representação simbólica, até mesmo figurativa. Algumas sinagogas como a de Dura

Europos, na Síria (245 EC), apresentam grandes afrescos representando cenas da bíblia, inclusive com o desenho de figuras humanas, bem como as famosas sinagogas polonesas de madeira, tais como a de Horb (1735), que eram ricamente adornadas em seu interior por pinturas de animais, plantas e símbolos. Objetos rituais

e livros judaicos medievais, dentre outros, também trazem iluminuras e ilustrações, “ferindo” o segundo mandamento, marcando uma postura de admiração do simbólico enquanto auxiliar do contato com o divino, o sagrado (*kadosh*, em hebraico), no judaísmo.

A partir das observações anteriores, Levisky conclui:

[...] cabe refletir sobre as palavras de Heschel como representativas de valores abstratos profundos que devem ser complementarizados pela pragmática do cotidiano através de pensamentos como os de Kadushin e de evidências históricas, como as manifestações artísticas presentes na arquitetura, pintura e escultura, realizadas por artistas judeus. Esses pensamentos e manifestações artísticas registram necessidades do homem em sua busca pelo divino, concretizando-o ou materializando-o, através da sacralização de objetos e de práticas ritualísticas quotidianas (LEVISKY, 2000, p. 86).

Tal noção é bastante interessante à medida que procura compreender a maneira com que o símbolo é encarado na religião judaica, admitindo que o período pós-talmúdico, a atualidade, traz uma relação mais próxima entre a manifestação simbólica e as práticas religiosas quotidianas judaicas.

Nesse sentido, os símbolos e objetos judaicos assumem um papel não de objetos para idolatria ou adoração em si (como as imagens de santos católicos), mas sim de instrumentos para adoração a Deus. Podem ser vistos como algo através do qual remetemos ao sagrado e suas instituições, participando de um processo de hierofania.¹¹

Gershom Scholem (1897-1982), professor da Universidade Hebraica de Jerusalém e grande estudioso do misticismo judaico, a Cabala, procurou em alguns de seus textos demonstrar como este ramo do conhecimento no judaísmo lida também com a questão do símbolo dentro da religião e como sua interpretação tornou-se

¹¹ Hierofania = aparecimento ou manifestação reveladora do sagrado. Diferente de Teofania = aparição ou revelação da divindade; manifestação de Deus.

uma tradição dentro da literatura judaica e da estrutura de suas preces, orações e poesias litúrgicas.

Scholem define o símbolo místico judaico como "a representação exprimível de algo sem forma, que se encontra além da esfera da comunicação e da expressão" e complementa que "Uma realidade oculta e inexprimível encontra sua expressão no símbolo. Se o símbolo é, portanto, também um signo ou uma representação, é, contudo, mais do que isto" (SCHOLEM, 1972, p. 27). Neste sentido, o filósofo chama ainda a atenção de que este tipo de símbolo abunda no mundo da Cabala, colocando que para o cabalista "o mundo é semelhante a um *corpus symbolicum*" (SCHOLEM, 1972, p.28).

Assim, a presença da Cabala corrobora o caráter simbólico específico do judaísmo, mais desprendido da figuração e de elementos idolátricos do que o catolicismo, por exemplo.

Considerando as observações feitas anteriormente acerca das especificidades da forma arquitetônica no trato do programa litúrgico religioso, junto às características do uso do símbolo no judaísmo moderno, vemos que a partir do pós-guerra diversos temas judaicos têm sido utilizados de maneira mais explícita na construção de sinagogas. As referências iconográficas para estes novos edifícios vão desde a "figuração" de símbolos e objetos mais comuns à religião, como a Estrela de David, a Torah e as Tábuas da Lei, até menções de caráter histórico, como o Tabernáculo e o Templo de Jerusalém. A própria intenção destes projetos de exprimirem-se enquanto objetos conectados ao judaísmo, preenchidos de identidade – "algo além da esfera da comunicação e expressão", parafraseando Scholem – é capaz de transformar estes edifícios em símbolos místicos.

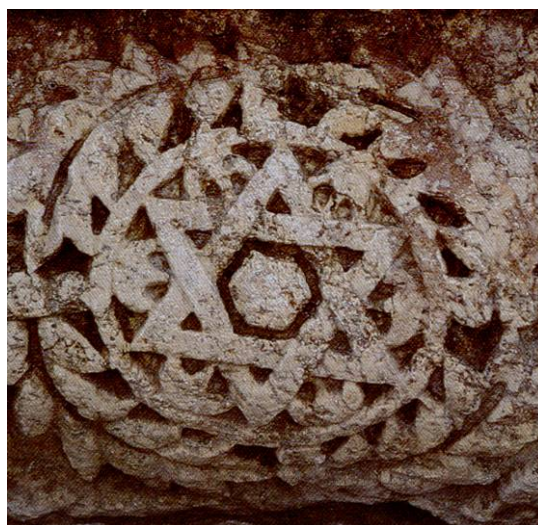
Nesse sentido, é possível dizer que a arquitetura para a liturgia judaica tem buscado não só a materialização do sagrado, mas também uma expressão simbólica particular, ancorada fortemente na forma como elemento de construção específico da construção de programa religioso, perpetuando na escala da arquitetura as conexões entre os símbolos presentes no judaísmo.

4.1.3. FORMA E SÍMBOLO NA ARQUITETURA DE SINAGOGAS

4.1.3.1. IMAGENS: ESTRELA DE DAVID, MONTE SINAI, AS TÁBUAS DA LEI E A TORAH.

A Estrela de David, ou estrela de seis pontas, é um dos símbolos mais fortemente associados ao judaísmo na atualidade. Além de presente na bandeira de Israel, a Estrela de David é encontrada em vários objetos e lugares da sinagoga, além de logomarcas e selos de inúmeras instituições judaicas.

No entanto, o ícone é cercado por dúvidas a respeito de sua origem e conexão com a religião. Diferente da maioria dos símbolos importantes, a estrela não aparece na Bíblia ou outra literatura judaica de maneira explícita, como um mandamento ou algo similar, deixando para o campo das suposições as explicações acerca de suas origens dentro do judaísmo.



Hexagrama encontrado num friso da sinagoga de Cafarnaum (séc. II EC). Fonte: MEEK, 1996, p.75.

É fato que o hexagrama, a figura formada por dois triângulos equiláteros entrelaçados, bem como o pentagrama, a estrela de cinco pontas, foram símbolos bastante difundidos em civilizações da antiguidade, encontrados em ruínas que datam de até 3000 AEC. No hexagrama, a relação entre o triângulo que aponta para cima, em direção aos céus e o triângulo que aponta para baixo, em direção a terra, remete à complementaridade e indissociabilidade entre o divino e o terreno, ligando-o a uma série de crenças místicas.

Dentro da religião judaica “as seis pontas da Estrela de David simbolizam o governo de Deus sobre o universo nas seis direções: norte, sul, leste, oeste, acima e abaixo”. (SIMMONS, 2007, p.1 – trad. nossa).

Parte das explicações do caráter judaico do símbolo está na sua terminologia e nomenclatura. Em hebraico, o símbolo é conhecido como *Maguen David*¹², ou “Escudo de David”, ao invés de Estrela de David. O termo *maguen*, ou “escudo”, é comumente encontrado em orações judaicas enquanto metáfora da proteção dada pela presença onipotente de Deus. Tal característica é acentuada pelas referências a Deus no Talmud como o “escudo de David”, seu grande protetor nas vitórias militares que o tornaram o primeiro rei de um Estado judaico unificado. Uma vez que a estrela de seis pontas teria sido utilizada pelo rei David na forma, ou como um emblema em seu escudo de batalha, admite-se a relação de identidade entre o signo e os aspectos teológicos judaicos.

Outra lenda também remonta ao uso do hexagrama em escudos de batalha, quando nas lutas durante a revolta de Bar Kochba¹³ os judeus teriam reforçado a resistência de seus escudos com triângulos entrelaçados.

A força de seu significado de proteção e luta no judaísmo levaram Theodor Herzl, jornalista e fundador do movimento sionista, a escolher a Estrela de David como emblema de seu propósito, no fim do século XIX.

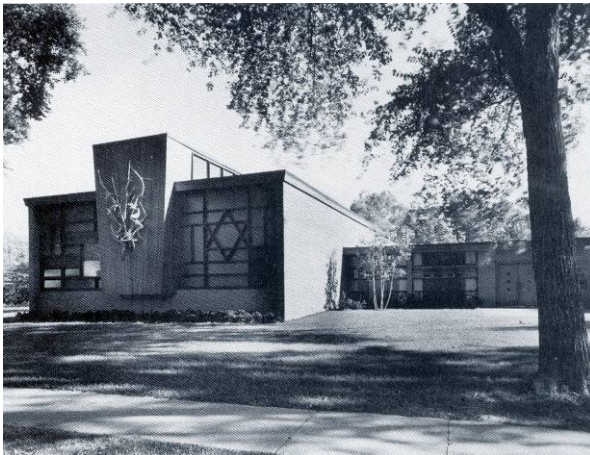
A concretização de sua identidade judaica no século XX veio justamente a partir de 1933, quando os nazistas exigiram que todos os judeus fossem identificados com uma faixa amarela em seu braço esquerdo, estampada por uma Estrela de David e

¹² Segundo o periódico Morashá, “o mais antigo texto que faz menção ao *Maguen David* como o escudo protetor usado pelo Rei David pode ser encontrado em um alfabeto místico que [...] era utilizado pelos sábios asquenazitas do século XII” (MORASHÁ, vol. 35, Ano X, set. 2001, p. 36). O artigo coloca ainda que o registro mais antigo de relação direta entre o hexagrama e o termo *Magen David* data apenas do século XIV, dentro de um texto cabalístico.

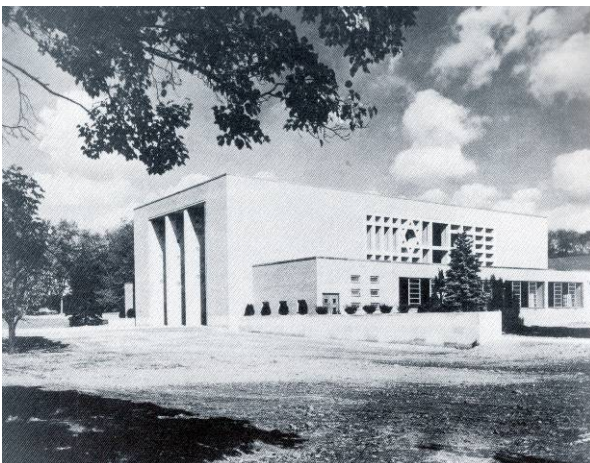
Os registros históricos mostram que também no século XIV, em 1354, uma comunidade judaica de Praga adotou o símbolo de forma oficial, após permissão de sua presença na cidade, marcando então seus documentos e sinagoga com os triângulos equiláteros sobrepostos. Tudo indica que este primeiro uso teria criado um precedente, que se espalhou pela Europa a partir de então e durante os séculos XVI, XVII e XVIII. Embora as peculiaridades deste processo de difusão dentro do judaísmo sejam pouco conhecidas, são muitos os registros de comunidades que utilizaram o símbolo como marca de identidade.

¹³ Bar Kochba é o nome do guerreiro que liderou a segunda revolta judaica contra os romanos (entre 131 e 135 EC), que haviam prometido reconstruir o Templo de Salomão, destruído durante a primeira revolta judaica, em 70 EC. A derrota durante este segundo levante consolidou a diáspora judaica iniciada com o fracasso da primeira revolta, expulsando os judeus do oriente médio por quase 2000 anos. Fonte: Jewish Virtual Library.

pela palavra "Juden" ("judeu", em alemão). Mesmo utilizado como um distintivo que acompanhou muitos para a morte, o signo consolidou-se como marca de identidade e de esperança na sobrevivência do povo judeu após a Segunda Guerra. Não à toa, a Estrela foi de fato escolhida para representar a fundação de Israel, presente no centro da bandeira que representa o novo Estado Judaico.



Sinagoga B'nai Israel em Millburn, New Jersey, EUA, 1952 – Percival Goodman. Estrela de David na composição da fachada e na expressão do espaço interior. Fonte: ELMAN;GIRAL, 2001, p.77.



Baltimore Hebrew Congregation. Baltimore, Maryland, EUA, 1953 - Percival Goodman. Estrela de David marca o alçado do prédio. Fonte: ELMAN;GIRAL, 2001, p.75.

Percival Goodman traz a Estrela de David em algumas de suas obras, delineando um uso simbólico mais sistemático e numa escala diferente da simples decoração. Tanto a já citada Sinagoga da Congregação B'nai Israel em Millburn, New Jersey como a Baltimore Hebrew Congregation, obra de 1953, utilizam a Estrela de David como elemento forte nas fachadas principais, presente no desenho de

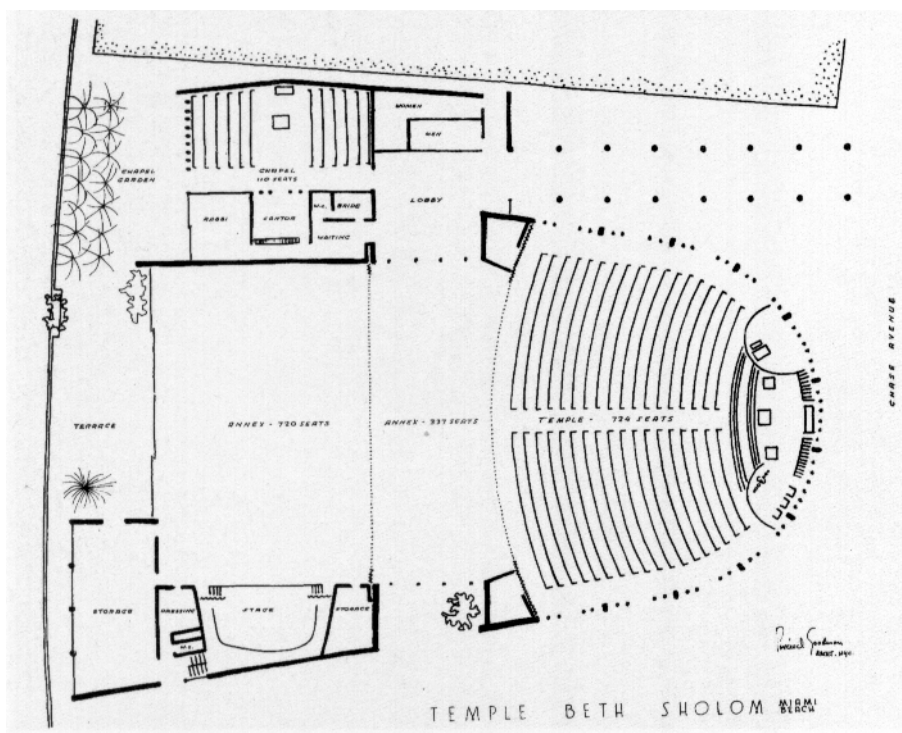
esquadrias que revelam seu perfil tanto no interior quanto no exterior.

Em 1956, Goodman utiliza a Estrela de David de maneira mais repetitiva e incorporada à arquitetura no templo Beth Sholom em Miami Beach, Flórida,

mostrando uma versatilidade que daria a este edifício um papel de destaque no conjunto de sua obra. Segundo Samuel Gruber, presidente do International Survey of Jewish Monuments, o Templo Beth Sholom “criou uma nova visão para os projetos de sinagogas americanas” (GRUBER, 2003, p. 100).

O edifício é formado por uma casca de concreto, cuja forma configura-se pela soma de uma abóbada simples e ascendente a um meio hemisfério. Internamente o concreto permanece em sua cor cinza original dando um caráter mais intimista ao ambiente, enquanto externamente está pintado de branco, tornando o enorme volume mais ligeiro, mesclado ao céu (mais claro e ensolarado nesta parte do EUA). Na parte de baixo, a casca é rompida por uma série regular de arcos parabólicos.

Sendo uma comunidade reformista, *bimah* e Arca encontram-se juntos na extremidade leste do edifício, que corresponde ao eixo da cúpula parcial. Na outra extremidade, o encontro da abóbada de concreto com um volume paralelepípedico mais baixo, correspondente ao vestibulo de entrada, gera um fechamento em arco marcado por listras de vidro que complementam o suprimento de luz ao santuário.



Sinagoga Beth Sholom, Miami, Florida, EUA, 1956 - Percival Goodman. Vista do volume do santuário. Fonte: ELMAN;GIRAL, 2001, p.92

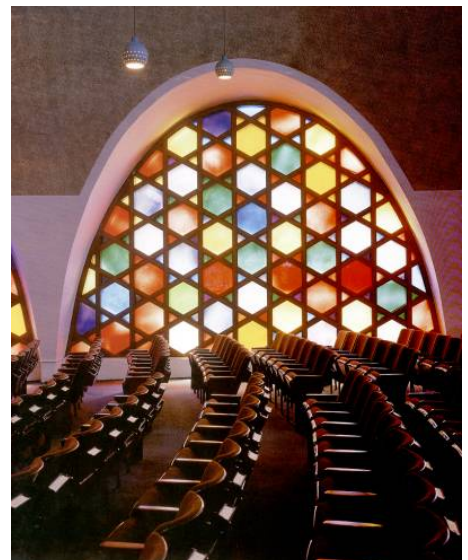
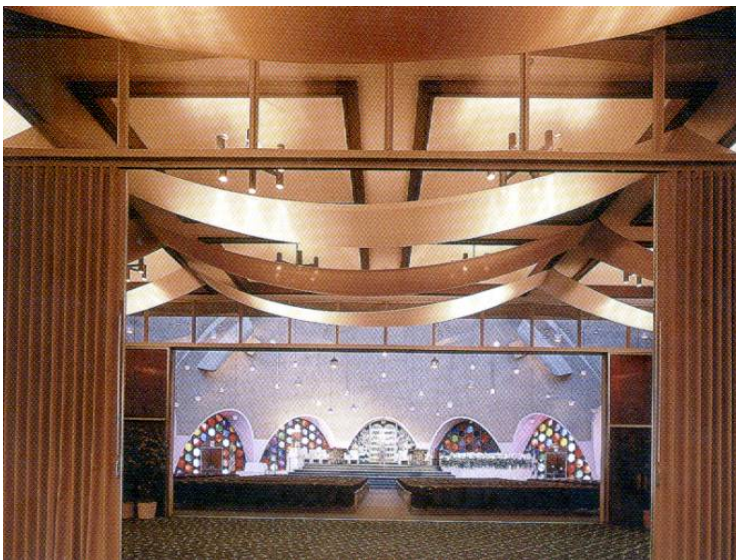
Gruber também coloca que este projeto “deve muito a Mendelsohn” (GRUBER, 2003, p.100), cuja grande cúpula em Cleveland teria influenciado o trabalho de Goodman.



Sinagoga Beth Sholom, Miami, Florida, EUA (1956). Percival Goodman. Vista do volume do santuário. Fonte: GRUBER, 2003, p.100.

A inserção da Estrela de David acontece no desenho das esquadrias de madeira e vidro colorido que encerram os arcos parabólicos. Nestes elementos, Goodman opta por reproduzir um padrão formado por linhas verticais e diagonais que desenha uma série contínua de hexagramas, numa alusão bastante direta à natureza litúrgica e judaica do espaço. A

composição está presente em seis dos sete arcos existentes, ladeando o arco central que serve à Arca Sagrada. O contraste da composição colorida com panos lisos de concreto, bem como sua repetição, tanto internamente como externamente, acentuam o caráter do símbolo, ao mesmo tempo em que são capazes de diluí-lo, transformando-o em elemento da arquitetura.



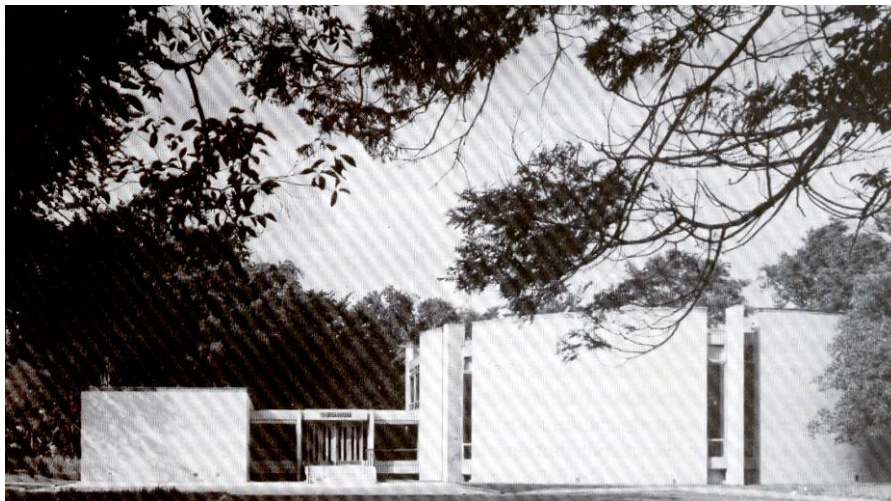
Sinagoga Beth Sholom, Miami – interior do santuário e as esquadrias de fechamento das abóbadas, de desenho baseado no hexagrama. Fonte: GRUBER, 2003, p.100.

Nesse sentido, Beth Sholom – Flórida tornou-se uma das primeiras sinagogas a incorporar em sua resolução formal e volumétrica este tipo de artifício.

A sinagoga projetada em Belfast, Irlanda (1964) pela firma Yorke, Rosenberg e Mardall, associada ao arquiteto Karl Karpolka, também insere dentro da concepção formal do edifício a presença da Estrela de David.

O prédio é formado basicamente por três blocos. O tramo central, onde está o vestibulo envidraçado, serve como entrada e distribui funcionalmente os usuários. Do seu lado oeste está o bloco de serviços como sanitários e chapelaria, um volume cego e de escala reduzida em relação à terceira parte do prédio, a leste, correspondente ao santuário, propriamente dito.

O bloco principal tem planta circular central e chega a cerca de sete metros de altura, configurando-se como um cilindro achatado.



Sinagoga de Belfast, Irlanda, 1964 - Yorke, Rosenberg, Mardall e Karpolka. Fonte: KRINSKY, 1996, p.409.

No interior e no exterior, o cilindro está marcado pelos apoios verticais que sustentam um sistema de vigas de concreto que, ao se cruzarem, formam o desenho da estrela de seis pontas, de maneira bastante literal. Dentro do hexágono formado pelo cruzamento dos triângulos eqüiláteros, o hexagrama é novamente insinuado na forma de um forro de madeira, que se configura a partir de um plano dobrado que cria arestas coincidentes com os vértices do hexágono.

Embora seja possível afirmar que a Estrela de David “só é visível no interior do edifício e é, portanto, um símbolo privado” (KRINSKY, 1996, p. 410), conforme coloca

a professora Carol Krinsky¹⁴, é interessante observar que o volume exterior é interrompido apenas pelas aberturas verticais junto aos seis pilares, uma insinuação exterior do evento simbólico que acontece de forma mais explícita no interior.

A obra irlandesa é também importante pelo trabalho artístico do escultor israelense-alemão Nehemiah Azaz (n. 1923), que transforma a parede da Arca numa composição de grande força composta pelo *ner tamid*, o *parochet*, uma *menorah* (metálicos) e baixos relevo indicando as tábuas da lei e a frase “*Da lifnê mi ata omed*” (Saiba diante de quem você está), tudo sobre um grande plano branco. Há, nesse caso, um diálogo bastante preciso entre a linguagem da Estrela e estes outros elementos de caráter eminentemente litúrgico, criando uma forte coerência espacial e simbólica.



Sinagoga de Belfast, Irlanda, 1964 - Yorke, Rosenberg, Mardall e Kapolka. Estrutura e cobertura com inspiração na Estrela de David. Abaixo, vista da Arca Sagrada. Fonte: MEEK, 1996, p.227.

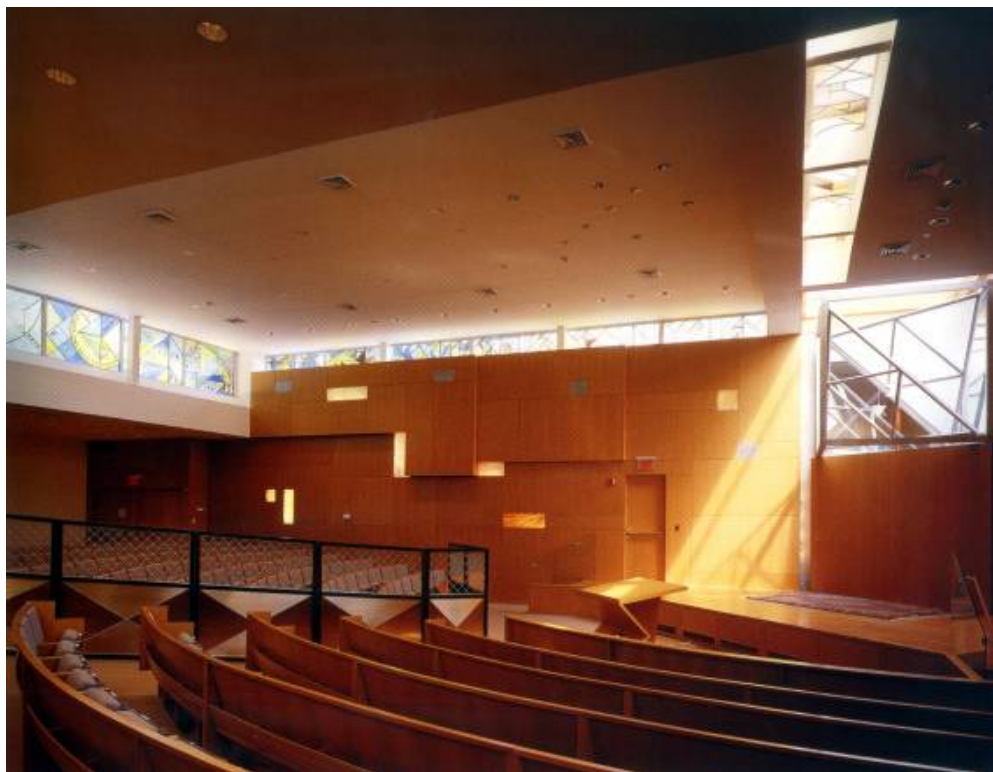


¹⁴ Carol Herselle Krinsky é professora da Escola de Belas Artes da New York University e seu trabalho de 1996 “Synagogues of Europe: Architecture, History, Meaning” constitui-se numa das principais referências sobre o tema na atualidade.



Sinagoga do Colégio Renascença, São Paulo, SP, 1986. Estrutura em forma de hexagrama. Fonte: SPITZCOVSKI, 2004, p. 146

Solução similar foi adotada na Sinagoga do Colégio Renascença em São Paulo, inaugurada em 1986. Embora de maneira menos elaborada do que em Belfast, aqui a Estrela também é marcada pelas vigas de concreto que sustentam o teto, configurando um desenho que cobre praticamente todo o salão e serve como moldura à iluminação artificial.



North Shore Hebrew Academy, Kings Point, NY, EUA, 1999 - Alexander Gorlin. Fonte: GRUBER, 2003, p.211

Outro exemplo interessante é a sinagoga da North Shore Hebrew Academy em Kings Point, NY, EUA (1999), um prédio mais discreto no exterior e que reserva as manifestações simbólicas para o espaço interno. Em Kings Point, o arquiteto Alexander Gorlin optou por trazer a Estrela de David como inspiração geométrica

para uma caixa de vidro que fica acima da Arca Sagrada, funcionando como traga-luz.



North Shore Hebrew Academy, Kings Point, NY, EUA, 1999
- Alexander Gorlin. Fonte: GRUBER, 2003, p.211

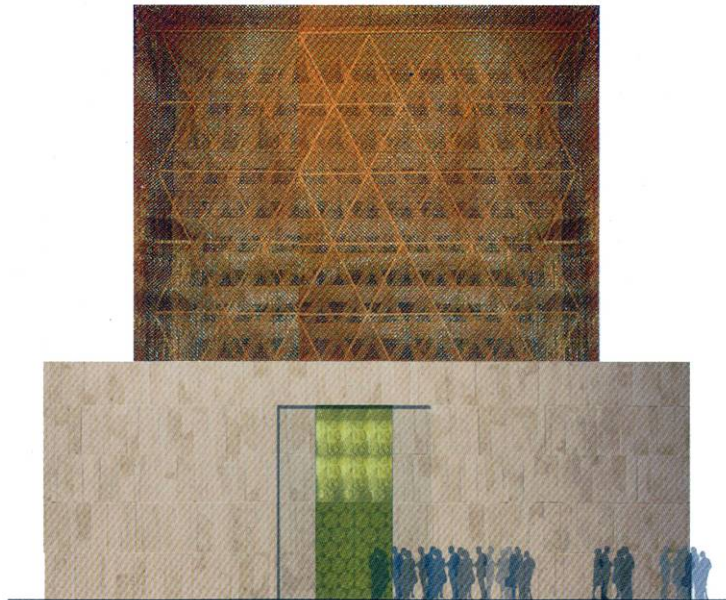
Dentro do paralelepípedo transparente, os triângulos apontando em direções opostas estão separados, mas ao observar a caixa numa perspectiva frontal é possível ver o símbolo de maneira clara. A Estrela ganha força dentro do espaço interior, em função da posição estratégica. Ao colocar o *Maguen David* acima do *Aron-Ha Kodesh*, Gorlin ajuda a conferir caráter mais sacro a um símbolo cujas origens não são eminentemente judaicas. Este comportamento é interessante à medida que tem duas vias. Além de criar um elemento diferencial e chamativo sobre a Arca Sagrada,

também atribui importância ao ícone da Estrela de David, uma vez que este é o ponto mais importante do edifício, do ponto de vista litúrgico.

Um exemplo mais recente de utilização do hexagrama em sinagogas está no recém-inaugurado edifício de Munique, Alemanha. Aberto ao público em nove de novembro de 2006, o Centro Judaico da Jakobsplatz é constituído por três edifícios: a sinagoga, propriamente dita, um museu judaico, e um centro comunitário composto por escola infantil, restaurante e outros equipamentos sociais.

O retorno da comunidade judaica ao centro de Munique aconteceu no aniversário de sessenta e oito anos da destruição maciça de sinagogas perpetrada na Alemanha na madrugada de nove para dez de novembro de 1938, marcando o renascimento judaico dentro de uma cidade que foi “‘a Capital do Movimento’ [nazista], o ponto de partida da Noite dos Cristais e o sítio do primeiro campo de concentração na vizinha Dachau” (SACHS, 2004, p. 133 – trad. nossa).

O projeto foi escolhido a partir de um concurso que recebeu projetos de diversos arquitetos tais como Zvi Hecker¹⁵ e Alfred Jacoby¹⁶ e cujos vencedores são Andrea Wandel, Andreas Hofer e Wolfgang Lorch, sócios da firma Wandel Hofer Lorch¹⁷.



Desenho da fachada da Nova Sinagoga de Munique, Alemanha, 2006 – Wandel, Hofer e Lorch. Estrela de David utilizada como matriz geométrica da resolução estrutural do elemento de encerramento da caixa translúcida superior. Fonte: SACHS; VOOLEN, 2004, p.135.

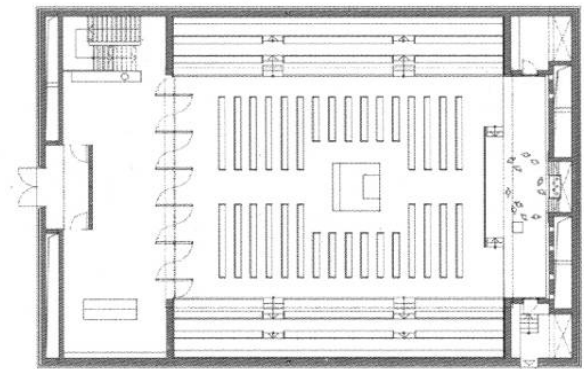
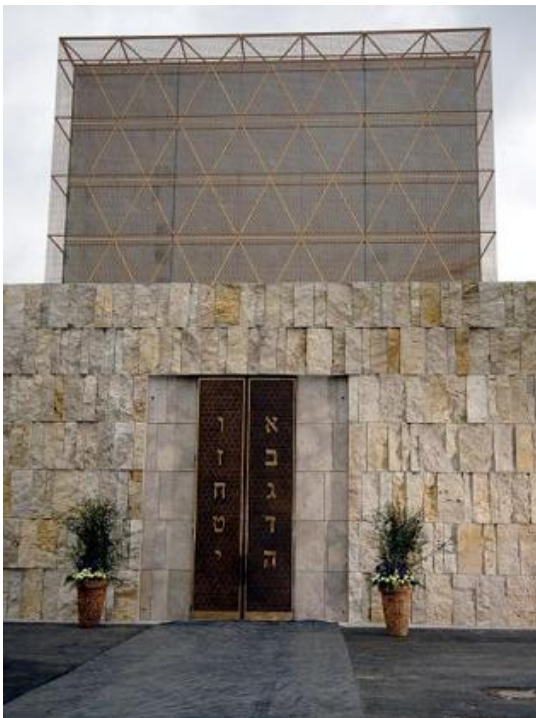
Nesta obra, os arquitetos trabalham algumas referências simbólicas na concepção do edifício da sinagoga, dentre elas a alusão à Estrela de David. O hexagrama aparece como inspiração na concepção geométrica do fechamento da grande caixa de vidro e aço que cobre a sinagoga. Os motivos triangulares nas fachadas de vidro remetem à estrela de seis pontas quando superpostos visualmente a uma

¹⁵ Zvi Hecker nasceu em Cracóvia, Polônia, em 1931. Estudou na Escola Politécnica de Arquitetura em Cracóvia por um ano antes de emigrar para Israel, em 1950. Graduou-se no Israel Institute of Technology de Haifa em 1954. Estabeleceu prática privada em 1959, trabalhando primeiro com Eldar Sharon e posteriormente com Alfred Neumann. Hecker tem obras importantes construídas e ensina em diversas instituições ao redor do mundo. Fonte: http://www.greatbuildings.com/architects/Zvi_Hecker.html

¹⁶ Alfred Jacoby nasceu em Offenbach, Alemanha, em 1950. Graduou-se em arquitetura pelo EHT de Zurich, Suíça, em 1977, tendo se notabilizado pelo seu trabalho sobre arquitetura sacra na modernidade. O tema lhe rendeu uma exibição na Bienal de Veneza em 1992 e, posteriormente, consolidou seu nome como um dos mais influentes arquitetos de sinagogas na Alemanha. Entre 2000 e 2005, circulou entre Europa e América a Exposição “Em Um Novo Espírito”, que apresentou quase vinte projetos de sinagogas projetadas por Jacoby nos últimos vinte anos, entre estudos para concursos e obras executadas. Fonte: <http://www.seminariomontevideo.edu.uy/smvd8/Alfred%20Jacoby%20Vita.pdf>

¹⁷ Escritório de arquitetura situado em Saarbrücken, Alemanha, que tem trabalhado frequentemente sobre o tema da liturgia judaica.

malha interna tipo colméia, também em forma de triângulos, que funciona como filtro para a grande quantidade de luz que penetra por este volume. Apesar de discreta, até porque as referências simbólicas principais do prédio são outras (como veremos a seguir), a presença da Estrela de David na Sinagoga de Munique indica o reforço de identidade através de uma composição simples, bastante inserida na resolução dos desafios construtivos do projeto, algo que tem configurado uma tendência dentro da busca por uma arquitetura nova e coerente com o espaço para a liturgia judaica.



Sinagoga de Munique, Alemanha, 2006 - Wandel, Hoefler, Lorch. Fachada principal, mostrando a caixa translúcida superior que evoca a geometria do hexagrama e planta. Fonte: SACHS;VOOLEN, 2005, p.130.

Postura similar foi adotada num dos grandes marcos dentre os projetos de sinagogas de inspiração simbólica no pós-guerra, a Beth Sholom Synagogue, em Elkins Park, Pennsylvania, EUA, edifício projetado por Frank Lloyd Wright e inaugurado em 1957.

Samuel Gruber coloca que “Mendelsohn e Goodman colocaram as fundações para o desenvolvimento da sinagoga moderna. Frank Lloyd Wright ajudou a dar à sinagoga uma forma simbólica e escultural” (GRUBER, 2003, p. 105 – trad. nossa).

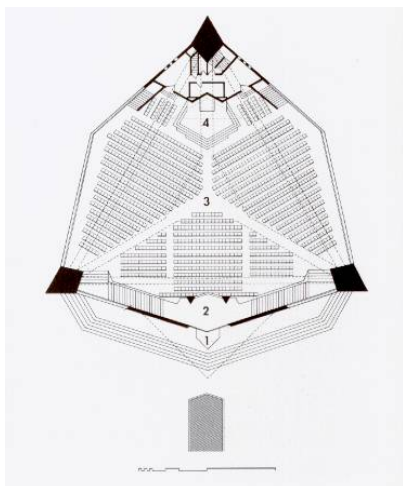
Wright (1869-1959) foi contratado para o trabalho em 1953 e faleceu em abril de 1957, o que configura esta como uma de suas últimas realizações. Do alto de seus

quase noventa anos, esteve intensamente envolvido em todo o processo, colaborando com o Rabino Mortimer J. Cohen no objetivo de projetar um “Monte Sinai viajante”, “uma montanha de luz”.



Beth Shalom Synagogue, Elkins Park, Pennsylvania, EUA, 1957 - Frank Lloyd Wright. Fonte: GRUBER, 2003, p.105.

A idéia de usar como referência o Monte Sinai surgiu de uma conversa onde o rabino explicou sobre a montanha, como sítio sagrado que marcou a aliança entre Deus e os hebreus. Do Monte Sinai, onde Moisés recebe as Tábuas da Lei, o povo judeu iniciou sua jornada de aliança com Deus, estabelecendo um dos poucos referenciais topográficos importantes da religião judaica.



Beth Shalom. Planta. Fonte: RILEY; REED, 1994, p. 220.

O volume construído é uma espécie de pirâmide de cerca de 30 metros de altura, marcada por suas três arestas metálicas, revestidas por alumínio estampado com motivos gráficos, típicos da obra de Frank Lloyd.

O tripé formado é encerrado por um sanduíche translúcido de vidro aramado branco, externamente, e plástico leitoso corrugado, internamente, e repousa sobre um volume estrutural e opaco de concreto reforçado. Este elemento transcende o papel

estrutural, sendo também responsável por conferir uma ligação forte com o chão e a terra, atribuindo ao edifício certa solidez tectônica, necessária ao tema da montanha. As três pontas deste volume de base são os vértices estruturais de um triângulo equilátero, por sua vez inscrito numa planta em forma de hexágono irregular, grande o suficiente para abrigar mais de 1000 assentos e cujo centro aparece dominado por um grande candelabro colorido que pende do ápice da pirâmide.

Num dos vértices do triângulo estão a *bimah* e o *Aron*, elevados alguns degraus em relação ao nível da congregação e situados em oposição à entrada, paralela à base da figura. O vestíbulo de entrada está situado num nível intermediário entre o santuário, mais alto, e outras funções como a sinagoga menor, sanitários, chapelaria e outros, localizados no nível inferior, que já permite a visualização do volume piramidal,



Beth Shalom Synagogue. Interior, mostrando a Arca Sagrada à direita. Fonte: GRUBER, 2003, p.106.

criando um ambiente permeado de significados.

À parte da expressão simbólica da montanha, Wright define junto ao rabino Cohen uma série de referências ao Tabernáculo e ao texto dos Profetas¹⁸, bem como à luz

¹⁸ “A Bíblia Hebraica ou Velho Testamento (Tanach) é dividida basicamente em três partes: a primeira é formada pelo Pentateuco, os cinco livros da Torah (Gênesis, Êxodo, Levítico, Números e Deuteronômio, escritos

e às cores primárias, forjando outros tipos de abordagem simbólica. Certamente, contribuiu para esta profusão de manifestações o desejo de “[...] criar um tipo de edifício onde as pessoas, ao entrarem, sentissem como estivessem descansando nas mãos de Deus” (WRIGHT apud GRUBER, 2004, p. 28 – tradução nossa).

Através dos simbolismos, Wright também enfrenta o desafio de dar identidade ao partido escolhido por ele próprio, cujo traço inicial pertence ao projeto da Steel Cathedral, projeto desenhado em 1926 (trinta anos antes) e nunca construído. Nesse caso, a idéia de buscar a identidade judaica em clara simbiose com a arquitetura teve também um caráter prático de convencimento da comunidade e aprovação do projeto, um processo sempre delicado.

De alguma maneira, Beth Sholom - Pensylvannia tornou-se uma espécie de manifesto final de um dos maiores arquitetos do século XX. Acostumado a desenhar e detalhar seus edifícios à exaustão, Wright não perdeu a oportunidade de fazê-lo num edifício novo dentro do seu repertório, expressando sua modernidade orgânica e sedutora através do trabalho simbólico em vários elementos fundamentais da liturgia judaica.

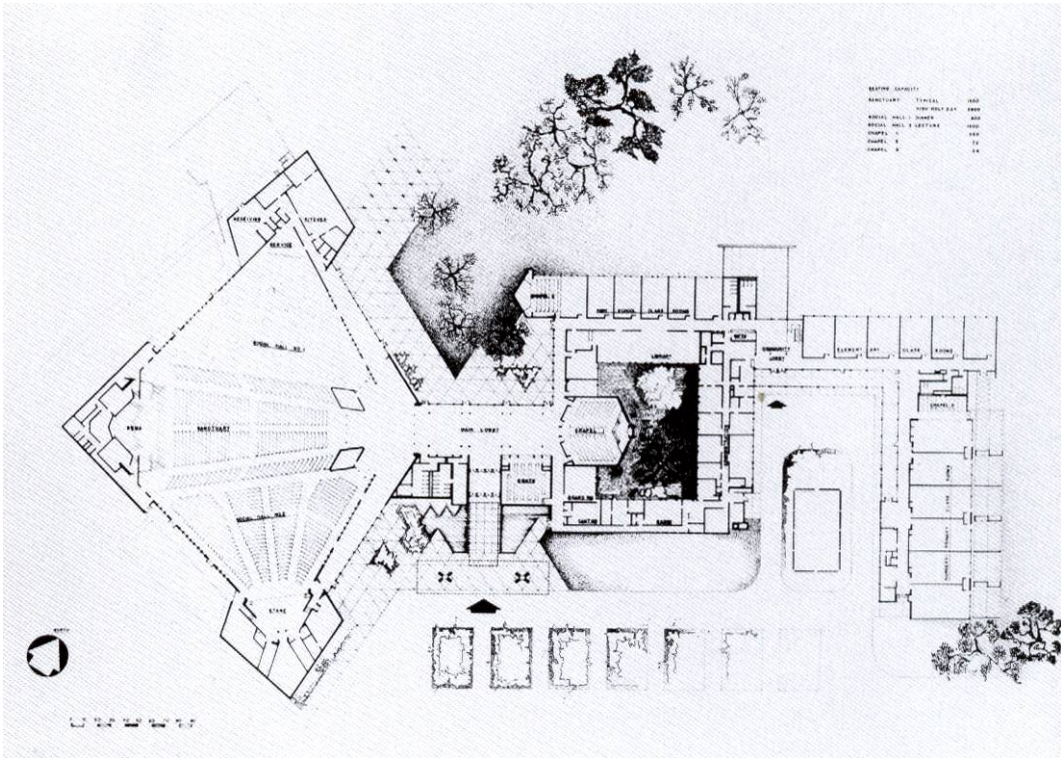
O edifício tornou-se uma das mais famosas sinagogas do pós-guerra, provando o “sucesso” da fórmula buscada por Wright e marcando sua contemporaneidade de maneira longa, ao se estabelecer como referência fundamental até os dias atuais.

A força de Beth Sholom influenciou inclusive aqueles que iniciaram o processo de renovação das sinagogas reformistas americanas. Na construção da Sinagoga Sha'arey Zedek em Detroit, Massachussets (1963), Percival Goodman absorveu também as referências ao Monte Sinai ao projetar um volume de caráter piramidal e ascendente, assumindo a presença de uma obra mais escultórica e formal, não tão funcionalista.

entre 650 e 450 a.C.).[...] A segunda parte traz o texto dos Profetas (Neviim, escritos entre 400 e 200 a.C.), *Isaías, Jeremias e Ezequiel*. Finalmente a última porção, formada pelos Escritos (Kethuvim), que incluem os *Salmos* (que haviam se tornado o livro de cânticos do Templo restaurado), os escritos sapienciais de *Jó* e dos *Provérbios*, as narrações de *Rute e Ester*, *Lamentações* (sobre a queda de Jerusalém), a poesia de amor *Cântico dos Cânticos*, a sabedoria cética de *Eclesiastes* e as obras de história *Crônicas, Esdras e Neemias*, compilação esta terminada a volta de 125 a.C”. (CORDEIRO, 1998, p.32).



Sinagoga Sha'arey Zedek, Detroit, Massachusetts, EUA, 1963 - Percival Goodman. Fonte: ELMAN; GIRAL, 2001, p.80.



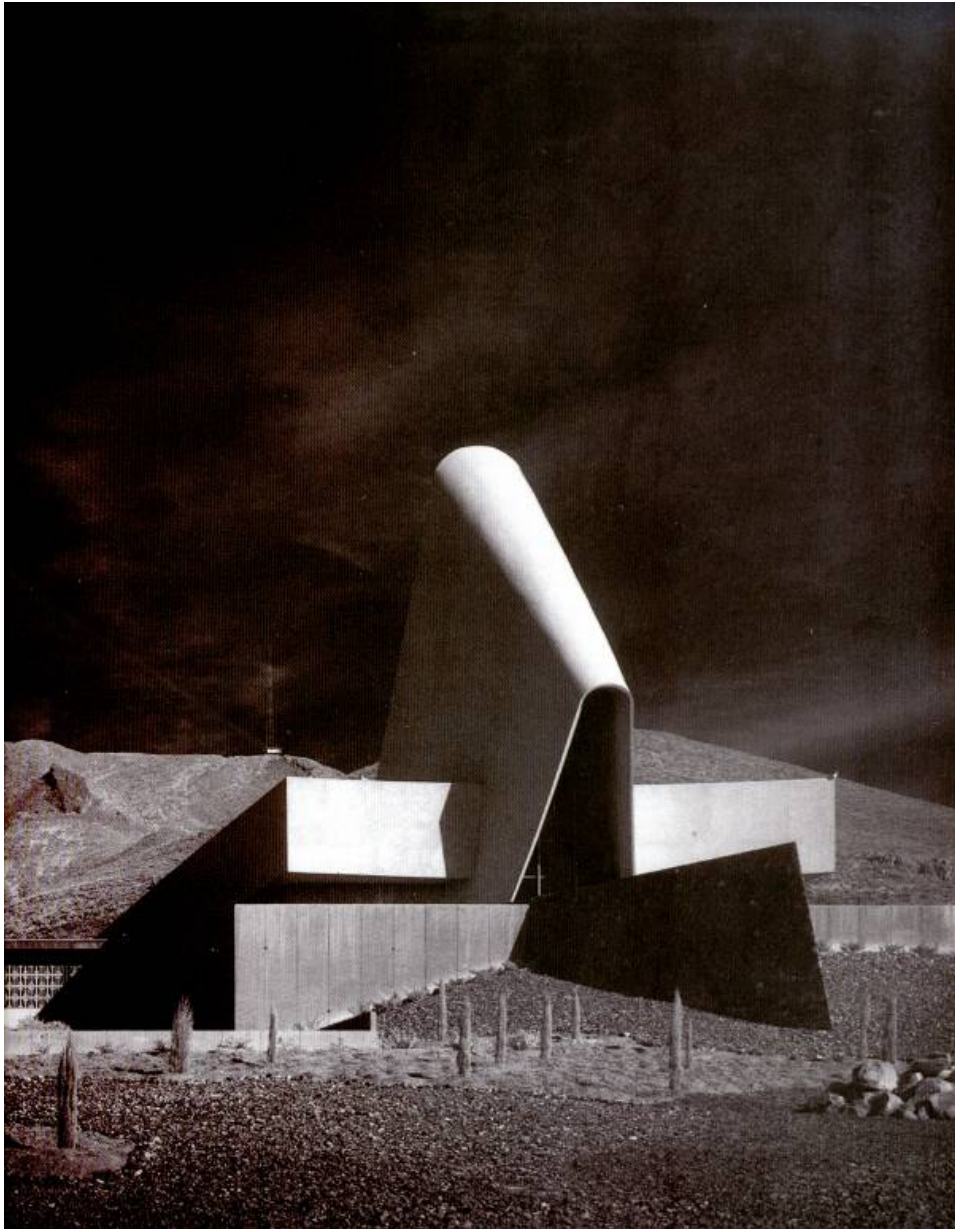
Sinagoga Sha'arey Zedek, Detroit, Massachusetts, EUA, 1963 - Percival Goodman. Fonte: ELMAN; GIRAL, 2001, p.80.

Outro exemplo famoso pelo uso da simbologia do Monte Sinai e construído no mesmo período é o Templo Mount Sinai em El Paso, Texas, EUA, projeto do arquiteto americano Sidney Eisenshtat (1914-2005), inaugurado em 1962. Eisenshtat é também um arquiteto judeu, tendo projetado algumas sinagogas que, segundo Samuel Gruber, “estavam entre suas criações mais pessoais” (GRUBER, 2005, p.1 – trad. nossa). A idéia de expressar uma identidade judaica de maneira mais presente em seus projetos era parte de seu próprio desejo pessoal, mais que uma requisição programática dos clientes, algo que levou o arquiteto a buscar uma relação mais dramática e escultórica com o contexto, projetando uma casca de concreto branco de gesto ascendente, lembrando uma montanha. No texto de dedicação do Templo, em 1962, o Rabino da comunidade, Floyd S. Fierman afirmou que “Eisenshtat usou conceitos contemporâneos para representar símbolos tradicionais” (FIERMAN, 1962, p.3), colocando o simbolismo escultórico na arquitetura como um caminho legítimo para a busca da identidade dentro da religião e ressaltando a sintonia desta atitude com sua época.

A simbologia do Monte Sinai, neste caso, também é apoiada pela relação com o contexto natural desértico, que dramatiza o cenário original na Palestina, árido e rochoso.



Templo Mount Sinai, El Paso, Texas, EUA – Sidney Eisenshtat. O volume ascendente indica a referência ao perfil de uma montanha. Fonte: GRUBER, 2003, p. 136.



Temple Mount Sinai, El Paso, Texas, EUA – Sidney Eisenshtat. Relação com o contexto natural desértico e a topografia acidentada amplia os significados simbólicos do edifício. Fonte: MEEK, 1996, p. 229.

No que tange à figuração simbólica, outro tema que permeou algumas propostas a partir do pós-guerra foi o das *Tábuas da Lei*.

Segundo os relatos bíblicos, após subir ao topo do Monte Sinai, Moisés teria lá permanecido por quarenta dias e quarenta noites, período que marcou a entrega dos Dez Mandamentos e também da *Torah*, a lei escrita (ou “Lei de Moisés”), posteriormente disseminada a todo o povo judeu como base de seu código ético. As Tábuas, propriamente ditas, são descritas como duas pedras sobre as quais Deus registrou os dez mandamentos. Posteriormente, o próprio Moisés é obrigado a refazer as tábuas, depois de destruí-las ao ver o povo judeu em idolatria ao bezerro de ouro, re-esculpindo ele próprio os dez mandamentos¹⁹.



Rembrandt Van Rijn. *Moisés Quebrando as Tábuas da Lei*. 1659. Óleo sobre Tela, Gemaldegalerie, Berlin. Fonte: www.abcgallery.com

Do ponto de vista religioso²⁰, o momento da entrega do decálogo é um dos mais importantes na narração do livro do Êxodo, um momento intrinsecamente ligado às origens da religião.

Mesmo considerando que o *Talmud* descreve as Tábuas como “dois quadrados de seis punhos de comprimento por seis punhos de largura” (COHEN, 2006, p. 21), o

¹⁹ 1. Não terás outro deus; 2. Não farás para ti imagem de escultura; 3. Não tomarás o nome do senhor em vão; 4. Santifica o dia de sábado; 5. Honra teu pai e tua mãe; 6. Não matarás; 7. Não adulterarás; 8. Não furtarás; 9. Não dirás falso testemunho; 10. Não cobiçarás. (BÍBLIA SAGRADA, 1969, p.91, Êxodo 20:1-17).

²⁰ Do ponto de vista histórico, Hélio Cordeiro traz a informação de que: “[...] especialistas acreditam que o decálogo, como o conhecemos hoje, foi agrupado em época posterior e que somente as três primeiras proibições pertenceriam ao tempo de Moisés. Leis proibindo o sacrifício de crianças, magia e sodomia podem remontar ao período mosaico, mas é possível que as leis de conduta (apodíticas) foram introduzidas em Canaã pelo grupo de Moisés derivadas de um ambiente nômade [...] ou surgiram após o estabelecimento de Israel em Canaã. [...] Sobressai-se, entretanto, a ética revolucionária da primitiva legislação de Israel, o que ultrapassa em muitos os aspectos puramente religiosos da vida das pessoas (CORDEIRO, 1998, p. 24).

signo utilizado para representar as tábuas da lei é, via de regra, um par de retângulos de topo arredondado. Apesar de variar no tamanho e proporção, algumas representações artísticas de Moisés²¹ ou de cenas bíblicas afins trazem a figura das tábuas da lei com base neste desenho, disseminando a imagem conhecida.

O símbolo é reproduzido em alguns edifícios judaicos e esteve decorando as Arcas Sagradas de muitas sinagogas através dos tempos. Até os dias atuais, podemos considerar uma tradição o fato de representar acima da Arca ou na porta da Arca uma par de “tábuas” que mostra as dez primeiras letras do alfabeto hebraico²², representando os dez mandamentos.

O símbolo foi também utilizado por Walter Gropius (1883-1969) na concepção do Templo Oheb Shalom, em Baltimore, Maryland, EUA, inaugurado em 1960.

Assim como no caso de Wright, Gropius teve como referência direta as obras de Erich Mendelsohn, seu compatriota, até mesmo pelo pouca experiência no tema religioso. Este é o seu primeiro trabalho judaico e para tanto contou com a colaboração do arquiteto Sheldon Levitt.

Nesse sentido, o projeto segue a tendência da época de conectar num só edifício o santuário, vestíbulo, salas administrativas, instalações escolares e auditório, o que gerava uma demanda por destacar o edifício da sinagoga de um complexo maior.

Gropius utilizou a composição geométrica do retângulo encimado por um semicírculo, elemento este que domina a expressão das fachadas sul e norte do edifício. São quatro figuras, destacadas do plano da fachada, bem como mais altas que o nível da laje de cobertura. A escala diferenciada dos retângulos em relação à composição geral e sua repetição marcam a presença do santuário, iluminado zenitalmente por rasgos nas abóbadas que ligam os semicírculos em fachadas opostas.

²¹ Vide o quadro de Rembrandt “Moisés com as Tábuas da Lei”, de 1659.

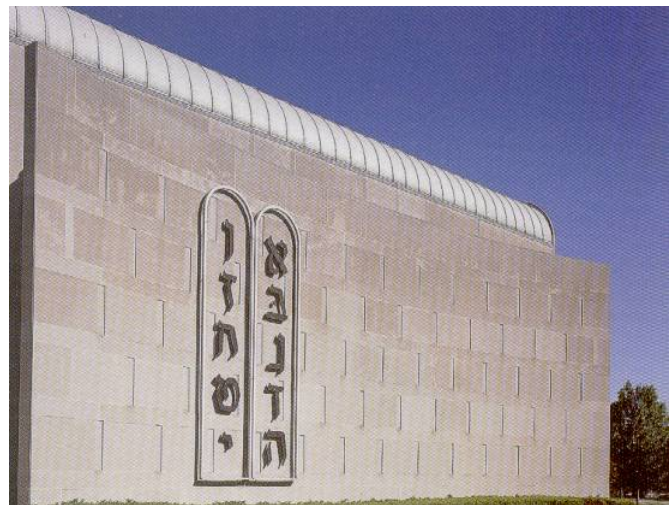
²² As dez primeiras letras do alfabeto hebraico são *alef, beit, guimel, dalet, he, vav, zain, chet, tet e iud*.



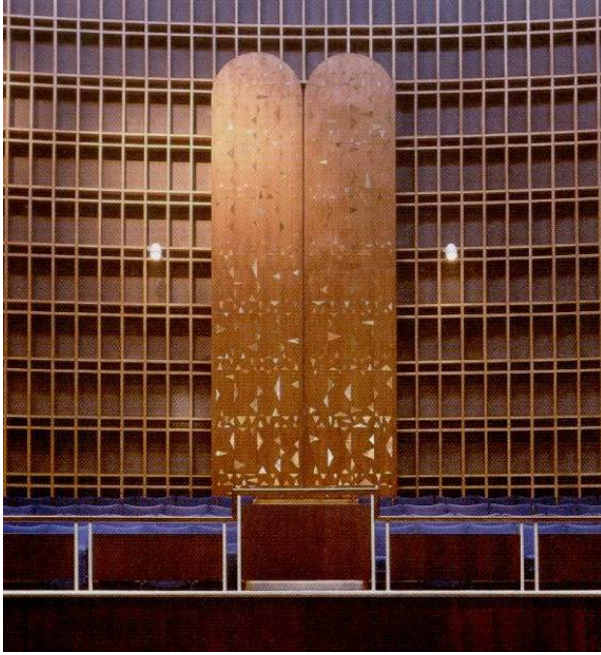
Templo Oheb Shalom, Baltimore, Maryland, EUA , 1960 - Walter Gropius. Fonte: GRUBER, 2003, p. 128.

Apesar de apresentar quatro figuras em cada alçado, ao invés de duas (o par de tábuas), a relação simbólica criada por Gropius é clara e explicitada pela reprodução literal do signo tradicional das tábuas da lei sobre a fachada leste.

Templo Oheb Shalom, Baltimore, Maryland, EUA, 1960 – Walter Gropius.
Imagem mostrando a reprodução literal do símbolo das Tábuas da Lei na Fachada da Arca Sagrada. Fonte: GRUBER, 2003, p. 128.



No interior, o armário originalmente utilizado como Arca tem também a forma das tábuas da lei e foi desenhado pelos artistas Georgy Kepes e Robert Preusser, que mantiveram a proporção das “tábuas” situadas no exterior. Sua forma simples é adornada por pequenos triângulos metálicos, além de realçada por um grande painel reticulado de madeira, cuja linguagem também guarda certa conexão com o racionalismo modernista dos volumes que formam o complexo como um todo.



Arca Sagrada original do Temple Oheb Shalom, hoje situada no mezanino do santuário. Fonte: GRUBER, 2003, p. 132.

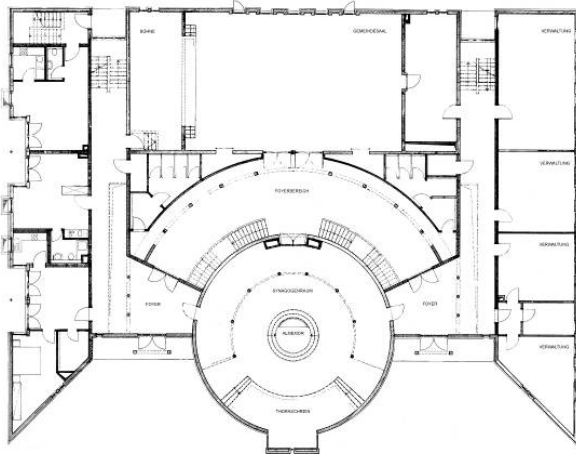
O Templo Oheb Shalom sofreu, em 2002, modificações que alteraram de modo significativo a organização original da sinagoga no interior, invertendo a posição da entrada e da *bimah* (posições oeste-leste). Assim, a Arca original permanece no local, mas foi substituída por outra com desenho de caráter espalhafatoso, pouco conectada ao espírito do espaço proposto por Gropius. No teto, os mainéis que ficam entre as abóbadas foram também rebaixados pela criação de falsos arcos. O objetivo foi diminuir o a sensação criada pelo pé-direito, que a congregação reclamava ser alto demais, bem como criar novos pontos para iluminação artificial, o que mudou a ambiência dada pelos rasgos nas abóbadas.

Embora diferente no interior, o edifício projetado por Gropius permaneceu intacto no exterior, mantendo o seu caráter e o simbolismo inicialmente buscado.

As Tábuas da Lei são também as protagonistas na expressão de um edifício mais recente, a Sinagoga de Heidelberg (1991), Alemanha. O edifício é projeto do arquiteto alemão Alfred Jacoby (n. 1950), profissional que desde 1988 já projetou mais de dez sinagogas alemãs, tendo construído seis delas.

Em Heidelberg, Jacoby usa a figura do decálogo como elemento de destaque na fachada principal da sinagoga. Mesmo considerando que o signo é representado apenas como um par de retângulos, sem o semicírculo no topo, o volume é claramente identificado como as Tábuas da Lei pela presença das dez primeiras letras do alfabeto hebraico, representando os dez mandamentos. A associação é também estabelecida pelo fato de que este volume corresponde no interior à Arca Sagrada, aproveitando-se da relação simbólica direta entre o decálogo e a Torah. Além disto, tal caráter é amplificado pela natureza construtiva dos elementos, uma

vez que o granito despolido que cobre o paralelepípedo correspondente à Arca contrasta com o volume cilíndrico e branco da sinagoga.



Sinagoga de Heidelberg, Alemanha, 1991 – Alfred Jaocoby.
Fonte: Expo “Em Um Novo Espírito”.

militares belgas entre o fim da guerra, em 1945, e 1990.

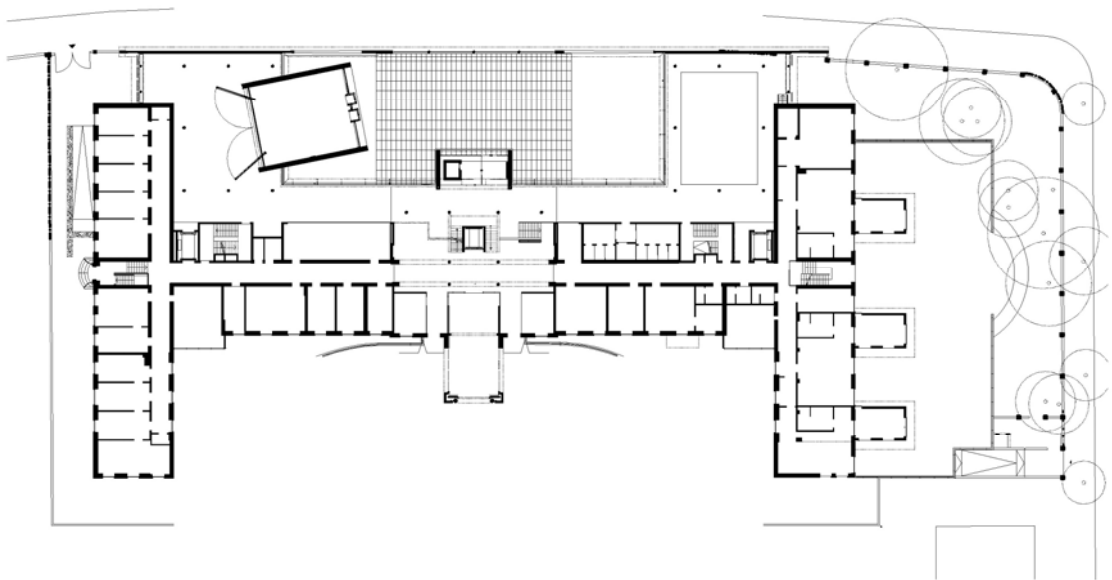
O prédio foi recuperado no seu interior e recebeu um anexo para a inserção do programa comunitário, enquanto um corpo independente foi construído para receber a sinagoga. A fachada leste do santuário, voltada para a rua e o pátio de entrada do complexo, é formada por um grande pano de vidro, interrompido apenas por duas caixas prismáticas, representantes das Tábuas da Lei e correspondentes à Arca Sagrada no interior.

Como gesto significativo também está o fato de que a Arca está de frente para a rua, anunciando a presença da sinagoga e assumindo uma postura possível apenas em tempos de extrema tolerância e anti-semitismo controlado, uma situação que ainda tem manifestações de instabilidade na Alemanha do pós-guerra.

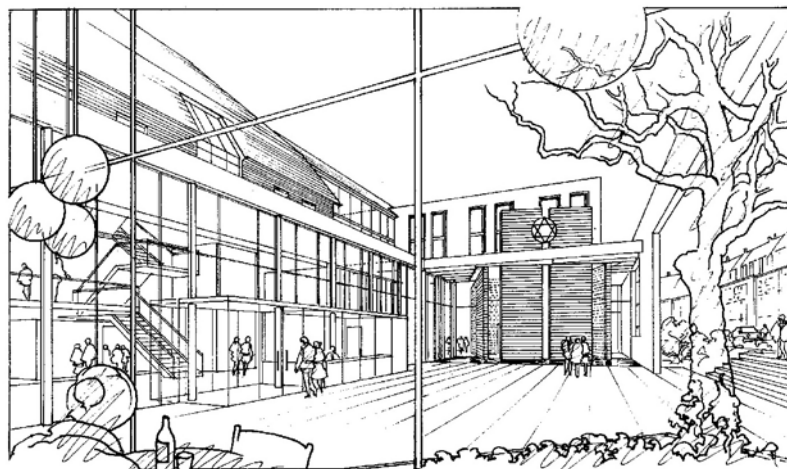
Jacoby usou a mesma estratégia para o projeto de uma sinagoga em Colônia, inaugurada em 2003. Neste caso o volume do salão de rezas está inserido no pátio de entrada de um antigo hospital judaico, recém reempossado pela comunidade local, uma vez que o prédio esteve nas mãos de



Sinagoga de Colônia, Alemanha – Alfred Jacoby. Imagem da obra, que foi inaugurada em 2003, mostrando a Arca Sagrada. Fonte: Expo “Em Um Novo Espírito”.



Sinagoga de Colônia, Alemanha, 2003 – Alfred Jacoby. Planta mostrando o volume retangular da sinagoga (ligeiramente inclinado) e os armários da Arca Sagrada. Fonte: Expo “Em Um Novo Espírito”.



Sinagoga de Colônia, Alemanha, 2003 – Alfred Jacoby. Perspectiva de versão alternativa do projeto mostra a implantação da sinagoga. Fonte: Expo “Em Um Novo Espírito”.

À parte de identificar claramente o edifício, o uso do decálogo na composição simbólica - formal do edifício denota um dos aspectos mais importantes do judaísmo, que é o compromisso com a Torah, a Lei de Deus dada a Moisés. É justamente nesta aliança que está respaldado o caráter monoteísta da religião, justificando sua importância como tema de trabalho.

A *Torah*²³ foi entregue junto ao decálogo no Monte Sinai. O texto reúne seiscentos e treze mandamentos, ou *mitzvot*, que são vistos pelos judeus como preceitos fundamentais a mediar sua relação com o mundo e a comunidade. Segundo o Rabino Avraham Cohen, "O todo poderoso, [...] ao nos entregar a *Torah*, deu-nos, também, todas as 'instruções' necessárias para podermos fazer as escolhas certas". (COHEN, 2006, p.22).



Garoto lendo a Torah em seu Bar-Mirzvah.

Sua outorga é comemorada anualmente no feriado de *Shavuot*, reforçando seu entendimento como um dos marcos mais importantes da aliança entre Deus e os Hebreus, representante do próprio nascimento do povo judeu.

A origem sagrada da Torah torna-a, assim, um dos símbolos mais

²³ O periódico judaico "Morashá" explica que: A Torah, ou os cinco livros de Moisés, são pergaminhos manuscritos de um só lado, costurados de forma contínua e enrolados em dois cabos de madeira, designados poeticamente de a "Árvore da Vida". Esta referência baseia-se num antigo dito hebraico segundo o qual "A Torah é a Árvore da Vida para aqueles que a ela se dedicam".

O conjunto que engloba os cinco livros de Moisés, Gênese, (Bereshit), Êxodo (Shemot), Levítico (Vaikrá), os Números (Bamidbar) e Deuterônimo (Devarim) é chamado Sefer Torá, e é utilizado num dos importantes momentos da liturgia da sinagoga. A confecção destes rolos, a particularidade de sua escrita, paginação e seus diversos ornamentos, constituem um mundo apaixonante do ponto de vista intelectual e estético.

Desde a época de Ezra (IV século a.EC.), a Torah é lida em público três vezes por semana (nas segundas, quintas e sábados) nos dias de festa ou feriado religioso, em Rosh Chodesh (1º dia do mês) e nos dias de jejum. Para que esta leitura pública seja realizada, precisam estar presentes no mínimo dez homens (Minian) que já tiverem feito Bar-mitzvá. Antes da leitura, realizada em geral por um chazan (especialista em canto litúrgico), são chamadas de três a sete pessoas a recitar uma bênção e/ou ler uma passagem.

A Torah é lida inteira durante um ano, sendo dividida em cinquenta e quatro porções, cada uma chamada Sidrá. Sidrá significa "ordem" ou Parashá, que significa "pedaço" ou "passagem". Em cada Shabat lê-se uma porção diferente. O início do ciclo é no Shabat após a festa de Simchat Torah (festa da Torah), que encerra as festas de outono, e o término do ciclo é em Simchat Torah do ano seguinte (MORASHÁ, O Sefer Torah)

importantes do judaísmo, elemento sagrado de unificação de todas as correntes religiosas judaicas, no tempo e no espaço.

A estrutura física da Torah, com seus dois rolos cilíndricos paralelos e conectados, é símbolo da infinitude dos ensinamentos do texto, cuja leitura ocorre de forma ininterrupta e cíclica através dos tempos. Mais do que uma tradição, sua estrutura física tem raízes na própria estrutura litúrgica judaica.

O tema da Torah parece ter sido inspiração principal numa das mais importantes sinagogas construídas nos últimos dez anos, a Sinagoga Cymbalista, em Tel Aviv, Israel. O edifício foi inaugurado em maio de 1998, projeto do arquiteto suíço Mario Botta (n.1943), e tem seu volume principal dominado por dois torreões idênticos, que correspondem aos dois principais elementos programáticos do edifício: uma sinagoga e um auditório. Tais espaços são resultantes da direta solicitação do filantropo que doou o prédio à universidade de Tel Aviv, Norbert Cymbalista, cioso por construir “um lugar para a prece e um lugar para a discussão [...], um lugar onde o religioso e o secular podem se encontrar” (BOTTA, 2001, p.37).



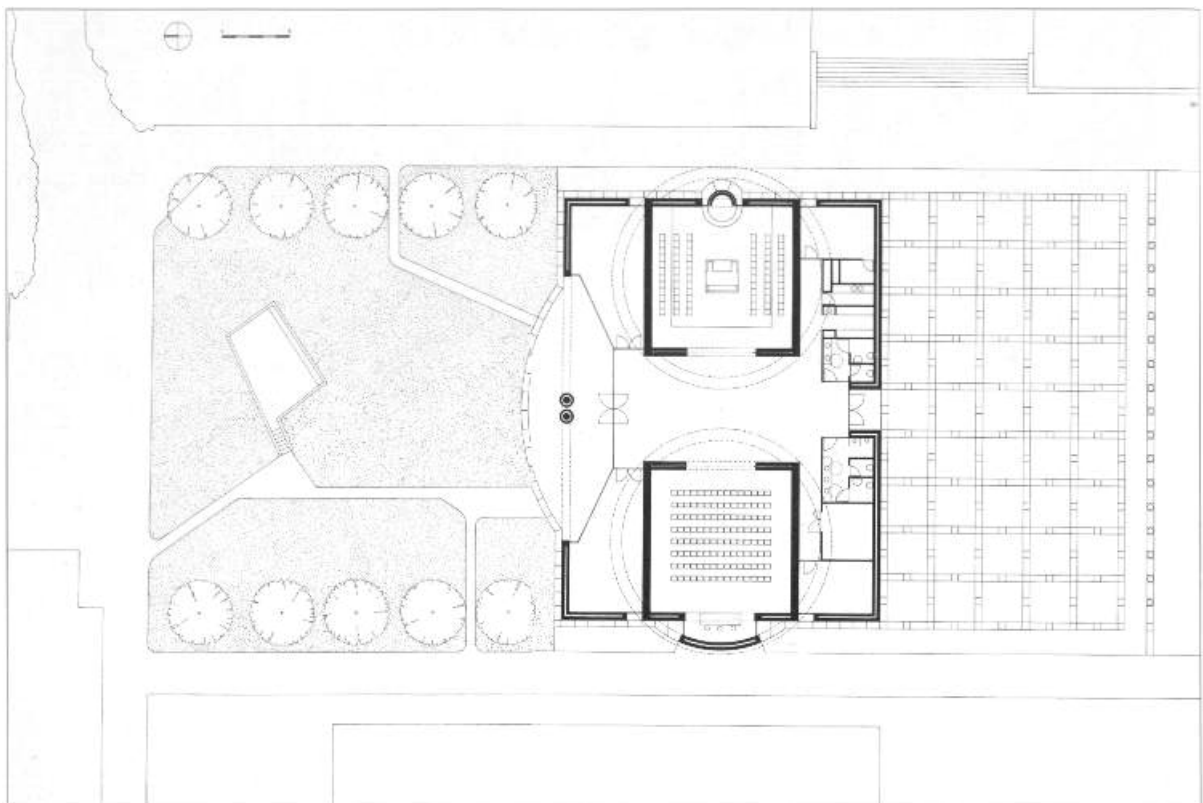
Sinagoga Cymbalista, Tel Aviv, Israel, 1998 – Mario Botta. Fachada Principal. Fonte: PELLANDINI, 2001, p. 82.

O projeto inclui, além da sinagoga ortodoxa e do auditório flexível, um centro de estudos (*Bet Ha Midrash*) e um Museu Judaico, que configura o conjunto como “Centro de Herança Judaica”.

O caráter democrático do projeto é acentuado pelo fato de que o auditório pode ser também transformado numa sinagoga conservadora ou reformista, através da colocação de um *Aron Ha Kodesh* móvel. Assim, ortodoxos, conservadores e reformistas, as três maiores correntes do pensamento judaico na atualidade, tem a possibilidade de orar e refletir sob o mesmo teto, algo importante em tempos de conflito no oriente médio.

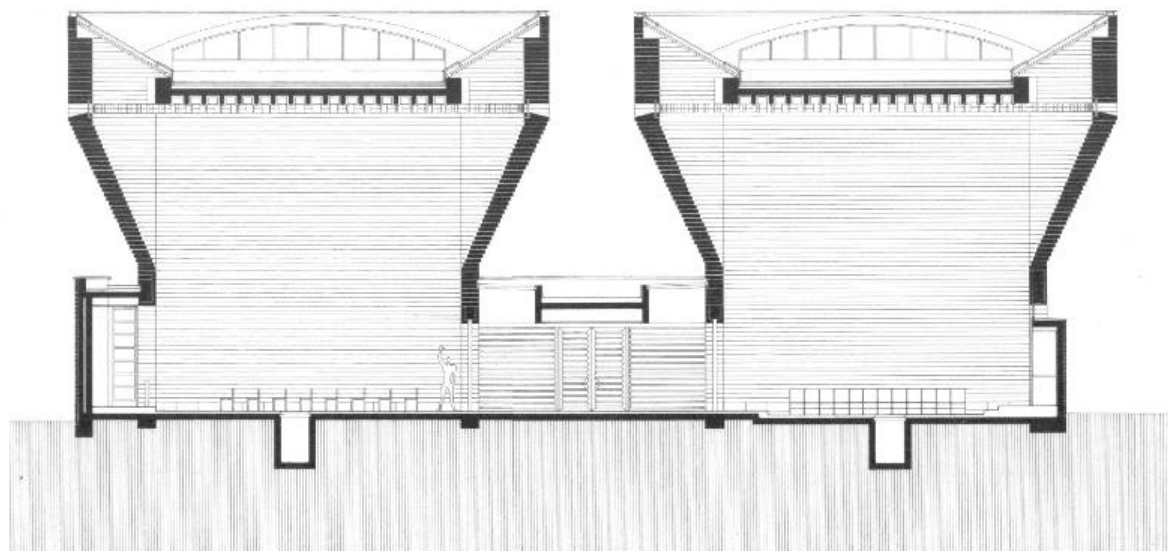
A presença das torres gêmeas e paralelas é acentuada por sua geometria sutil, um conóide de base quadrada e topo cilíndrico, e por uma relação de proporção curiosa com o prisma da base, de imagem menos forte que os volumes da sinagoga e do auditório. Não obstante, o prédio é todo revestido externamente por uma pedra de tom avermelhado, proveniente de Verona, Itália, elemento que estabelece entre a base e as torres uma relação de conexão e unidade.

Nos textos presentes na principal publicação dedicada à obra, escritos por Norbert Cymbalista, Mario Botta, pelo crítico de arte e arquitetura Roman Hollenstein e pelo diretor do Centro, Aron Dotan, a *Torah* não é colocada como elemento de associação simbólica direta; tampouco tal associação é negada.



Sinagoga Cymbalista, Tel Aviv, Israel, 1998 – Mario Botta. Planta. Fonte: PELLANDINI, 2001, p. 64.

O discurso conceitual para o projeto apóia-se numa relação com o contexto sócio-político do país, a partir da constatação de Cymbalista de que “o mais perigoso problema que enfrenta Israel é o abismo entre os segmentos religiosos e seculares da população israelense, que podem dividir o país em duas partes” (CYMBALISTA, 2001, p.12 – trad. Nossa).



Sinagoga Cymbalista, Tel Aviv, Israel, 1998 – Mario Botta. Corte longitudinal. Fonte: PELLANDINI, 2001, p. 64.

Foi justamente o fato de criar um ambiente de diálogo e discussão, junto à sinagoga, que convenceu as autoridades da Universidade a aceitarem a construção do edifício em seu campus, conhecido por sua natureza laica²⁴. Nesse sentido, é possível imaginar que as referências buscadas para explicitar o conceito do projeto fossem outras, que não somente as religiosas, evitando os rolos da *Torah* como menção primária.

Mesmo assim, poderíamos considerar a “Lei de Moisés” como um elemento representativo do povo judeu como um todo, tanto no caráter religioso, como no caráter secular, o que o faz intimamente ligado à obra.

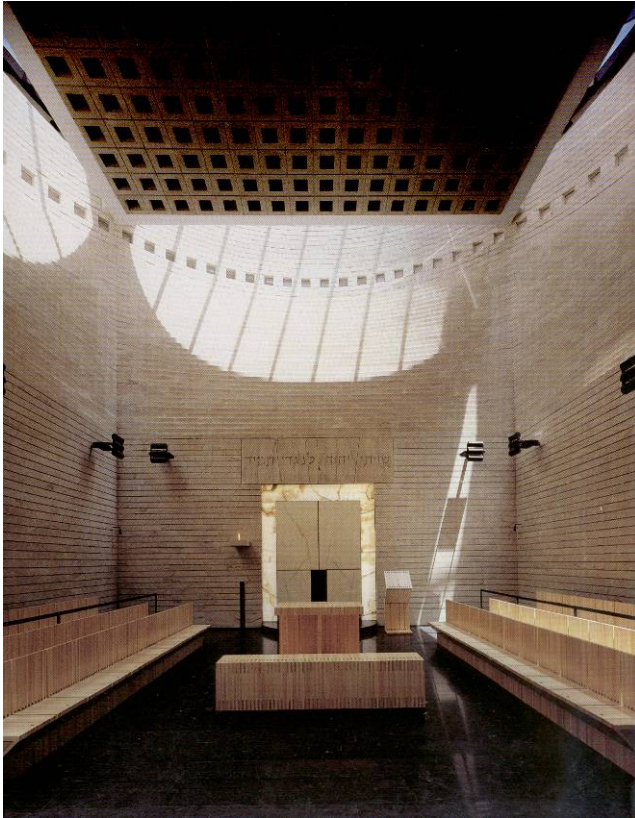
Em qualquer hipótese, o símbolo da *Torah* é trazido através da natureza cilíndrica das torres e da sensação de conjunto e unidade entre seus volumes criada pelo corpo do edifício de base e por sua aparência idêntica. O texto trazido por

²⁴ Tel Aviv e Jerusalém tem em Israel características reconhecidamente diversas. A primeira, uma “capital” secular, a segunda capital oficial do país, mas extremamente ligada às questões religiosas judaicas. A Universidade de Tel Aviv é conhecida por seu caráter mais institucional, acadêmico e cultural, algo que representou para o projeto da Sinagoga Cymbalista um obstáculo inicial.

Cymbalista explicita também uma série de simbolismos incorporados ao edifício, dentre deles o fato de que a escrita que marca o nome do edifício, acima de sua entrada, reproduz a caligrafia tradicional usada na escrita da Torah, o que nos dá mais um aspecto de associação de significados.



Sinagoga Cymbalista, Tel Aviv, Israel, 1998 – Mario Botta. Fachada Posterior. Foto: Sergio Ekerman



Sinagoga Cymbalista, Tel Aviv, Israel, 1998 – Mario Botta. Interior da sinagoga ortodoxa. Fonte: PELLANDINI, 2001, p. 64.

Outros elementos simbólicos presentes na obra serão analisados quando estivermos trabalhando sobre a questão da luz.

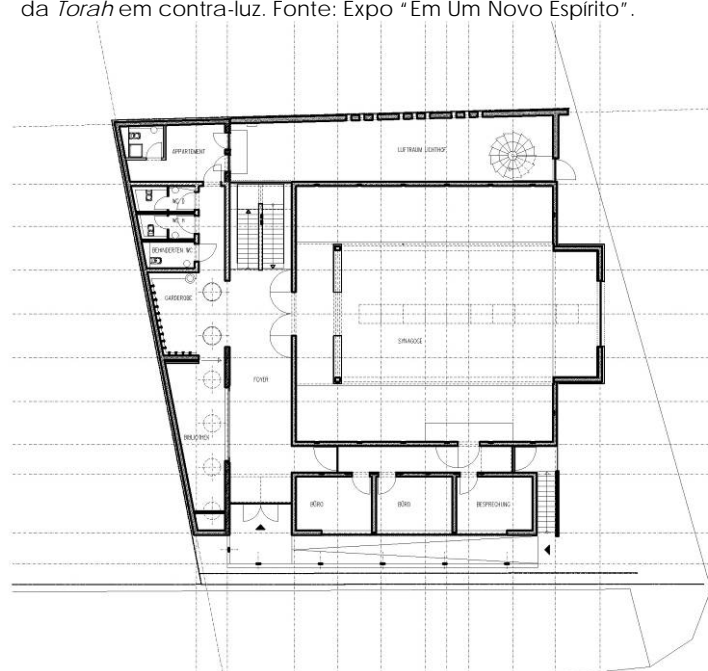
A discussão a respeito da sintonia entre o discurso conceitual, o caráter simbólico enquanto programa (função) e a resposta formal arquitetônica está bastante presente nesta obra de Botta, que abre as portas para a crítica do “dilema formalista”, do exagero formal na arquitetura contemporânea.

Análises arquitetônicas a parte, o edifício consegue se inserir no cotidiano laico e religioso da Universidade, não só do ponto de vista funcional, mas também como entidade física, construída, estabelecendo com sucesso múltiplas relações simbólicas com o usuário e o programa. Tal relação sim, uma característica trazida nas palavras de Botta, que parece querer dar ao visitante uma ampla gama de sensações, criando com seu espaço mais questionamentos do que respostas. Ele diz: “A aparência enigmática da estrutura, como um tótem, desafia os usuários a perguntar o que o edifício está comunicando – tanto como um espelho de seu tempo, quanto como um repositório de milhares de anos de memória” (BOTTA, 2001, p.37 – trad. nossa).

Um exemplo mais sutil de trabalho com a simbologia da Torah está na Sinagoga de Kassel, Alemanha (2000), projeto de Alfred Jacoby. Aproveitando mais uma vez o fato de que a fachada da Arca Sagrada volta-se para a rua, Jacoby cria um sistema de fechamento do *Aron Ha Kodesh* com vidro translúcido, tanto na frente, como no fundo do armário. Uma vez que o santuário está aceso no interior, os pedestres na rua vêem em contraluz o perfil dos rolos da *Torah*, que aparecem como uma fotografia, marcando o caráter do edifício.



Sinagoga de Kassel, Alemanha, 2000 – Alfred Jacoby. Imagem da iluminação noturna, que revela os rolos da *Torah* em contra-luz. Fonte: Expo “Em Um Novo Espírito”.



Sinagoga de Kassel, Alemanha, 2000 – Alfred Jacoby. Planta. Fonte: Expo “Em Um Novo Espírito”.

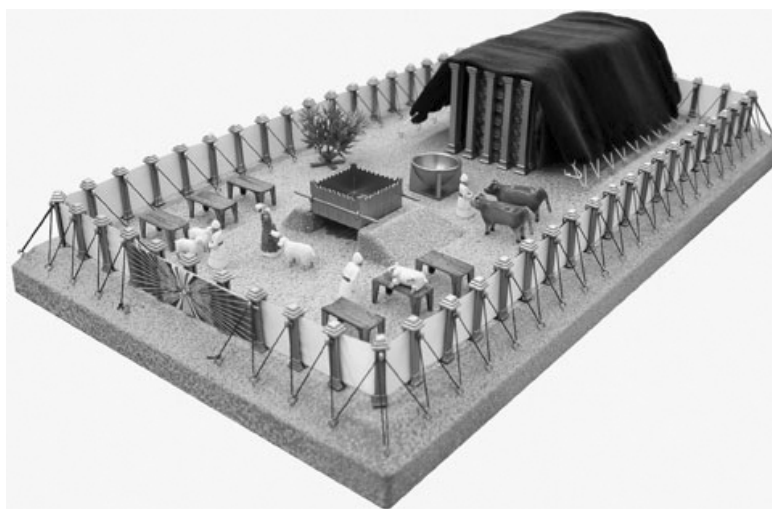
4.1.3.2. O TABERNÁCULO E O TEMPLO DE SALOMÃO

O Tabernáculo (em hebraico, *Mishkán*) é considerado o primeiro edifício litúrgico judaico, e sua organização arquitetônica é a base para a construção do Templo de Salomão e, posteriormente, para a Sinagoga. Mais do que simples referências simbólicas, estes prédios são as matrizes formais e litúrgicas da sinagoga, definindo as (poucas) regras que permeiam sua construção.

Após deixarem o Monte Sinai, de posse das Tábuas da Lei e da Torah, o povo judeu seguiu em exílio no deserto por quarenta anos, até que pudesse entrar em Canaã, a Terra Prometida.

A ordem “Edifiquem-me um santuário para que eu habite no meio deles” (Êxodo 25:8), marca um momento importante na história do espaço para a liturgia judaica, quando Deus “exige” a materialização de um recinto sagrado que pudesse dar abrigo às Tábuas da Lei e a Arca da Aliança, bem como servir de local para sua reverência, através de sacrifícios regulares.

O caráter portátil e efêmero do “edifício”, que peregrinou no deserto junto ao povo judeu, está traduzido pela maneira como é executado, através de uma cobertura de tecido apoiada em madeira. Por conta disto, o Tabernáculo é associado à idéia de uma tenda no



Modelo do Tabernáculo do Deserto. Fonte: www.the-tabernacle-place.com.

deserto, numa área selvagem. Sua natureza fundamental dentro do desenvolvimento da liturgia judaica, primeiro ancestral da sinagoga, seu caráter têxtil, bem como a riqueza de detalhes com que a Bíblia o descreve, transformam-no numa referência simbólica presente nas sinagogas do pós-guerra até a atualidade.

A sinagoga projetada por Wright, por exemplo, também traz referências simbólicas ao Tabernáculo. Frank Lloyd usa uma fonte na frente do edifício, por exemplo, simbolizando a bacia de bronze na qual Aarão e seus filhos deviam lavar mãos e pés (ablusão) antes de entrarem no santuário (Êxodo 30:17) e que ficava na porta de entrada do Tabernáculo. Outro símbolo que Wright relaciona ao Tabernáculo é a *menorah*, o candelabro de sete braços, um dos elementos descritos por Deus para que fossem construídos como equipamentos litúrgicos sagrados. Em Beth Sholom – Pennsylvania, a *menorah* aparece representada por sete pequenas saliências em cada uma das três arestas que formam a pirâmide básica do edifício.



Congregação Kneses Tifereth Israel, Port Chester, NY, EUA, 1956 – Phillip Johnson. Vista do exterior. Fonte: GRUBER, 2003, p. 110.

O prédio projetado por Phillip Johnson para a Congregação Kneses Tifereth Israel em Port Chester, NY, 1956, tem também filiação ao tema do Tabernáculo. O edifício é composto por um volume simples, um grande paralelepípedo branco de cerca de doze metros de altura e planta de 43,0m x 15,0m, rasgado por 286 delgados vãos verticais, fechados por vidros coloridos. Junto ao corpo principal, perpendicular a uma de suas fachadas mais longas (voltada para o sul), está o volume que corresponde ao vestíbulo de entrada, mais baixo e iluminado apenas por um domo aberto zenitalmente²⁵.

Assim como Mendelsohn e Goodman, Phillip Johnson mostra preocupação com o acréscimo de público sazonal à sinagoga. Ao contrário de seus colegas, que propunham sempre divisões mais marcantes, ampliando a sinagoga normalmente

²⁵ Embora o esquema de entrada por um eixo perpendicular à sinagoga, lateralmente à fachada da Arca, não seja comum, vale lembrar que esta foi uma solução muito usada em algumas sinagogas medievais do leste europeu e nas sinagogas sefaraditas de Veneza.

para o vestíbulo ou criando uma sinagoga menor, para o dia a dia²⁶, Johnson acaba propondo apenas uma divisória relativamente baixa a dividir um único espaço de grandes dimensões. O esquema proposto seria posteriormente criticado pela congregação como incapaz de criar um espaço mais íntimo para as celebrações cotidianas, de menor público.

Do ponto de vista do exterior, poucos elementos denotam o caráter religioso do prédio, exceto pela presença dos vidros coloridos, uma clara alusão à tradição dos vitrais na arquitetura religiosa tradicional, algo que pode ter tido relação com o fato de que Johnson acabara de projetar uma igreja, não construída, tendo utilizado o conceito inicial deste projeto para o desenho de sua sinagoga.



Congregação Kneses Tifereth Israel. Vista do interior em direção ao fundo do santuário. O forro de gesso remete ao uso do tecido como cobertura. Fonte: GRUBER, 2003, p. 111.

É mesmo no interior que a sinagoga de Johnson comunica melhor os traços de seu simbolismo e a relação com o Tabernáculo. Uma vez dentro do santuário, os elementos que dominam o espaço são sete “dosséis” de gesso, delicadamente fixados na estrutura vertical e de clara referência ao tema da tenda, uma vez que imitam a geometria de um tecido esticado. O efeito é reforçado pela luz natural que penetra pela cobertura e “vaza” pelas laterais cavadas,

²⁶ Nos Estados Unidos essa sinagoga menor, anexa ao edifício principal é comumente chamada de “chapel” (capela).

contribuindo para a sensação de que são estes os elementos que fornecem a proteção ao edifício.

Outro elemento que faz referência ao Tabernáculo é a Arca, que aparece solta, uma caixa de madeira descolada da parede, mais próxima à representação conhecida do que teria sido a Arca da Aliança, que guardava as tábuas da lei.

Para a *bimah*, assim como Percival Goodman, Johnson lança mão da colaboração com o escultor Ibran Lassaw para a realização de algumas obras. Lassaw utiliza-se mais uma vez do metal e do abstracionismo para reformatar a luz eterna e a *menorah*, adaptando-os à referência maior do Tabernáculo. No caso da *menorah*, sua aparência rude, dada pelo bronze martelado, fez o crítico Avram Kampf ver ali “o divino evocado pelo grotesco”. Kampf completa ainda que a escultura



Congregação Kneses Tifereth Israel. Vista da Arca sagrada. Fonte: GRUBER, 2003, p. 111.

[...] evoca uma imagem da primeira menorah construída pelo escultor bíblico Bezalel, que usou material grosseiro e ferramentas ainda mais improvisadas. [...] Ela reflete a luz do deserto, a textura da areia e o vento uivante (KAMPF apud GRUBER, 2003, p.115 – trad. nossa).

Lassaw desenha também a luz eterna, usando como referência um por do sol no deserto, e deslocando o elemento de sua posição usual sobre a Arca para a lateral, o que ressalta sua importância.

Além destes dois objetos, o escultor também cria um grande painel de fundo para a *bimah*, uma moldura retangular metálica recheada de formas abstratas confeccionadas com arame, bronze e ferro, dentre outros. O trabalho chama-se “Creation” (Criação), e, segundo o próprio escultor, era inspirado nos “campos

estrelados, nas galáxias e cantos galácticos dos quais somos parte” (LASSAW apud GRUBER, 2003, p. 115)²⁷.

A figura simbólica do Tabernáculo é também trabalhada, de maneira mais monumental, na sinagoga Beth El, de Bloomfield Hills, Michigan, EUA, completada em 1974 por Minoru Yamasaki. A sinagoga atende a congregação mais antiga de Michigan, de orientação reformista, e abriga até 1000 pessoas, caracterizando-se como um *Bet Ha Knesset* de grande porte. Construtivamente, o edifício é formado por dois pares de pilares inclinados que suportam duas vigas curvas independentes no topo do edifício. O fechamento do prédio é feito com concreto moldado in loco. Na seção transversal do edifício, as paredes de concreto que vedam a estrutura formam uma ligeira curva, como um tecido que está preso ao solo e apoiado no topo. Além disso, as paredes foram moldadas de modo a apresentarem uma pequena curvatura nos gomos que correspondem às placas de forma, ressaltando a ilusão de que se trata de um tecido costurado. O efeito geral é o de uma grande tenda triangular, que cobre a congregação de maneira suave, apesar da grande dimensão.



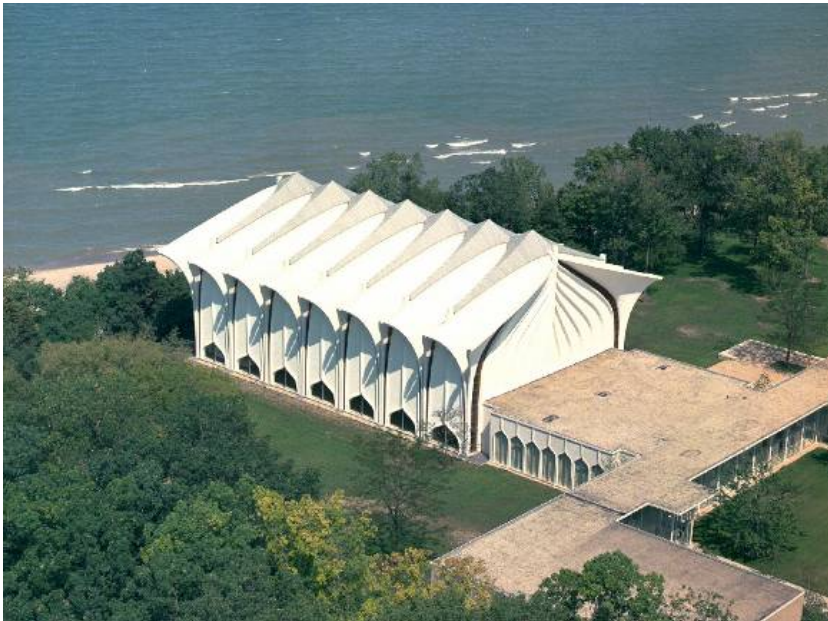
Sinagoga Beth El, Bloomfield Hills, Michigan, EUA, 1974 – Minoru Yamasaki. Vista do exterior. Fonte: site do arquiteto.



Sinagoga Beth El, Bloomfield Hills, Michigan, EUA, 1974 – Minoru Yamasaki. Vista do interior. Fonte: site do arquiteto.

²⁷ Um fato curioso é que depois de cinquenta anos, em 2006, a congregação contratou novos arquitetos para uma renovação da sinagoga, algo que sempre esteve proibido enquanto viveram Johnson (1907-2005) e Lassaw (1913-2003). Dentre as mudanças, uma das mais significativas foi a retirada e venda do painel de Lassaw para o Jewish Museum de Nova Iorque, a partir da rejeição, além da vontade de renovação, de boa parte da comunidade. Segundo um artigo publicado no site na congregação, reproduzido do periódico New York Times, alguns membros achavam a mensagem simbólica da escultura muito vaga. Outros chegaram a comparar os arames retorcidos utilizados às cercas de arame farpado dos campos de concentração nazista.

A relação com a envolvente natural, neste caso, procura responder às manifestações simbólicas da forma, usando a paisagem como suporte para este processo. Isto acontece também em outra sinagoga projetada por Yamasaki, a North Shore Congregation, em Glencoe, Illinois, EUA (1964), onde o tema da Tenda do Tabernáculo se completa através da relação com um espaço mais aberto e descampado, referência à paisagem do deserto trazida na Bíblia.



North Shore Congregation Israel, Glencoe, Illinois, EUA, 1964 – Minoru Yamasaki. Volume estabelece relação simbólica com a paisagem aberta e natural: reinterpretação do tema da “tenda do deserto”. Fonte: site do arquiteto



North Shore Congregation Israel, Glencoe, Illinois, EUA, 1964 – Minoru Yamasaki. O espaço interior procura evocar o perfil de uma tenda. Fonte: site do arquiteto

O Tabernáculo acompanhou os judeus até a entrada em Canaã, que acontece por volta do ano 1.300 AEC e no período que segue até meados do século X AEC, quando será erigido o Templo de Salomão. Todo o processo de construção do Templo e uma série de aspectos de seu funcionamento estão descritos no livro de “Reis” da Bíblia, o que constitui uma fonte primária de referências.



Maquete mostrando a cidade de Jerusalém dominada pelos romanos, por volta do séc. I AEC. O edifício ao centro é o Templo de Herodes, uma ampliação do segundo Templo, construído após o retorno do exílio na Babilônia.

Conforme colocado no capítulo I, o Templo de Salomão solidificou os rituais litúrgicos judaicos e transformou-se no grande pólo religioso do Estado unificado de Israel, definindo costumes e rituais que acompanharam os hebreus por mais de um milênio. Este período é interrompido apenas três vezes. Na primeira o Templo foi destruído pelos babilônios (586 AEC), na segunda, tomado rapidamente pelos gregos (175 AEC) e na terceira, já ampliado por Herodes, teve sua derrocada final (70 EC), após conflito com os romanos. Estes três momentos serão justamente aqueles de consolidação da sinagoga, o “santuário menor”, um espaço de reunião alternativo, mas diretamente derivado do Templo.

A partir da diáspora definitiva, no ano setenta, o Templo destruído é considerado dentro do judaísmo como um espaço de reverência constante, uma lacuna impreenchível, à qual devemos constantemente referir.

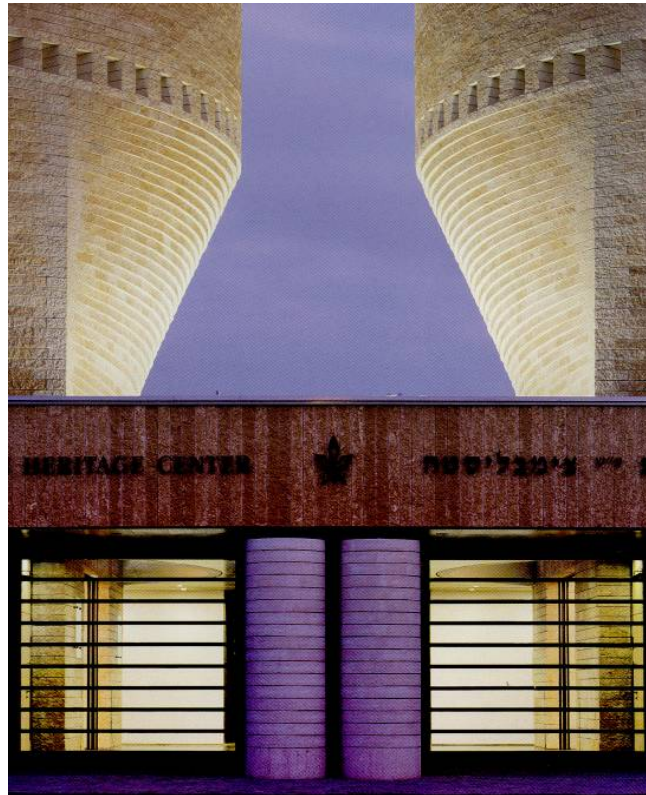
Algumas regras na organização da sinagoga atual e sua liturgia são oriundas da própria dinâmica do Templo (a presença do *Aron Ha Kodesh*, do *ner tamid* e da *menorah*, a divisão entre homens e mulheres, o uso do vestibulo como área de transição); outras normas prestam homenagem à sua “existência eterna”, como o fato de que a parede da Arca deve estar voltada para leste, na direção de Jerusalém e o costume de se deixar uma pequena parte da obra inacabada, como lembrança de sua destruição.

A parte destas regras, alguns elementos construtivos do Templo tem servido de inspiração a projetos que buscam o caminho da reinterpretação e referência simbólica na busca por uma nova identidade judaica na arquitetura.

As colunas gêmeas *Jachin* e *Boaz*, por exemplo, que flanqueavam a entrada do Templo e eram encimadas “por capitéis trabalhados em bronze por um escultor fenício chamado Hiram de Tiro” (MEEK, 2000, p.38), aparecem como referência em obras como a Sinagoga Cymbalista de Mário Botta, dominando a porta de entrada. Algumas esculturas, como os Pilares executados por Ibram Lassaw para o Templo Beth El em Providence, de Percival Goodman (p. 33) também são inspirados nessa figura.



As colunas gêmeas Jachin e Boaz, que marcavam a entrada da parte sagrada do Templo. A figura mostra também o altar que ficava no pátio externo. Fonte: MEEK, 1996, p. 25.

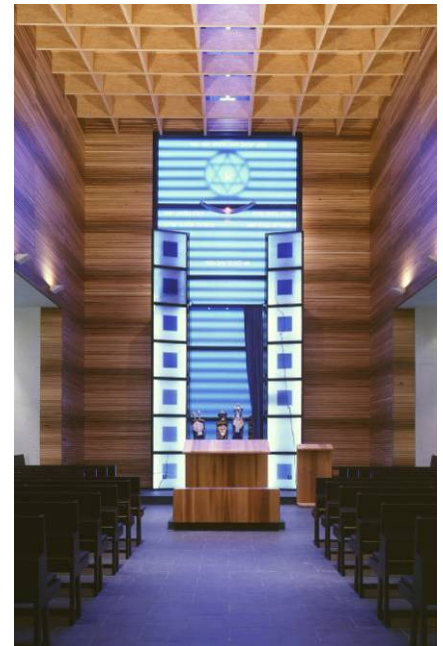


As colunas Jachin e Boaz, reinterpretadas na entrada da Sinagoga Cymbalista em Tel Aviv (1998), de Mario Botta. Fonte: PELLANDINI, 2001, p.140.

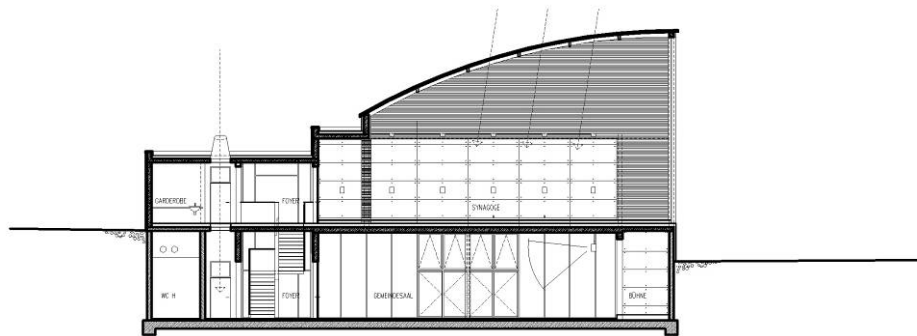
Os materiais usados para a construção do Templo são também assunto de freqüente referência nas obras de novas sinagogas. Na Sinagoga de Kassel, por exemplo, Alfred Jacoby utiliza a madeira de cedro como revestimento externo e interno do volume correspondente ao santuário, além de usá-lo para executar elementos litúrgicos como a *bimah*. Para tanto, o arquiteto se inspirou na passagem bíblica em que Salomão fala a Hiram, Rei de Tiro (não confundir com o escultor):

Eis-me, pois, resolvido a construir um templo ao nome do Senhor, meu Deus, conforme o que o Senhor disse a David, meu pai: - Teu filho, que porei no trono em teu lugar, edificará o templo ao meu nome. Agora, pois, ordena que me cortem árvores do Líbano; meus operários juntar-se-ão aos teus [...], pois sabes que entre nós não existe quem saiba cortar madeira como os sidônios. (BÍBLIA SAGRADA, 1969, p.355, Reis, 5:4-6).

Ao que Hiram responde: “Recebi a tua mensagem. Satisfarei todos os teus desejos acerca da madeira de cedro e de cipreste”. (BÍBLIA SAGRADA, 1969, p.355, Reis 5:8).



Sinagoga de Kassel, Alemanha, 2000 – Alfred Jacoby. Uso do cedro tem valor simbólico. Fonte: Expo “Em Um Novo Espírito”.



Sinagoga de Kassel, Alemanha, 2000 – Alfred Jacoby. Corte longitudinal. Fonte: Expo “Em Um Novo Espírito”.

Além da madeira, que adornou as partes sagradas do Templo, a pedra foi o principal material usado para construir o edifício. O livro de “Reis” também faz referências ao uso deste material, especificando que Salomão designara “oitenta mil cortadores de pedras na montanha” (Reis 5:15) e que na construção propriamente dita “não se ouviu o bater do martelo, nem de picareta, ou de outro

instrumento de ferro, pois o Templo foi construído com pedras inteiramente esquadrejadas” (Reis 6:7).

Hoje, o único remanescente do edifício (já da versão ampliada por Herodes) é justamente a imensa parede de pedras que servia como contenção da plataforma onde estava o Templo propriamente dito. A muralha de grandes pedras calcárias, típicas de Jerusalém, transformou-se no Muro das Lamentações, um dos lugares mais sagrados do judaísmo.

A aparência das pedras empilhadas de maneira rústica, a forma como foram diagramadas e sua coloração amarela clara são as marcas capazes de referir simbolicamente à imagem do Templo e do Muro. A pedra é também usada pela sua característica de material duradouro e nobre, propriedades pertinentes à construção sacra.

Dentre os prédios mais recentes, um dos exemplos mais explicitamente relacionados a este símbolo é a Sinagoga Kol Ami (1995-2003), situada em Scottsdale, Arizona, EUA e projetada por Will Bruder.



Sinagoga Kol Ami, Scottsdale, Arizona, EUA, 1995 – Will Bruder. Vista do conjunto. Fonte: GRUBER, 2003, p. 196.

Como é comum na atualidade, o espaço religioso está ligado a um centro comunitário. Bruder busca diferenciar a sinagoga através de sua escala e do

caráter de seu volume, formado por paredes inclinadas e “riscado” por um plano vertical metálico que indica a posição da Arca Sagrada.



Sinagoga Kol Ami. Detalhe da Alvenaria. Fonte: SACHS; VOOLEN, 2005, p. 115.



Detalhe do Muro das Lamentações. Foto: Sergio Ekerman.

O edifício é integralmente construído em blocos de concreto que permanecem aparentes, indicando uma atmosfera de obra ainda em construção. Além disso, o arquiteto determina que o levante das alvenarias seja ligeiramente desorganizado, tirando alguns blocos do prumo

aqui e acolá. O resultado é de uma parede mais rústica, onde o efeito de luz e sombra criado pelos diferentes planos de cada um dos blocos alude à imagem do Muro das Lamentações. O bloco, uma espécie de “pedra de concreto”, e o processo construtivo utilizado não escondem sua contemporaneidade, ao mesmo tempo em que caracterizam um apelo ao tradicional, fato que dá mais coerência no processo de busca de uma identidade judaica.

A sinagoga Kol Ami também amplifica a construção simbólica de sua forma através de uma relação específica com o contexto desértico, assim como fez Sidney Eisenshtat no projeto do Temple Mount Sinai, em El Paso.

Outras sinagogas referem-se ao Muro do Templo de maneira mais pragmática, apenas revestindo alguma parede, normalmente aquela pertencente à Arca, com pedra calcária amarelada. Este é o caso tanto de exemplos mais antigos, como a Loop Synagogue em Chicago (1958), projeto de Loebel, Schlossman e Bennett, do Templo Israelita Brasileiro Ohel Yaacov (1961), em São Paulo, projeto do engenheiro Nelson Bensandon²⁸, da Sinagoga da Associação Religiosa Israelita (1962) e da Sinagoga da Congregação Israelita Paulista (1957), projetos de Henrique Mindlin, quanto de prédios mais novos como a Sinagoga da Congregação Agudas Achim,

²⁸ Segundo informação de Adriana Blay Levisky (LEVISKY, 2001, p. 177).

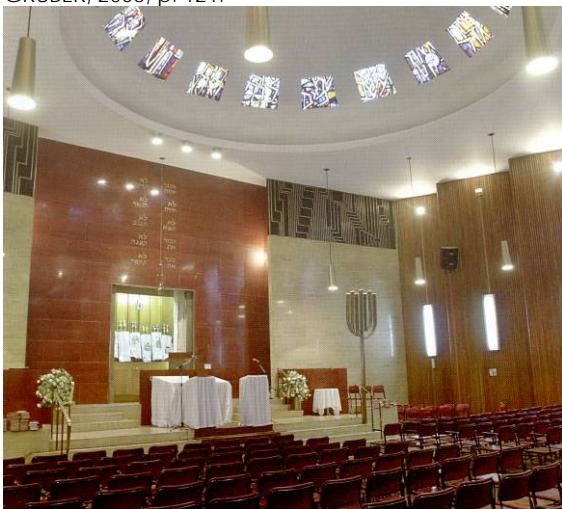
projeto dos arquitetos americanos David Lake e Tim flato inaugurado em 2001 e situado em Austin, Texas, EUA.



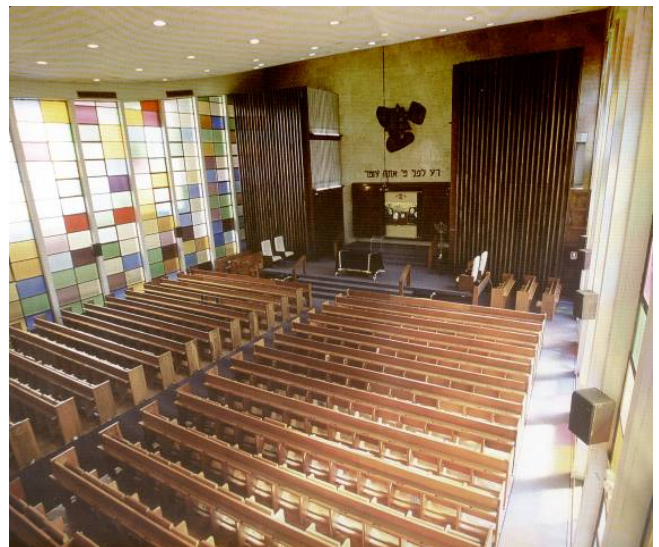
Loop Synagogue, Chicago, Illinois, EUA, 1958 - Loebl, Schlossman e Bennett. Trecho da bimah, mostrando a parede de pedra calcária. Fonte: GRUBER, 2003, p. 121.



Templo Israelita Brasileiro Ohel Yaacov, São Paulo, SP, 1961 - Nelson Bensandon. A imagem mostra a bimah central e a Arca Sagrada na parede revestida de mármore. Fonte: SPITZCOVSKI, 2004, p.184.



Sinagoga Etz Chaim da Congregação Israelita Paulista (CIP). Projeto de Henrique Mindlin inaugurado em 1967. Fonte: SPITZCOVSKI, 2004, p. 72.



Sinagoga da Associação Religiosa Israelita do Rio de Janeiro (ARI). Projeto de Henrique Mindlin inaugurado em 1962. Fonte: SPITZCOVSKI, 2004, p. 101.



Sinagoga Agudas Achim, Austin, Texas, EUA, 2001 – Lake/Flato. Interior do santuário mostrando ao fundo a parede da Arca Sagrada revestida em pedra de Jerusalém. Fonte: GRUBER, 2003, p. 190.



Sinagoga Agudas Achim, Austin, Texas, EUA, 2001 – Lake/Flato. Muros de pedra calcária também são usados no exterior do edifício. Fonte: GRUBER, 2003, p. 223.

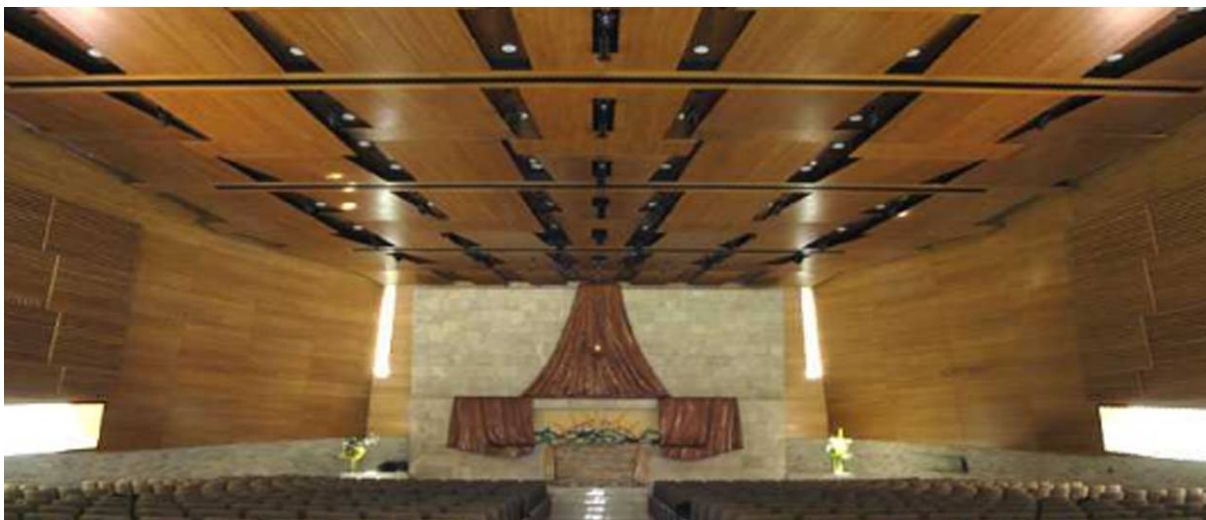
Duas sinagogas latino-americanas relativamente novas também utilizam deste artifício simbólico para promover a decoração simbólica do espaço interior, sempre na parede que guarda a Arca Sagrada.

Uma delas é a sinagoga da comunidade Amijai, em Buenos Aires, inaugurada em agosto de 2004, com projeto do Estúdio Urgell – Penedo – Urgell (Arq. José Antonio Urgell, Arq. Augusto Manuel Penedo, Arq. Juan Martín Urgell), um dos maiores escritórios de arquitetura da Argentina. O edifício reformista, com capacidade para cerca de seiscentos congregantes, é também encerrado por um muro revestido em pedra calcária, que domina a perspectiva principal do espaço de culto. Implantado de forma independente do centro comunitário situado no mesmo terreno, o prédio da Sinagoga Amijai também perpetua a tradição da relação entre arquitetura e obra de arte, através da elaboração de alguns itens especiais (*ner tamid*, *Aron Ha Kodesh*). Dentre estes elementos complementares, o destaque fica para a *Árvore da Vida*²⁹ (*Etz Chaim*), proposta escultórica do arquiteto Clorindo Testa.

O mesmo tratamento especial para o muro voltado à orientação leste acontece no projeto (ainda em execução) para a Sinagoga Bait Jadash, da Nova Congregação Israelita de Montevideú. Neste caso, os arquitetos Mario Blechman, Javier Olascoaga e Andrés Souto redesenham a estereotomia do material, pois ao invés de tentarem reproduzir a “diagramação” visual do Muro das Lamentações, de pedras retangulares, propõe um assentamento tipo “canjiquinha”, com finos filetes de expressão horizontal, tentando tornar o artifício estético e decorativo mais atraente.

Embora de caráter eminentemente decorativo, este tipo de tratamento formal vem criando um elemento repetitivo que congrega vários edifícios em torno de uma identidade clara, aglutinadora de um conjunto com características comuns.

²⁹ A *Árvore da Vida* é um elemento presente no livro do Gênesis, símbolo da força espiritual e da presença natural do divino. É comum encontrarmos representações metafóricas deste elemento nas sinagogas, onde as folhas aparecem como placas contendo o nome de pessoas importantes e familiares falecidos (FEIGUÍN, 2004, p.54 – tradução nossa).



Sinagoga Amijai, Buenos Aires, Argentina, 2004 – Urguell, Penedo, Urgell. Acima: Construção do volume em concreto aparente. No centro: Perspectiva do interior, com muro e embasamento de pedra. Abaixo: detalhe do Aron Ha Kodesh e da estereotomia do muro. Fonte: FEIGUÍN, 2004, p.51.



Sinagoga Bait Jadesh, Montevideo, Uruguay, 2006 (projeto) - Mario Blechman, Javier Olascoaga e Andrés Souto. Perspectivas digitais do edifício e do interior da sinagoga, com muro de pedra como fundo da Arca Sagrada. Fonte: <http://www.nciuruguay.org/baitjadesh/>