

Os fazedores de golems



TIS
03
3

ito

809.933

F287

2004

Luiz Nazario
Lyslei Nascimento
(Organizadores)

Os fazedores de golems

122/06

U.F.M.G. - BIBLIOTECA UNIVERSITÁRIA



61590502

NÃO DANIFIQUE ESTA ETIQUETA

Belo Horizonte
Programa de Pós-Graduação em Letras:
Estudos Literários da FALE/UFMG
2004

Universidade Federal de Minas Gerais
 Faculdade de Letras
 Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários

© 1ª edição em 2004 (Todos os direitos reservados aos autores)

Proibida a reprodução, no todo ou em parte,
 sem a expressa autorização dos autores.



Organização:
 Luiz Nazario
 Lyslei Nascimento

Revisão, projeto gráfico e editoração:
 Vivien Gonzaga e Silva

Realização:
 OFICINA DIGITAL EBA/UFMG

F 287 Os fazedores de golems / Luiz Nazario, Lyslei Nascimento.
 Organizadores. - Belo Horizonte: Programa de Pós-
 Graduação em Letras: Estudos Literários, Fale/UFMG,
 2004.

124 p.; 20,5 cm

1. Lendas judaicas. 2. Arte e literatura. 3. Tecnologia
 e arte. I. Nascimento, Lyslei; II. Nazario Luiz.

CDD: 809.933
 ISBN: 85-87470-63-9

Ficha catalográfica elaborada pelas bibliotecárias da FALE/UFMG

Programa de Pós-Graduação em Letras:
 Estudos Literários da FALE/UFMG
 Av. Antônio Carlos, 6627 - Pampulha
 31270-901 - Belo Horizonte - MG
 Telefone: (031) 3499-5112
 e-mail: poslit@letras.ufmg.br
 http://www.letras.ufmg.br/poslit

Agradecimentos

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG), que financiou o projeto "Os fazedores de *golems*".

À Coordenadoria de Apoio Comunitário (CAC) e à Diretoria de Ação Cultural (DAC), da UFMG, pelo apoio na realização da exposição "República dos fazedores de *golems*", de 2 a 13 de agosto de 2004, em Belo Horizonte/MG.

À WIZO-BH (Women International Zionist Organization), que muito nos honrou com seu apoio ao projeto "Os fazedores de *golems*".

06 07 2005

O Golem de barro era imortal, tão imortal quanto o ódio
contra o qual fui chamado para lutar... Hoje, como ontem,
alguém precisa colocar-se entre esse ódio e nós.

Elie Wiesel

Sumário

Prefácio 11

O *Golem*: do limo à letra 15
Lyslei Nascimento (UFMG)

Os caminhos do *Golem* pela literatura 39
Elcio Loureiro Cornelsen (UFMG)

O *Golem*, o autômato e Frankenstein 69
Luiz Nazario (UFMG)

O *Golem* e suas leituras tecnológicas 95
Alcebiades Diniz Miguel (UNICAMP)

Meu *Golem* 115
Vlad Eugen Poenaru (UFMG)

Bibliografia 117

Sobre os autores 123

Prefácio

A diáspora judaica do Oriente para o Ocidente estimula, além do refinamento da filosofia, da arte e da ciência, a criação de um *corpus* narrativo em que as diversas versões da criação do *Golem* constituem um libelo à liberdade e à resistência. Esse *corpus* espalhou-se por toda a Europa e, posteriormente, pela América, multiplicando narrativas que chegam em versões fragmentárias até a contemporaneidade. A lenda do *Golem* adquire, a cada versão, novas acepções e significados: elementos são anexados ou subtraídos de acordo com seus narradores ou compiladores. Logo, a lenda transforma-se em literatura, ecoa no imaginário universal, incorporando e gerando outras fatásias que se concretizam no mundo dos homens.

Nesse movimento, a lenda judaica do *Golem* encontra repercussão também em nossa realidade tecnológica, com os produtos da cibernética, da robótica, da genética e da informática saltando das narrativas míticas e da ficção fantástica; dessa dimensão imaginária para os laboratórios de pesquisa; e, finalmente, dos centros de experimentação para a vida cotidiana. Assim como, na narrativa bíblica, Adão transgride a lei de Deus, também na lenda do *Golem* – com a emulação do ato divino da criação – somos lembrados de que a criação pode escapar ao controle de seu criador. Não sendo o homem capaz de controlar suas criações “naturais” (filhos) nem as “artificiais” (máquinas), e, mesmo assim, não conseguindo deixar de criar, ele se vê à mercê dessas criaturas, apavorado diante de sua independência inquietante e, muitas vezes, tentado a destruí-las.

Essa destruição ocorre, por exemplo, nos abortos de embriões indesejáveis, nos cemitérios de máquinas ultrapassadas e, também, nas guerras, quando as gerações mais velhas imolam as mais novas. Por outro lado, as novas gerações constituem, freqüentemente, uma ameaça de destruição do mundo antigo: como observou Paul Virilio,

cada nova tecnologia introduz um novo tipo de catástrofe: o barco “inventou” o naufrágio, o avião “inventou” o desastre aéreo, o computador “inventou” o vírus informático... Nesse contexto, a arte é um alerta contra as forças que, desencadeadas pelo homem, trabalham para sua própria destruição. A lenda e a ficção encenam os desastres da criação e denunciam o erro fundamental dos criadores: a ilusão do controle total que eles desejam manter sobre suas criações.

Em “O *Golem*: da letra ao limo”, Lyslei Nascimento marca o início de sua reflexão em 1988, quando o Museu Judaico de Nova York apresentou a mostra “*Golem! Danger, deliverance and art*”, reunindo um acervo com inúmeras versões do *Golem*. Nessa ocasião, o museu não só propiciou a revisitação contemporânea da narrativa judaica, mas também exibiu coleções de livros e fotografias – textos e imagens – que, há dezenas de anos, vêm constituindo um arquivo que assombra e encanta o homem. Em 2002, num projeto em comum com Buenos Aires, uma outra mostra foi realizada em Praga – por definição, cidade-berço do *Golem*; em 2003, a cidade portenha recebeu a mesma exposição. Essa dupla cidadania da exibição – Praga/Buenos Aires – não era aleatória, e deu-se, sobretudo, sob o signo universal da obra de Jorge Luis Borges.

No ensaio “Os caminhos do *Golem* pela literatura”, Elcio Loureiro Cornelsen, em busca de uma genealogia da narrativa do *Golem*, enquanto mito literário, traça um importante cotejamento na análise das diversas versões da criatura, particularmente na literatura alemã. Segundo o ensaísta, autores como Jakob Grimm, Clemens Brentano, Achim von Arnim, Annette von Droste-Hülshoff, Gustav Meyrink e Paul Celan, além de Jorge Luis Borges, foram apenas alguns dos escritores que contribuíram para perpetuar a tradição do *Golem*. Ao ressaltar as raízes bíblicas, talmúdicas e cabalísticas da narrativa, Cornelsen delineia o perfil de uma literatura contemporânea francamente empenhada em reescrever e recontar a lenda judaica.

Luiz Nazario, em "O Golem, o Autômato e Frankenstein", parte dos mitos da origem da lenda para refletir sobre as diversas linhagens dos artefatos vivos, mostrando como o sonho da criação de uma vida artificial migrou da tradição oral para as narrativas míticas, dessas para a literatura e o cinema, e de todo o imaginário para nossa realidade tecnológica cotidiana. Frequentemente associados ao *Golem*, nem todos os artefatos vivos podem, no entanto, ser considerados seus herdeiros diretos. Em sua reflexão, o crítico propõe a distinção de três grandes linhagens de *golems* que hoje povoam nosso mundo tecnológico. Estas devem suas matrizes à tradição talmúdica do *Golem*, à tradição clássica do Autômato e à tradição moderna de Frankenstein.

Já em "O Golem e suas leituras tecnológicas", Alcebiades Diniz Miguel analisa o mito do *Golem* como uma metalinguagem, uma reflexão sobre a linguagem que se constitui a partir de outra e da sua consciência enquanto artefato. À medida que persegue, na lenda do *Golem*, linguagem e metáfora, o ensaísta rastreia os seus múltiplos desdobramentos em diversas outras lendas e mitos, associados à criação de seres artificiais, até o seu espelhamento na informática e na cibernética.

Finalmente, em "Meu Golem", o artista plástico Vlad Eugen Poenaru conceitua sua exposição de arte intitulada "República dos fazedores de *golems*", apontando, como gênese de suas obras, um dos sentidos frequentemente esquecidos da lenda: o da defesa da comunidade judaica ameaçada pelos *pogroms*. A arte possibilitaria, por esse ponto de vista, uma reflexão importante, e do nosso tempo, sobre o poder visionário de uma lenda que sempre renasce do pó, como uma fênix de barro, alimentando sonhos e esperanças.

Lyslei Nascimento
Luiz Nazario

O Golem: do limo à letra

Lyslei Nascimento

UFMG

Não há um só homem que não seja um descobridor. Começa descobrindo o amargo, o salgado, o côncavo, o liso, o áspero, as sete cores do arco-íris e as vinte e tantas letras do alfabeto; passa pelos rostos, pelos mapas, pelos animais e pelos astros; conclui pela dúvida ou pela fé e pela certeza quase total de sua própria ignorância.

Jorge Luis Borges

Segundo um comentador medieval do Talmude, as quatro cores principais eram o vermelho, o preto, o branco e o verde, as cores com as quais o homem foi criado: vermelho do sangue, preto das entranhas, branco dos ossos e verde da pele pálida.

Alberto Manguel

No princípio, as trevas cobriam a face do abismo sem fim e o espírito do Eterno e as letras do alfabeto hebraico pairavam por sobre águas profundas. O Eterno, então, modelou o homem primordial com a argila do solo, insuflando em suas narinas o hálito de vida, tornando-o um ser vivente à sua imagem e semelhança. Nos séculos que se seguiram à criação, trevas e abismos ameaçaram de morte e extermínio o homem e sua descendência. Obrigado a se defender contra as intempéries e adversidades, esse homem buscou, como se procurasse um elo perdido com o seu Criador, formas de sobreviver e se perpetuar. Uma dessas estratégias de sobrevivência foi a transmissão da narrativa de sua criação divina através dos tempos, conformando, assim, uma tradição oral – que migra de pai para filho, de comunidade a comunidade, até os nossos dias. É desse modo que os cinco primeiros livros da Bíblia, o *Pentateuco*, foram transmitidos de tribo a tribo hebraica, só alcançando a forma escrita depois do Exílio do povo judeu, na segunda metade do primeiro milênio a. C.

Segundo Paul Johnson, as narrativas que compõem o texto bíblico foram cuidadosamente editadas, combinadas e adaptadas pelos israelitas do pós-exílio.¹ Os judeus são, para Johnson, o único povo no mundo que possui, hoje, um registro histórico que lhe permite retrair suas origens até tempos muito remotos. Os judeus, que fizeram da Bíblia sua forma de identidade e expressão, narraram sua saga sobre a terra, fundando-a em Abraão, mas demarcando seu percurso até os mais longínquos antepassados, chegando ao que chamaram o progenitor, Adão.

A necessidade de organizar um *corpus* narrativo nasce da condição de exílio e de perseguições a que o povo judeu foi submetido. A obstinada compilação de narrativas orais sobre sua origem e constituição dará ao povo judeu seu mais célebre epíteto, ou seja, o “Povo do Livro”. Essa designação, metáfora pela qual os judeus podem ler e ser lidos a partir da escritura de si mesmos, configura-se como um livro, sempre aberto e inacabado, sobre uma travessia a contrapelo de uma subjetividade descentrada.²

Nas estreitas ruelas dos guetos, em escuras salas de estudo, acoçados e perseguidos, os judeus buscam, através do estudo das Escrituras e das mágicas combinações das letras hebraicas que compõem esse texto fundador, descobrir a chave para a criação e a liberdade. Um dos exercícios desses estudiosos da Cabala – do misticismo judaico – assenta-se na busca pela tradução de uma palavra fundadora em matéria orgânica. A lenda do *Golem* faz parte desse *corpus* místico que recorre às Escrituras para alcançar uma ascese do homem em relação às suas limitações. Contada e recontada por inúmeros narradores, a lenda – que chegou até nossos dias em versões incontáveis – alcança, na contemporaneidade, não só o estatuto de reconversão do episódio bíblico da criação mas, também, presta-se, metaforicamente, à reflexão sobre a criação da arte, da literatura, da ficção.

¹ JOHNSON, 1995.

² FORSTER, 2003.

A palavra hebraica *Golem* designa algo sem forma e imperfeito. O dicionário, na tentativa de defini-la, faz o vocábulo proliferar em outros tantos significados: matéria disforme, massa amorfa, pessoa desajeitada; larva, pupa, embrião; casulo; robô; ignorante, estúpido; autômato legendário de barro ao qual foi soprada a vida através de nomes sagrados; matéria bruta.³

O vocábulo aparece nas Escrituras uma única vez, no livro dos Salmos, no verso "Teus olhos viam o meu embrião".⁴ Sua acepção como substância sem forma surge na filosofia judaica a partir da Idade Média e, tal como ocorre nas lendas medievais judaicas, o motivo origina-se em lendas existentes no Talmude.⁵ Nelas, narra-se a criação de um homem ou outra criatura (geralmente um novilho) por meios artificiosos.⁶ Certa lenda encontrada no Talmude faz referência a Adão como um *Golem*, um corpo sem alma, até que o Criador assopre nele a alma.

A mais célebre versão da lenda do *Golem* é a de Praga. Conta-se que, quando o gueto da cidade estava sendo saqueado, as mulheres violadas e as crianças queimadas, o Rabino Loew (1525-1609), matemático, cabalista e talmudista, moldou um grande boneco de argila em forma humana. Quando o Rabi assoprou-lhe as narinas, sussurrando-lhe uma palavra mágica ou escrevendo em sua testa (algumas versões dizem que a escrita foi na mão ou num papel introduzido na boca ou, ainda, no peito do *Golem*) a palavra hebraica *'emet*, que significa verdade, a criatura começou a se mover. Certos relatos afirmam que a palavra escrita e/ou assoprada pelo Rabino é o nome perdido e misterioso de Deus. Segundo um dito talmúdico, esse nome é um selo, e esse selo é a Verdade.

³ Cf. BEREZIN, 1995, p. 75.

⁴ BÍBLIA de Jerusalém. A.T. *Salmos*. São Paulo: 1973. Cap. 139:16. p. 1103. Nota: "O salmista medita sobre a onisciência divina: Deus conhece o homem e seu destino antes mesmo do seu nascimento".

⁵ *Talmude*: um dos livros básicos do Judaísmo. Contém a Lei Oral, a doutrina, a moral e as tradições judaicas.

⁶ Cf. RUBINSTEIN, 1984.

O *Golem*, então, é usado para defender o gueto de seus agressores e livrar os judeus dos seus perseguidores. Além desse caráter heróico do *Golem*, algumas versões populares da lenda imaginam que a criatura, aspirando a ser homem, apaixonou-se pela filha do Rabino e este, temeroso dessa união, decide, então, destruí-lo. Já as versões do período romântico justificam a necessidade de eliminar a criatura, em razão de seu descontrole e incapacidade de aprender, assinalando seu caráter torpe por ter sido sua criação consumada através de fórmulas mágicas. Seja como for, o *Golem* se apresenta como emulação ao ato da Criação e, descontrolado, torna-se uma ameaça aos homens, devendo ser por eles destruído. Sendo assim, o Rabino, mediante artifício e repetição de fórmulas mágicas, apaga da palavra *'emet* (verdade) a letra Aleph, na transliteração, o sinal ('), que indica a aspiração da letra hebraica, representando o vento, o fôlego da vida. Ao se apagar a letra, o som aspirado do Aleph, desaparece o som vocálico do “e”, e a palavra *'emet* – “verdade” – torna-se *met*, “morto”.

Quando a letra Aleph é apagada da inscrição tatuada no *Golem*, este volta a ser uma massa inanimada e informe de argila. O poder mágico da escrita sobre a matéria inerte corresponde à criação que, aspirando à verdade absoluta, revela-se, no entanto, falha e imperfeita. A falibilidade e a mortalidade da criatura espelham as incompletudes humanas e, por extensão, de suas criações, a escrita e a arte. Na palavra *'emet*, a morte já se anuncia. O jogo com as letras e as palavras, as combinações e os remanejamentos do alfabeto identificam a idéia da criação humana com sua natureza imperfeita. Toda criação, afirma essa desconstrução do *Golem*, está sujeita a erros de cálculos, a falhas de projeto e de execução. Nesse erro, nessa falha essencial, é que a monstruosidade sinistra da criatura se insinua.⁷

7 Cf. NAZARIO, 1998. p. 96.

Em Praga, tantas vezes percorrida por Kafka, o *Golem* é um ícone que se multiplica desde as mais sofisticadas galerias de arte até os suvenires vendidos nas ruas do antigo gueto. São miniaturas, quadrinhos e postais que, por um lado, popularizam e banalizam a lenda, por outro, oferecem um pedaço da história judaica de Praga aos visitantes.

No princípio, eram palavras, depois, estas se fizeram letras escritas e habitaram páginas brancas de papel, para, mais tarde, serem convertidas em esculturas, pinturas, performances. No museu, as palavras, que inicialmente jaziam entre a voz e a letra, migram – como um retorno ao ato fundador da Criação – para a argila, e também para a película, para o cimento, para o corpo. Depois, esses novos e inusitados suportes são, de certa forma, arquivados em exposições, catálogos, livros.

Essas formas de arquivamento guardam, de forma parcial, memórias e gestos, peças e fragmentos de sentidos. Através dessa memória frágil, porque fragmentada e diluída, como o são todos os arquivamentos – exposições e mostras sobre o *Golem* intentam, acima de tudo, guardar, catalogar e povoar de imagens uma provocativa reflexão sobre a arte, sobre formas e possibilidades de pensamento que, como no ato primitivo da Criação, faz-se matéria e vem habitar conosco, mesmo que transitoriamente, no espaço performático do museu.

Um exemplo dessas tentativas de arquivamento foi a mostra “Golem! Danger, Deliverance and Art”, que ocorreu em 1998, no Museu Judaico de Nova Iorque. Exibiu-se, ali, um desses arquivamentos (im)possíveis sobre o *Golem*. A mostra, curada por Emily Bilsky, devido à sua própria condição de perplexidade diante da profusão de versões e artefatos, abriu uma série de questionamentos não só sobre a lenda e sua reverberação no contexto moderno e no espaço contemporâneo do museu, mas, também, sobre o estatuto da arte e seus limites de criação.

A variedade quase infinita de suportes escolhidos para as traduções do *Golem* aponta para um processo em que a visão pessoal do artista – vislumbrada através da expressão de sua arte – concede, de uma certa forma, um tipo de “vida” a materiais inanimados. Isso ocorre, sobretudo, na potencial interatividade da mostra, no intercâmbio de sensações entre artista e público, e na proliferação de sentidos provocada no espectador. Dessa forma, a figura do *Golem* torna-se símbolo do poder da arte em comunicar o seu processo de criação.

A sugestão para essa mostra foi dada por Mark Podwal, depois de sua experiência como ilustrador do livro *O Golem*, de Elie Wiesel.⁸ Os finos traços expressionistas de Mark Podwal conferem ao livro de Wiesel uma atmosfera fantástica. As trevas hachuradas das imagens são quase translúcidas; por sobre essas trevas, pairam levíssimas letras hebraicas, como que sobrelevando o peso do mundo. No prefácio ao catálogo da exposição, Isaac Bashevis Singer explica que a base da lenda do *Golem* – o misticismo judaico, ou a Cabala, como foi chamado depois – é tão ou mais antiga que a Bíblia.⁹ De acordo com a Cabala, o *Sefer Ietzirá*, o Livro da Criação, o seu mais antigo livro, foi escrito pelo Patriarca Abraão, que o transmitiu ao seu filho Isaac, Isaac a Jacó, Jacó a José e, assim, de geração a geração. O mistério e a chave da Criação, como é descrito nesse livro, são descobertos a partir da revelação das 22 letras do alfabeto – um dos elementos da Criação – e dos vários nomes de Deus, que podem ser combinados entre si da mesma forma que Ele os combinou para criar o mundo. A criação de um *Golem* não é somente um ato de defesa judaico, afirma Bashevis Singer, mas também uma reflexão filosófica do homem sobre a Criação e suas relações com a linguagem.

8 WIESEL, 1986.

9 BASHEVIS SINGER, 1998. p. 6-9.

É por isso que, para Bashevis Singer, em Gustav Meyrink, H. Leivick, Arthur Holischer, Johannes Hess e em tantos outros escritores (inclusive ele mesmo)¹⁰ que recontaram a lenda do *Golem*, mais que o sentido moral da lenda, tem-se também o sentido artístico da criação. Os “fazedores de golems” são, desse modo, essencialmente artistas – escritores, pintores, compositores, escultores –, continuamente inquiridos sobre como realizam suas criações. Na maioria das vezes, suas explicações são um fracasso, uma falácia, porque é sempre difícil revelar segredos, combinações de estilo e tema, modo e proposta que, por mais metódicos que sejam, na revelação, tornam-se performances.¹¹

Cada criação artística exibida na mostra é uma recriação da lenda do *Golem* que recebeu, do artista que a concebeu, forma e traço peculiares. Desde o filme de Paul Wegener (1920) até as relações do *Golem* com os autômatos do século XVI, a criatura do Dr. Frankenstein, os robôs modernos e os seres virtuais, as imagens do *Golem* perpassam o imaginário da mostra, inscrevendo o passado arcaico das lendas judaicas no tempo presente da exposição. Exibe-se, então, um arquivo, acervo em eterna construção, como uma galeria de criadores e criaturas que vão se definindo e, ao mesmo tempo, redefinindo a expressão da arte na contemporaneidade. Essa redefinição deixa entrever que os limites entre criador e criatura se confundem e se desdobram de forma especular e intercambiável. Fazem parte do acervo da exposição filmes, livros, imagens, vozes; vestígios arquivados de uma recorrente memória ancestral judaica na arte contemporânea.

Na mostra de filmes sobre o *Golem*, um dos artefatos da exposição, esteve em exibição, do diretor alemão Paul Wegener, o filme *O Golem: como ele veio ao mundo* (*Der Golem: wie er in die welt kommt*, 1920), no qual a lenda é

10 BASHEVIS SINGER, 1982.

11 Ver: POE, Edgar Alan. A filosofia da composição, [s/d]. p. 407-414.

reinventada de forma ambígua e estereotipada, expondo preconceitos e judeofobia. A criação do gigante de argila tornou-se, na versão de Wegener, uma fábula maniqueísta sobre práticas judaicas reprováveis. A arte de dar vida às coisas inanimadas, ao contrário da narrativa judaica, foi permeada de desvios, como as invocações a demônios e forças das trevas, a consulta aos desígnios da astrologia, o uso de varinhas mágicas e círculos esotéricos marcados no chão. Além desses elementos, o transe do Rabino, no momento da evocação demoníaca, e outras tantas práticas incomuns ao meio judaico denunciam uma construção tendenciosa. Um dos mais importantes símbolos do judaísmo, a estrela de Davi, a de seis pontas, por exemplo, é associada à de cinco, o chamado símbolo de Salomão, identificada, assim, às práticas de feitiçaria e magia negra. O fim do *Golem*, neutralizado por uma criança não-judia, fora do gueto, evidencia-se através da desorientação da criatura, atraída por crianças louras e angelicais que, ao contrário dos velhos e desgrehados judeus, conseguem destruí-la ao retirarem de seu peito a palavra da Criação. Caída por terra, a criatura é, enfim, carregada para dentro do gueto pelos judeus. Declara-se, através dessa cena, um mal inerente atribuído aos judeus – mas que pode ser vencido pela inocência – e que, invariavelmente, recai sobre eles próprios, sendo, portanto, seu estigma cuidar do corpo inerte do *Golem* e reinseri-lo no gueto. De acordo com essa perspectiva, a culpa e a responsabilidade por seus infortúnios, emblematizados pela contínua perseguição, pela ameaça de expulsão, pelo confinamento em condições subumanas e até pelo incêndio do gueto e pelo descontrole do *Golem*, pertence a eles. Vislumbra-se, na construção do *filme-golem* de Wegener, a exibição do que é artisticamente ambivalente e dissimulado dentro da exposição, do museu, do arquivo.

Exemplares literários compõem, também, a exposição do Museu Judaico, que se configura, a partir deles, como biblioteca em exibição. A peça *The Golem*,

publicada em 1921, em Nova Iorque, pelo poeta H. Leivick, visualizou o *Golem* como um gigante com uma barba negra anelada, olhar estúpido e um sorriso fixo. De acordo com as informações que o espectador pode acessar ao visitar a mostra, a concepção da criatura para a peça foi realizada por Boris Aronson, que também planejou todo o guarda-roupa para uma produção que nunca se materializou.

Tereza Lynn Grauer afirma que a forma pela qual as narrativas judaicas tradicionais, incluindo o mito do *Golem*, são reescritas pelos autores da literatura contemporânea norte-americana seria uma tentativa de se refletir e de se revisar conceitos correntes de si mesmos e de sua identidade judaica.¹² Longe de negarem uma conexão com essa tradição, esses autores articulariam a identidade judaica e as histórias herdadas com questões emergentes da vida contemporânea. Ao recorrer à autoridade dos textos da tradição para incluir narrativas da memória coletiva, reminiscências que se estendem para além do caráter sagrado, os escritores reescrevem a tradição sem, contudo, deixar de conservá-la através de fragmentos e restos presentes no novo texto.

Esse museu-biblioteca exibe os livros de I. L. Peretz; o *Golem*, de Antonín Fencel (1916); e o romance *Der Golem* (1915), de Gustav Meyrink, pelo qual se deu a primeira aproximação de Jorge Luis Borges à lenda. Também foram exibidas, juntamente com esses exemplares clássicos da literatura, *comics*, como *Strange tales featuring: the Golem*, da Marvel Entertainment Group, Inc., de 1974/1988. No espaço institucionalizado do museu contemporâneo, nivelam-se, de forma inequívoca, letra e letra.

Além da exposição dos livros e revistas, buscou-se exibir, também, as ilustrações de capa ou do interior dos livros, abrindo-os ao olhar do espectador, que, de outro modo, não poderia vê-los. Assim, são ampliados e refotografados, por exemplo, os belíssimos desenhos de

12 Cf. GRAUER, 1995.

Mikolás Ales: “Rabbi Loew reading in the Talmud” e “Rabbi Loew and the Golem”, de 1897. O museu não só exhibe as peças do arquivo, mas, também, dirige o olhar do espectador para as partes das peças, expondo-as em fragmentos: letras e imagens.

Dos filmes em exibição à biblioteca, o museu exhibe incontáveis fotografias, deixando transparecer seu caráter colecionista, como uma montagem feita de imagens de criadores e criaturas: fotografias de camarins, palcos e atores (de filmes e de teatro) povoam as paredes do museu como as páginas de um álbum de retratos, exibindo, de forma metalingüística e irônica, a arte a partir de suas entranhas. São notáveis, por exemplo, as fotografias de Alexandr Paul do ator V. Trégl como o *Golem*, na peça encenada, em Praga, *Golem – Romankiká Revue* (1931), de Jiri Voskovec e Jan Werich; de Michael Barroy, o *Golem* da peça de H. Leivick, montada no The Art Institute of Chicago Civic Repertory Company (1929); e de Aaron Meskin, que representou o *Golem*, na mesma peça, no Habimah Theatre (1948). Essa galeria de personagens exhibe os atores como suportes de transformações possíveis por grossas maquiagens, vestimentas quase absurdas, formas construídas, tornando o corpo do ator em tela e texto para uma monstruosidade.

É possível que, na escultura, a figura do *Golem* tenha a sua realização mais fiel à tradição. O caráter de escultor de Deus e do Rabino, ao construir o *Golem*, reduplica-se no artista que, na argila, gesso ou cimento, deixa suas impressões sobre a imagem que busca representar. Ao se constituir como um arquivo de imagens, o museu torna-se um lugar de impressão.¹³ A impressão digital do artista sugere tanto sua marca pessoal sobre a argamassa, como também vestígio e escritura que suplementa a grife/assinatura, indissociável, portanto, do objeto criado e, em certa medida, intransferível; a impressão do ponto de vista

13 Cf. DERRIDA, 2001.

– tradutibilidade subjetiva da lenda, parcialmente transferível ou projetável – em quem vê, ouve ou toca o objeto artístico; e, finalmente, a impressão metafórica da escritura do artista – esse desdobramento quase infinito de sentidos vários, ponte necessária entre o arcabouço arcaico, sua tradução e reproduzibilidade técnica, em sua inscrição no tempo-espaço do museu.¹⁴

Algumas representações do *Golem* traduzem, de forma excepcional, sua designação como “incompletude”. No busto de Aaron J. Goodelman, apesar da sua representação mais tradicional, inclusive com uma aproximação à imagem do *Golem* de Wegener, observa-se, em sua base, o inacabamento, como se o trabalho fosse, de repente, interrompido. No *Golem* de Thury, o caráter embrionário do *Golem* é vislumbrado numa espécie de útero ou massa amorfa. Essa condição de imagem sempre em construção, inacabada ou embrionária, alcança, na performance “Landscape–Body–Dwelling”, de Charles Simonds, um dos pontos mais altos da exposição. O corpo, nesse trabalho, é revestido de lama e exposto em sua assustadora fragilidade. Essa versão do *Golem* aponta, ambigualmente, para a criação em dois tempos: o primeiro, na medida em que o *corpo-golem* espera, talvez, a alma vivente; o segundo, quando esse corpo pode ser encarado a partir da morte, do abandono da vida, no seu retorno bíblico ao pó.

Outros *golems* povoam imaginariamente essa exposição e, embora ausentes na mostra, ocupam o espaço virtual da remissão: a Eva mecânica de Villiers, os replicantes de *Blade Runner*, as metamorfoses de vampiros, monstros e ciborgues que, com suas artificiosas memórias, encarnam desdobramentos múltiplos de criadores e criaturas. Os *golems* de Borges também fazem parte dessa espécie de catálogo infinito de versões: o poema “O Golem” e o seu verbete “Golem”, de *O Livro dos seres*

14 Ver BENJAMIN, 1993.

imaginários,¹⁵ aparecem, em mínima letra, de soslaio, na referência do quadro de Jules Kirschenbaum, “Dream of a Golem”, de 1980, através de uma citação do conto “Ruínas Circulares”:

O propósito que o guiava não era impossível, ainda que sobrenatural. Queria sonhar um homem: queria sonhá-lo com integridade minuciosa e impô-lo à realidade.¹⁶

Para Borges, o romance onírico de Gustav Meyrink aponta para a chave da compreensão da lenda do *Golem*: a vida e a criação como um sonho. Daí que o narrador afirme que o personagem que decidiu criar um homem percebe “com alívio, com humilhação, com terror [...] que ele também era uma aparência, que outro o estava sonhando”.¹⁷

Imaginária, fragmentária e incompleta, porque é impossível reunir todas as reminiscências artísticas, essa memória esparsa e sonhada exhibe-se em recortes e versões, fragmentos e vestígios que a lenda gerou e ainda gera. Por sua própria condição de parcialidade, proliferação e incompletude, a exposição torna-se, ela mesma, uma *exposição-golem*. Nela, não estão todos os *golems*, a não ser que se pense, de acordo com Borges, que cada *golem* contém e é todos os *golems*.

Em 2002, sob os auspícios do Museu Judaico de Praga e da Embaixada da Argentina, foi realizada, em Praga, a mostra “Golem 2002-5763” e, dentro dessa mostra, a exibição “Five argentines - five czechs”, com pinturas, esculturas e instalações dos artistas Pier Cantamessa, Rómulo Maccio, Josefina Robirosa, Pedro Roth, Graciela Sacco, Federico Díaz, Marian Karel, Lukas Rittstein, Barbora Slapetova e Dana Zamecnikova. Como um ato de mútuo conhecimento, a mostra possibilitou a exibição

15 BORGES & GUERRERO, 1989. p. 77-79.

16 BORGES, 1998. p. 500.

17 BORGES, 1998. p. 504.

do audiovisual “Buenos Aires and Praga”, inspirado no poema de Borges, de Eduardo Becker, e o documentário “Golem a Golemové”, da Televisão Tcheca. Também ocorreram recitais com obras especialmente produzidas para a mostra, como “Homage to the Golem”, composta por Gabriel Sivak para violão e piano, com a voz de Jorge Luis Borges gravada ao fundo.

Além disso, ocorreu, dentro da mostra, o seminário “Golem: na religião, ciência e arte”. A abertura do seminário deu-se com o poema “O Golem”, de Borges. Os conferencistas apresentaram reflexões sobre a criação – com sua aproximação aos mitos gregos de Ícaro e Prometeu – como no texto de Leo Pavlát; os aspectos “golêmicos” do ser humano, como no ensaio de Abraham Skorka; as relações entre a lenda do *Golem*, a religião e a ciência, de Zdenek Neubauer; além das inevitáveis referências à arte e ao cinema, de Arno Parik e Blazena Urgosiková, respectivamente.¹⁸

Em 2003, as apresentações que fizeram parte desse projeto transferiram-se para Buenos Aires. A mostra “Golem 2003-5764” esteve presente em vários espaços culturais da cidade portenha, mas o seu principal local de exibição foi o Museu Nacional de Belas Artes. De Praga a Buenos Aires, o itinerário não é aleatório. O diálogo da cidade européia com o Novo Mundo dá-se, inevitavelmente, por Borges, que se inscreveu, com sua literatura, como um dos mais sofisticados fazedores de *golems* de todos os tempos.¹⁹

Referências explícitas ao *Golem* judaico aparecem em diversos contextos da obra de Borges, além do poema “O Golem”²⁰ e do verbete de *O livro dos seres imaginários*, já citados.²¹ Uma poética borgiana é elaborada nos ensaios

18 Cf. POJAR, 2002.

19 EL GOLEM 2003-5764 en el Museo Nacional de Bellas Artes. Buenos Aires: Secretaría de Cultura/Museo Nacional de Bellas Artes, 2003.

20 BORGES, 1999. p. 286.

21 BORGES & GUERRERO, 1989.

“A Cabala”²² e “Uma vindicação da Cabala”,²³ bem como no conto “Ruínas circulares”.

Num primeiro momento, Borges reflete, a partir da lenda, sobre a imperfeição da criação humana em relação à criação divina e sobre o poder criador da palavra. A Cabala, que tornou o *Golem* possível, é, portanto, para Borges, uma metáfora do pensamento, não uma doutrina que deve estar cristalizada no misticismo religioso. Em “Uma vindicação da Cabala”, Borges declara: “não quero vindicar a doutrina, mas os procedimentos hermenêuticos ou criptográficos que a ela conduzem”.²⁴ Para Borges, que leu Meyrink no texto original alemão, e a quem não desagradam as falsas interpretações, as versões apócrifas e as adulterações, a retomada da lenda é um exercício de bricolagem em que o texto recortado não é o texto místico, com o seu caráter sagrado, mas um decalque da tradição judaica que é por ele incorporado.

Se, em “Uma vindicação da Cabala”, Borges argumenta que seu interesse não é pela doutrina, mas pelos procedimentos hermenêuticos ou criptográficos, a Torá, os textos rabínicos e os ensinamentos místicos da Cabala deixam de se apresentar como textos absolutos e sagrados para se oferecerem como *bibliu* (livros) – uma vasta biblioteca na qual o escritor pode exercer o ofício de *bricoleur*. A obra de Borges representa, para o crítico francês Antoine Compagnon, a exploração mais aguda do campo da reescrita, sua extenuação.²⁵ Recortar de um determinado texto – citar, extrair, mutilar, desenraizar – para, num segundo momento, colar em outro lugar, em desordem, misturando, configuraria o exercício da bricolagem: o gesto arcaico de recortar-colar que Compagnon ilustra com a pequena narrativa borgiana, “O fazedor”.²⁶

22 BORGES, 2000. p. 300.

23 BORGES, 1998. p. 222.

24 BORGES, 1998. p. 222.

25 Cf. COMPAGNON, 1996.

26 BORGES, 2000. p. 159-160.

Compagnon lembra que *hacedor*, etimologicamente, traduz-se por fazedor, fabricante, fabricante, artesão, operário, e *hacer*, fazer, é sinônimo do *poietés* do grego. Assim, segundo o crítico, *Le bricoleur* teria sido a tradução mais adequada para o espírito da escrita, porque, na condição de *bricoleur*, o autor trabalha com o que encontra, monta com alfinetes, ajusta; é uma “costureirinha”. Como Robson Crusóe que, perdido em sua ilha, tenta tomar posse dela, reconstruindo-a com os despojos de um naufrágio ou de uma cultura.²⁷

No texto de Borges, o fazedor configura-se como alguém que havia escutado complicadas histórias sem indagar se eram verdadeiras ou falsas.²⁸ E, assim, percebia sua memória como interminável, uma vertigem da qual quis extrair recordações perdidas, tais como num sonho. Uma dessas recordações deixa vislumbrar sua habilidade em lidar com as narrativas recebidas:

A lembrança era assim. Outro rapaz o insultara e ele acorrera a seu pai para contar-lhe a história. Este o deixou falar como se não estivesse ouvindo ou entendendo e despendurou da parede um punhal de bronze, belo e poderoso, que o menino cobiçara furtivamente. Agora estava com ele nas mãos e a surpresa da posse anulou o ultraje sofrido [...].²⁹

Para esse fazedor de narrativas, as histórias são construídas por recordações pessoais e invenções – uma história de injúria narrada para um destinatário que ouve como quem não escuta ou não compreende, mas que fornece um punhal. Cortando da memória fatos e textos, o fazedor constrói a sua trama. Como o guarda-florestal citado por Compagnon – que leva às últimas conseqüências a prática da citação, extirpando dos seus livros todas as partes de que não gosta –, o fazedor de Borges recebe um punhal para retallar a memória da injúria e substituí-la

27 COMPAGNON, 1996. p. 30-31.

28 BORGES, 1999. p. 177.

29 BORGES, 1999. p. 178.

com o rumor das Odisseias e Ilíadas que era seu destino cantar e deixar ressoando, concavamente, na memória humana.³⁰ Ou seja, com os feitos heróicos que não se apresentam como narrativas acabadas e absolutas, mas como ressonâncias e rumores de sentidos dispersos na memória.

Para Borges, a Cabala é um jogo que justifica a presença do homem num universo engendrado por signos, ajudando-o a sobreviver em um mundo que carece de sentido. Dessa forma, a Cabala, o *Livro de Jó e os Evangelhos* comparecem, em sua obra, como narrativas fundadoras do Ocidente e como prática fragmentária e lúdica do intertexto cultural, vestígios de tradição, memórias alheias.

Em Borges, a linguagem é pontuada por falsas declarações de autoridade, textos heréticos, profanos, adulterados. Ela não oferece as chaves para o desentranhar do segredo do universo cifrado na grande biblioteca do mundo. O grande texto único, reivindicado pelos cabalistas, perde seu caráter sagrado e é desconstruído pela irônica possibilidade de costurar ficções e fantasias. Portanto, em Borges, a linguagem apresenta-se incompleta, desfiada e sujeita a decifrações ilusórias. A literatura de Borges instala o espaço de uma memória corruptível, esfacelada e provisória, e, ao contrário do sentido místico da Cabala, desorganiza a ordem do mundo. A escrita apresenta, pois, um fracasso em nomear e anula a idéia de uma história linear e redentora. A linguagem – construída com a precariedade da palavra provisória – não tem uma transcendência mística, mas incorpora uma outra instância: a da escritura que admite o fracasso do verbo e a dissolução das verdades que se querem instituídas.

A impotência do verbo borgiano contrapõe-se, na instância da ficção, ao poder cabalístico. Enquanto o escritor visa a se alimentar de todas as tradições possíveis e repetir-se obsessiva e ludicamente, pensando livro,

30 BORGES, 1999. p. 178.

palavra, escritor e leitor num processo de codificação (escritura), decodificação (leitura) e recodificação (reescritura), os cabalistas, embora participem desse processo de conversão e reconversão da letra e da voz, estão preocupados com a recuperação do Todo e com a ampliação do Saber, cujo sentido, alienado pelo exílio, seria recuperado pela redenção.³¹

Borges bem sabia que muitas são as versões da lenda do *Golem*. Cada uma delas acrescenta ou subtrai detalhes, formas e representações. No poema "O Golem", o fio que desencadeia a apropriação da narrativa passa pela referência ao filósofo grego Crátilo, pela doutrina dos arquétipos e pela correspondência entre as palavras e as coisas, acabando por adentrar na tradição judaica. Consoantes e vogais, que são combinadas e rearranjadas, configuram um terrível nome: o Nome de Deus, que, como a mais alta concentração do poder divino, forma um elo entre duas idéias: a magia e a especulação. No relato bíblico, quando Moisés quer saber o nome de Deus, Ele responde com o impronunciável tetragrama *YHWH*, sou o que sou, *ehie ascher ehie*.

Visto que o texto bíblico em hebraico não possui vogais grafadas, o Nome era expresso por esse tetragrama, uma espécie de sigla composta por quatro consoantes, *YHWH*, e pronunciado apenas uma vez por ano pelo Sumo Sacerdote, no Templo de Jerusalém.³² A proibição e a impossibilidade de sua articulação provocaram o esquecimento e geraram uma multiplicidade de rituais que tiveram por fim recuperar esse Nome perdido. Aquele que descobrisse sua verdadeira articulação descobriria, pois, o mistério da Criação. O exercício combinatório da Cabala possibilitaria, portanto, a restauração do Nome perdido para que o homem pudesse ser, como Deus, um criador.

31 Cf. NASCIMENTO, 2001.

32 Cf. SCLIAR, 1994. p. 16.

O poder taumatúrgico das letras aproxima-se, dessa forma, à metáfora da criação do texto e da arte. O escritor ou artista, como um cabalista, persegue essa criação mágica, ao fazer proliferar relatos e obras sempre em busca de um sentido, nem sempre total ou perfeito. Borges recupera, da tradição judaica, o poder criador da palavra, as combinações possíveis entre as letras e as suas correspondências numéricas, enquanto procedimento combinatório, e não o sentido do texto total. O caráter místico e sacralizado é, pois, filigranado pelos jogos entre palavra e criação e entre criador e criatura; pelo caráter duplicador dos relatos, das imagens, dos temas e, também, pelo acúmulo de classificações, listas, ordenações que estão sempre assinalando a impossibilidade de tais empreendimentos. O tom de fábula que o poeta simula em "O Golem" confere um desdobramento mágico entre o tempo da escrita e o tempo narrado, no qual Adão e as estrelas conheciam o Nome misterioso e terrível de Deus.

O pecado, dizem, rasurou o nome poderoso, o verbo da Criação, o Nome terrível de Deus. Dessa rasura, resultou o esquecimento de como pronunciá-lo. A inscrição e sua rasura provocaram uma perda irreparável: o esquecimento do Nome e, portanto, o esquecimento do ato criador.

A história do Rabi Loew, sedento de saber o que Deus sabe, manifesta, no poema de Borges, a busca por esse Nome e uma questão fundamental nos tempos contemporâneos: o saber que, de certa forma, instaura a Criação.³³ Nas vigílias de estudo e de oração do Rabi, não só se coloca em cena o caráter religioso, espiritual e ritualístico do homem, mas, também, inscrevem-se os procedimentos de busca do saber, os exercícios artísticos, na esfera das práticas combinatórias.

Artificialmente, o Rabi Loew, tal qual um artista quando se debruça no seu ofício, deu-se a permutações de letras e a complexas variações. Por esses exercícios cabalísticos,

33 Cf. SCHOLEM, 1978. p. 203.

esforçava-se em descobrir o que julgava perdido entre as páginas da Escritura – o Nome que é a Chave. A construção do *Golem* – essa massa informe, amorfa – no poema de Borges, visa a flagrar o homem em seu desejo de resolver o mistério e o enigma do Universo e da criação, a partir do conhecimento. O Rabi, por isso, tenta ensinar ao *Golem* as misteriosas configurações das Letras, a concepção ilusória e convencional do que se pode chamar de Tempo e a conformação do Espaço.

A transmissão desse saber, no entanto, mostra-se infrutífera e impossível. O *Golem* levantava as sonolentas pálpebras e nada entendia, perdido em meio ao que, para ele, não passava de rumores. O espelhamento, tão peculiar aos textos borgianos, dá-se, então, quando o *Golem* é encenado, tal como o homem, aprisionado na rede sonora do antes, do depois, do ontem, do enquanto, do agora, da direita, da esquerda, do eu, do tu...

Esse rol complexo que abarca quase todo o infinito de especulações sobre o tempo e o espaço, o eu e o outro, pouco a pouco, reduz-se ao apelo, entre infantil e perverso, do Rabino, que aponta para o pé e a corda, para os princípios primários do que é próprio e do que é alheio. Como uma espécie de consciência do infinito saber e da impossibilidade do homem que, em sua finitude, não pode abarcar tudo, o texto reflete, também, a falência de tal intento.

Borges, entre parênteses, chama a atenção do leitor: “essas verdades as refere Scholem em um douto lugar de seu volume.” A exata referência a Scholem e ao seu estudo sobre a Cabala vem junto à imprecisa localização: em um douto lugar de seu volume. Essa tensão entre o exato e o que se perde entre as páginas de um livro, considerado como referência, relativiza a visão do leitor, alertando-o para a dificuldade de se fixar qualquer saber.

A tensão refletida na incapacidade do *Golem* (do homem) para aprender o que há de mais simples encontra, no texto, uma justificativa: talvez tenha havido um erro na

articulação ou na grafia do Nome. Fosse Nome que se tornou inacessível constitui o mistério, pois, da criação do homem, da escrita e da arte, por extensão. Dessa forma, só se pode concebê-los de forma parcial, provisória, rasurada ou fragmentária. A imperfeição determina, portanto, a falibilidade da criação do Rabino, e, paradoxalmente, sua possibilidade de multiplicação e resistência.

A derradeira e irônica posição de Borges denuncia a apropriação feita pelo escritor do acervo judaico, revelando sua prática de intervir e redimensionar as tradições. Um elemento estranho é, assim, trançado à lenda, dentro do poema: “algo anormal e tosco houve no *Golem*: o gato do Rabi, a seu andar, fugia. (Fosse gato não está em Scholem, mas, com o tempo, passei a adivinhar)”. O gato do Rabi, inserido por Borges no texto, é um elemento que compõe a cena enxuta da narrativa da lenda e agrega a ela esse detalhe outro.

Ao inscrever esse gato na lenda judaica, Borges assemelha-se a outros tantos artistas que acessam o arquivo universal fazendo gerar, infinitamente, uma série de remissões a narrativas diversas. O gato do Rabi torna-se, por essa estratégia, o gato de Borges. Sua intervenção é sua forma de inscrever, no arquivo judaico, sua memória popular, literária e cultural, o seu intertexto, e de chamar o leitor para também compor os sentidos que vão se condensando e se espalhando a partir do repertório pessoal de cada um. Nesse sentido, o gato torna-se, como a personagem Beatriz, do conto “O Aleph”, um portal para outros tantos textos, outros gatos. Essa poética borgiana aproxima o escritor argentino de artistas, *fazedores de golems*, aos quais não interessa somente repetir a lenda em outras formas, mas entretecer nela novos e inusitados elementos que são dissimulados, adulterados ou referenciados. Cada novo elemento interfere no texto da lenda (não há que se dizer original, visto que ele próprio é volatilizado em um

sem-número de versões, que filigranam o sentido de texto primeiro, original ou verdadeiro):

Por que dei em sonhar à infinita
 Série um símbolo a mais? Por que à meada
 Fútil, na eternidade emaranhada,
 Dei outra causa, efeito, outra desdita?³⁴

O Rabino de Borges tem consciência de que, embora falho, o seu ato imperfeito de criação gerou mais um símbolo que, por sua vez, gera novos efeitos e novas causas. A astúcia e a ironia infinitas de Borges brilham na pergunta final do poema: “Quem nos dirá as coisas que sentia / Deus, ao observar seu Rabino em Praga?”³⁵ Dessa forma, Borges suplementa a lenda judaica na medida em que oferece sua versão, sua letra e impressão.

No Museu Nacional de Belas Artes, em Buenos Aires, a exposição “El Golem 2003-5764” aparece, assim como na edição tcheca, pontuada pela data secular e pelo ano judaico; o rosto de Borges, na capa do catálogo, e seu poema, em tcheco e castelhano, como epígrafe, dão o tom do evento. A programação que ali se inicia, adverte a introdução de Torcuato S. Di Tella, é a continuação de um projeto cuja primeira etapa teve lugar em Praga, no ano anterior. Pretende-se, assim, com essa programação, aproximar comunidades artísticas, literárias e científicas, da República Tcheca e da Argentina. Jorge Luis Borges é o inspirador desse encontro, através do seu *Golem*, ícone que, para Di Tella, simboliza o ser em perpétua criação.

Jorge Glusberg, diretor do Museu Nacional de Belas Artes, naquela ocasião, afirma, no ensaio “Arte y cibernética”, que o uso de máquinas para fazer arte não é novo. Ferramentas e máquinas têm sido usadas como extensões dos homens, há séculos. Essas ferramentas, colocadas nas mãos dos artistas, aumentam o alcance e a

34 BORGES, 1989. p. 263.

35 BORGES, 1989. p. 263.

diversidade dos feitos artísticos. Tal qual a luz, a roda, o cinzel, o motor e os computadores, que demonstraram ser, de acordo com o ensaísta, um caso a mais de criação. Segundo Glusberg, à medida que as máquinas se humanizam, ironicamente, as pessoas se mecanizam. Norbert Wiener, o pai da cibernética, que determinou o momento exato do nascimento dessa ciência em 1948, sustentava que a arte e o desejo de falar coisas novas pode ser prefigurado na lenda do *Golem* como uma fonte de vida e de criação contínuos.

As relações inusitadas e explícitas entre Praga – a cidade da Alquimia – e Buenos Aires – para onde o *Golem* parece deslocar-se, nos navios dos imigrantes judeus do Leste Europeu, até a obra de Borges, evidenciam-se na obra do pintor monegasco Pier Cantamessa – que reside em Buenos Aires desde 1946 – “El Golem de Borges es como la sobrina que Kafka creía tener en Oslo”. Como uma engrenagem ou um mosaico de linhas muito finas, o artista ressalta, em fotografias que sofrem suaves intervenções biográficas, o parentesco literário entre Kafka, Borges e seus precursores.

Na pintura de Pedro Roth – artista húngaro que também vive em Buenos Aires – nota-se, emoldurando as figuras do Rabino e de sua criatura, estranhas e pequenas máquinas, tabuleiros e ferramentas, pequenas e monstruosas criaturas, revelando o mundo caleidoscópico da criação do *Golem*.

Em franco diálogo com os artistas argentinos, o jovem escultor tcheco Lukas Rittstein constrói, com pedra e renda, uma possível estrutura – entre o peso e a leveza – deixando vislumbrar, de forma quase barroca, a natureza dupla do *Golem*. Volátil e ao mesmo tempo sólida, entre a matéria e o espírito, a criatura constitui-se, nesse trabalho, como uma metáfora do ser humano.

Os museus – de Nova Iorque, Praga ou Buenos Aires – apresentaram, assim, versões parciais, fragmentos desterritorializados, fora do lugar de construção e de

enunciação, e obras especialmente concebidas para figurarem naquele espaço institucionalizado de exibição. Ao escolher as variadas peças que compõem essas exposições sobre o *Golem* e articulá-las, de acordo com uma leitura previamente estabelecida – perigo, redenção e arte, no caso da norte-americana; e Borges, no caso da de Praga e Buenos Aires –, intentou-se reconstruir a memória de criação artística presente numa tradição que perdura no imaginário ocidental, configurando-se como um arquivo.

Imagens memoráveis da lenda judaica – principalmente aquela do *Golem* de Wegener ou a do *Golem* de Borges – foram traduzidas e arquivadas nas suas mais variadas versões, encenadas como releituras inusitadas e obsessões de artistas que, seduzidos por uma memória, em certa medida, ancestral, a reescreveram e a reconstruíram. Sendo a memória sempre transitória, não confiável e passível de esquecimento, a tradução da lenda judaica nas artes – literatura, pintura, escultura, cinema, fotografia, música, teatro – adquire, por extensão, essas mesmas características.

Enquanto arquivo, os museus e suas exposições e a literatura vertiginosa sobre o *Golem* preservam, em seus acervos, artefatos culturais, memórias e espaços para novas inscrições. Tal empreendimento dá-se através de imagens fragmentárias, peças ou partes de peças, que reiteram a condição precária e desdobrável de uma lenda. Ao ressuscitar o *Golem* nessas suas inúmeras versões, exposições e textos possibilitam ao espectador/leitor uma reflexão importante, e do nosso tempo, sobre as relações entre os homens, em suas múltiplas possibilidades de submeter o outro a um poder autoritário e, principalmente, de que esse outro, diante do jugo, possa se insurgir e transcender.

Os caminhos do *Golem* pela literatura

Elcio Loureiro Cornelsen
UFMG

O mito do *Golem* e suas raízes na literatura religiosa

Jakob Grimm, Clemens Brentano, Achim von Arnim, Annette von Droste-Hülshoff, Gustav Meyrink, Paul Celan, Jorge Luis Borges: esses são alguns dos nomes que contribuíram para perpetrar a tradição lendária do mito do *Golem* na Literatura.

O desejo de igualar-se a Deus: assim, podemos delimitar um dos aspectos centrais que compõem o mito do *Golem*, cujas raízes bíblicas se vinculam à mística judaica. Surgida na Europa Central e Oriental, a lenda tradicional judaica atribui ao Maharal de Praga, Rabi Loew ben Bezalel (1513-1609), a criação do *Golem*. Segundo a lenda – ou melhor, segundo uma de suas versões –, Rabi Loew construiu uma figura de barro e deu-lhe vida por meio de orações e fórmulas mágicas. Criado artificialmente pelo homem, o *Golem* deveria proteger os judeus confinados no gueto de Praga das perseguições e das campanhas difamatórias, e desempenhar ainda diversos afazeres domésticos para o seu mestre. Essa tentativa de reviver parte do processo cosmogônico acaba por fracassar, pois o ser por ele criado é imperfeito. Embora entenda o que seu mestre diz e ordena, o *Golem* não fala e acaba por fugir ao controle de seu criador, pois não pára de crescer. Assim como o poder da palavra lhe retira de seu estado inanimado, é pela palavra que o *Golem* conhece a morte: em sua testa está escrita a palavra *emet*,¹ “verdade”; ao apagar o primeiro *alef*, resta a palavra *met*,² que, em hebraico, significa “morto”; neste momento, a criatura desfalece e cai no chão,

¹ Cf. LAVY, 1996. p. 16.

² Cf. LAVY, 1996. p. 240.

refeita em um monte de barro. Por seu feito criador, o homem não se iguala a Deus. O *Golem* detém força bruta e movimentos, mas lhe falta algo que apenas a força divina é capaz de lhe outorgar: o espírito.

Em hebraico, *Golem*¹ significa “ser disforme”, “algo sem forma”, “sem corpo”, “massa ainda disforme”, e, na filosofia judaica da Idade Média, correspondia aos conceitos de matéria, elemento, barro. Embora a lenda tenha nascido de uma única palavra e de sua importância dentro da mística judaica, a fascinação pelo tema, o que, de certa forma, se mantém até os dias de hoje, não se justifica tanto por esse significado conceitual, e sim, muito mais, pela força que o *Golem* adquiriu, ao longo dos séculos, através das lendas e contos populares, que acabaram por formar uma tradição em torno dessa figura mítica.

Enquanto figura lendária, o *Golem* tem raízes bíblicas, talmúdicas e cabalísticas. Para chegar à versão que apresentamos de maneira resumida, o caminho foi longo e, podemos dizer, cumulativo. Em um dos relatos talmúdicos, encontramos traços da lenda, em que seus atores são renomados rabinos dos séculos III e IV da Era Comum:

Pois Rava criou um homem e enviou-o a Rabi Zera. O rabi falou-lhe e o homem não respondeu. Então o rabi disse: Você deve ter sido feito pelos companheiros (membros da academia talmúdica); volte ao seu pó!²

Não é por acaso que representantes da mística judaica tenham associado o relato lendário sobre a criação do *Golem* à passagem do 1º Livro de Moisés, em que figura o episódio bíblico da criação de Adão. O nome “Adão”, aliás, deriva de *adamá*,³ “terra” ou “chão”, em hebraico. O

¹ Cf. LAVY, 1996. p. 16.

² Cf. LAVY, 1996. p. 240.

³ Cf. LAVY, 1996. p. 50.

⁴ Citado por SCHOLEM, 1997. p. 198.

⁵ Cf. LAVY, 1996. p. 4.

texto bíblico diz: “E formou, o Eterno D’us, o homem, pó da terra, e insuflou em suas narinas o alento de vida; e foi o homem uma alma viva. (1. Moisés: 2,7).”⁶

No Salmo 139, versículos 15 e 16, encontram-se as seguintes frases atribuídas a Adão, como forma de agradecimento a Deus por sua criação e, ao mesmo tempo, como uma espécie de rememoração detalhada das diversas fases do processo cosmogônico em que foi criado o homem:

15 meus ossos não te foram escondidos quando eu era feito, em segredo, tecido na terra mais profunda. 16 Teus olhos viam o meu embrião. No teu livro estão todos inscritos os dias que foram fixados e cada um deles nele figura.⁷

Na passagem acima, a única em todo o texto bíblico em que o termo *Golem* aparece, este é traduzido como “embrião”, considerado inapropriado por Gershom Scholem, que opta por “informe, amorfo”.⁸ Catherine Matière também evita traduzir o termo – “Meu golem, Teus olhos o viam”⁹ –, por acreditar que “embrião” não expressaria com precisão toda uma gama de aspectos que estão encerrados no conceito de *Golem*:

Ele é uma massa de terra informe, a matéria inerte do corpo de Adão antes de lhe ser insuflado o “pneuma” divino, a terra ainda não habitada pelo espírito e que aguarda ser vivificada pelo sopro vital.¹⁰

Na literatura talmúdica, *Golem* designa tudo aquilo que é encontrado em estado bruto, e aparece com certa frequência nos *midrashim* (lendas talmúdicas), associado, ainda, à cosmogonia bíblica e, em especial, a Adão, em sua fase anterior à Queda. Numa passagem do *Midrash Abkir*, citada por Gershom Scholem, o Rabi Berakhia diz:

⁶ CHUMASH, 1993. p. 9.

⁷ BÍBLIA de Jerusalém. 1992. p. 1104.

⁸ SCHOLEM, 1978. p. 192.

⁹ MATIÈRE, 2000. p. 407.

¹⁰ MATIÈRE, 2000. p. 408.

Quando Deus quis criar o mundo, Ele iniciou Sua Criação com nada mais senão o homem e fê-lo como um golem. Quando se preparou para lançar uma alma dentro dele, disse Ele: se eu descê-lo agora, dir-se-á que ele foi meu companheiro na obra da Criação; portanto, vou deixá-lo como um golem (numa condição crua, inacabada), até eu terminar de criar todo o resto. Quando ele criou todo o demais, os anjos disseram-Lhe: Não fareis o homem de quem falastes? Respondeu Ele: Eu fi-lo já de há muito, faltando somente a alma. E então ele lançou a alma dentro dele e o desceu sobre a terra e concentrou nele o mundo inteiro. Com ele, Ele começou, com ele, Ele concluiu, como está escrito (Salmos 139: 5): Tu me formaste antes e depois.¹¹

Tal versão para a criação de Adão Kadmon,¹² o primeiro homem, marca, basicamente, duas fases: uma inicial, em que ele permaneceria em estado de *golem*, e uma final, concluída pelo recebimento do sopro da vida. E, de certa forma, por “precaução”, para que o homem não surgisse como “co-criador”, Deus teria concluído primeiro todos os outros processos da criação, para, somente então, tornar-lhe uma alma animada. Desse modo, embora difira da versão bíblica, a versão do *Midrash* mantém ainda a idéia de diferenciação entre Deus, como criador, e o homem, como criatura de Deus, a qual está presente na lenda do *Golem*, pois a ação do Rabi Loew – numa das versões da lenda –, na verdade, representaria justamente uma transgressão dessa diferenciação.

Além disso, nas antigas especulações da *Agadá*, algumas distantes da versão bíblica, uma mulher – Lilit – teria sido criada juntamente com Adão, a partir dos mesmos procedimentos divinos. Lilit – que assume caráter demoníaco – foi banida da concepção religiosa dos Patriarcas judeus devido a suas reivindicações de igualdade em relação a Adão, por ambos terem sido criados da terra.¹³ Tal versão difere da que se encontra no texto bíblico, na

¹¹ Citado por SCHOLEM, 1978, p. 194.

¹² Cf. HALEVI, 1993, p. 40.

¹³ Cf. SCHOLEM, 1978, p. 195.

qual Eva é criada a partir de uma costela de Adão.

Parte da mística judaica considera a associação da criação mágica do *Golem* com a criação divina de Adão uma verdadeira heresia, pois, na medida em que um ser humano cria e dá vida a um outro ser antes inanimado, ele se iguala simbolicamente a Deus. Isso revela, de certo modo, o desejo humano de querer tornar-se Deus. E esse desejo é reforçado internamente pela lenda do *Golem*, também no seu desfecho, quando o Rabi Loew tem o poder de determinar quando o *Golem* deve morrer. Fato é que a lenda, em si, ao que nos parece, está conforme com o ensinamento da incapacidade humana de se equiparar a Deus. Segundo Catherine Matière,

[...] o Golem nos ensina o paradoxo de que pode haver por vezes maior pecado em construir do que em destruir. Tentativa prometeica ou transgressão sacrílega, a criação de um ser artificial não está isenta de perigos.¹⁴

Além da questão da matéria – terra, barro – a partir da qual o *Golem* é criado, a lenda, como vimos anteriormente, incorpora também a idéia de força e poder mágico das palavras no processo de vivificação e morte dessa figura mítica. Esta, sem dúvida, encontra suas raízes na tradição cabalística, sobretudo, no *Sefer Ietzirá* (*Livro da Criação*), obra que teria sido produzida entre os séculos V e VII da Era Comum, de acordo com Samuel Scolnicov, “contendo especulações cosmogônicas sobre as letras do alfabeto hebraico e interpretações numerológicas vagamente baseadas no relato bíblico da Criação, e influenciado por um platonismo popular”.¹⁵ Ou ainda, como aponta Gershom Scholem, de maneira mais precisa, o *Sefer Ietzirá* “expõe o significado, ou função, das ‘trinta e duas formas de sabedoria’, isto é, das dez *sefirot*, ou números originais, e das vinte e duas consoantes do alfabeto

¹⁴ MATIÈRE, 2000. p. 407.

¹⁵ Cf. SCOLNICOV, 1994. p. 4.

hebraico”.¹⁶ Para a formação da lenda da criação do *Golem*, tal obra é de fundamental importância, uma vez que toma as letras e os nomes de Deus como a base de toda a Criação.

No século XIII, os comentaristas do *Sefer Ietzirá*, influenciados por especulações de caráter místico, defendiam a tese de que a obra não havia se consolidado entre os séculos V e VII, mas sim remontaria ao tempo de Abraão. Como indício, apontavam o versículo 5 do 1º Livro de Moisés, 12:

E tomou Abrão a Sarai, sua esposa, e a Lot, filho de seu irmão, e a todas as suas riquezas que haviam recebido, e às almas que tinham adquirido em Haran, e saíram para ir à terra de Canaan; e chegaram à terra de Canaan.¹⁷

A polêmica surge em torno da interpretação e tradução da frase em que Abraão e Sara levaram “as almas que haviam feito em Haran”,¹⁸ conforme a versão de Gershom Scholem. O próprio Rashi – Rabi Shlomo ben Itzhak (1040-1105), famoso comentarista dos textos sagrados – apresenta uma interpretação para a passagem em questão:

QUE TINHAM ADQUIRIDO EM HARAN. E que introduziu sob as asas da Divina Presença; Abrahão convertia os homens e Sarah convertia as mulheres. E a Escritura considera como se os tivessem feito; por isto está escrito, “que tinham adquirido”.¹⁹ [grifos meus]

Enquanto se nota que o comentário de Rashi fundamenta-se numa espécie de conversão que Abraão e Sara promoveram, aqueles que tomaram ao pé da letra que o Patriarca e sua esposa “havia feito almas” acreditavam ter encontrado prova de que seria possível “fazer” ou “criar” almas a partir do *Sefer Ietzirá*, que, nessa

¹⁶ SCHOLEM, 1978. p. 200.

¹⁷ CHUMASH, 1993. p. 49.

¹⁸ SCHOLEM, 1978. p. 203 e seq.

¹⁹ CHUMASH, 1993. p. 49.

versão, teria sido estudado por Abraão. Gershom Scholem chama a atenção ainda para o fato de que *nefesh*,²⁰ além de significar “almas”, poderia significar também “pessoas”, ou, no sentido empregado no *Sefer Ietzirá*, “organismos humanos”.²¹ Independente do caráter polêmico, fato é que nela situa-se a origem da crença na possibilidade humana de dar vida a um outro ser, possibilidade esta que é central nas versões da lenda do *Golem* desenvolvidas no período medieval.

Por sua vez, não tardou que versões acerca da criação de seres surgissem a partir do estudo do *Sefer Ietzirá*. Numa delas, do século XIII, Ben Sira, tido como filho do profeta Jeremias, teria tentado criar um ser, tomando por base também os princípios numéricos e combinatórios cabalísticos:

Ben Sira queria estudar o “Sefer Ietzirá”. Uma voz celestial então se fez ouvir: Não poderás fazê-lo (uma tal criatura) sozinho. Ele foi procurar Jeremias, seu pai. Ocuparam-se disso e ao fim de três anos um homem lhes foi criado sobre cuja testa estava escrito “emet”, como na testa de Adão. Então o homem que haviam feito falou-lhes: Deus sozinho criou Adão, e quando quis deixar Adão morrer, apagou o “alef” de “emet” e ficou “met”, morte. É o que devíeis fazer comigo e não criar outro homem, para que o mundo não sucumba à idolatria como nos dias de Enos. O homem criado disse-lhes: Invertam a combinação de letras (por meio da qual fora criado) e apaguem o “alef” da palavra “emet” sobre a minha fronte – e imediatamente ele se desmanchou em pó.²²

Podemos notar, na citação acima, que alguns elementos da lenda do *Golem* já se configuram textualmente, sobretudo a ação combinatória das letras formando as palavras *emet* (“verdade”) e *met* (“morto”). Porém, o homem criado não apresenta em si nenhuma deformação, tem o

²⁰ Cf. LAVY, 1996. p. 261.

²¹ SCHOLEM, 1978. p. 204.

²² Citado por SCHOLEM, 1978. p. 213.

hebraico”.¹⁶ Para a formação da lenda da criação do *Golem*, tal obra é de fundamental importância, uma vez que toma as letras e os nomes de Deus como a base de toda a Criação.

No século XIII, os comentaristas do *Sefer Ietzirá*, influenciados por especulações de caráter místico, defendiam a tese de que a obra não havia se consolidado entre os séculos V e VII, mas sim remontaria ao tempo de Abraão. Como indício, apontavam o versículo 5 do 1º Livro de Moisés, 12:

E tomou Abrão a Sarai, sua esposa, e a Lot, filho de seu irmão, e a todas as suas riquezas que haviam recebido, e às almas que tinham adquirido em Haran, e saíram para ir à terra de Canaan; e chegaram à terra de Canaan.¹⁷

A polêmica surge em torno da interpretação e tradução da frase em que Abraão e Sara levaram “as almas que haviam feito em Haran”,¹⁸ conforme a versão de Gershom Scholem. O próprio Rashi – Rabi Shlomo ben Itzhak (1040-1105), famoso comentarista dos textos sagrados – apresenta uma interpretação para a passagem em questão:

QUE TINHAM ADQUIRIDO EM HARAN. E que introduziu sob as asas da Divina Presença; Abraão convertia os homens e Sarah convertia as mulheres. E a Escritura considera como se os tivessem feito; por isto está escrito, “que tinham adquirido”.¹⁹ [grifos meus]

Enquanto se nota que o comentário de Rashi fundamenta-se numa espécie de conversão que Abraão e Sara promoveram, aqueles que tomaram ao pé da letra que o Patriarca e sua esposa “havia feito almas” acreditavam ter encontrado prova de que seria possível “fazer” ou “criar” almas a partir do *Sefer Ietzirá*, que, nessa

¹⁶ SCHOLEM, 1978. p. 200.

¹⁷ CHUMASH, 1993. p. 49.

¹⁸ SCHOLEM, 1978. p. 203 e seg.

¹⁹ CHUMASH, 1993. p. 49.

versão, teria sido estudado por Abraão. Gershom Scholem chama a atenção ainda para o fato de que *nefesh*,²⁰ além de significar “almas”, poderia significar também “pessoas”, ou, no sentido empregado no *Sefer Ietzirá*, “organismos humanos”.²¹ Independente do caráter polêmico, fato é que nela situa-se a origem da crença na possibilidade humana de dar vida a um outro ser, possibilidade esta que é central nas versões da lenda do *Golem* desenvolvidas no período medieval.

Por sua vez, não tardou que versões acerca da criação de seres surgissem a partir do estudo do *Sefer Ietzirá*. Numa delas, do século XIII, Ben Sira, tido como filho do profeta Jeremias, teria tentado criar um ser, tomando por base também os princípios numéricos e combinatórios cabalísticos:

Ben Sira queria estudar o “Sefer Ietzirá”. Uma voz celestial então se fez ouvir: Não poderás fazê-lo (uma tal criatura) sozinho. Ele foi procurar Jeremias, seu pai. Ocuparam-se disso e ao fim de três anos um homem lhes foi criado sobre cuja testa estava escrito “emet”, como na testa de Adão. Então o homem que haviam feito falou-lhes: Deus sozinho criou Adão, e quando quis deixar Adão morrer, apagou o “alef” de “emet” e ficou “met”, morte. É o que devíeis fazer comigo e não criar outro homem, para que o mundo não sucumba à idolatria como nos dias de Enos. O homem criado disse-lhes: Invertam a combinação de letras (por meio da qual fora criado) e apaguem o “alef” da palavra “emet” sobre a minha fronte – e imediatamente ele se desmanchou em pó.²²

Podemos notar, na citação acima, que alguns elementos da lenda do *Golem* já se configuram textualmente, sobretudo a ação combinatória das letras formando as palavras *emet* (“verdade”) e *met* (“morto”). Porém, o homem criado não apresenta em si nenhuma deformação, tem o

²⁰ Cf. LAVY, 1996. p. 261.

²¹ SCHOLEM, 1978. p. 204.

²² Citado por SCHOLEM, 1978. p. 213.

dom da fala e adverte seus criadores contra a idolatria que poderiam estar fomentando com seus atos.

Numa outra versão, mais detalhada, de Iehudá ben Batira, também do século XIII, citado por Gershom Scholem, o profeta Jeremias e seu filho Ben Sira criam um homem que exhibe na testa a expressão “JHWH Elohim Emet”, que significa “Deus é verdade”.²³ O homem recém-criado pega uma faca e raspa o *alef* da palavra *emet*. Como consequência desse ato, Jeremias rasga suas vestes, pois leu o que restou na testa da criatura: “Deus está morto”. Ele indaga o homem acerca do porquê de tamanha blasfêmia e a criatura responde:

[...] Deus te fez à Sua imagem e à Sua semelhança e forma. Mas agora, que criaste um homem, como Ele, as pessoas dirão: Não existe Deus no mundo, exceto esses dois!²⁴

Dessa forma, é como se negasse a própria possibilidade da existência de Deus, na medida em que os “novos” criadores – homens – se tivessem tornado Deus eles próprios.

As principais versões da lenda do *Golem*

Entre as várias versões, três lendas populares acerca do *Golem* se destacam: a versão polonesa, a versão de Praga, e uma terceira, na qual a criatura assumiria o papel de herói e protetor da comunidade judaica contra as violências e perseguições às quais era submetida. A primeira delas, associada ao Rabi Elías Baal-Schem de Chelm, na Polônia, data do século XVII, tendo sido fixada pela escrita, segundo Catherine Matière, em 1674:²⁵

Depois de recitar certas preces e observar certos dias de jejum, fazem eles de barro a figura de um homem, e depois de pronunciarem sobre ela o “schem hameforasch”, a figura

²³ Cf. SCHOLEM, 1978. p. 214.

²⁴ Citado por SCHOLEM, 1978. p. 214.

²⁵ Cf. MATIÈRE, 2000. p. 409.

adquire vida. E embora a imagem em si não saiba falar, ela entende e obedece; entre os judeus poloneses ela executa toda espécie de serviços caseiros, mas não lhe é permitido deixar a casa. Sobre a testa da imagem, escrevem: "emet", isto é, verdade. Mas uma imagem desse tipo cresce dia a dia; enquanto muito pequena no começo, acaba ficando maior do que todos dentro da casa, eles apagam rapidamente a letra "alef" da palavra "emet" sobre a testa, ficando apenas a palavra "met", que significa morte. Feito isto, o "golem" desmorona e dissolve-se no barro ou lodo que fora antes... Dizem que um "baal schem", na Polônia, chamado Rabi Elias, fez um "golem" que ficou tão alto que o rabi não conseguia mais alcançar a testa dele para apagar a letra "e". Pensou então num artil, isto é, que o "golem", sendo seu criado, devia tirar-lhe as botas, supondo que, tão logo o "golem" se abaixasse, apagaria rapidamente a letra. E assim aconteceu, mas quando o "golem" se desfez em barro, todo seu peso caiu em cima do rabi, que estava sentado num banco, e o esmagou.²⁶

Nota-se, aqui, elementos da longa tradição lendária em torno da criação do *Golem* – o barro como matéria-prima, os princípios cabalísticos de combinação de letras – e novas características, como é o caso da função que ele assume como criado, o crescimento desproporcional, ou mesmo o alegado final trágico do Baal-Schem.

Já a versão de Praga tem, em seu centro, o Rabi Ichudá Loew ben Bezalel (1512-1609), célebre cabalista do século XVI. Esta versão difere da polonesa, sobretudo, no procedimento como o *Golem* é criado: Rabi Loew abre um orifício na parte de traz da cabeça do *Golem*, onde coloca um pergaminho contendo o nome de Deus que, em virtude de sua magia, dá vida à criatura. Todas às sextas-feiras, respeitando o *Shabat*, Rabi Loew retira-lhe o pergaminho da nuca, fazendo que o *Golem* retorne ao estado original. Porém, certa vez, ele esquece do procedimento e, quando já se encontrava na sinagoga para os serviços sabáticos, mais precisamente, durante a recitação do Salmo 92, o

²⁶ Citado por SCHOLEM, 1978. p. 236.

Golem se descontrola e começa a destruir tudo. Chamado às pressas, Rabi Loew consegue retirar o pergaminho, e a criatura retorna ao pó. De volta à sinagoga *Altneuschul* (em ídiche; em hebraico, *al-tnaj*, “provisória”), ele ordena que os presentes cantem, pela segunda vez, o salmo sabático, que, a partir de então, teria se tornado um costume naquela sinagoga de Praga.²⁷ De acordo com Gershom Scholem, essa versão apresenta também um fim para os despojos do *Golem*:

O rabi guardou seus despojos no sótão da velha sinagoga, onde jazem até hoje. Conta-se que certo dia, depois de muito jejuar, Rabi Ezequiel Landau, um dos mais proeminentes sucessores do Rabi Löw, subiu ao sótão para examinar os restos do “golem”. Retornando, baixou uma ordem, obrigatória para todas as gerações futuras, pela qual nenhum mortal jamais deveria subir ao sótão. É o que reza a lenda em sua versão de Praga, que obteve ampla divulgação.²⁸

A terceira versão, derivada da versão de Praga, apresenta um *Golem* com traços positivos, conforme relata Catherine Mathère:

O papel do Golem acha-se invertido e muito estreitamente relacionado à problemática judaica. Na época dos “pogroms”, o Mah'Aral cria o Golem para defender os judeus contra as acusações de assassinatos rituais que lhes são feitas. O Golem desempenha o papel de herói e de protetor do Gueto e até mesmo de salvador e de Messias.²⁹

Segundo consta, tal versão teria surgido somente na segunda metade do século XVIII. Essa história fantástica sobre o Maharal – título hebraico atribuído ao Rabi Loew por ser considerado “Moreinu ha-Ray Rabi Liva”: “Nosso Mestre, o Rabi Loew” – foi, portanto, incorporada à versão de Praga somente 200 anos após sua

²⁷ Cf. MATIÈRE, 2000. p. 410; cf. também SCHOLEM, 1978. p. 238 e seg.

²⁸ SCHOLEM, 1978. p. 239.

²⁹ MATIÈRE, 2000. p. 410.

morte, embora o próprio Rabino sempre tenha rejeitado e condenado todo tipo de credices. No entanto, certo é que a população judia, muitas vezes perseguida e vivendo em meios hostis, mostrou-se muito receptiva às inúmeras variantes dessa maravilhosa lenda.

O mito do *Golem* na literatura moderna

O Romantismo representa, por assim dizer, a fase da Literatura Alemã em que o mito do *Golem* despertou o interesse de vários escritores. Se, por um lado, o homem romântico era marcado pelo sentimento de perda, por outro, era dominado pela busca por novas relações e pelo acesso às fontes vitais, ou ainda pelas tentativas de atingir o infinito, nomear o absoluto, dar forma ao amorfo e alcançar o inalcançável. A oposição entre os ideais sonhados e a dura realidade era enorme. Nessa fase, ocorreu uma grande valorização da mitologia como fonte de sabedoria.

Os românticos alemães extraíram da versão polonesa a temática para suas obras em que aparece a figura do *Golem*. Em 1808, Jakob Grimm (1785-1863) publicou um artigo intitulado "Enstehung der Verlagspoesie" ("Surgimento da Poesia Editorial"), no qual a lenda da criação do *Golem* através da combinação de letras do alfabeto hebraico torna-se metáfora para a "verdade das palavras autênticas" da poesia popular em relação às "palavras vazias" da poesia artística e das "letras mortas" da escritura da história. O texto foi publicado no *Zeitung für Einsiedler (Jornal para Eremitas)*, o principal órgão do Romantismo de Heidelberg, editado por Achim von Arnim (1781-1831).

Jakob Grimm, Achim von Arnim, Clemens Brentano (1778-1842) fizeram, em suas obras, alegorizações do mito do *Golem* em torno da transfiguração mágico-filológica da palavra, que se torna poesia divina. No caso de Arnim, pela primeira vez, o *Golem* é criado segundo a imagem de um determinado homem, fato que

une o tema à tradição do duplo e à proibição bíblica de que não se deve criar qualquer imagem de Deus.

Entre as obras dos românticos alemães que retomam a lenda do *Golem*, destaca-se a novela *Isabella von Ägypten*. Kaiser Karls des fünften erste jugendliche (Isabella do Egito, o primeiro amor juvenil de Carlos V), de Achim von Arnim, publicada em 1812; *Erklärung der sogenannten Golem in der Rabbinischen Kabbala* (Declaração do chamado Golem na Cabala Rabínica), de Clemens Brentano, do ano de 1814; além dos contos “Die Geheimnisse” (“Os segredos”) e “Meister Floh” (“Mestre Pulga”), de E. T. A. Hoffmann (Ernst Theodor Amadeus, 1776-1822), de 1820 e 1822, respectivamente.

Na novela *Isabella von Ägypten*, de Arnim, um nobre planeja criar um *Golem* igual a Isabella, com o auxílio de um sábio judeu:

Próximo a uma câmara ótica, ele [i.e., o arquiduque] encontrou um sábio judeu da Polónia, hábil na arte de criar golems, que, no passado, já havia lhe proporcionado diversão. Tais golems são figuras fabricadas de argila à imagem e semelhança de uma pessoa, sobre a qual é proferida a fórmula secreta e poderosa “schemhamphoras”, em cuja testa está escrita a palavra “emet”, verdade, através da qual eles se tornam vivos e podem ser utilizados para todo o tipo de serviço, caso não cresçam rápido a ponto de se tornar mais fortes que seus criadores. Enquanto se pode alcançar a testa deles, é fácil matá-los, é preciso apenas apagar o “e” da testa, de modo que só permaneça a expressão “met”, que significa “morte”, e no instante seguinte eles desabam e se tornam montes de terra esturricada. — O velho judeu foi conduzido a ele. O arquiduque exigiu uma imagem semelhante à formosa Isabella, com a segurança de que lhe recompensaria de maneira digna de um príncipe. O judeu o alertou que não gostaria de mexer com uma imagem dessas, e que em sua terra natal teria acontecido algum infortúnio em consequência disso: um primo tinha um golem que cuidava dos serviços domésticos, mas que cresceu tanto a ponto do primo não alcançar mais sua testa, a fim de apagar o “e”;

então, ele ordenou que o golem lhe tirasse as botas, e enquanto o golem se curvou, ele, usando de astúcia, apagou o "e" da testa da criatura, mas todo o peso da terra caiu sobre o primo, e o pobre foi esmagado. O arquiduque jurou que um acidente desses não poria a perder tudo o que ele teria para preparar. Todavia, uma nova dificuldade surgiu: como poderia ser feita uma imagem semelhante à formosa Bella. O judeu exigiu que se fizesse com que ela olhasse para seu espelho mágico, que tinha o poder de fixar imagens. O espelho mágico estava numa câmara ótica, e o grande desafio era atrair Bella até lá.³⁰ [tradução própria]

Como podemos constatar, estão presentes vários elementos da versão polonesa da lenda, inclusive reforçada pela história dentro da história, ou seja, em seu quadro da história do primo do sábio judeu, emoldurado pelo episódio que envolve o arquiduque e sua intenção de criar uma imagem animada de Isabella. O *Golem* faz parte do reino do fantástico ou do maravilhoso, e é criado para substituir um ser real – no caso de Arnim, Isabella – no contexto de uma intriga amorosa. Aliás, o fato de se querer criar uma mulher e não um homem, como na lenda, repete-se também em *Meister Fïloh*, de Hoffmann.

De modo semelhante a *Isabella von Ägypten*, "Die Geheimmisse", de E. T. A. Hoffmann, também envolve elementos da lenda do *Golem* em uma intriga amorosa. Desta feita, não se trata de criar um substituto para uma mulher, mas sim um rapaz, chamado Theodor von S., que um cabalista cria para substituir um jovem apaixonado por uma princesa grega. Porém, Hoffmann não emprega o termo *Golem*, mas *Terufim*, que, segundo Catherine Mathère, "eram estatuetas de barro utilizadas para pronunciar oráculos".³¹

Preparei um *Terufim* – o senhor sabe, senhor barão, que os cabalistas chamam de *Terufim* uma imagem artificial que, na medida em que desperta forças ocultas do mundo

30 ARNIM, Achim von. *Isabella von Ägypten*. Disponível na Internet: <www.gutenberg.spiegel.de>. p. 31-32.

31 MATHÈRE, 2000, p. 411.

dos espíritos, ilude levando uma vida aparente. Era um belo jovem, que fiz de argila e ao qual dei o nome de Teodoro. A jovem princesa alegrou-se por sua atitude cortês e inteligência. Mas quando ela o tocou, ele se desfez em pó, e eu descobri pela, primeira vez, que a nobre criança possui forças mágicas, as quais escaparam ao meu olhar aguçado de cabalista. Com um *Terafim* não foi possível conseguir nada, e não me restou outra escolha além de encontrar uma pessoa que pudesse ser feita com habilidade por meio de operações mágicas, causar a desunião e assumir o lugar do nefasto Teodoro Capitanaki.³² [tradução própria]

No entanto, como aponta Catherine Matière, o *Golem* romântico “é um simulacro”.³³ Dörtje, no conto “Meister Floh”, apresenta-se como ser inanimado. O *Golem* se revela como criação degradada, incompleta ou inferior, como é o caso de Bella, em *Isabella von Ägypten*, que não tem vontade própria. Seu fim é sempre o mesmo: descoberta e destruição.

Outro aspecto que podemos notar nos exemplos anteriores é, na forma como os românticos constroem suas versões da lenda polonesa do *Golem*, um predomínio da magia sobre a mística.

Na Literatura Alemã do século XIX, a lenda do *Golem* não conheceu apenas versões em prosa. Já numa fase posterior, a escritora Annette von Droste-Hülshoff (1797-1848), uma das principais poetisas alemãs, apresenta uma versão da lenda: “Die Golems” (“Os Golems”), poema de 1844:

Não tivesse eu te conhecido quando doce criança,
Com teu Serafim nos claros olhares,
Nem te iniciado nas maravilhas dos contos de fadas,
Das pequenas mãos trêmulas sentido o aperto:
Mas gostaria de te ver com satisfação,

32 HOFFMANN, E. T. A. *Die Geheimnisse*. Disponível na Internet: <www.gutenberg.spiegel.de>. p. 18 e seg.

33 MATIÈRE, 2000. p. 411.

Tu serias para mim uma bela e valente mulher,
Ah, porém, sobre tua sobrançelha agora preciso,
Preciso sempre espreitar o anjo que fugiu.

E tu, com tua palavra, ponderada e ampla,
Com sorriso esperto e rugas nas fronteas,
Não contas para ti de nenhum pobre sonho daquele tempo,
Em que tua paixão queria os rochedos cindir?
Um valente cidadão és tu, de se venerar,
Um verdadeiro herói no meio do caminho;
Meu dorso flamejante, meu vulcão –
Ah, que as montanhas apenas a ratos desse a luz!

Magoado aquele que na visão do passado vive,
Que busca pálidas imagens, difusos tons!
Não o que foi quebrado, torna-lhe cinza os cabelos,
O que lhe mata em sua doce beleza,
Porém eles, os monumentos sem mortos,
As criações que erram sem sangue,
Os templos vazios sem chama para o sacrifício,
Os bosques amarelos sem mensageiros da primavera!

Há uma lenda do Oriente
De sábios, dando formas à terra inanimada,
Amadas formas que a saudade conhece,
E dando-lhes vida com a palavra mágica;
O golem caminha com passo familiar,
Ele fala, ele sorri com aspiração conhecida,
Só que em seu olhar não há nenhum brilho,
Nenhum coração no meio de seu peito bate.

E como a velha lealdade o subjuga,
Ele a aspira com o susto da putrefação,
Com angústia a lembrança clama e palpita,

Nele não há nenhum sonhador a despertar;
 E profundamente alquebrado vê a lealdade desaparecer,
 Que ela manteve por tanto tempo sagrada,
 O que agora não na vida, não na morte,
 Não se pode nem aqui nem no céu encontrar.

Oh, ajoelhai em silêncio na cripta de teus mortos,
 Lá, podés chorar suaves lágrimas piedosas,
 Com o seu sopro o ar a ti sussurra,
 Com o seu rosto a lua para ti irá brilhar.
 Tuas são elas, tuas, como de olhos abalados,
 Como tuas foram no último olhar,
 Porém, voltes, fujas dos golems,
 Que tuas lágrimas feito geleiras sugam.³⁴ [tradução própria]

Os *golems* surgem no poema como algo vazio, sem brilho, sem vida, sem fantasia e inspiração, contrário à infância seráfica. Seria uma espécie de metáfora do tempo passado, em que a ingenuidade deu lugar ao mundo prático e calculado de “autômatos” sem vida. O *Golem* também se associa à memória: “construir” *golems*, no sentido metafórico presente no poema, significaria a impossibilidade de presentificar o passado, pois tal “presentificação” sempre estaria marcada pelo vazio e pela falta de vida. Portanto, o eu-lírico convida a amada a não sofrer pela lembrança do passado que a consome em lágrimas.

O século XX também conheceu diversas contribuições de autores de língua alemã para a consolidação do mito do *Golem*. Diferindo da fase romântica, a versão da lenda que agora funciona como fonte de inspiração para a representação da temática do *Golem* é a de Praga. A valorização de tal versão se inicia na

34 DROSTE-HÜLSHOFF, Annette von. Die Golems (1844). Disponível na Internet: <www.gutenberg.spiegel.de>.

segunda metade do século XIX, que era dominada pelo Positivismo e pela crença ilimitada no progresso, através de representantes do Realismo e do Naturalismo literários, quando o Rabi Loew é apresentado, ironicamente, como “um cientista, físico, químico, médico, quando não aparece como engenheiro ou como um relojoeiro”, fazendo, então, parte de “uma crítica da civilização tecnicista”.³⁵ O *Golem* também sofre alterações: assemelha-se mais a um autômato ou andróide.

A passagem do século XIX para o século XX é marcada por uma tendência de ordem filosófico-religiosa que contribuiu decisivamente para a reabilitação do mito em geral. A “crise” que se instaura no pensamento europeu daquela fase acaba por promover um renascimento da metafísica e da religiosidade como uma corrente espiritual oposta ao Materialismo e ao Positivismo. Com isso, o interesse de alguns escritores voltou-se para concepções de vida e mundos exóticos, que deveriam significar uma transcendência diante do Racionalismo e da supervalorização da técnica, bem como diante da “desdeificação” do mundo – se pensarmos, por exemplo, na máxima nietzscheana de que “Deus está morto! Deus permanece morto! E nós o matamos!” (*Gott ist tot! Gott bleibt tot! Und wir haben ihn getötet!*)³⁶ – ou mesmo do “desencanto da Natureza” (*Entzauberung der Natur*),³⁷ na expressão de Max Weber.

De acordo com Catherine Mathère, sobretudo com o surgimento do Expressionismo, o início do século XX foi marcado pelas seguintes características:

[...] necessidade de transcendência e de espiritualidade, retorno ao mito e ao símbolo, exigências de estética, fascínio pelo sobrenatural e pelo melodrama, associação da mística

35 MATIÈRE, 2000, p. 413.

36 NIETZSCHE, 1924, p. 156 e seg.

37 Citado por KÜNG, 1995, p. 368.

com o erotismo, interesse pelos fenômenos psíquicos e exploração das profundezas da alma.³⁸

Um dos grandes marcos da literatura em língua alemã da época, que integra em seu enredo a versão de Praga, é o romance *Der Golem* (1915), do escritor austríaco Gustav Meyrink (1868-1932), cujas obras são marcadas por idéias messiânico-religiosas e representações místicas, bem como pelas tradições cabalísticas e budistas, ou mesmo por antigas lendas. *O Golem*, aliás, em termos de sucesso, está para a Literatura assim como o filme expressionista *Der Golem: wie er in die welt kam* (*O Golem: como ele veio ao mundo*, 1920), de Paul Wegener, está para o Cinema. O sucesso do romance *Der Golem* foi tão grande que, entre os anos de 1915 e 1922, foram vendidos cerca de 165.000 exemplares, sem dúvida, um número expressivo para a época, que contribuiu para tornar Gustav Meyrink conhecido como um autor de *bestseller*. Outro indício do impacto da obra no mercado editorial daquele período foi o fato de que o romance acabou sendo comercializado também em edição popular, chegando até mesmo a se tornar uma das obras preferidas dos soldados nas trincheiras da Primeira Guerra Mundial.

O papel da obra de Meyrink foi fundamental para despertar o interesse geral para o tema, embora, como vimos anteriormente, não tenha sido a primeira obra em língua alemã que tenha empregado a lenda judaica do *Golem*. Segundo consta, em torno de trinta autores de língua alemã trabalharam o tema em suas obras. Aliás, como aponta Catherine Matière, o mito do *Golem* encontrou, na Alemanha, “sua verdadeira terra de eleição”.³⁹

De acordo com a interpretação de Meyrink acerca da lenda, o *Golem* aparece a cada 33 anos – não deve ser mera coincidência que este número represente a idade de Jesus – como uma espécie de Ahasverus, figura mítica do

38 MATIÈRE, 2000. p. 414.

39 MATIÈRE, 2000. p. 407.

judeu errante, na janela de um recinto inacessível no gueto de Praga. O próprio Meyrink, que não era judeu, tendo se convertido, em 1927, do Protestantismo ao Mahajana-Budismo, viveu em Praga desde 1884 e lá dirigiu um banco até 1902, quando encerrou a carreira, completamente arruinado. O início da redação de sua obra-prima data dessa época turbulenta. Nota-se algumas mudanças processadas pelo autor em relação à versão de Praga: de antemão, o Rabi Loew não é sequer citado. Na seguinte cena, presenciada por Athanasius Pernath, protagonista do romance, quando Zwakh, um velho artista de teatro de marionetes, conta ao músico Josua Prokop e ao pintor Vrieslander sobre a lenda do *Golem*, podemos constatar as diferenças processadas por Meyrink ao apropriar-se da versão de Praga para criar sua obra:

A origem da história remonta ao século XVII, dizem. Segundo instruções da Cabala, há muito perdidas, um rabino teria criado um homem artificial – o chamado Golem –, para que ele lhe ajudasse, como criado, a tocar os sinos na sinagoga e fizesse todo o tipo de trabalho rudimentar. Mas a criatura não se tornou um homem de verdade e apenas vegetava, levando uma vida pesada e meio consciente. Segundo consta, vivia apenas durante o dia e por força da influência de um pequeno papel mágico, que tinha sido colocado atrás de seus dentes e que atraía todas as forças siderais do Universo, que pairavam livres. E quando, certa noite, o rabino, antes de proferir a oração noturna, se esqueceu de retirar o selo da boca do Golem, este foi tomado por tremenda fúria, correu no meio da escuridão pelos becos e destruiu tudo o que encontrava em seu caminho, até que o rabino se lançou sobre ele e destruiu o papel mágico. E, então, a criatura desabou sem vida. Nada restou dele além da figura de barro, do tamanho de um anão, que, ainda hoje, é exibida lá na Sinagoga Provisória.”
[tradução própria]

O *Golem* é criado para se tornar uma espécie de sincero “a la Corcunda de Notre Dame”? E, ainda por cima, em uma sinagoga? Meyrink revela a influência do mundo cristão em que cresceu. Além de não mencionar o

Rabi Loew, o *magischer Zettel* – que traduzimos por “pequeno papel mágico” – não recebe maiores detalhes sobre a fonte de sua força e nem mesmo sobre o que nele possivelmente estava escrito. O papel é colocado em sua boca, e não em um buraco feito na nuca do *Golem*. Até mesmo o ponto de vista presente na passagem acima corresponde àquele dos românticos, em que o *Golem* é sempre fruto de uma criação malsucedida, que foge ao controle de seu mestre e criador. Uma última diferença em relação à versão de Praga, é a figura de barro, do tamanho de um anão, que permanece na Sinagoga Provisória, enquanto naquela, os despojos não formam uma figura, sendo apenas um monte de barro que, por ordem de um rabino, estava proibido ser exposto à visitação pública.

Noutra passagem, durante uma conversa com o estudante de medicina Charousek, Athanasius Pernath, em cuja “alma se mesclam experiências vividas com o que leu e ouviu”,⁴¹ descreve, em pensamento, a cena de um sonho que teve com as figuras do Gueto de Praga, onde as pessoas lhe parecem *golems*:

Então, desperta em mim de novo, secretamente, a lenda do Golem fantasmagórico, aquele ser humano artificial que, outrora, um rabino versado nos estudos cabalísticos criou, aqui no gueto, a partir do barro, e o convocou a levar uma existência automática e desprovida de pensamentos, no momento em que lhe colocou uma palavra numérica dotada de magia atrás dos dentes.

E assim como aquele Golem voltou a ser uma imagem de barro, no mesmo instante em que a sílaba secreta da vida lhe foi tirada da boca, parece-me, que todos estes “homens” também cairiam desfalecidos no momento em que se apagasse de seu cérebro um ínfimo conceito qualquer, uma

40 MEYRINK, *Der Golem*, 1915. p. 19. Disponível na Internet: <www.gutenberg.spiegel.de>.

41 [...] *vermischt sich in meiner Seele Erlebtes mit Gelesenem und Gehörtem* [...]. MEYRINK, *Der Golem*, 1915. p. 2. Disponível na Internet: <www.gutenberg.spiegel.de>.

aspiração de pouca importância, talvez um hábito inútil em um, em outro apenas uma espera apática por algo totalmente indeterminado, inconsistente.

Mas que criaturas são estas, dominadas por uma eterna e medrosa espreita!

Nunca os vemos trabalhando, esses homens, e, no entanto, estão despertos bem cedo, logo na primeira luz da manhã, e esperam prendendo a respiração; como por um sacrifício, que, todavia, nunca chega.⁴² [tradução própria]

Diferindo de nosso primeiro exemplo, esta passagem, embora fale menos do *Golem*, já precisa o que poderia conter o *magischer Zettel*, instrumento fundamental no processo de vivificar a criatura: *ein magisches Zahlenwort* (“uma palavra numérica dotada de magia”), ou seja, uma combinação cabalística entre números e letras, e que difere do termo corrente em alemão *Zahlwort* (“adjetivo numeral”). Interessante, na referida passagem, é a ponte que, em pensamento, Pernath estabelece entre a lenda e as pessoas do gueto que está observando.

Sobretudo o velho artista de marionetes, Zwakh, antigo morador do gueto, conta suas histórias sobre o *Golem* e alega tê-lo encontrado, certa vez, 66 anos antes. É a obra, em si, como bem aponta Jorge Luis Borges, “é a história de um sonho: nesse sonho há sonhos; nesses sonhos (creio) outros sonhos”.⁴³ Por isso, o leitor é desafiado por esse emaranhado de sonhos do narrador, sem poder afirmar categoricamente onde começa e acaba o sonho e onde o ourives Athanasius Pernath está vivendo o narrado.

Em outra passagem do romance, Zwakh volta a contar aos amigos sobre a lenda do *Golem*, através da qual o leitor toma conhecimento de algumas características e hábitos da criatura:

A cada trinta e três anos repete-se um acontecimento em

42 MEYRINK, *Der Golem*, 1915. p. 11 e seg. Disponível na Internet: <www.gutenberg.spiegel.de>.

43 BORGES, 1999. p. 506.

nossos becos, que, embora não possua em si nada especialmente excitante, causa espanto, para o qual não há nem explicação, nem justificativa:

Por repetidas vezes acontece que um homem completamente estranho, sem barba, pele do rosto amarelada e tipo mongol, vindo da direção do Beco da Velha Sinagoga, envolto em vestes desbotadas e fora de moda, em passo constante, porém aos tropeços, como se quisesse cair a qualquer momento, caminha através do bairro judeu e, de repente – fica invisível.

Outros dizem que, costumeiramente, ele entra num beco e, então, desaparece.

Uma outra vez, contam que ele descreveu um círculo em sua caminhada e retornou justamente ao ponto de onde partira: uma casa muito antiga nas proximidades da sinagoga.⁴⁴ [tradução própria]

É justamente a suposta morada do *Golem* que atrai Athanasius Pernath em seus pensamentos. O encerramento espacial em que o *Golem* viveria ganha traços subjetivos, na medida em que Pernath associa o seu estado de ânimo com o local:

Se me fosse possível forçar a entrada naquele “quarto”, eu não cairia nas mãos daqueles fantasmas que prenderam lá?!

A história do Golem, que Zwakh contou há uma hora, não me saía do pensamento, e então reconheci uma enorme associação secreta entre o lendário aposento sem acesso, no qual devia morar aquele desconhecido, e meu sonho transcendente.

Sim! também no meu caso “a corda se romperia”, caso eu quisesse tentar olhar para dentro da janela gradeada de meu interior.⁴⁵ [tradução própria]

44 MEYRINK, *Der Golem*, 1915. p. 20. Disponível na Internet: <www.gutenberg.spiegel.de>.

De início, sabemos pouco sobre o passado de Pernath, pois nossa orientação é a própria limitação da visão do eu-narrador. Tomamos conhecimento pelo comentário de seus amigos que ele esteve, no passado, em um manicômio, mas que teria se curado, embora tenha se esquecido completamente de sua vida pretérita. Contudo, Pernath acreditava poder vencer as barreiras do esquecimento em relação a seu passado e descobrir quem realmente era. Sentia até mesmo que era habitado por um outro ser, seu duplo, que o comandava:

Minha pele, meus músculos, meu corpo, de repente, lembravam-se, sem revelar ao cérebro. Faziam movimentos, os quais eu não desejava e não tinha intenção de fazê-los.

Como se meus membros não pertencessem mais a mim!

De uma vez, meu passo tornou-se hesitante e estranho, quando dei alguns passos no quarto.

É o passo de um homem que, sem dúvida, está prestes a cair, disse para mim mesmo.

Sim, sim, sim, assim era seu passo!

Estava bem claro, eu sabia: assim é ele.

Exibia um rosto estranho, sem barba, com salientes maçãs do rosto e olhava de esguelha através dos olhos.

Sentia isso e, todavia, não podia me ver.

Este não é meu rosto, queria gritar horrorizado, queria tateá-lo, porém, minha mão não atendia a meu desejo e se enfiou no bolso e apanhou um livro.

Bem assim, como ele havia feito há pouco.

Então, de repente, estava sentado novamente, sem chapéu, sem casaco, à mesa estou eu. Eu, eu, Athanasius Pernath.⁴⁶
[tradução própria]

45 MEYRINK, *Der Golem*, 1915. p. 24 e seg. Disponível na Internet: <www.gutenberg.spiegel.de>.

Por fim, Pernath consegue adentrar o recinto secreto da Sinagoga Provisória, sem portas de acesso e com apenas uma janela, onde, segundo a lenda, o *Golem* sempre aparece. Sem saber onde estava, ele cai por um alçapão em forma de estrela. Olhando pela janela, ele nota a agitação das pessoas que se encontravam na rua e percebe que ele próprio havia se tornado um *Golem*. E quando, no dia seguinte, sai correndo dali pelas ruas, as pessoas pensam estar revivendo a lenda que prevê a aparição do *Golem* a cada 33 anos, no gueto judeu:

De boca aberta arregalavam os olhos para cima e comentavam entre si. Mas, quando me viram, soltaram um grito estridente e correram dali.

Tomaram-me como o Golem, percebi.

[...]

O primeiro homem que se deparou comigo no Beco Salniter, foi um velho judeu corcunda, com *pejots* brancas. Mau me mirou, cobriu o seu rosto com as mãos e pôs-se a proferir orações hebraicas em voz alta.

[...] – eu ainda exibia as estranhas vestes medievais da noite anterior sobre o meu terno, e as pessoas acreditavam estarem diante do “Golem”.

Rapidamente, virei a esquina atrás de um portão e arranquei do corpo os trapos embolorados. Logo depois, a multidão passou por mim, com toda pressa do mundo, agitando bastões e gritando de raiva.⁴⁷ [tradução própria]

No final, o prédio onde ficava o recinto sem acesso sofreu um incêndio, aparentemente, causado por Pernath. E ele procura investigar se, há 33 anos, teria vivido um certo ourives chamado Athanasius Pernath, pois acreditava não ser a pessoa que diziam ser. Encontra, então, Pernath

46 MEYRINK, *Der Golem*, 1915. p. 10. Disponível na Internet: <www.gutenberg.spiegel.de>.

e Mirjam, filha do arquivista Schemajah, que amava Pernath:

Quando o portão se abriu, vi ao fundo uma casa de mármore, em forma de templo, e nos seus degraus:

ATHANASIVS PERNATH

e apoiando-se nele

MIRJAM,

e ambos olhavam para baixo, para a cidade.

Num momento, Mirjam vira-se, olha para mim, sorri e segreda algo para Athanasius Pernath.

Estou atraído por sua beleza.

Ela é tão jovem, como eu a vi hoje, à noite, em sonho.

Athanasius Pernath vira-se lentamente em minha direção, e meu coração parou:

Para mim, é como se tivesse me visto no espelho, tamanha era a semelhança de seu rosto com o meu.⁴⁷ [tradução própria]

Com isso, o *Golem* seria o seu duplo, como símbolo do ser primordial com o qual o homem deve se comunicar a fim de curar-se do medo da existência. Desse modo, Meyrink ultrapassa a visão da tradição judaica e transforma o *Golem* em uma alegoria da essência divina do ser humano. As fronteiras entre criador e criatura se apagam. E nós, leitores, muitas vezes, nos perguntamos se Athanasius Pernath continua sonhando ou se está acordado, ou mesmo se o narrador que nos conta sua história é sempre Athanasius Pernath ou se é o *Golem*. Como alerta Catherine

47 MEYRINK, *Der Golem*, 1915. p. 49. Disponível na Internet: <www.gutenberg.spiegel.de>.

48 MEYRINK, *Der Golem*, 1915. p. 130 e seg. Disponível na Internet: <www.gutenberg.spiegel.de>.

Matière, há mesmo “ocasiões em que a ambigüidade permanece”.⁴⁹

De acordo com Gershom Scholem, a “novela fantástica” de Meyrink teria resultado de um processo de transformação “bastante peculiar”, no qual o autor teria tentado esboçar “uma espécie de quadro simbólico do caminho que leva à redenção”.⁵⁰ Além de considerar que as idéias de redenção propostas na obra seriam “mais indianas do que judaicas”, e alegar que a “suposta Cabala que permeia o livro sofre de uma dose excessiva da teosofia confusa de Madame Blavatsky”,⁵¹ Scholem afirma que *O Golem*, de Meyrink, “muito pouco deve à tradição judaica, mesmo em sua forma corrupta e lendária”.⁵²

De acordo com o estudo de Catherine Matière, o mito do *Golem* serviu menos de motivação literária a partir da Segunda Guerra Mundial, estando mais presente na chamada Literatura da Diáspora, fora da Europa Central e Oriental, onde surgiu. Jorge Luis Borges, por exemplo, no poema “El Golem” (1958), demonstra seu interesse pela maneira como a nova criatura, aos poucos, torna-se prisioneira da linguagem:

Gradualmente se viu (como nosotros)
aprimonado en esta red sonora
de Antes, Después, Ayer, Mientras, Ahora,
Derecha, Izquierda, Yo, Tú, Aquellos, Otros.⁵³

A mudez do *Golem* envergonha seu criador, o Rabi Loew. Da mesma forma, Deus também fica insatisfeito com o homem, que não desenvolveu nenhuma atividade criativa à altura da criação paradisiaca, de modo que a noção do *Golem* como criatura imperfeita é retomada e, com isso,

49 MATIÈRE, 2000. p. 418.

50 SCHOLEM, 1978. p. 189.

51 SCHOLEM, 1978. p. 190.

52 SCHOLEM, 1978. p. 190.

também a crítica em relação ao desejo humano de igualar-se a Deus:

En la hora de angustia y de luz vaga,
en su Golem los ojos detenía.
¿Quién nos dirá las cosas que sentía
Dios, al mirar a su rabino en Praga?"

Por sua vez, a versão de Paul Celan para a lenda do *Golem* criado pelo Rabi Loew, presente no poema "Einem, der vor der Tür stand" ("Aquele que diante da porta estava", 1964), vem entrecortada por marcações intertextuais que remetem à condição de guerra:

AQUELE, QUE DIANTE DA PORTA ESTAVA, certa
noite:
a ele
abri meu verbo - : em direção à
criatura disforme eu o vi caminhar lentamente, àquele
im-
perfeito, àquele
irmão nascido
na bota enlameada do soldado, àquele
com a sangrenta
potência
de Deus, àquele
balbuciante homenzinho.
Rabi, rilhei, Rabi
Löw:
A este
cortai a palavra,
a este
escrevei o vivo

53 BORGES, 1983. p. 34.

54 BORGES, 1983. p. 36.

Nada no coração,
 a este
 estendei os dois
 dedos aleijados e pronunciai a
 fórmula que traz a
 cura.
 A este.

.....
 Atirai também a porta da noite, Rabi

.....
 Rasgai a porta da manhã, Ra- - ⁵⁵ [tradução própria]

A intertextualidade, ao que nos parece, já começa pelo título: “Einem, der vor der Tür stand”, pois nos faz lembrar da obra *Draussen vor der Tür* (*Do lado de fora, diante da porta*, 1947), peça de teatro de autoria de Wolfgang Borchert (1921-1947), um dos marcos da chamada “Literatura do Pós-Guerra”. Assim como o protagonista da peça, um ex-combatente que volta para casa ao final da guerra, mas que não encontra mais um lar e não encontra a si mesmo, podemos notar uma desorientação desse eu-lírico que implora ao Rabi que lhe cure, retirando o “*Golem*” que há em sua consciência. O contexto da guerra é reforçado também pelos versos “àquele / irmão nascido / na bota enlameada do soldado”, em que a matéria-prima – o barro, a argila – torna-se a lama que cobre a bota do soldado. A porta, em si, é um símbolo limiar, de passagem, que pode ser aberta ou fechada. O final abrupto pode significar o atendimento do Rabi à súplica do eu-lírico, ou seja, sua morte, feito um *Golem* ao qual é retirado o poder mágico que o vivifica.

Podemos encontrar o *Golem* até mesmo na literatura de imigração judaica, no Brasil. O escritor Moacyr Scliar, na sua obra magistral intitulada *A Guerra no Bom Fim* (1972),

55 CELAN, 1975. p. 242 e seg.

convoca a criatura de Praga para se juntar a outros "heróis" em luta contra os nazistas, em janeiro de 1944, em pleno Capão da Canoa:

Lá estavam, escondidos entre os cômodos: o Príncipe Submarino, o Homem de Borracha e o Sombra; Sansão e Josué; o "Golem". Essa figura, que tinha mais de três metros de altura, fora criada do barro pelo Rabi Judah Loew, de Praga, no século XVI, para proteger os judeus da sanha de seus inimigos; agora safa de seu sono secular para enfrentar os nazis.⁵⁶

Assim, na fantasia do protagonista Joel, durante as férias escolares de verão, o *Golem* vem juntar-se aos heróis bíblicos e das histórias em quadrinhos, formando um poderoso exército para combater a tentativa de invasão nazista em plena costa gaúcha... Desse modo, o longo caminho do *Golem* pela literatura significa, também, a sua transposição para outros mundos, atravessando mares, e chegando aos trópicos.

56 SCLAR, 1991. p. 59.

O *Golem*, o autômato e Frankenstein

Luiz Nazario

UFMG

O *Golem* foi o monstro antropomorfo que mais prosperou no imaginário ocidental: transmitida oralmente de geração a geração, migrando de gueto em gueto até conquistar toda a Europa, a narrativa anônima de sua criação, entre ficção e realidade, não cessou de ser retrabalhada e recriada por contistas, novelistas, dramaturgos, romancistas e poetas judeus e não-judeus. A lenda migrou da tradição oral para as narrativas míticas, dessas para a literatura e, em 1914, ganhou o cinema. Como aconteceu a outras criaturas imaginárias, o *Golem* foi recombinação com outros mitos e radicalmente transformado. A cultura de massa preferiu manter da lenda apenas um de seus significados – o descontrole das criações humanas –, abstraindo seu caráter judaico – a criação do *Golem* como exercício de meditação cabalística ou como defesa da comunidade ameaçada pelos *pogroms*. Daí o sucesso mais popular e duradouro do Monstro do Dr. Frankenstein, criado por Mary Shelley, em seu romance, e reproduzido, à exaustão, no cinema, e de outras criaturas relacionadas com o *Golem*, como robôs, autômatos, ciborgues, replicantes, clones e seres artificiais que proliferaram na ficção científica – e em nossa própria realidade. Assim, foram poucas as adaptações da lenda do *Golem* para o cinema – muitas delas realizadas no Leste Europeu – que se tornaram mundialmente conhecidas, como as primeiras, produzidas durante o surto de interesse pela lenda judaica que se manifestou na literatura alemã sobre o *Golem*, em fins do século XIX e começos do XX; paradoxalmente, essa literatura, que muitas vezes desejava-se libertadora, contribuiu para que a imagem dos judeus permanecesse ligada ao misterioso, ao fantástico, ao mágico, alimentando o anti-semitismo alemão.

A primeira versão cinematográfica da lenda é *O Golem* (*Der Golem*, 1915), de Paul Wegener e Henrik Galeen. Nesse filme, operários escavavam um poço, na velha sinagoga de Praga, e descobriam a estátua inanimada; vendiam-na para um antiquário que, de posse de um livro da Cabala, aprendia os procedimentos do Rabino Loew para ressuscitar o *Golem* através de um signo mágico colocado em seu peito, capaz também de paralisá-lo, sempre que retirado, como uma espécie de botão que ligava e desligava a vida na criatura. O monstro de lama era usado para cumprir tarefas corriqueiras, até que acaba se apaixonando pela bela filha do antiquário. Ao perceber as intenções da criatura, que, experimentando sentimentos humanos, ganhava uma alma através do amor, a jovem fugia horrorizada; descobrindo-se um monstro, o *Golem* enfurecia-se e perseguia a jovem com más intenções, porém, caía de uma torre e esfarinhava-se no chão. A essa versão, sucedeu-se logo uma outra, rodada na Dinamarca: *O Golem* (*Der Golem*, 1916), de Urban Gad, da qual pouco se sabe. A segunda adaptação alemã, *O Golem e a dançarina* (*Der Golem und die tanzerin*, 1917), de Rochus Gliese e Paul Wegener, que davam por desaparecida, parece ter sido encontrada num arquivo do Leste Europeu; segundo uma resenha publicada no *Internet Movie Data Base*,¹ a história pouco tem a ver com o mito judaico: Paul Wegener interpreta ele mesmo, chegando num cinema de Berlim para uma projeção de seu filme sobre o *Golem*, realizado dois anos antes; na platéia, uma *taxi-girl* de olhos escuros, chamada Helga (Lyda Salmonova), confessa a um amigo estar apaixonada pelo *Golem* de Wegener, mantendo mesmo uma estátua dele, em tamanho natural, no seu quarto de hotel. Wegener ouve o comentário e tem uma idéia: vai até o carro, veste seu costume de *Golem* (incluindo a maquilagem) e segue, assim trajado, para o quarto de Helga.

1 MACINTYRE, F. Gwynplaine. *Her muddy buddy is no fuddy-duddy*. Disponível na Internet: <<http://www.imdb.com/title/tt0176776/usercomments-1>>.

O pajem do hotel (Fritz Feld) introduz o “golemizado” Wegener na suíte de Helga: retirando a estátua do caminho, ele se “congela” na posição da mesma, esperando pela garota, que logo se dirige ao seu fetiche clamando que nenhum homem pode ultrapassá-lo em virilidade, força, poder. Ela suspira, implorando que ele possa viver e fazer amor com ela. Imediatamente, o Golem-Wegener “desperta” como Galatéia. Helga hesita, assustada com sua fantasia a concretizar-se, mas, antes que aconteça alguma coisa, o indiscreto pajem entra no quarto, pondo fim à comédia. O filme parece ter sido uma produção feita de improviso, durante a Primeira Guerra, com poucos recursos, constituindo uma mera curiosidade.

Como observa Lyslei Nascimento, Wegener prosseguiu em sua “obsessão pelo *Golem*” no terceiro filme da sua trilogia: *O Golem: como ele veio ao mundo (Der Golem: wie er in die welt kam, 1920)*.² Seu cenógrafo, o arquiteto Hans Pölzig, rompe aqui com a bidimensionalidade dos cenários expressionistas de papelão e introduz um cenário expressionista tridimensional: não mais ruas e casas pintadas ao fundo da cena, mas “verdadeiras” casas tortas, becos apinhados de gente, torres cambaleantes, num gueto de aparência real. O monstro de barro ressurgue numa Praga transfigurada pelo gótico expressionista, com torres pontiagudas como agulhas, portas gigantescas como bocas rasgadas no cimento, e gabinetes em forma de orifícios auriculares; vagam, nesse gueto, multidões de judeus em delírio.

Essa comunidade judaica de Praga vê-se subitamente ameaçada por um decreto anti-semita: o imperador deseja expulsar todos os judeus do gueto, acusados de praticar magia negra. Aqui, o filme compartilha do anti-semitismo que denuncia, e mostra o Rabino Loew lendo nas estrelas, como um feiticeiro, o perigo que ameaça seu povo, e decidindo fabricar um *Golem* que há de salvá-lo. Trabalhando junto com seu futuro cunhado e aprendiz,

2 Ver NASCIMENTO, 2004.

ele encontra a fórmula mágica para dar vida ao *Golem*, num antigo livro da Cabala; ele risca um círculo de fogo, que protege a ele e ao discípulo, antes de invocar o demônio Asmodeu, cuja estranha e gigantesca cabeça surge do nada, cuspidando fumaça e letras que, assimiladas pelo Rabino, animarão a escultura de barro.

O *Golem* é usado para tarefas cotidianas e também para proteger Miriam, a filha do Rabino, que se apaixona por um cortesão que vem comunicar a seu pai a audiência solicitada ao imperador. O Rabino leva o *Golem* ao castelo e encena uma grande magia que prefigura o próprio cinema, com uma projeção de imagens que mostram a vida de seu povo desde a expulsão do Egito; ele adverte a platéia que ninguém poderá rir durante a projeção; mas, diante das figuras bíblicas de judeus barbudos, o bobo da corte desperta o riso do próprio imperador, com imitações e chacotas; todo o salão põe-se a gargalhar, fazendo com que a advertência do Rabino revele sua efetividade: as vigas do castelo começam a ceder. A ponto de ser esmagado, o imperador implora ao Rabino que o salve: em troca, revogaria o decreto. Com sua força sobre-humana, o *Golem* consegue sustentar o teto do castelo e impedir a morte do imperador, que decide, então, poupar a comunidade judaica. Depois desse evento, o Rabino sente que é hora de o *Golem* ser desfeito. A criatura também já demonstrara ter adquirido, perigosamente, um certo gosto pela vida, tentando evitar, a cada momento em que isso se fazia necessário, que o sinal que o ligava e desligava fosse retirado de seu peito pelo Rabino. Finalmente, o *Golem* revela uma monstruosa atração física por Miriam. Contudo, justamente no momento em que Loew vai destruir sua criatura deturpada, é chamado para uma celebração na sinagoga. Seu aprendiz, por ciúme do cortesão, que passara a noite no quarto de Miriam, usa o *Golem* para livrar-se de seu rival. O *Golem* põe-se, então, a atacar o intruso, até matá-lo. Mas ele não pára aí, e se acerca de Miriam.

Numa seqüência de puro expressionismo, a jovem tenta fugir e tropeça no vestido; o monstro a arrasta pelas

tranças e ela agita as mãos, crispadas de raiva. Depois de incendiar a casa do Rabino, o *Golem* foge levando Miriam e deixando por onde passa um rastro de destruição. Mas o Rabino Loew consegue salvar a filha, que se reconcilia com o pretendente, que promete silenciar sobre o pecado que ela cometeu, preservando a imagem de sua honra, já perdida, pela manutenção das aparências perante a comunidade. Em seguida, o *Golem* arrebenta os portões do gueto e apodera-se de uma menina loira, erguendo-a nos braços: esta, brincando, retira do *Golem* o sinal que o animava: o monstro de barro jaz no meio do jardim, transformado numa estátua em torno da qual outras crianças, todas muito loiras, fazem uma ciranda. Assim desativado, o *Golem* é finalmente encontrado pelo Rabino e seus amigos, que o levam de volta para dentro dos muros do gueto.

O filme de Wegener procura ser fiel ao espírito do mito, mostrando como os judeus eram obrigados ao uso de distintivos e insígnias (chapéus pontudos, rodela amarelas pregadas às vestes) e submetidos aos humores anti-semitas da Corte (a chacota dos cortesãos diante do sofrimento dos judeus bíblicos, o decreto de expulsão dos judeus do gueto). Mas o filme também traz embutido em suas próprias imagens um discurso anti-semita inconsciente: Miriam, a filha do Rabino, é um estereótipo da bela judia, que aqui se mostra uma devassa; para seduzi-la, o cortesão penetra no gueto corrompendo um judeu que lhe abre os portões em troca de algumas moedas de ouro, tomadas com avidez por mãos que se fecham como garras; o *Golem* descontrolado que assustava os judeus e destruía o gueto é desarmado – muito facilmente – por inocentes crianças *goyim*, numa sugestão que confirmava as teorias antropológicas em voga sobre a “superioridade da raça ariana”. E o universo de magia negra ao qual os judeus são associados, com um Rabino Loew que pode ser confundido com um “feiticeiro” com poderes misteriosos e sobrenaturais, numa dimensão fantástica que aparece

como “real”, legítima o imaginário antijudaico que será reaproveitado pelo cinema nazista.³

Mais tarde, às vésperas da Segunda Guerra, Julien Duvivier rodou, na França, *O Golem – O monstro de barro* (*Le Golem*, 1937), uma história passada sob o reinado de Rodolfo II (Harry Baur),⁴ quando os judeus são perseguidos em Praga e um rabino cria um *Golem* (Ferdinand Hart) para protegê-los dos *pogroms*. O filme, se não é dos mais brilhantes do diretor, tem o mérito de alertar o mundo para a perseguição aos judeus que se espalhava pela Europa a partir da Alemanha hitlerista.

Essa forma de protesto parece ter inspirado Fritz Lang, desde cedo marcado pelo imaginário do *Golem*, já que, entre suas leituras dos anos 1910-1920, ele não deixava de citar o romance de Meyrink. Em 1943, exilado em Hollywood, quando passou a realizar filmes antinazistas, logo depois de terminar *Os carrascos também morrem* (*Hangmen also die!*), com roteiro de Bertolt Brecht, Lang quis filmar um roteiro que Henrik Galeen e Paul Falkenberg haviam escrito intitulado *O Golem* (*Der Golem*), atualizando o enredo e localizando a ação na Praga ocupada pelos nazistas. No entanto, o projeto não se concretizou.

Após a guerra, o cinema começou a desjudaizar o *Golem* em adaptações como *O padeiro e o imperador da China* (*Cisaruv pekar, pekaruv cisar*, 1951), de Martin Fric, em que o neurótico imperador Rodolfo II procura por um mítico *Golem*, enquanto o padeiro Mateus toma seu lugar. Num filme de terror B, *O carrasco de pedra / A obra-prima do medo*

3 O caráter caricatural das cerimônias judaicas na sinagoga; o desespero de massas de judeus num gueto de aparência suja; a sensualidade da mulher judia oferecendo-se, decotada, na janela de sua casa; e o Rabino como feiticeiro, lendo o futuro nas estrelas através de um telescópio - essas imagens que se encontram no *Golem* de Wegener reaparecerão em *O judeu Süß* (*Jud Süß*, 1940), de Veit Harlan.

4 Curiosamente, esse ator, de origem judaica, ousaria, anos depois, atuar num filme nazista, sendo “desmascarado” por Goebbels, que mandou prendê-lo. Pouco depois da estréia do filme, intitulado *Symphonie eines Lebens* (Sinfonia de uma vida, 1942), de Hans Bertram, Goebbels divulgou que Harry Baur havia se “suicidado” na prisão.

(It!, 1967), de Herbert J. Leder, o *Golem* reaparece bastante deturpado como um *serial killer* a serviço do neurótico assistente de um diretor de museu, assim como na adaptação do romance de Mayrink pelo escritor místico Louis Pauwels, intitulada *Le Golem* (1967), realizada por Jean Kerchbron para a TV francesa. Na Polônia, Piotr Szulkin realizou *Golem* (1981), visão de um futuro no qual a humanidade foi modificada, pelos cientistas, numa espécie monstruosa; um desses monstros, contudo, é suspeito de ser ainda um ser humano. Assim, foi preciso esperar por um cineasta israelense – Amos Gitai – para vermos restaurado e, ao mesmo tempo, multidimensionado, no cinema, o caráter judaico do mito do *Golem*: inspirada na criatura de barro, a trilogia formada por *Nascimento de um Golem* (*Birth of a Golem*, 1991); *Golem: o espírito do exílio* (*Golem: l'esprit de l'exil*, 1992); e *Golem – O jardim petrificado* (*Golem, le jardin pétrifié*, 1993) mergulha na cultura judaica para tematizar o exílio e a complexa identidade dos judeus.

Nascimento de um Golem é um filme feito de pedaços, uma colagem cinematográfica. Na sua abertura, a atriz Dominique Sanda narra a história do Doutor Caravanna, um judeu que, no século XIII, decide oferecer à cidade um projeto para celebrar uma colina: o monumento constituía-se de uma torre branca e oca; dentro dela, uma máquina funcionava a vento; assim, quando a brisa soprava na colina, a máquina punha-se em marcha, fazendo o instrumento tocar músicas – a torre de vento transformava-se, então, numa torre de música – um dos mais belos monumentos do mundo. Alguém recorda que a palavra é tudo: do caos, ela cria o mundo. A criação do primeiro homem é, então, descrita: na primeira hora, a terra foi acumulada; na segunda, sua forma foi criada; na terceira, ele se tornou um *Golem*, na quarta, seus membros foram estendidos; na quinta, seus olhos se abriram; na sexta, recebeu sua alma; na sétima, ele se pôs de pé; na oitava, Eva foi criada; na nona, conheceram o paraíso; na décima, souberam do fruto proibido; na décima primeira, o

experimentam; na décima segunda, foram expulsos do paraíso. O filme mostra o surgimento de um *Golem* feminino (Annie Lennox) nascendo numa caverna do mar Morto, rastejando como uma serpente na areia do deserto. Em seguida, o roteirista italiano Tonino Guerra relata ao cineasta Gitai, que roda um filme sobre o *Golem*, a idéia que teve para um filme sobre um cineasta que roda um filme sobre o *Golem*. O cineasta do filme imaginado espera a chegada de um *Golem* que viaja de trem desde Samarkanda. Mas o *Golem* não chega no horário previsto e, preocupado, o cineasta procura o chefe da estação, que o informa da chegada do *Golem* no trem noturno. O cineasta percebe, então, pegadas enormes no chão úmido. Ninguém, no entanto, sabe para onde foi o *Golem*. A rodagem do filme é interrompida. Repórteres da TV perguntam ao diretor qual seria a estética do *Golem* em seu filme. Todos parecem naturalmente familiarizados com a idéia de haver um *Golem* à solta na cidade. O diretor dorme, então, com uma prostituta e, depois, parte para a Rússia, onde alguém teria visto o *Golem* na Geórgia. Ele chega num local em que existem muitas estátuas de Stalin. Logo, alguém jura que o *Golem* encontra-se na Sibéria. De fato, o diretor aí encontra o *Golem*, trabalhando num circo. Um palhaço diz ao diretor que o *Golem* é sujo, sujo mesmo, feito de terra, e um estúpido. Mas o diretor aplaude o grotesco número da criatura de barro, que, imediatamente, se dissolve. Mais tarde, Tonino Guerra tem outra idéia de um filme sobre o *Golem*: a criatura transformando, na Rússia, a vodka em água, numa clara e irônica referência à conversão da água em vinho, realizada por Jesus, relatada nos Evangelhos. Toda a população enlouquece e quer saber quem fez isso. “Deve ter sido o *Golem*”, suspeitam. O filme de Gitai prossegue com um conto: Baal Schem foi meditar

para resolver um problema; adentrou a floresta e, num local preciso, acendeu um fogo, executou uma série de ritos e obteve a resposta. Na geração seguinte, outro sábio se deparou com o mesmo problema; foi à mesma floresta, encontrou o lugar de acender o fogo, mas não sabia como fazê-lo; sabia apenas os ritos necessários, conseguindo, assim, obter a resposta. Na geração seguinte, outro sábio deparou-se novamente com o mesmo problema; foi até a floresta, mas não sabia onde acender o fogo nem o rito necessário, mas sabia da história dos rabinos que haviam feito isso e conseguiu obter a resposta. Da mesma forma, Gitai, quando quis, recentemente, fazer um *Golem*, não sabia como, mas o fez mesmo assim. Através dessa parábola, Gitai afirma a importância da memória para a constituição da identidade judaica: seu filme, que pretende tratar do *Golem*, quase não o mostra, evocando-o apenas por lembranças fragmentárias da lenda e pela consciência da sua construção nos efeitos metalingüísticos do filme dentro do filme. Gitai tenta, dessa forma, recuperar a memória do *Golem*, tal como, a seu ver, ela se enraíza na cultura judaica. Não é tanto pelo conteúdo que seu filme poderia ser classificado como "judaico", mas pelo imaginário que ele evoca. O filme torna-se uma espécie de *Golem*, massa informe que vai, pouco a pouco, tomando forma.

Em *Golem*: o espírito de exílio, o diretor americano Samuel Fuller é um engenheiro que, numa bela manhã, em Paris, trabalhando no alto de um guindaste de construção civil, embebeda-se e cai, morrendo sobre um monte de terra. O diretor Bernardo Bertolucci faz o inventário do engenheiro morto. A atriz espanhola Marisa Paredes celebra o espírito do exílio (Hannah Schygulla), que encarna a alma coletiva dos vagabundos, dos que erram sobre a Terra, dos nômades, dos exilados, dos perseguidos que sofrem todas as dificuldades que lhe são impostas pela Diáspora. Esse espírito os protege e guia. O ator africano Sotigui Koyate, que representara Próspero na montagem de Peter Brook de *Tempestade*, incorpora o texto bíblico de

Jonas. Mesmo vivendo na moderna sociedade parisiense, os personagens de Gitai possuem uma existência bíblica. A antiga Diáspora, ironicamente, continua. A fotografia de Henri Alekan (sempre secundado pelo inseparável electricista Crochet), valoriza as imagens e consegue, por exemplo, transformar o esgoto de Paris numa caverna que parece feita de ouro.

Em *Golem: o jardim petrificado*, o *filme-golem* de Gitai toma formas mais precisas, ganhando maior narratividade, propondo-se mesmo a contar uma história: a de um judeu que morre no Azerbadjão e deixa, em testamento, um grande acervo de obras de arte, sobretudo pinturas expressionistas e construtivistas. Entre essas obras, inclui-se uma colossal estátua do *Golem*, que está desaparecida. O herdeiro é contatado por uma galeria de arte interessada no inventário. A missão dele é tomar posse do acervo e encontrar a estátua. Ele dispõe apenas de um fragmento dela: uma gigantesca mão. E parte, assim, para a Rússia, carregando a mão descomunal. Gitai parece introduzir, aqui, um truque: a mão do *Golem* – desembarcada no aeroporto e, depois, embarcada na estação de trem, e, em seguida, colocada sobre um táxi – está fechada, com o dedo indicador apontando ora para frente, ora para cima; mais tarde, no saguão do hotel, a mesma mão aparece aberta. Nesse quase imperceptível detalhe, a sugestão de um *Golem* vivo. Gitai também recorda a história dos rabinos que esquecem, geração após geração, os passos necessários para a resolução de um problema; mas o simples fato de recordar a história do *Golem* é suficiente para que encontrem a solução: o mistério sagrado da sobrevivência judaica. Em busca da estátua do *Golem*, o herói vai de Jerusalém a Paris, de Paris a Moscou, de Moscou a São Petersburgo e de São Petersburgo à Sibéria, e volta, num périplo, da Sibéria a São Petersburgo, de São Petersburgo a Moscou, de Moscou a Paris e de Paris a Jerusalém, num movimento que evoca a boneca Babuschka que ele traz de presente (sem ter encontrado o tesouro artístico que procurava) para a decepcionada e irritada dona da galeria (Hannah Schygulla)

que, sutilmente, o acusa de ser um judeu... Na cena em que o herdeiro chega a um hotel de Moscou e tenta encontrar seu quarto num labirinto de corredores – em cada andar existe uma recepcionista, que não fala inglês e não pode responder às suas perguntas –, o ator vive uma verdadeira situação kafkiana, sendo filmado por Gitai, que acabara de chegar de Nova York para as filmagens em Moscou, encontrando a equipe rodando no hotel em que se hospedaria. Ao vê-lo chegando, Gitai pôs-se a filmar a cena da chegada do herdeiro no hotel de Moscou; assim, o ator, que chega cansado da viagem a um hotel, em Moscou, e procura seu quarto, interpreta o herdeiro cansado da viagem que chega a um hotel, em Moscou, e procura seu quarto... Como observou o crítico Paul Willemen, autor do livro *Amos Gitai: a montagem*, o cineasta parte do documentário e, ao fazer filmes de ficção, incorpora sua experiência anterior para captar imagens com um incrível *timing*.

Adotando uma estética anti-Hollywood, com longas tomadas, poucos diálogos e imagens simbólicas, Gitai alinha-se na tradição daquele “cinema de poesia” identificado por Pier Paolo Pasolini. Como esse escritor e cineasta italiano, Gitai nunca estudou cinema; formado em arquitetura, é um autodidata que faz filmes fora dos cânones da cinematografia. Seus filmes são ensaios e, quando suas experiências funcionam, ele as incorpora e as usa novamente. Fascinado por seus atores, nunca diz “corta”, temendo perder um bom momento não previsto no roteiro. Antes de Rabin, Gitai, por “confraternizar-se” com os palestinos, sentia-se um filho rejeitado de Israel, ali considerado quase como um traidor, mas, ainda assim, profundamente judeu; e judeu exilado do mundo e do próprio Estado judeu – seus filmes são também judaicos porque rodados no exílio do exílio, falados em diferentes línguas, incorporando diferentes culturas.

Retomando a história das transliterações do mito, podemos perceber que, no imaginário contemporâneo,

predomina o tema da automação: em *Le Judaïsme et les choses*, o cibernético francês Abraham Moles interpretou o *Golem* como um mito racionalista e tecnológico, precursor da informática; Nathan Ausubel o relacionou ao “coração mecânico” de Carrel e Lindbergh; em *God & Golem Inc.*, Norbert Wiener comparou a criatura aos computadores; depois de historiar a idéia do *Golem*, em *A Cabala e seu simbolismo*, Gershom Scholem fez um paralelo entre o autômato que carrega água para a casa do mestre e o computador de Chaim Pekeris, que calcula o movimento das marés. De fato, o princípio do *Golem* é o da repetição infinita, mediante uma ordem que só pode ser desativada por uma contra-ordem ou pela desregulagem entrópica do mecanismo. Podemos comparar o trabalho do *Golem* ao de uma impressora eletrônica à qual ordenamos 100 cópias de um documento: em plena operação, percebemos um erro no texto; tentamos interromper a tarefa, mas esquecemos qual botão apertar; apalpamos o teclado às cegas, enquanto o erro é impresso 100 vezes, segundo nosso irrefletido comando. Contudo, as comparações do *Golem* com a máquina e o computador devem-se à leitura das versões da lenda contaminadas pelos mitos europeus do Autômato e do Aprendiz de Feiticeiro, que remontam não só à tradição hebraica da criação de Adão e Eva por Deus, como também à tradição grega, com a Galatéia de Pigmalião, a Pandora e os “serventes de ouro” de Hefesto.

Se o mito do *Golem*, assim como os do Autômato e do Frankenstein, está essencialmente ligado à criação profana da vida, o que mais impressiona nele e o distingue dos outros é a manipulação, pelos cabalistas, das letras sagradas que animam a criatura, em tudo semelhante à atual manipulação, pelos bioquímicos, do código genético dos seres vivos. A própria parábola narrada pelo *Golem* de Jeremias, sobre os discípulos do mestre arquiteto que quiseram substituí-lo para baratear o serviço, remete, de maneira assustadora, aos artífices da chamada “engenharia genética”. Mais do que os computadores e os robôs aos

quais os cibernéticos e mesmo Gershom Scholem o associam, o que o mito do *Golem* antecipou foi, sobretudo, as técnicas de inseminação artificial, de transgenia e de clonagem de seres vivos, e de tal maneira que podemos dizer que a genética é o cabalismo do século XX. Se os primeiros *golems* foram novilhos, sacrificados no *shabat*, o primeiro clone real de um animal superior foi a tristemente famosa ovelha Dolly. A profanação da Natureza atinge o seu zênite; de nada adiantaram as advertências da imaginação fantástica; os criadores de criaturas levaram a velha pretensão de ser Deus ao mais longe possível – à manipulação e à destruição do código da vida.

Agora vivemos num mundo dominado por *golems*: ninguém mais pode dispensar seus rádios, suas geladeiras, seus automóveis, seus telefones, suas televisões, seus computadores, seus *tamagochis*, seus celulares e, logo, ninguém mais poderá dispensar seus transgênicos, seus robôs, seus ciborgues, seus clones: todos esses *golems*, tão integrados à vida de seus mestres, não causam mais espanto ou horror. Contudo, convém distinguir entre todos esses novos seres que habitam o planeta, identificando suas linhagens. Os seres artificiais – se descendem todos de criaturas criadas pelo homem, fora do corpo da mulher –, são de natureza diversa, e podemos dividi-los em três tipos básicos:

- 1 **Criaturas biomágicas:** formadas a partir de matéria inorgânica (barro, argila, mármore, esperma misturado à terra, esperma apodrecido) tornada, magicamente, orgânica; são desprovidas de alma ou de ascendência humana, mas podem humanizar-se, capacitando-se à reprodução biológica. Exemplos dessas criaturas no imaginário são: Galatéia, imagem da perfeição feminina, esculpida pelo artista Pigmalião, um solitário virgem que não consegue se sentir atraído por nenhuma mulher, pois, em todas, vê algum defeito – ele acaba se apaixonando por sua própria criatura, transformada em verdadeira mulher pela deusa do amor, segundo a

narrativa de Ovídio; também os *golems*, os *homunculii* e as mandrágoras do imaginário medieval são criaturas desse tipo. E é seguindo essa mesma tradição biomágica que os cientistas criarão, no século XX, os bebês de proveta, os transgênicos e os clones.

- 2. Criaturas biomecânicas:** formadas a partir de matéria inorgânica (ferro, lata, aço, prata, plástico, válvulas, tubos, silício, nanotubos, etc.), as criaturas biomecânicas imitam, cada vez com maior perfeição, a anatomia animal e humana. Remonta aos gregos a ciência artística da criação dos autômatos, vocábulo por eles cunhado para designar mecanismos semelhantes a seres vivos, dotados de movimento próprio. Entre os *mechanopoioi* da Antigüidade, destacam-se Héron de Alexandria, que, em seu *Tratado dos pneumáticos*, descreve os processos de construção de autômatos; e Arquitas de Tarento (c. 400-365 a.C.), matemático que teria construído uma pomba coberta de penas capaz de grasnar, comer e defecar. Mais tarde, técnicas de fabricação de autômatos são levadas de Bizâncio e de Bagdá para o Ocidente: o astrônomo Regiomontanus (1436-1476) constrói uma águia de madeira que teria voado de Nuremberg para saudar o imperador Maximiliano e escoltá-lo até as portas da cidade; e uma mosca de ferro que voou de sua mão durante um banquete deu a volta pela sala e retornou à base sem cair na sopa de ninguém. Leonardo da Vinci constrói um leão animado para ilustrar seus estudos de anatomia; Descartes, ao observar os jogos de água nos principescos jardins-autômatos da Europa de 1630, desenvolve a teoria de que os animais seriam máquinas, construindo ele mesmo uma boneca mecânica pela qual se apaixona. No século XVIII, os grandes progressos da mecânica possibilitaram ao engenheiro francês Jacques de Vaucanson criar, entre 1730 e 1750, autômatos notáveis: o Tocador de Flauta, andróide de 1,50m que executava rigorosamente as mesmas operações de um flautista vivo, com um

repertório de doze árias; o Tocador de Tamborim; e um canário que digerira grãos; seus “homens artificiais” (ele sonhava em criar um autômato falante) inspiram o médico e filósofo La Mettrie a desenvolver as teses materialistas e já quase darvinistas de *O homem-planta* e *O homem-máquina* (ambos de 1748), que reduzem a alma humana, assim como as relações sociais e políticas, a nada.⁵ Exemplos dessas criaturas biomecânicas no imaginário são os corcéis alados que aparecem nas obras de Ariosto, Chaucer e Cervantes. Existe também uma geração de autômatos humanóides de aparência feminina que parecem feitos de carne e osso. São exemplos dessas andreidas: a boneca Olympia, de *O sinistro* (1816), de E. T. A. Hoffmann e a autômata, quase humana, que aparece no delírio final de sedução do *Casanova de Fellini* (*Il Casanova di Federico Fellini*, 1976), de Federico Fellini.

3. **Criaturas bioeletromecânicas:** formadas a partir de uma combinação de material inorgânico (metais, eletrodos) com material orgânico (pedaços de corpos, humanos ou animais) das mais diversas fontes; desprovidas, na origem, de alma própria; mistas que são de pelo menos duas diferentes ascendências, elas se vêem dotadas de dupla personalidade ou memória implantada e assumida como sua; a combinação também pode gerar o mutante. Um precursor dessas criaturas no imaginário aparece na parábola contada pelo filósofo Apolodoro, em sua defesa da bissexualidade: Prometeu teria moldado em barro várias partes do corpo humano para fabricar homens e mulheres; embriagado, ao juntar essas partes, ele atribuiu aos homens pedaços que convinham às mulheres e vice-versa. Essa parábola retorna no extraordinário romance de Mary Shelley, *Frankenstein*

5 “O homem é uma máquina e não há em todo o universo senão uma única substância diversamente modificada”. Cf. LA METTRIE, 1981. p. 54 e seguintes.

ou o *Prometeu Moderno* (1816). Numa noite passada na Villa Diodati, à beira de um lago, em Genebra, e inspirados pela leitura da coletânea gótica *Phantasmagoria*, o médico John William Polidori, os poetas Lord Byron e Percy Shelley, e suas companheiras, Claire Clairmont e Mary Wollstonecraft, discutiam de que forma coisas inanimadas poderiam voltar a se mexer. Comentando as experiências de Luigi Galvani (1737-1798), que propôs a teoria da eletricidade animal, estudando as correntes neurolétricas nas ancas das rãs; e de Alejandro Volta (1745-1827), que sustentava que as contrações musculares resultavam do contato dos metais com o músculo (ele desenvolverá, mais tarde, a primeira bateria capaz de produzir corrente elétrica), os jovens românticos ingleses apostam para ver quem conseguiria escrever a mais aterrorizante história sobre o tema.⁶ A esposa de Percy levou o jogo a sério e, naquela mesma noite, passada em claro, vislumbrou um monstro de novo tipo. Não se tratava mais de recorrer a Deus; seu herói, Dr. Victor Frankenstein, natural de Ingolstadt, na Alemanha, mergulha tanto no estudo da medicina quanto no da magia, mas conta, sobretudo, com descargas elétricas para transformar um corpo composto de pedaços de corpos mortos num novo corpo vivo: “Foi numa sombria noite de novembro que eu contemplei a realização da minha obra”, escreve o cientista, dando início ao romance epistolar. O *Golem* renasce pelas mãos de um cientista e, nas palavras de seu criador, “uma múmia revivida não seria tão horrorosa quanto aquele destroço”. Depois de abandonar, enojado, sua criatura sem nome, esta foge do laboratório, buscando o sentido de seu estar no mundo. Em comum com o *Golem*, a criatura tinha apenas a grande altura e a força sobre-humana: enquanto o monstro de barro fora criado com uma função precisa (defender a comunidade judaica), o

6 Cf. POLIDORI, 1984. p. XI-XXI.

Monstro de Frankenstein surgia apenas da ambição do cientista em criar uma vida “perfeita”, duradoura e imortal, que desafiasse a morte, que ele odiava. Ao gerar não aquela vida “perfeita”, mas um monstro, ele lavava as mãos, pensando, assim, safar-se das conseqüências de seus atos. Se o *Golem* é mudo, a Criatura aprende a falar e fala, eloqüentemente, em confronto com Victor, que sabia, desde o início, estar cometendo uma transgressão às leis naturais. A Criatura, que se refere a si mesma como o Adão de Victor, pune seu Criador matando, um a um, todos aqueles que lhe são próximos e queridos: a ama Justine, o irmãozinho William, o amigo Cerval, a noiva Elizabeth – tentando obrigá-lo a criar-lhe uma companheira igualmente monstruosa. No ensaio “La genealogía de Frankenstein”, Alberto Manguel observa, como já sustentávamos em *Da natureza dos monstros*, que o que o Dr. Frankenstein desejava (como todos os criadores de criaturas) era criar vida “com as próprias mãos”, sem a ajuda de mulher, excluindo-a do processo reprodutivo. É nota – aqui erroneamente – que, “até Mary Shelley, os monstros da literatura começam suas terríveis carreiras totalmente formados ou se metamorfoseiam malignamente de algo dócil em algo mortífero”, citando as medusas, as mandrágoras, os ogros, os fantasmas e os demônios que raramente mostram seus certificados de nascimento, sendo o Monstro de Frankenstein “uma Gestalt impossível cujo nascimento presenciamos”: ele se esquece de que o *Golem* e o Autômato são igualmente montados, não nascendo de uma só peça. O que há de verdadeiramente original e único no mito criado por Mary Shelley, o que o torna de fato um mito moderno é a montagem de uma Criatura a partir de pedaços de cadáveres. É o material que Mary Shelley imagina sendo usado por Victor Frankenstein que faz toda a diferença; não é mais o mármore, o barro, a lata ou qualquer outro material inorgânico que, em seu romance, o cientista busca para, através da magia, animar e tornar vivo, mas

a própria carne humana, coligida e costurada como trapo para ser animada por meio da eletricidade. É o ápice da profanação da vida, do desprezo a Deus: nesse sentido, Frankenstein é mesmo o pai da ciência moderna. Não é por acaso que esse criador não é mais um místico, um artista, um alquimista, um cabalista, em última análise, um homem do espírito, mas um cientista, um representante da razão materialista, um homem que já se mostra alheio ao humano e ao divino e, nem por isso, menos vítima da irracionalidade que ele prefere atribuir aos místicos.

O Monstro de Shelley foi apresentado no cinema, pela primeira vez, em *Frankenstein* (1910), por J. Searle Dawley, tendo sua versão mais famosa no *Frankenstein* de James Whale (idem, 1931). Manguel lembra que, a partir dos croquis de Whale, o maquiador artístico Jack Pierce criou a máscara definitiva do Monstro:

Meus estudos anatômicos ensinaram-me que há seis formas pelas quais um cirurgião pode cortar o crânio para extrair ou colocar um cérebro. Imaginei que Frankenstein, que era um cientista mas não um cirurgião prático, egeria a forma cirúrgica mais simples. Cortaria a parte superior do crânio como a tampa de uma caixa, a giraria, introduziria o cérebro e logo a fecharia com firmeza. Por essa razão decidi fazer quadrada a cabeça do Monstro e chata como uma caixa de sapatos, marcada com uma grande cicatriz sobre a frente com pinos metálicos.⁷

Manguel nota que a idéia de moldar a parte superior do crânio como tampa não era uma invenção de Pierce, já se encontrando, no roteiro do filme, essa orientação. Os pinos metálicos também já haviam sido desenhados, pelo ilustrador Karoly Grosz, para um monstro-robô da Universal, em 1931. Pierce os imaginara como “entradas de electricidade, tomadas como as que

7 MANGUEL, Alberto. La genealogía de Frankenstein. Disponível na Internet: <http://www.losandes.com.ar/2003/1002/suplementos/cultura/nota148824_1.htm>. Acesso em 08/06/04.

usamos para as lâmpadas”; e recobriu o rosto de Boris Karloff com uma base de maquilagem azul-esverdeada, que fotografava como cinza. Essa maquilagem consumia seis horas de cada dia de rodagem. Ela reaparecerá, junto a uma criatura derivada, em *A noiva de Frankenstein* (*Bride of Frankenstein*, 1935), também de James Whale. Na literatura e no cinema, a Criatura de Mary Shelley gerou uma infinidade de outras criaturas bioeletromecânicas, em constante evolução para algo muito próximo do homem e da mulher de carne e osso:

- **Andróides/andreidas:** a autômata Eva, do romance *Eva Futura* (1886), de Auguste Villiers de l'Isle-Adam, é feita de lâminas de prata fosca, recobertas por uma carnadura plástica flexível, com a temperatura da epiderme humana; alimentada apenas por pastilhas e mantida à base de rosas e âmbar, falando e reagindo como uma mulher; nem o faro de um cão é capaz de distingui-la como simulacro.
- **Robôs:** Igualmente mecânicos e humanos são os robôs imaginados pela primeira vez por Karel Capek, em sua peça *R.U.R. - Robôs Universais* de Rossum (1920), diretamente inspirados no *Golem* do Rabino de Praga; a palavra robô também aparece aqui pela primeira vez, derivada da palavra tcheca *robotá* (“trabalhador”); uma série desses operários artificiais criados pelo cientista Rossum apresenta um inesperado defeito de fabricação que os dota de sentimentos humanos; essa falha introduzida na espécie os leva a se rebelarem contra os patrões; depois de destruir a humanidade, eles tomam conta do mundo e inauguram a história da “nova humanidade”. Outro exemplo é a mulher-robô de *Metropolis* (1928), romance de Thea Von Harbou, adaptado para o cinema por Fritz Lang, e que aparece na trama, ora sob a forma tradicional do robô de lata, ora sob a forma de uma mulher real. Os robôs humanóides proliferam na ficção científica de nossa sociedade tecnológica: o Robô Robby, de *O*

planeta proibido (*Forbidden Planet*, 1956), de Fred M. Wilcox; o Robô da Família Robinson, na série de TV *Perdidos no espaço* (*Lost in Space*, 1965-1968), de Irwin Allen; o computador Hal, de *2001, uma odisséia no espaço* (*2001, a Space Odyssey*, 1968), de Stanley Kubrick, baseado no romance de Arthur Clark; os robôs da saga *Guerra nas estrelas* (*Star Wars*, 1977, 1983, 1988), de George Lucas. Os robôs também podem lembrar insetos e animais, como as aranhas assassinas de *Fora de controle* (*Runaway*, 1984), de Michael Crichton; ou, ainda, as aranhas espãs de *Minority Report* (idem, 2002), de Steven Spielberg, baseado num conto de Philip Dick;

- Ciborgues: evolução dos robôs de lata, os ciborgues incorporam um revestimento humano, como as criaturas de *Westworld* (1973), de Michael Crichton; os heróis das séries de TV *O homem biônico* e *A mulher biônica*; os replicantes de *Blade Runner* – O caçador de andróides (*Blade Runner*, 1982), de Ridley Scott, segundo a novela *Andróides sonham com ovelhas elétricas?* (1968), de Philip Dick; os andróides encarnados por Arnold Schwarzenegger em *O exterminador do futuro* (*The Terminator*, 1984), de James Cameron, e em *O vingador do futuro* (*Total Recall*, 1990), de Paul Verhoeven, baseado em *We can remember it for you wholesale*, de Philip Dick; o andróide de Julian Sands, em *O defensor do futuro* (*The Tomorrow Man*, 1996), de Bill D'Elia; o andróide protagonizado por Robin Williams, em *O homem bicentenário* (*Bicentennial Man*, 1999), de Chris Columbus, baseado na novela de Isaac Asimov; o menino-robô, quase humano, e os outros robôs de *Inteligência Artificial* (*Artificial Intelligence: AI*, 2001), de Steven Spielberg. Outras criaturas da mesma linhagem são os insetos bioeletromecânicos, indistinguíveis dos insetos reais, como as *Abelhas de vidro* (1957), concebidas por Ernst Jünger, ou os animais de estimação do já citado *Blade Runner*;

- Ciberzumbis: descendentes diretos do Monstro de Frankenstein, os ciberzumbis são ciborgues constituídos a partir do cadáver humano ou animal, como o cãozinho reanimado de *Frankenweenie* (idem, 1984), de Tim Burton; o policial que é revivido como ciborgue em *Robocop* (idem, 1987), de Paul Verhoeven; o rapaz com corpo de carne e mãos de tesouras de *Edward Mãos de Tesoura* (*Edward Scissorhands*, 1990), de Tim Burton; o andrógino Lazarus, criado pelo Dr. Rue Wakeman, com peles e órgãos de homens e mulheres mortas, desprovido de órgãos sexuais, com chips de memória implantados no cérebro, em *Mr. Stitch* (1996), de Roger Avary;
- Clones: gerados em laboratório, através de clonagem de embriões e manipulação genética, os clones podem ser de animais já extintos, como os sáurios de *Parque dos dinossauros* (*Jurassic Park*, 1993), de Steven Spielberg, baseado no romance de Michael Crichton; de pessoas comuns, como os clones de Michael Keaton, em *Eu e minhas cópias* (*Multiplicity*, 1996), de Harold Ramis; podem ser gerados como homens funcionalmente perfeitos, como o pianista de doze dedos criado pela reprogenética, em *Gattaca* (idem, 1997), de Andrew Niccol; podem duplicar animais de estimação mortos recentemente, como os *re-pets*; podem servir de sofisticados brinquedos, como a boneca-menina SimPal Cindy; e de *Ersatz* de pessoas vivas, como o clone humano de Arnold Schwarzenegger, em *O sexto dia* (*The 6th day*, 2000), de Roger Spottiswoode;
- Fantômatos: as criaturas bioeletromecânicas podem ou não revestir bancos de dados ou cérebros eletrônicos; além do acaso, um verdadeiro milagre pode dotar esses bonecos de uma “vida própria”, sendo sua animação, geralmente, obra diabólica ou divina. Exemplos de criaturas bioeletromecânicas subitamente animadas de vontade própria são os brinquedos de “carne e osso”, como o Boneco Hugo, que

chantageia e estrangula o ventríloquo que o manipula em *No silêncio da noite* (*Dead of night*, 1945), de Alberto Cavalcanti; as bonecas carnívoras de *Barbarella* (idem, 1968), de Roger Vadim; o *serial-killer* Bonequinho Chucky, do filme *Brinquedo assassino* (*Child's play*, 1988), de Tom Holland;

- **Mutantes:** podemos incluir, nessa linhagem, os experimentos bioquímicos, bioelétricos ou biogenéticos que alguns cientistas fazem em corpos alheios, como os animais humanizados, criados por Dr. Moreau, no romance *A ilha do Doutor Moreau* (*Island of lost souls*) de H. G. Wells, levado às telas por Erle Kenton (1933), Don Taylor (1977) e John Frankenheimer (1996); ou em seus próprios corpos, dotando a si mesmos de uma dupla personalidade: assim, as experiências do Dr. Jeekyll, que se transmuta em Mr. Hyde, em *O médico e o monstro*, de Robert Louis Stevenson, levado às telas em diversas versões, como a de John Robertson, com John Barrymore (1920); a de Robert Mamoulien, com Fredric March (1931); e a de Victor Fleming, com Spencer Tracy (1941). Desses insanos, descendem o cientista que mescla (acidentalmente) seu corpo com o de uma mosca, em *A mosca da cabeça branca* (*The Fly*, 1958), de Kurt Newman, e o que, mais tarde, funde (também acidentalmente) seus genes com os genes de uma mosca, em *A mosca* (*The Fly*, 1984), de David Cronenberg; *O Homem Invisível* da novela de H. G. Wells e dos filmes de James Whale (*The Invisible Man*, 1933) e Paul Verhoeven (*Hollow Man*, 2000). A essa tradição imaginária, associam-se monstros reais que, como o médico Josef Mengele, “experimentaram” em corpos alheios, assim como cientistas vitimados por acidentes inerentes às suas pesquisas, como Madame Curie, morta em consequência de seus experimentos radioativos.

Depois da Segunda Guerra, e remetendo à tradição imaginária dos autômatos e dos robôs – que segue, por

sua vez, a tradição real dos bonecos mecânicos —, os cientistas criam, de fato, no século XX, os cérebros eletrônicos, os robôs e as inteligências artificiais. Em 1945, o matemático John von Neumann assina os planos de seu Edvac (*Electronic Device Variable Automatic Computer*), cujo protótipo será construído em 1948, sob o nome de Mark 1. Como assinalou o pesquisador Philippe Breton, uma das preocupações centrais de von Neumann, ao refletir sobre o uso dos tubos eletrônicos no cálculo, era a criação de um modelo reduzido do cérebro humano. Ele partilhava essa preocupação com o matemático britânico Alan Turing, que contribuirá na criação de Mark 1 com seus conceitos de programação. Para Turing, o “segredo da vida” estaria na codificação da informação. John von Neumann comparava o funcionamento do cérebro humano, como ele o imaginava, com o da máquina que desejava construir com base nesse modelo; ele via, nos tubos eletrônicos, o equivalente do neurônio humano. A preocupação de integrar a memória ao processo da inteligência humana o conduzirá a dotar os calculadores, que, até então, não os tinham, de uma memória e de um programa gravado, passo decisivo para a criação de uma longa linhagem de máquinas: os computadores, todos funcionando segundo o mesmo princípio. Ainda em 1945, Norbert Wiener, Arturo Rosenblueth, John von Neumann, Lorente de No, Warren McCulloch e outros pesquisadores decidiram que a engenharia e a neurologia podiam criar um novo campo, que Wiener chamará, em 1947, de cibernética, e no qual serão criadas as máquinas homeostáticas de William Ashby, que simulam supostas atividades do cérebro humano, e “animais artificiais”, que se deslocam evitando os obstáculos e recarregando suas baterias, como as tartarugas de Grey Walter ou as raposas de Albert Ducrocq.⁸ Mais tarde, o cientista Marvin Minski, do MIT, cria o termo robótica para caracterizar autômatos dotados de inteligência.

8 Cf. BRETON, 1995b.

Em 1965, é criado o computador Golem Aleph, no Instituto Weizman de Rehovot. Desde então, dezenas de robôs (como o robô Bip, que procura reproduzir, artificialmente, o andar humano) são desenvolvidos e lançados no mercado – sobretudo no Japão e nos EUA. Em 2003, o primeiro-ministro japonês, Junichiro Koizumi, apresentou o robô Asimo, da Honda, ao primeiro-ministro Vladimir Spiadla, da República Tcheca: depois de chegar atrasado ao jantar, Asimo divertiu os convidados contando piadas, cumprimentando a todos calorosamente e fazendo um brinde com champanhe em perfeito tcheco: “Eu mesmo não posso beber, pois sou menor... Vamos beber ao Japão e à República Tcheca, e à amizade entre humanos e robôs... Se Capek pudesse me ver, ficaria muito surpreso”. Incapaz de responder à altura, o primeiro-ministro tcheco recusou o convite de Asimo para dançar, dizendo apenas, como um robô: “Gosto de ciência e de várias coisas tecnicamente avançadas”. Ainda em 2003, o campeão mundial de xadrez Garry Kasparov, natural no Azerbaijão, que já disputara uma partida contra o computador israelense Deep Junior, numa série de jogos que terminou empatada em três a três, perdeu o segundo jogo de uma série de quatro para o computador X3D Fritz (combinação do *software* alemão Fritz e do *software* de realidade virtual da X3D Technologies, de Nova York). Finalmente, dentro de um projeto chamado *Golem*, nasceu, em 2003, o robô Tetra, primeiro de uma nova geração de robôs concebidos por robôs, que, por enquanto, só sabem andar, em linha reta, num plano; o computador-Criador, trabalhando com elementos estruturais mínimos (bastões e junções), gerou legiões de robôs virtuais, multiplicando pequenas alterações (“mutações”), testando-as e selecionando os melhores *designs*: 600 gerações depois, havia os mais estranhos “organomecanismos”; seis deles foram construídos.

Ao mesmo tempo, como mostra o documentário *L'homme en morceaux* (*O homem em pedaços*), os biomateriais e

a microeletrônica abrem, progressivamente, espaço no corpo humano, levando à robotização do homem: das microcâmeras que devassam o interior de nossos corpos ao “homem transparente”, cujo corpo foi esfatiado, escaneado e reconstituído virtualmente; das próteses de ancas e joelhos à projetada operação de transplante de rosto, prevista no filme *A outra face (Face off, 1997)*, de John Woo; das placas para reparação de ossos implantadas no corpo às próteses de braços e pernas (incluindo aquelas pernas em lâminas para atletas de jogos para-olímpicos); dos eletrodos implantados no cérebro para reduzir os efeitos da doença de Parkinson às roupas comunicantes feitas de fibras óticas que permitem dispor de telas sobre as quais é possível descarregar dados e imagens através da Internet, além dos *gadgets* que, cada vez mais se acoplam aos corpos e fazem com que seus usuários fiquem permanentemente conectados em diferentes redes (relógios e celulares que se tornam computadores, canetas *scanners* que gravam dados e traduzem textos, livros eletrônicos), o homem tende a transformar-se, à medida que vai perdendo sua individualidade, seus órgãos e seus membros naturais, num ciborgue mantido vivo pelas novas tecnologias. O símbolo mais atual da desumanização do homem pela ciência é o corpo plastificado criado pelo “artista” alemão Dr. Gunter Von Hagen, cuja exposição, *Körperwelten*, constitui não apenas uma profanação da morte como também uma profanação da vida.

Assim, a lenda do *Golem* aparece, na atualidade, mais associado aos robôs, que não descendem diretamente dele, que aos clones, de parentesco mais próximo. Ao longo da formação das diversas tradições dos seres artificiais, seus criadores também mudaram de caráter: são, primeiro, deuses; depois, artistas; em seguida, xamãs e magos; depois, rabinos e alquimistas; mais tarde, anatomistas e médicos; e, finalmente, matemáticos, engenheiros, neurofisiologistas, biólogos, geneticistas e reprodutivistas. Para criar simulacros de vida, todos trabalham com materiais sem vida e, mesmo arrogando para si próprios

a criação de criaturas, essas não adquiririam vida senão através de uma intervenção divina ou diabólica, geralmente minimizada. Mas, efetivamente, é a deusa do amor que dá vida à Galatéia de Pigmalião; é o Nome de Deus que anima o *Golem* do Rabino de Praga; é um raio que cai do céu que faz o destroço de Frankenstein abrir seus olhos inquietantes; é através de uma ciência oculta que a mulher-robô de *Metropolis* alterna sua natureza; é por uma falha “inexplicável” de fabricação que os robôs de Rossum ganham sentimentos humanos; é também um raio que, “por acaso”, liga um temível assassino eletrocutado ao brinquedo de plástico que transforma Chucky ora em boneco de plástico mudo e inerte, ora em boneco de carne falante e assassino... Do mesmo modo, é à vida pré-criada que os geneticistas recorrem para “criar” uma nova vida que não passa de uma recombinação – na maioria das vezes, monstruosa. É curioso observar como os criadores do *e-book* investem toda sua energia para substituir as belas folhas encadernadas pela irritante tela eletrônica; como os criadores do DVD não medem esforços para substituir a cerimoniosa sala de cinema pela asséptica sala digital; como os criadores dos transgênicos se dedicam com afincos a substituir os saborosos frutos da terra pelos insossos frutos de laboratório; como os reprogenticistas esforçam-se para substituir bebês humanos pelos bebês de proveta: todos esses esforços concentrados têm por objetivo tornar a humanidade cada vez mais distante da natureza e cada vez mais dependente da técnica. O Rabino Loew não hesitou em desligar seu *Golem*: mesmo tendo criado algo perigoso, ele manteve um senso agudo de sua responsabilidade ética. Mas, desde Frankenstein, os cientistas modernos desejam capturar o homem para fazê-lo viver segundo seus desígnios, na forma mais acabada da alienação da liberdade; e, diante das monstruosidades que criam, agem exatamente como aquele patético Prometeu moderno: desviam o olhar e lavam as mãos – somente quando acuados à beira do abismo é que decidem matar-se, arrastando consigo suas infelizes criaturas.

O Golem e suas leituras tecnológicas

Alcebíades Diniz Miguel
UNICAMP

Seguindo Roland Barthes, encaramos o mito como uma linguagem: não uma linguagem simples, tripartida, com um significante formal, um significado conceitual e uma unidade de ambos facilmente delimitada, mas uma metalinguagem, uma linguagem que se constitui a partir de outra linguagem.¹ Essa natureza do mito como um signo cujo significante é constituído de signos – unidades de significado completas – importados de outras linguagens, torna sua análise, decifração e leitura processos ricos, que alimentam o próprio mito. Ou seja, explicar o mito, na maioria dos casos, significa ser absorvido por ele e propagá-lo através de uma nova leitura.

Essa paralaxe discursiva que envolve o mito criou um lugar comum: o mito seria, constitutivamente, a-histórico. Uma espécie de narrativa que se instaura a partir da persistência de imagens e da universalidade de temas seria a prova definitiva dessa tese. Mas o mito depende da mitologia: ele não existe sem a sua leitura, que está profundamente enraizada na história. Sua persistência dá-se através de leituras e interpretações: o Wotan dos teóricos nazistas não é a mesma divindade cultuada pelas tribos germânicas à época do Império Romano. A mudança não é apenas cosmética, nem mesmo conceitual: todo o *corpus* ideológico, todos os signos primeiros que se tornam nova matéria-prima para a visibilidade e leitura do mito mudaram. Da mesma maneira, os engenheiros de sistemas

¹ “No mito, pode encontrar-se o mesmo esquema tridimensional de que acabei de falar: o significante, o significado e o signo. Mas o mito é um sistema particular, visto que ele se constrói a partir de uma cadeia semiológica que existe já antes dele: *é um sistema semiológico segundo*. O que é signo (isto é, totalidade associativa de um conceito e de uma imagem) no primeiro sistema, transforma-se em simples significante no segundo.” In: BARTHES, 1989. p. 136.

e astrofísicos tinham em mente, ao batizar de “Apolo” o projeto que levou o homem à Lua, coisa muito diferente de todas as leituras anteriores, incluindo a dos primeiros narradores do mito (como Homero ou Hesíodo) e de todos os leitores que vieram depois (é o caso, entre outros, de Nietzsche).

Justamente a aparência superficial do mito, de uma matéria carregada de elementos a-históricos – em certo sentido, anti-históricos – facilitou e facilita a construção de teorias explicativas que postulam raízes profundas e irracionais para dada mitologia. Tais teorias – bem como seus teóricos e postulantes –, entretanto, não tentam racionalizar o fenômeno dentro de quadros coerentes, mas embarcam, fascinados, na irracionalidade que marca, estruturalmente, o mito. Pois, se definirmos o mito como uma entidade atemporal, e mesmo eterna, estaremos afirmando, ao mesmo tempo, que o mito segue uma matriz invariável e que sua fonte não pode ser racionalmente reduzida. O mito transforma-se em fantasma, em projeção ideológica indissociável do povo do qual surgiu: por um lado, vinculada ao passado histórico e, por outro, a uma essência biológica que, supostamente, um povo carregaria como marca distintiva. Ora, se essa concepção fosse verdadeira, os mitos estariam sempre tutelados pela esfera cultural de determinado povo, e isso jamais acontece. No mundo, um mito se espalha, atravessa fronteiras, resiste ao tempo, gera novas leituras e estruturas – nesse esquema que Barthes resumiu bem: transforma-se em significantes de novos signos –, numa espiral social e histórica. E é esse o trajeto seguido pelo mito do *Golem*, criado pela comunidade judaica alemã a partir do hassidismo, a mais conhecida corrente mística judaica.

O termo *Golem* – cuja tradução mais próxima poderia ser “massa informe” – aparece, inicialmente, no Salmo 139:16.² Posteriormente, o termo foi adotado pelos

² “Teus olhos viam o meu embrião / No teu livro estão todos inscritos / os dias que foram fixados / e cada um deles nele figuram”. In: BÍBLIA de

místicos cabalistas alemães durante o hassidismo. Sobre o surgimento do mito do *Golem*, escreveu Gershom Scholem:

Nos escritos de Eleazar de Worms, o mais fiel dos discípulos de Iehudá, encontram-se discursos sobre a essência da Hassidut, ao lado de tratados sobre a magia e a eficácia dos nomes secretos de Deus, às vezes até num mesmo livro. Lá também se acham as mais antigas receitas existentes para criar o Golem -- uma mistura de letras mágicas e práticas obviamente destinadas a produzir estados extáticos de consciência. É como se, na concepção original, o Golem cobrasse vida enquanto durasse o êxtase de seu criador. A criação do Golem foi como que uma experiência particularmente sublime do místico, que imergiu nos mistérios das combinações alfabéticas no Livro da Criação. Foi só mais tarde que a lenda popular atribuiu ao Golem uma existência fora da consciência extática, e nos séculos posteriores todo um grupo de lendas nasceu em torno de tais figuras de Golem e seus criadores.³

Segundo Saúl Sosnowski,

não apenas são necessárias as invocações propiciatórias para não incorrer em castigos mortais, mas é imprescindível repetir os passos inscritos no arquétipo superior. O filho do homem será criado segundo passos idênticos aos sofridos pelo primeiro Adão. Por isso também seu criador sentirá a tentação de destruir sua criação, já que no tempo primordial apenas um arrependimento final livrou o universo de um dilúvio infinito.⁴

Temos, assim, uma primeira aproximação com esse *ur-Golem*, fruto imediato de uma certa tradição mística judaica e, conforme apontado por Scholem, dono de

Jerusalém. p. 1104 [grifo nosso]. Esse trecho do Antigo Testamento é perturbador: supõe que o ser humano seja um ser artificial, um *Golem*, uma "massa informe" que depende da vontade do Criador, esse "cabalista" primordial. De um ponto de vista estrutural, o Rabino Loew ou qualquer outro criador de *golems* partiria da mesma posição de Deus. Esse ângulo seria retomado por uma das mais brilhantes releituras do mito do *Golem*: o poema de Jorge Luis Borges que leva como título o nome do ser imaginário.

³ Cf. SCHOLEM, 1972. p. 100.

particularidades bem definidas. Tal criatura, em um primeiro momento, não era uma entidade autônoma, mas resultado de exercícios de concentração e êxtase do místico. Da mesma forma, os elementos codificados do mito existiam (pois Scholem menciona que, no livro de Eleazar de Worms, existem receitas para a criação de *golems*), mas eles aparecem ainda como uma prática espiritual e meditativa, não como uma narrativa ou ciclo de narrativas: portanto, são menos fixos e estáveis. A criatura surge, já nesse momento inicial, como um ser que nasce de combinações de palavras, traço crucial que permanecerá, como veremos, mesmo em leituras mais distantes. Essa característica específica – a criação de vida através da manipulação de um código secreto, é o que torna o mito do *Golem* tão universal: estamos diante de vida criada em um processo de emulação da obra divina, com o cabalista assumindo a posição de Deus; o fato de o *Golem* ser uma criatura composta a partir do barro, a mesma substância utilizada pelo Criador para moldar Adão, e de ganhar vida pela manipulação de nomes sagrados torna essa associação bem clara. De qualquer forma, o mito demoraria mais dois ou três séculos para ganhar suas primeiras versões literárias, durante o Romantismo; nesse meio tempo, o mito ganhou forma, com o surgimento de diferentes *golems* e seus respectivos criadores, entre os quais o mais famoso de todos, o Rabino Loew de Praga. Segundo Cathy Gelbin:

Uma tradição folclórica judaico-polonesa centrada em torno da criação do Golem se ampliou por volta de 1600 e fez seu caminho até o romantismo literário alemão dois séculos mais tarde. Escrevendo no período da emancipação judaica, escritores cristãos como Achim von Arnim, E.T.A. Hoffmann e outros utilizaram o Golem para refletir a percepção usual dos judeus como entidades assustadoras ou corrompidas. Uma segunda tradição folclórica judaica, que atribui a construção do Golem ao Rabino Loew de Praga no século XVI, desenvolveu-se por volta de 1750. Essa tradição veio a dominar a imaginação literária alemã ao

final do século XIX e influenciou a maior parte das interpretações do mito desde então.⁵

Foi o Romantismo – na verdade, seus precursores imediatos, os criadores de romances frenéticos ou góticos, como Cazotte, Potocki, Beckford e Maturin – que reviveu algumas tradicionais figuras da mística judaica ou das lendas tecidas em torno dos judeus: cabalistas, judeus errantes ou rabinos fazedores de *golems*. De fato, foi o momento no qual muitos mitos do passado ressurgiram: Fausto e sua invocação ao demônio; o assustador homem de areia; os alquimistas e sua pedra filosofal. Esse ressurgimento seria prolongado em diversas ramificações da literatura fantástica. Mas o Romantismo (incluindo seus precursores imediatos e seguidores) não se esgotaria apenas na reedição de velhas narrativas: releituras que atualizariam os mitos, levando-os a novas fronteiras, começam a surgir também nesse período. O famoso romance *Frankenstein*, de Mary Shelley, é uma extraordinária releitura de vários mitos anteriores, incluindo o do *Golem*, reestruturados para comportar as já complexas questões de consciência de uma Ciência ainda incipiente, mas já assustadora em suas promessas. Em suas pesquisas, Radu Florescu⁶ enumera alguns mitos que, muito provavelmente, tiveram influência na composição da novela de Mary Shelley, e é impressionante como tais fontes mitológicas, tão numerosas, resultam em um novo mito suficientemente coeso: mais uma prova do acerto das propostas de Roland Barthes para a interpretação dos mitos. Entre as fontes citadas por Florescu, encontramos diversos pesquisadores e cientistas, como Sir Humphry Davy e Erasmus Darwin; diversos mitos de criação da vida, como o de Prometeu, de Pigmalião, o *Golem* etc.; narrativas lendárias sobre

⁵ GELBIN, Cathy. "Narratives of transgression, from Jewish folktales to German cinema". In *Kinoeye* Disponível na Internet: <<http://www.kinoeye.org/03/11/gelbin11.php>>.

⁶ Cf. FLORESCU, 1998. p. 185.

alquimistas como Paracelso ou Cornélio Agrippa; a velha lenda do “homem mecânico”, difundida desde Alberto Magno. Na narrativa de Mary Shelley, surgem caracteres que logo seriam diluídos em um sem-fim de narrativas: o cientista que, isolado do mundo, tentaria – em uma mescla de magia e técnica – reproduzir a vida de forma artificial e a Criatura por ele criada, monstruosa na aparência, mas, interiormente, bem mais humana que seus perseguidores.

Antes de Mary Shelley criar o protótipo atormentado do cientista moderno, Goethe retrabalhou outro mito decisivo para a construção da “identidade” do cientista na visão do senso comum: o de Fausto. Esses mitos fundadores, literariamente articulados – e nos quais os mitos que serviram para sua estruturação já se perderam no passado –, persistiram: seja como um gênio incompreendido, alienado da sociedade e um pouco enlouquecido, seja como alguém que possui conexões sobrenaturais com seres malignos, essa seria, doravante, a imagem do pesquisador, do homem da ciência. A progressiva vitória do materialismo em todas as frentes do conhecimento humano levaram a reciclagem e a releitura de mitos a um novo patamar: o duplo, desde as obras de Hoffmann, passando por Edgar Poe e Dostoiévski, chegando a Robert Louis Stevenson, em *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*; os manipuladores divinos da vida, como o Doutor Moreau, de H. G. Wells; os seres mecânicos e artificiais que, na senda do *Golem*, destroem seus criadores, contos de Jules Verne, Villiers de l'Isle-Adam e Ambrose Bierce; o mais recente mito de invasores vindos de outros planetas, que aparece em *War of the Worlds*, de H. G. Wells.

No século XX, essa combinação de mitos continuou estimulante, uma vez que novas formas de narrativa surgiam – é o caso do cinema –, embora uma cisão no horizonte do fantástico tenha ocorrido. Ainda que as catástrofes, genocídios e massacres da Primeira e Segunda Guerra Mundial tenham demonstrado a total falência do positivismo e do mecanicismo, as promessas materiais da

ciência do século XIX pareceram materializar-se na abundância de sofisticados meios de *entertainment*, no século XX. Além disso, o imenso prestígio de ciências, como a Física e a Biologia, ofuscava o espírito crítico, uma vez que, de fato, tais ramos do conhecimento pareciam ter a capacidade de explicar cada detalhe, cada vão insuspeito da natureza, indo muito mais longe que qualquer religião do passado. Portanto, a reflexão sobre o futuro cindiu-se entre aqueles que, influenciados pela ideologia científica, pretendem, com narrativas otimistas, “preparar” e “educar” seus leitores para que as novas tecnologias possam ter um uso positivo – muitos autores desse campo eram cientistas eles mesmos, como Arthur Clark –, e aqueles que encaram as criações da Ciência como o espectro de um poder controlador temível.⁷ Contudo, mesmo essa divisão pode ser problemática, uma vez que as oposições que surgem à primeira vista podem diminuir ao saltarmos para o plano ideológico. Uma comparação emblemática: as novelas *Bicentennial Man*, de Isaac Asimov, e *I have no mouth and I must scream*, de Harlan Ellison. Se, no primeiro caso, temos uma aproximação otimista de um velho mito – criações perfeitas e cuja essência chega a ser mais humana que a de seus criadores –, no segundo caso, a visão apocalíptica reduz a humanidade a um tenebroso *huis clos* no qual a máquina – espécie de gênio divino e perverso – domina e determina o destino da humanidade. A narrativa de Asimov é uma fábula na qual os problemas são colocados de forma realista, numa inversão curiosa do mito de Fausto: a máquina eterna, uma vez que seu funcionamento é determinado pela utilização de peças que podem ser

⁷ O poder político também passou a ser uma das preocupações de escritores que, a partir da criação de um universo fantástico, buscam, alegoricamente, refletir as contradições de sociedades que gestaram totalitarismos como o nazismo. Assim, para esse outro ramo da ficção científica - exemplificado por narrativas como *R.U.R.*, de Karel Capek, *Nós*, de E. Zamiatyn, *História do Futuro*, de H. G. Wells etc. -, o descontrolo ocasionado pela falha nas previsões dos cientistas é apenas um aspecto de uma sociedade na qual o controle total é uma ameaça mais palpável.

substituídas indefinidamente, torna-se humana, ao abandonar a imortalidade, dependente de atualizações, traço essencial de qualquer maquinário industrializado. O robô Andrew torna-se humano, ao abrir mão de sua imortalidade, transformando-se em um “ser-para-a-morte”. E opta por isso ao perceber que a única distinção real entre os sofisticados artefatos produzidos pelo homem e o próprio homem é a morte, precedida da longa decadência que é a velhice. Na visão de Asimov, o progressivo aperfeiçoamento do aparato tecnológico – considerando que essa novela foi escrita em meados dos anos de 1970, época em que o conceito de Inteligência Artificial ganhava a aura messiânica que o consagraria nas décadas subseqüentes – levaria a uma não distinção positiva entre máquinas e homens, já que as máquinas seriam uma evolução natural do homem: o aparato criado pelo homem deveria ser visto como uma continuação natural de seu criador, não como uma consciência em conflito com ele. Em um ponto diametralmente oposto, situa-se a narrativa de Ellison: a máquina, aqui, dona de uma consciência objetiva e de um poder divino para transformar essa consciência em realidade, tortura o que restou da humanidade de maneiras elaboradamente sádicas: ilusões, falsas informações, fome, sede, privações, degeneração genética. É como se certas narrativas do Marquês de Sade, notadamente, “Os 120 dias de Sodoma”, tivessem se transformado em ficção científica, com o papel dos celerados assumido por um imenso computador. Essa máquina, batizada com o nome de AM (ou seja: “Eu sou”), raciocina como o robô de Asimov, demonstrando que a seqüência cartesiana “duvidar-pensar-ser” pode criar algo como um monstro que molda o mundo objetivo a partir de uma subjetividade sádica.* Ambas as narrativas possuem

* Em seu estudo crítico sobre o esclarecimento, Adorno cita uma passagem reveladora de Kant: “A razão [•] não tem propriamente por objeto nada além do intelecto e o emprego deste com vistas para um fim”. (Cf. ADORNO; HORKHEIMER: *Dialéctica del Iluminismo*, 1971. p. 102).

diversos elementos em comum: mostram máquinas “raciocinantes” – e terrivelmente poderosas – em conflito com seres humanos e suas instituições no plano principal, além de apresentar os limites entre a humanidade e suas criações tecnológicas inapelavelmente nublados. Portanto, as diferenças são superficiais, não estruturais.

Todas essas narrativas se desenvolvem em torno de questões morais colocadas por entidades mecânicas: por mais semelhante a um ser humano que um robô possa ser sua natureza ainda é a de uma máquina, metálica e gritantemente artificial. Mas, a partir dos anos de 1950, um novo tipo de ser artificial surge com mais clareza: o replicante, clone ou criatura biológica que, por vezes, pode ser um micro-organismo (vírus ou bactéria). Algumas narrativas anteciparam tais criaturas, especialmente os romances: *A ilha do Dr. Moreau* e *O alimento dos deuses*, de H. G. Wells; o horror da guerra atômica e da corrida armamentista, por sua vez, foi o motor para o surgimento dos monstros replicados que, vindos de mundos alienígenas para escravizar a humanidade, através da imposição de um pensamento uniforme e da duplicação de seu molde biológico, estão presentes nas novelas *Invasores de corpos*, de Jack Finney e *The Midwich Cuckoos*, de John Wyndham. Mas foi a partir da descoberta da estrutura molecular do DNA, feita por James Watson e Francis Crick, que a criatura artificial feita de carne e sangue se popularizou. Nos contos e romances de Philip K. Dick, voltados para o mercado norte-americano das revistas *pulp* de ficção científica, nos confrontamos com inúmeras variações dessa nova criatura. Em Dick, os dilemas sobre a “humanidade” da máquina autônoma tornam-se agudos, uma vez que os replicantes são, em cada detalhe, humanos, criaturas que sofrem e cuja semelhança orgânica com o ser humano transforma seu sofrimento em uma espécie de questionamento metafísico

Essa afirmação prenuncia o cruel êxtase de racionalidade objetiva alienada da máquina que aparece no conto de Harlan Ellison e em tantos outros filmes e romances de *science-fiction*.

sobre a alma humana. Assim, em *Do androids dream of electric sheep?* (1968), Dick coloca em cena um agente especializado na perseguição e no extermínio dos replicantes, uma raça de escravos humanos cujos corpos, geneticamente alterados, estavam aptos ao trabalho pesado, em condições extremas, nas mais longínquas galáxias. A identificação desses seres dava-se através de um duelo mental, mescla de psicanálise e interrogatório policial, no qual se evidenciava a falta de memórias e sentimentos na máquina biológica. O agente Rick Deckard, contudo, percebe que sua “essência” humana é bastante frágil e, provavelmente, inexistente: durante a perseguição de um grupo remanescente da última rebelião de replicantes, encontra a replicante Rachel, por quem se apaixona, cuja perfeição de detalhes chegava ao implante de falsas memórias e de um raciocínio que desafiava as análises. No conto “Second Variety”, escrito em 1953, ano da descoberta do DNA, temos armas mecânicas dotadas de afiadas lâminas capazes de autoreprogramação. Tais aparatos, existentes aos milhares em um planeta arrasado por uma guerra alegórica, que serve apenas de pano de fundo, evoluem rapidamente para cumprir sua tarefa de destruir, em massa, os inimigos: de formas mecânicas aperfeiçoadas até clones de seres humanos mesclados com o maquinário, capazes de enganar os mais bem treinados soldados. Em outro conto, “Impostor” (também de 1953), um cientista é acusado de ser, na verdade, uma máquina biológica que traria uma bomba incrustada no tórax. O cientista escapa de seus perseguidores e luta contra a organização de segurança totalitária e hiper-tecnológica para comprovar sua identidade. No final, parece que, na verdade, sua esposa é quem foi clonada pelos alienígenas e acaba sendo abatida pelos soldados. Mas uma investigação na nave alienígena, que havia trazido o organismo replicante, demonstra que tudo não passava de um jogo diversionista: o alvo era o chefe da segurança, presente no local, e a bomba, que realmente estava no tórax do cientista, explode e destrói toda a cidade. A ambigüidade sobre o que deveria – ou

poderia – ser a essência do humano perpassa cada uma dessas narrativas, e não é surpresa saber que todas as três foram adaptadas para o cinema. Mais que o apelo, óbvio, de aventuras rocambolescas e labirínticas, as histórias de Dick – e os filmes criados a partir delas – são formas diluídas de lidar com os problemas de consciência causados por tecnologias cujas sinistras aplicações e conseqüências são bem conhecidas, mas, pelo bem-estar e riqueza que proporcionam, jamais serão abandonadas.”

Já mencionamos, mais acima, como, no século XX, a crítica e adesão ao aparato tecnológico, científico e industrial ganharam contornos discursivos simétricos. Essa semelhança aponta uma característica importante nas leituras pós-anos 1960 da leitura do mito do *Golem* em paralelo a outro fenômeno surgido no século XX: a expansão dessa releitura do texto mítico para novos campos narrativos. E, quando afirmamos isso, não temos em mente apenas o cinema e formas de expressão seqüencial (como a história em quadrinhos): todo o aparato publicitário e de divulgação da tecnologia e da ciência recolocaria o mito do *Golem* em voga, mas dentro de uma outra chave de interpretação e leitura. Na coletânea de contos de ficção científica batizada *Máquinas que pensam*, o editor Isaac Asimov escreveu:

⁹ Uma demonstração desse apego a qualquer preço ao suposto bem-estar trazido por certas tecnologias aparece em um ensaio introdutório escrito por Isaac Asimov para uma coletânea de contos de ficção científica: “Por sua vez, quem teme as usinas nucleares muitas vezes gostaria de utilizar novamente o carvão, que é acompanhado por uma infinidade de abusos e perigos, e que no início de sua exploração desencadeou uma onda de protestos bem maior que a fissão do átomo nos dias de hoje”. In: ASIMOV, Isaac. “Os robôs, os computadores e o medo”. In: ASIMOV, Isaac; WARRICK, Patricia; GREENBERG, Martin, 1985. p. 9. Para essa forma de raciocínio mecânico do escritor-cientista, não existe nada de novo sob o Sol: o progresso traz sempre problemas que devem ser ajustados, previstos, planejados e racionalizados. A exploração da energia nuclear não traria perigosas conseqüências e riscos para toda a vida no planeta, mas os mesmos problemas trazidos por outras formas de exploração de energia.

Por serem habitualmente vistos como formas, no mínimo, semelhantes ao homem, os robôs são encarados como pseudo-seres humanos. A criação de um autômato, de um pseudo-ser humano, por um inventor também humano, é, por conseguinte, interpretada como paródia da criação da humanidade por Deus. Nas sociedades em que Ele é aceito como único Criador, a exemplo do que acontece na civilização judaico-cristã do Ocidente, qualquer tentativa de imitá-l'O é fatalmente considerada sacrílega, ainda que inexistam intenções conscientes em tal sentido.¹⁰

Lendo esse trecho, quase poderíamos afirmar estarmos diante de interpretações diretas do mito do *Golem*. Mais adiante, essas questões são resolvidas dentro de uma chave otimista: as críticas à Ciência e ao progresso tecnológico são, na verdade, sintomas de um mal-entendido transformado em mal-estar, fenômeno chamado "tecnofobia". Ao escritor, cabe a tarefa de "educar" as massas sobre o uso "positivo" da maquinaria e, igualmente, de suas possibilidades funestas. Trata-se de uma operação de neutralização: ao atacar os mitos fundadores de toda uma cultura de resistência ao estereotipado e mecanizado (e Asimov faz questão de afirmar que seus adversários possuem um certo tipo de compulsão sociopata que ele mesmo batiza de "complexo de Frankenstein", uma alusão nada casual a uma das grandes releituras literárias do mito do *Golem*) –, ideólogos como Asimov abriram espaço para a possibilidade de releituras "positivas" de mitos sombrios como o do *Golem* e de Fausto, que estão nas raízes mais profundas de um questionamento real sobre a validade de pesquisas como o desenvolvimento da automação ou da replicação genética de seres vivos. Uma nova série de leituras se impôs no mundo narrativo da publicidade e da divulgação científica:¹¹ os mitos originais, depurados de

¹⁰ Cf. ASIMOV; WARRICK; GREENBERG, 1985. p. 9.

¹¹ Ao analisar a animação *The sword in the stone (A espada era a lei)*, de Wolfgang Reitherman, Luiz Nazario percebe com clareza que essa neutralização ideológica do mito não aconteceu apenas no caso do *Golem*

sua explosiva carga de negatividade, transformam-se em mitos afirmativos, em comparações que validam o discurso de uma tecnologia cujos processos são “naturalmente” benéficos. Já nos anos de 1950 e 1960, autores ligados às teorias cibernéticas – cruciais para o desenvolvimento da chamada AI (*Artificial Intelligence* ou Inteligência Artificial) –, como Abraham Moles e Nobert Wiener, interpretaram o mito à luz de suas teorias e proposições para a construção de máquinas mais próximas do humano.¹² Com o aperfeiçoamento dos computadores, graças à miniaturização de seus componentes, a multiplicação desses discursos foi mais enfática, estendendo-se até nossos dias. Um professor de Teoria da Informação, na Universidade de Trieste, Giuseppe O. Longo, escreveu, em 1998, um ensaio de divulgação científica que recebeu o título de “O novo Golem”. Na obra, as únicas referências reais ao mito em particular e às questões da Cabala ou do judaísmo aparecem na epígrafe (que resume, em linhas gerais, o mito do *Golem* e justifica, assim, o título) e na última nota de rodapé do livro, que apresenta uma parábola, recolhida

ou de Fausto. Nesse desenho animado da Disney, de 1963, a magia confunde-se completamente com a automação, tendo usos “positivos” (representados pelo mago Merlin) ou “negativos” (a bruxa Min): “A automação é mostrada como magia branca, capaz somente de produzir coisas boas. Seu potencial de catástrofe é dissociado de seu processo e reassociado às forças negativas que Madame Min, uma bruxa macabra, adepta da magia negra e adequadamente vestida de vermelho, representa”. Cf. NAZARIO, 1998. p. 246.

¹² Para um autor da Universidade de Haifa, David Benitah, Abraham Moles teria “insistido sobre o fato de que o Golem é a ilustração do racional e não do irracional, da dominação que o homem exerce sobre as coisas à medida que estuda e conhece suas leis [•] Nesse sentido, a criatura artificial que é o Golem é exemplar da evolução do pensamento dos criadores de informática. O desejo de criar um ‘cérebro artificial’, ou seja, de reproduzir sobre um outro suporte aquilo que constitui a seus olhos a quintessência do humano, corresponde - de uma certa maneira, como Deus -, tanto à realização de um velho sonho da humanidade quanto à preocupação, profundamente científica e não unicamente literária, de compreender o homem reproduzindo (artificialmente, uma vez que ele não é Deus) seu duplo.” Cf. BENITAH, David. “Le Golem”. Disponível na Internet: <www.jafi.org.il/cnet/judaisme/judaisme_Golem.asp>.

por Martin Buber, sobre a necessidade do esquecimento.¹³ Na Internet, é grande a quantidade de sítios de divulgação tecnológica cujo nome é *Golem*.¹⁴ Por outro lado, o endereço eletrônico do projeto *Golem* (aqui, a sigla para *Genetically Organized Lifelike Electro Mechanics*, ou *Imitações Eletromecânicas de Vida Geneticamente Organizada*) – comandado por Hod Lipson e Jordan B. Pollack, da Brandeis University – apresenta teorias para a construção das novas gerações de máquinas computadorizadas e autônomas. Segundo o texto de apresentação do projeto:

No projeto Golem [...] nós conduzimos um conjunto de experimentos no qual sistemas eletromecânicos simples evoluem do rascunho até se tornarem máquinas com locomoção física. Como formas de vida biológicas, cuja estrutura e função exploram os comportamentos proporcionados por seu próprio meio mecânico e químico, nossas criaturas evoluídas tiram vantagem da natureza de seu próprio meio – termoplástico, motores e neurônios artificiais. Nós, dessa forma, atingimos a autonomia no design e na construção usando a evolução em um universo limitado de simulação física, associados a uma tecnologia de construção rápida que utiliza componentes simples e industrialmente produzidos. Estes são os primeiros robôs projetados e fabricados roboticamente.¹⁵

A não ser por dois *links* – um deles, com um resumo livremente recriado da lenda do *Golem*, e o outro, com um ensaio de Jeannette Winterson intitulado “Uma gênese anômala: metáfora e implicações na criação do Golem” –

¹³ Cf. LONGO, 2000. p. VII e 119.

¹⁴ Ver, por exemplo, <www.golem.de>. Uma busca aleatória no mecanismo de busca mais popular da Internet, o Google - <www.google.com> -, utilizando a palavra chave *Golem*, traz, como uma das respostas, o item “categoria”, subdividido em “Computers - Artificial Life”.

¹⁵ O sítio do projeto - que recebe apoio de empresas de mídia como a BBC, a NBC e a ABC - apresenta uma série de imagens dos novos “protótipos” de robôs que emulam, em escala industrial, o comportamento de “formas de vida” biológicas. Cf. LIPSON; POLLACK: *Evolution of Machines*. In: *The Golem Project*. Disponível na Internet: <http://demo.cs.brandeis.edu/golem>.

, o mito está reduzido ao acrônimo, a uma sigla funcional, como propaganda, que designa sistemas robóticos que “emulam” formas de vida biológicas. Como no caso que mencionamos à abertura deste ensaio – o projeto espacial “Apolo” –, aqui, a expressão “Golem”, cujos traços originais e míticos foram apagados e neutralizados graças às múltiplas camadas de interpretação e leitura sobrepostas, transformou-se em pouco mais que uma etiqueta agregada a um novo produto, uma ferramenta de *marketing*.¹⁶ No texto de referência que se encontra no *link* “A lenda do Golem e algumas implicações filosóficas”, podemos ler – num texto que se assume “livremente baseado” no livro *The great Rabino Loew of Prague. his life and work and the legend of the Golem*, de F. Thieberger – uma “continuação” para o mito original, descrevendo um renascimento do *Golem* dentro dos computadores:

Onde está o Golem agora? Alguns pensam que o Golem vive nas memórias de computadores. Outros, que o Golem se escondeu no ENIAC, o primeiro computador construído. Alguns acreditam que o Golem encontrou seu caminho e se transformou em um chip de microcomputador. Mas ninguém sabe qual chip. Nem em qual computador do mundo esse chip pode estar.¹⁷

Nesse rápido painel histórico, constatamos as múltiplas formas pelas quais o mito – encarado como uma linguagem completa, dotada de significante e significado, unidos na estrutura do signo – se transforma ele mesmo em significante para a construção de novos signos, de novos mitos. A partir desse ponto, desponta um problema significativo: quais elementos se mantiveram estáveis,

¹⁶ Segundo o historiador Luiz Nazario, o poeta e diretor de cinema Pier Paolo Pasolini percebeu bem essa transformação do mito em aparato de “funcionalidade” lúdica e de *marketing*: “Pior do que o Natal só as viagens espaciais, nas quais a Lua era consumida num ritual pequeno-burguês que reduzia o passado a nada. O nome da nave ‘Apolo’ parecia-lhe um ridículo e hipócrita resíduo humanista pespegado a um objeto produzido pela mais avançada civilização tecnológica.” Cf. NAZARIO, 1983. p. 38.

¹⁷ Cf. “The legend of the Golem”. Disponível na Internet: <<http://www.ced.appstate.edu/projects/fifthd/legend.html>>.

apesar de todas as variações possíveis, em todas as leituras do mito e que se apresentam mesmo nas leituras mais modernas? Tal questão levanta, quase simultaneamente, outra: quais leituras do mito do *Golem* seriam “válidas” ou “corretas”? Essa segunda questão, entretanto, não pode ser respondida de forma única e direta se partimos do princípio de que o mito constitui um sistema lingüístico, sendo necessário que as leituras geradas sejam divergentes em muitos pontos, ou que apresentem certas projeções ideológicas agregadas. Mesmo adaptações diretas do mito podem se transformar em releituras muito distantes de uma leitura primeira, do *ur-mito*. Uma das leituras mais conhecidas do mito do *Golem*, o romance de Gustav Meyrink, que leva como título o nome da criatura mítica e é ambientado em Praga, recebeu críticas do grande estudioso da mística judaica, Gershom Scholem. Segundo o pesquisador E. F. Bleiler,

Meyrink foi criticado por historiadores da religião como Gershom Scholem por inadequações tanto em relação ao Golem quanto aos comentários da Cabala. A crítica possui certa justificativa, uma vez que Meyrink, em seu desejo de manter elementos locais, deu um nome histórico para um símbolo pessoal.¹⁸

Portanto, descartada a possibilidade de se determinar, com precisão, qual leitura é a mais válida, uma vez que os critérios necessários para essa determinação são sempre arbitrários, resta a resolução do problema anterior: quais elementos mantêm sua estabilidade, apesar de todas as variações e modificações de leitura ocorridas, e porquê.

São, basicamente, quatro os elementos que poderiam ser apreendidos de praticamente todas as leituras do *Golem*, desde aquelas mais próximas das tradições cabalísticas até as releituras como o *Frankenstein*

¹⁸ Cf. BLEILER, 1986, p. XII.

de Mary Shelley e as adaptações de uma mitologia atual, na qual os computadores e a tecnologia ocupam o primeiro plano e o mito original é apenas um resíduo publicitário. Tais elementos correspondem a quatro momentos diferenciados, que poderíamos denominar: criação, servidão, defesa e descontrole. Esses momentos, que conectam duas tradições míticas que refletem realidades históricas muito diferentes (a saber: a realidade dos místicos judeus da Idade Média e a dos cientistas e escritores a partir do século XVIII) são reconhecidos por Gershom Scholem, pois estamos sempre diante de “um ser criado pela inteligência e concentração humanas, controlado por seu criador e cumprindo tarefas por ele atribuídas, mas que, ao mesmo tempo, pode ter uma tendência perigosa e escapar deste controle e desenvolver potencialidades destrutivas”.¹⁹

No momento inicial, temos este necessário *leitmotiv* que impele todos os inventores de criaturas ou de aparatos: por que estou criando? Para essa pergunta crucial, a resposta, como todas as leituras do *Golem*, deixam transparecer, de modo mais ou menos explícito, que não existe nenhuma resposta satisfatória. A criação parece fruto de uma compulsão incontrolável, pois – como afirma Luiz Nazario, em *Da natureza dos monstros* –, mesmo diante da clara possibilidade negativa da criação de vida artificial, exemplificada pelas narrativas que constituem o mito do *Golem*, os cabalistas não hesitaram em escrever inúmeras “receitas” para a criação do ser artificial. Essa compulsão pode ser creditada a um aspecto que Abraham Moles destacava no mito: a necessidade do homem de se transformar em um “duplo” de Deus, criando ele mesmo formas de vida, arrebatando – da mesma forma – da mulher o processo gerativo, como lembra Nazario. É claro, entretanto, que o momento da criação, no mito do *Golem*, é bem amplo em possibilidades interpretativas, pois a idéia

¹⁹ Cf. SCHOLEM, 1994, p. 91.

de criação não está restrita à esfera de réplicas mecânicas ou da replicação biológica.

O segundo momento é aquele no qual surge o produto final: a criatura que emula o ser humano, fruto dos rituais cabalísticos ou da criação tecnológica, desempenhando seu papel como um criado artificial, destinado a tarefas simples e mesmo à alimentação de seus criadores. Esse ponto, de fato curioso, não surge apenas com as possibilidades de clonagem da genética, que permitiriam a criação de animais monstruosos exclusivamente destinados ao consumo de massas pululantes – como as experiências iniciais com a ovelha Dolly – ou de legumes transgênicos: o mito original do *Golem* já comportava narrativas nas quais, segundo relata Luiz Nazario, os primeiros *golems* “foram carneiros ou novilhos, sacrificados no shabat”.²⁰ Nesse segundo momento, a criatura assume um papel de escravo, servo ou trabalhador alienado, ganhando um definitivo *status* de objeto útil à comunidade.

No terceiro momento, o uso do ser artificial expande-se, em relação direta com seu poderio, para finalidades defensivas e militares. Aqui, encontramos, nas inúmeras leituras e releituras do mito do *Golem*, um campo bastante rico para possíveis politizações. Por um lado, vários *golems* – notadamente na literatura – transformam-se em arma defensiva da comunidade judaica, salvando-a das perseguições injustas e de *pogroms* arquitetados pela comunidade cristã hostil – esse é o caso do *Golem* de Yudel Rosenberg, de Itzhak Leibusch Peretz e de Isaac Bashevis Singer, por exemplo. Tal visão culmina com o de Elie Wiesel, que representa primordialmente o papel de “força de defesa” dos judeus, um símbolo da necessidade da existência do Estado de Israel. A leitura política leva o *Golem* a encarnar a esperança no sionismo: o advento de um Estado no qual os judeus possam sentir-se protegidos

²⁰ Cf. NAZARIO, 1998, p. 94.

de seus perseguidores. Estamos, aqui, diante de metáforas que remetem ao perigo vivido pela comunidade judaica na Europa, especialmente na Europa Central e na Rússia: o imaginário judaico refletia os *pogroms* e as políticas coordenadas de extermínio levadas a cabo pelos Estados europeus, pelo menos desde o século XVI. O fato de muitas versões da lenda do *Golem* terem surgido na Alemanha torna esse reflexo ainda mais palpável. Nesse caso específico de leitura política, a etapa subsequente torna-se desnecessária, embora exista, em alguns casos (o já citado *Golem* de Isaac Bashevis Singer), como um divisor visível da narrativa em duas partes simétricas. Por outro lado, transformado em força militar, o mito também se presta a muitas outras leituras políticas, como as metáforas positivas do “nuclear que nos protege” (segundo Jean Baudrillard), manejadas por Isaac Asimov.

O quarto (e último) momento corresponde ao descontrole do mecanismo, quando este desenvolve algo como a consciência de seu próprio poder e da necessidade que uma determinada sociedade passou a ter de sua existência. Essa consciência, claro, é uma figuração fantástica das catástrofes possíveis a partir do desenvolvimento de uma dada tecnologia que, a partir daquele momento, transforma relações sócio-históricas estáveis. Por se tratar do último momento dessa escala narrativa que conseguimos depreender, o descontrole é o clímax, o momento no qual as contradições acumuladas durante os três estágios anteriores do percurso explodem. Mas, claro está, esse clímax não é uma norma fixa para as narrativas mais ou menos derivadas do mito do *Golem*, nem para as próprias narrativas do *Golem*. O descontrole ocorre, de fato, no *Frankenstein*, mas é bastante atenuado nos *golems* de Bashevis Singer e Elie Wiesel. De qualquer forma, o descontrole é um evento necessário, uma utopia que quebra a seqüência de atos inconscientes dos inventores investidos de supostos poderes divinos. Mesmo a ordem que apresentamos, ao descrever esses momentos significativos,

não é uma estrutura imóvel: o aspecto de defesa, no *Frankenstein*, existe por eclipse e possibilidade, sendo quase inexistente. Os momentos descritos podem estar em uma seqüência diferenciada, diminuídos ou mesmo suscitados por eclipse. Mas, de uma forma ou de outra, persistem, permitindo que novas camadas interpretativas ampliem o campo de ação do mito para dimensões de significado bem distantes. Portanto, a relação, tecida em inúmeras releituras e predominante na releitura moderna do mito, associando o *Golem* diretamente aos computadores, aos robôs e aos seus descendentes (andróides, ciborgues, biorobôs, iogaborgues, microbôts, robóculas, mecanos, *transformers*, etc.) é apenas acidental: a criatura de barro animada é, na verdade, uma metáfora muito mais ampla, que engloba o uso de todo o aparato tecnológico que acompanha os quatro momentos. O mito do *Golem* perde seu encanto e transforma-se em mecanismo a serviço de representações ideológicas bem definidas quando se determina uma associação direta: o mito se transforma em profecia fixa. Nesse momento, desaparece o *Golem*, e resta apenas seu nome, esvaziado de significado, preenchendo o balão de significações de mitos bastardos, que exigem não leituras, mas repetições, como se cada discurso fosse um espelho.

Meu Golem

Vlad Eugen Poenaru
UFMG

Os sonhos dos homens transformam-se em mitos.

Pigmalião: o fascínio e a paixão do criador pela criatura criada por ele mesmo.

Frankenstein: a obsessão pela ciência que gera o atrevimento da comparação com o ato da criação divina.

Drácula: o ser que se recria como criatura do mal através da negação das regras pré-estabelecidas.

Fausto: o medo do homem diante da velhice – sua recusa em aceitá-la.

Ícaro: o preço alto que se paga ao recusar-se a mediocridade.

E quantos outros mitos, outros seres, como o *Golem*...

Por que o *Golem*?

‘Talvez por causa da simpatia que nós homens sentimos por nossa própria existência?’

Mísera situação, mísera existência humana.

Deus fez de barro uma criatura: o homem Adam – “vermelho”, como a terra da qual foi formado.

O homem tenta fazer de barro uma criatura... Deus e o homem, o homem-Deus e seu humano *Golem*.

Deus criou o homem à sua imagem e semelhança, mas o homem não tem os poderes de Deus; o homem criou o *Golem* à sua imagem e semelhança, mas o *Golem* não tem os poderes do homem.

Golem: o clone do clone... o homúnculo do homem que deseja ser Deus.

Deus queria parceiros com vontade própria. O homem quer robôs e máquinas, não seres humanos. Se todos os seres humanos têm os mesmos dotes, se os

homens não são iguais, os robôs são propriedade só de alguns. A máquina do homem compete com o homem. O homem sem dote não tem trabalho. Desemprego... exploração de *golems* e de homens.

Homens iguais, fazedores de *golems*: República dos fazedores de *golems*.

Quantas leituras...

Minha leitura do *Golem* é um sonho...

Os mitos são sonhos... não utopias, mas sonhos...

Os seres humanos de todos os tempos sonharam com algo além de Deus, uma criação que eles mesmos pudessem fazer e que possuísse o poder de defendê-los de si mesmos e de outros.

Quando os sistemas, os poderes, os juízes, assim formados para manter a paz e a concórdia entre os homens, perdem ou não cumprem mais as funções neles investidas, o homem comum volta a sonhar...

Nos guetos de Praga, Chernauti, Chishinau, Budapeste, Timishwar...

O sábio Rabi Loew criou o *Golem* para defender os oprimidos...

Sonho com um mundo de criadores – uma República dos fazedores de *golems*, cujas mãos defendam os oprimidos. Talvez, como nunca na história da humanidade, precisamos de um *Golem* que proteja nossos sonhos, que nos defenda de nós mesmos, e dos homens que se converteram em fantoches, máquinas, bombas.

Bibliografia

- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialéctica del Iluminismo*. Buenos Aires: Sur, 1971.
- ARNIM, Achin von. *Isabella von Ägypten*. Kaiser Karl des Fünften erste Jugendliebe. Disponível na Internet: <www.gutenberg2000.de>. Acesso em 24/05/04.
- ASIMOV, Isaac; WARRICK, Patricia; GREENBERG, Martin (Ed.). *Máquinas que pensam*. Porto Alegre: L&PM, 1985.
- ASIMOV, Isaac. Os robôs, os computadores e o medo. In: ASIMOV, Isaac; WARRICK, Patricia; GREENBERG, Martin (Ed.). *Máquinas que pensam*. Porto Alegre: L&PM, 1985.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- BASHEVIS SINGER, Isaac. *O Golem*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- BASHEVIS SINGER, Isaac. Foreword. In: Emily D. (Curad.). *Golem! Danger, Deliverance and Art*. New York: The Jewish Museum, 1998. (Catálogo de Exposição)
- BENITAH, David. *Le Golem*. Disponível na Internet: <<http://www.jafi.org.il/cnef/judaisme/judaismeGolem.asp>>. Acesso em 24/05/04.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- BEREZIN, Rifka. *Dicionário Hebraico-Português*. São Paulo: Edusp, 1995.
- BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Edições Paulinas, 1992.
- BIBLIA DE JERUSALÉN. Madrid: Alianza Editorial, 1994.
- BLEILER, E. F. Gustav Meyrink. In: MEYRINK, Gustav. *The Golem*. New York: Dover Publications, 1986.
- BORGES, Jorge Luis. El Golem (1958). In: BORGES, Jorge Luis. *Nueva antología personal*. 2. ed. Barcelona: Bruguera, 1983. p.33-36.
- BORGES, Jorge Luis; GUERRERO, Margarita. *O livro dos seres imaginários*. Trad. Carmen Vera Lima. Rio de Janeiro: Globo, 1989.

- BORGES, Jorge Luis. Quando a ficção vive na ficção. In: BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas IV*. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Globo, 1999. p. 504-506.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 1996. 3 volumes.
- BRETON, Philippe. *A l'image de l'homme, du Golem aux créatures virtuelles*. Paris: Seuil, 1995a.
- BRETON, Philippe. *Une histoire de l'informatique*. Paris: Seuil, 1995b.
- CELAN, Paul. Einem, der vor der Tür stand. In: CELAN, Paul. *Gedichte in zwei Bänden*. 1 Band, Frankfurt: Suhrkamp, 1975. p.242-243.
- CHUMASH. *Bíblia / com comentários de Rashi*. São Paulo: I. U. Trejger, 1993.
- COHEN, John. *Les robots humains dans le mythe et dans la science*. Paris: Vrin, 1968.
- COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.
- DELUMEAU, Jean. *História do medo no Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Trad. Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume/Dumará, 2001.
- DROSTE-HÜLSHOFF, Anette von. *Die Golems (1844)*. Disponível na Internet: <www.gutenberg.spiegel.de>. Acesso em 28/06/2004.
- EISNER, Lotte. *A tela demoníaca; as influências de Max Reinhardt e do Expressionismo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra/ Instituto Goethe, 1985.
- EMDEN, Jacob. *Megillat Sefer*. Paris: Edition du Cerf, 1992.
- FLORESCU, Radu. *Em busca de Frankenstein: o monstro de Mary Shelley e seus mitos*. São Paulo: Mercuryo, 1998.
- FORSTER, Ricardo. *La ficción marrana: claves para una historia a contrapelo de la subjetividad moderna*. In: *Crítica y sospecha: claroscuros de la cultura moderna*. Buenos Aires: Paidós, 2003.

GELBIN, Cathy. "Narratives of transgression, from Jewish folktales to German cinema". Disponível na Internet: <<http://www.kinoeye.org/03/11/gelbin11.php>>. Acesso em 28/06.2004.

GOLEM 2002/5763. Praga: Museu Judaico de Praga/ Embaixada da Argentina na República Tcheca, 2002. (Catálogo de exposição).

GOLEM! DANGER, DELIVERANCE AND ART. BILSKY, Emily D. (Curad.). New York: The Jewish Museum, 1998. (Catálogo de Exposição).

GRAUER, Tereza Lynn. One and the some openness: narrative and tradition. In: *Contemporary Jewish American Literature*. Michigan: University of Michigan, 1995.

GROSS, John. The Golem – as medieval hero, Frankenstein Monster and proto-computer. *The New York Times*, dec. 4, 1988.

GUINSBURG, Jacó (Org.). *O Expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

HALEVI, Z'ev ben Shimon. *Der Weg der Kabbalah*. München: Knauer, 1993.

HAYÂN, Jâbir Ibn. *Dix traités d'alchimie*. Paris: La Bibliothèque de l'Islam, 1983.

HOFFMANN, E. T. A. Die Geheimnisse. Disponível na Internet: <www.gutenberg.spiegel.de>. Acesso em 24/06/04.

HUYSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória*. Trad. Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000.

IDEL, Moshe. *L'expérience mystique d'Abraham Aboulafia*. Paris: Edition du Cerf, 1989.

IDEL, Moshe. *Le Golem*. Paris: Edition du Cerf, 1992.

IDEL, Moshe. *Cabala: novas perspectivas*. Trad. Margarida Goldstajn. São Paulo: Perspectiva, 2000.

JOHNSON, Paul. *História dos judeus*. Trad. Henrique Mesquita e Jacob Volfzon Filho. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

KAPLAN, Aryeh. *Sefer Yetzirah in theory and practice*. New York: Samuel Weiser, 1990.

KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler; una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós, 1985.

KRAUS, Paul. *Contribution à l'histoire des idées scientifiques dans l'Islam*. v. 1. Cairo: Imprimerie de l'Institut Français d'Archéologie Orientale, 1943.

KÜNG, Hans. *Existiert Gott? Antwort auf die Gottesfrage der Neuzeit*. 3. ed., München: Piper, 1995.

LA METTRIE. *L'homme-machine*. Apresentação de ASSOUN, Paul-Laurent. Paris: Denoël/Gonthier, 1981.

LAVY, Jaacov. *Langenscheidts Taschenwörterbuch der hebräischen und deutschen Sprache*. 5. ed., Berlin (et al.): Langenscheidt, 1996.

LIPSON, Hod; POLLACK, Jordan. Evolution of machines. In: *The Golem Project*, Disponível na Internet: <<http://demo.cs.brandeis.edu/golem>>. Acesso em 28/06/04.

LONGO, Giuseppe. *Il nuovo Golem*. Bari: Editori Laterza, 2000.

MANGUEL, Alberto. La genealogía de Frankenstein. Disponível na Internet: <http://www.losandes.com.ar/2003/1002/suplementos/cultura/nota148824_1.htm>. Acesso em 08/06/04.

MACINTYRE, F. Gwynplaine. *Her muddy buddy is no fuddy-duddy*. Disponível na Internet: <<http://www.imdb.com/title/tt0176776/usercomments-1>>. Acesso em 10/06/04.

MATIÈRE, Catherine. Golem. In: BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de Mitos Literários*, Brasília: Editora UNB/José Olímpio, 2000. p. 407-420.

MEYRINK, Gustav. *O Golem*. São Paulo: Hemus, 2003.

MEYRINK, Gustav. *Der Golem*. Leipzig: Kurt Wolff Verlag, 1915. Disponível na Internet: <www.gutenberg.spiegel.de>. Acesso em 24/06/04.

NASCIMENTO, Lyslei. *Vestígios da tradição judaica: Borges e outros rabinos*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras / UFMG, 2001. (Tese de Doutorado).

NASCIMENTO, Lyslei. O Golem e o gueto judaico de Praga. In: NAZARIO, Luiz (Org.). *A cidade imaginária*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

NAZARIO, Luiz. *Pier Paolo Pasolini*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

NAZARIO, Luiz. *Da natureza dos monstros*. São Paulo: Editora Arte e Ciência, 1998.

NAZARIO, Luiz. *As sombras móveis*. Belo Horizonte: Editora da UFMG/midia@rte, 1999.

NAZARIO, Luiz (Org.). *A cidade imaginária*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

NEHER, André. *Faust et le Maharal*. Paris: PUF, 1978.

NEHER, André. *Le puits de l'exil, tradition et modernité: la pensée du Maharal de Prague (1512-1609)*. Paris: Edition du Cerf, 1991.

NIETZSCHE, Friedrich. Die fröhliche Wissenschaft. Aforismo nº 125. In: NIETZSCHE, Friedrich. *Gesammelte Werke*, 12. Bd., München: [s.ed.], 1924. p. 156-157.

PINTO-CORREIA, Clara. *Homunculus: historiographic misunderstandings of preformationist terminology* [resumo de seu livro *The ovary of Eve*]. Chicago: University of Chicago Press, 2004.

POE, Edgar Allan. A filosofia da composição. In: POE, Edgar Allan. *Poesia e prosa*. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Ediouro, [s/d.].

POJAR, Milos. (Ed.) *Golem en la religión, la ciencia y el arte*. Praga: Museu Judaico de Praga/Embaixada da Argentina na República Tcheca, 2002.

POLIDORI, John William. *Il vampiro*. Pordenoni: Edizioni Studio Tesi, 1984.

RUBINSTEIN, Zipora. El Golem: re-escritura de uma lenda judaica. *Boletim Bibliográfico - Biblioteca Mário de Andrade*. v.45, n.1-4. São Paulo: Departamento de Bibliotecas Públicas, jan. / dez. 1984.

SCHOLEM, Gershom. *As grandes correntes da mística judaica*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

SCHOLEM, Gershom G. *A Cabala e seu simbolismo*. Trad. Hans Borger e Jacó Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SCHOLEM, Gershom. *O Golem, Benjamin, Buber e outros justos: Judaica I*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

SCHULTZ, Margarita. *El golem informático*. Chile: Editorial Almagesto, 1998.

SCLIAR, Moacyr. *Judaísmo: dispersão e unidade*. São Paulo: Ática, 1994.

SCLIAR, Moacyr. *A guerra no Bom Fim*. 8. ed. Porto Alegre: L&PM, 2001.

SCOLNICOV, Samuel. *Essência e existência*. Oito palestras sobre filosofia grega e filosofia medieval judaica. São Paulo: Associação Universitária de Cultura Judaica, 1994.

SHELLEY, Mary. *Frankenstein or the Modern Prometheus*. London: Penguin Books, 1985.

SOSNOWSKI, Saúl. *Borges e a Cabala*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

THE LEGEND OF THE GOLEM. Disponível na Internet: <<http://www.ced.appstate.edu/projects/fifthd/legend.html>>. Acesso em 23/04/2004.

THIEBERGER, F. *The great Rabbi Loew of Prague: his life and work and the legend of the Golem*. London: Horovitz Publishing Co. 1955. Disponível na Internet: <<http://www.ced.appstate.edu/projects/fifthd/legend.html>>. Acesso em 12/04/04.

WIENER, Norbert. *Deus, Golem & Cia*. São Paulo: Cultrix, 1971.

WIESEL, Elie. *O Golem: a história de uma lenda*. Narração de Elie Wiesel e Ilustrações de Mark Podwal. Trad. Celina Portocarrero. Rio de Janeiro: Imago, 1986.

DOAÇÃO

De: Liseli Nascimento

Em: 20 / 09 / 2004

R\$ 23,00

Sobre os autores

Alcebiades Diniz Miguel é ensaísta, Mestrando em Teoria e História Literária, pela Unicamp, e membro do Grupo de Pesquisa da Discriminação (GPD). Colabora no *Mural Estudos Pasolinianos*, no sítio www.grude.ufmg.br, e no Projeto "Os fazedores de golems", coordenado pelos professores Luiz Nazario e Lyslei Nascimento (UFMG).

Elcio Cornelsen é Doutor em Literatura Moderna Alemã, pela Universidade Livre de Berlim. Professor de Língua e Literatura Alemã da Faculdade de Letras da UFMG. Autor de *Gott oder Natur? "Metaphysische Unterströmungen" im Werk Alfred Döblins* (1999).

Luiz Nazario é Doutor em História, pela Universidade de São Paulo. Escritor, cineasta e professor de Cinema da Escola de Belas Artes da UFMG, onde coordena os projetos "Animação Expressionista", "Pier Paolo Pasolini: vida e obra", "Filmoteca Mineira" e "Os fazedores de golems". Autor de diversos livros, entre os quais, *Da natureza dos monstros* (1999), *As sombras móveis* (1999) e *Segredos* (2000).

Lyslei Nascimento é Doutora em Literatura Comparada, pela UFMG, e Professora de Língua Portuguesa e Literatura no COLTEC e na Faculdade de Letras da UFMG, onde coordena o Núcleo de Estudos em Letras e Artes Performáticas (NELAP), o Grupo de Estudos Judaicos (GEJ) e o projeto "Os fazedores de golems". Organizou, em 2003, o livro *O corpo em performance*.

Vlad Eugen Poenaru é artista plástico, formado pelo Instituto de Artes Plásticas Nicolae Grigorescu, de Bucareste, e professor de Desenho e Artes Gráficas na Escola de Belas Artes da UFMG. Sua obra foi exposta em Bucareste, Leipzig, Asdod, Rio de Janeiro e Belo Horizonte. Criou e executou, em ferro nodular, o conjunto de estátuas da Serra da Piedade, as primeiras, do Brasil, em cânone bizantino; e os *Jogos Místicos*, em pedras e gemas brasileiras. Artista convidado para a Exposição "República dos fazedores de golems", em Belo Horizonte / MG, 2004.

A diáspora judaica do Oriente para o Ocidente estimula, além do refinamento da filosofia, da arte e da ciência, a criação de um corpus narrativo em que as diversas versões da criação do Golem constituem um libelo à liberdade e à resistência. Esse corpus espalhou-se por toda a Europa e, posteriormente, pela América, multiplicando narrativas que chegam em versões fragmentárias até a contemporaneidade. A lenda do Golem adquire, a cada versão, novas acepções e significados: elementos são anexados ou subtraídos de acordo com seus narradores ou compiladores. Logo, a lenda transforma-se em literatura, ecoa no imaginário universal, incorporando e gerando outras fantasias que se concretizam no mundo dos homens.



ISBN 85-87470-63-9



9 788587 470638

Realização



Apoio

FAPE

Fundação de Amparo
à Pesquisa do Estado de Minas Gerais



Os Fazedores de Golems
Organizadores

LE
80
F2
20