

Joana de Mello Moser
Universidade Autónoma de Lisboa

O Golem

Nota de Abertura

Com este trabalho propomo-nos debruçar sobre o romance de Gustav Meyrink, *Der Golem* (2000). Trata-se quanto a nós de uma introspecção do herói que o autor habilmente transforma em sonho.

Não sendo nossa intenção fazer uma análise exaustiva da obra, dados os limites convencionados para a extensão do trabalho e a imensidão de imagens que atravessa o texto, decidimos começar por um prólogo visando o mito de que Meyrink parte para escrever este romance seguido de uma breve abordagem sobre a época e vida do autor, para depois passarmos à montagem da obra, à luz de uma atmosfera fantástica.

Terminaremos com a análise do texto, na qual apontaremos as posições que consideramos mais relevantes.

Origem do mito

Diz a lenda que o mito do Golem nasceu da mística hebraica do séc. XIII. O Golem – matéria informe – ter-se-ia tornado num homúnculo a partir da invocação mágica de um nome. Terá sido Elijah de Chelm quem criou o Golem a partir do barro, ao escrever na sua frente o "Shemhamforash" – nome secreto de Deus. Assim lhe foi concedido o poder da vida, mas não o poder da palavra. Quando o Golem atingiu um tamanho e força sobrehumanos, o criador, temendo as suas potencialidades destrutivas, apagou-lhe o nome da testa e ele transformou-se em pó.

Rezam algumas versões da lenda que não foi o nome de Deus mas a palavra "emet" – "verdade" – que foi inscrita na sua testa. A destruição do Golem verificou-se quando se apagou a primeira letra, tendo restado a palavra "met" que significa morte.

O motivo central deste mito é o acto da criação, tal como vem descrito no *Livro do Génesis* – criar um homem a partir da terra, dar vida à matéria, desafiar e copiar Deus –, pelo que na perspectiva cristã esta é uma temática considerada absolutamente prometaica.

Na opinião de Aglaja Hildenbrock (1986: 65), a lenda do Golem tem uma componente folclórica e outra teológica. No que respeita à componente folclórica, conta-se que certo dia o Rabbi Low (Praga, séc. XVI) se propôs criar um servo a partir do barro, o terá "animado" por fórmulas mágicas através do nome de Deus, mas que mais tarde o teve de destruir, porque ele tinha entrado num descontrolo total. Apesar de o Rabbi

ser considerado sábio e santo, a criação do Golem foi vista como um acto melindroso e problemático, cuja ambivalência se manifesta na dupla natureza do Golem: por um lado possui um corpo dotado de forças naturais, por outro, é mudo e não tem alma, não devendo ser considerado um ser humano na verdadeira acepção da palavra: é insensível, mas obediente; um ser sem passado nem futuro, sem duração e sem memória. Assim, embora criado como Adão a partir da terra, o Golem não tem sentimentos nem capacidades intelectuais; ele "escuda-se" na pessoa do Rabbi Low – "a sua potência espiritual" –, o que nos leva a pensar que o Golem é um "duplo" do Rabbi.

No que respeita à componente teológica, tudo se passa de forma diferente: a Adão, a vida e a palavra são dadas por meio do sopro divino. Criado a partir da melhor porção de terra criteriosamente seleccionada no centro do mundo, o monte do Sião, ele deverá ser entendido como a reunião de todos os elementos de que é constituído, ou como a súpula dos quatro pontos cardeais, a partir dos quais é feito (Scholem, 1966: 181.2). Adão será pois a totalidade; ele pertence um pouco a todo o lado.

O Adão que o sopro de Deus ainda não insuflou é neste sentido como o Golem, que significa "sem forma".

Numa célebre passagem do *Talmud* que G. Scholem expõe numa das suas obras, vêm descritas as doze primeiras horas de Adão: "durante a primeira hora reuniu-se a terra; na segunda, esta foi amassada e tornou-se "Golem" – uma massa ainda informe; na terceira hora moldaram-lhe os membros e na quarta deram-lhe uma alma; na quinta hora já se mantinha de pé e na sexta *nomeou* todos os seres vivos da terra" (*ibidem*).

De acordo com este passo, Adão encontrava-se ainda em estado bruto – não tinha ainda alma nem tão pouco falava – ao nomear as coisas.

As opiniões dos grandes estudiosos divergem no que acima foi dito. Citamos a propósito um passo que Scholem menciona nas suas obras *La Kabbale et sa Symbolique* e em *A Cabala e a Mística Judaica*. Na primeira diz-nos que num *Midrash* dos séculos II e III, Adão vem descrito como sendo "um Golem de tamanho e força cósmicos a quem Deus terá mostrado as gerações futuras, quando Adão ainda se encontrava 'sem vida' e não falava" (*idem*, 182); na segunda refere que o ponto de partida para a doutrina da transfiguração das almas, que começou a ter impacto entre os cabalistas a partir dos meados do séc. XVI, foi um velho *Midrash* que narra que quando Adão jazia, ainda sem vida, como mero Golem, Deus lhe mostrara os justos que proviriam da sua semente. Todos estavam dependentes do seu corpo, alguns pendurados na sua cabeça, outros nos seus cabelos, no seu pescoço, (...) na sua boca e nos seus braços" (Scholem, 1990: 207. 5).

Os cabalistas interpretaram estas palavras do seguinte modo: se todas as almas do género humano se encontravam em Adão, era porque Adão antes da queda formava "um corpo místico", um ser cósmico no qual se organizava "a substância anímica de todos os níveis de realidade, do mais elevado ao mais baixo". Adão era assim a verdadeira Alma que Deus criara, o reflexo da realidade espiritual.

A questão que se coloca agora é a seguinte: Quem é Adão?

Terá ele "assistido" à criação do mundo?

Pela citação do *Midrash* que referimos, parece haver aqui dois aspectos a considerar: Como poderá Adão ter nomeado as coisas da terra numa fase em que não possuía ainda uma alma nem tinha o poder da palavra, o que para os cabalistas significa que

ainda não tinha sido dotado de razão, pois para eles a palavra é a faculdade mais elevada que um "ser" pode possuir. Mas esta mesma citação pode levar-nos a concluir que foi nestas primeiras horas de vida de Adão (o Golem), precisamente o espaço situado entre a segunda e a quarta, que se verificou todo o mecanismo da criação.

Alexandre Safran formula uma explicação para estas questões: "Se unir a inteligência ao amor e souber pôr a sua conduta ao serviço do bem, o homem está em condições de se aproximar do modelo divino, pois ele é o único ser cuja natureza está dividida: é matéria, mas também é espírito e é isso que faz com que tenha um lugar especial no seio da criação" (Safran, 1960: 324.6). Essa também a razão por que tem sempre uma grande tendência para distinguir em todos os elementos do universo um aspecto duplo: o material e o espiritual. Compreendemos assim que matéria e espírito remontam a um pensamento original/ espiritual, que corresponde aos dois aspectos da criação: "a bondade, que é de ordem espiritual, e a verdade, que é de ordem racional, científica" (*ibidem*).

"No princípio era o Verbo..."

O Verbo é aquilo que surge em primeiro lugar e antes de tudo. É um atributo divino, o sopro da criação que no momento original se identifica com a Palavra. É a manifestação de um princípio visível e espiritual que é Deus, de onde tudo emana e que se confunde, no início, com o nome de Deus, o que significa que entre o nome e a coisa não há distinção.

Alef, o puro sopro, permite a transmutação do nada original – o caos – para o cosmos. Quando se diz "faça-se", inicia-se o processo da criação, a viragem marcada de uma "matéria informe" para qualquer coisa que ganha forma.

Deus disse: "Faça-se a luz". E a luz foi feita. E Deus viu que a luz era boa e separou a luz das trevas. Chamou dia à luz e às trevas, noite.

A identidade indiferenciada vai dar lugar a um sistema de opostos: é uma "força" da qual a linguagem brota e dela o próprio mundo criado.

"Façamos o homem à Nossa imagem, à Nossa semelhança". E assim Deus cria depois o homem a partir do barro, a quem é insuflado o sopro divino e é dada a capacidade da linguagem.

É, pois, Adão quem vai dar o nome às "coisas". Esta possibilidade de "nomear" acontece ainda numa fase paradisíaca em que a linguagem humana é reflexo divino. A essência espiritual reporta para um momento primitivo em que havia um sentido profundo da interligação entre a Palavra e a coisa, porque nas origens o nome não é conteúdo. Não há separação entre conteúdo e forma, porque tudo se (con)funde.

Mas no momento em que Deus concede ao homem o dom da linguagem, coloca-o acima da Natureza e inicia-se a divisão. O homem vai nomear aquilo que é Uno e nomear é conhecer. Conhecer é separar.

A contradição é própria do homem, que acaba por entender que é da tensão dos opostos que nasce a união. E é quando toma consciência do seu estado de pecado – de "separação" – que se encontra em vias de proceder à reunificação dos elementos divididos.

De tão diferenciada, a linguagem acaba por perder a sua unidade primordial e estilhaça-se. O homem – como a linguagem – dá-se conta de todo esse desmembramento e tem vontade de regressar.

Com toda a ambiguidade que encerra, o mito da criação tornou-se de há muito um desafio para o homem: para além de se propor dar vida a um ser criado a partir da terra, ele precisava de descobrir a maneira de o "animar".

Foi assim que, a partir de muitas combinações de letras do alfabeto hebraico, pensou ter chegado à fórmula mágica, criando um "Golem" de barro ao mesmo tempo que pronunciava essas combinações. Mas tudo não passou de uma ilusão, pois a desintegração a que Adão foi sujeito e que constituiu a sua queda nunca se poderia verificar com o Golem.

O versículo 3,19 do *Livro do Génesis* elucida-nos um pouco sobre este tema. "Tu és pó e em pó te tornarás!", disse Deus. Mas ao passo que o homem se liberta do seu corpo ao tornar-se pó, regressando pela parte espiritual ao "Uno", com o Golem – que não tem espírito – não pode verificar-se a re/ integração: o Golem transforma-se em pó e dele não resta nenhum vestígio.

É este, a meu ver, o segredo que o homem procura: conseguir dar uma alma a um ser por si fabricado.

Gustav Meyrink – Época e vida

Sabemos que o século XIX foi uma época em que proliferou o desenvolvimento de algumas ciências como o hipnotismo, o mesmerismo, o ocultismo e outras e que a psicanálise quis mostrar que "a arte e a literatura fantásticas são coisas sérias que constituem, como o sonho, transposições metafóricas de preocupações profundas" (Vax, 1972: 3.1).

Sabemos também a fascinação que exerceram as famosas personalidades duplas na época e "como a loucura, a droga e o sono são considerados capazes de libertar as capacidades inferiores e "automáticas" que, sobrevivendo à derrocada da razão, aparecem "mais profundas", primitivas e fundamentais do que a actividade racional" (*idem*, 39. 2).

No campo da astrologia provou-se também ser possível que a mesma constelação de planetas possa provocar periodicamente os mesmos ou acontecimentos semelhantes e que o ser humano possa saltar determinados períodos de tempo através do sono, quer no sentido do passado – recordando para trás – quer no do futuro através da capacidade de visão ou previsão.

Gustav Meyrink foi quem primeiro recorreu a estes mecanismos de repetição, ao recolher acontecimentos de um passado incerto da lenda do Golem para o tempo presente: "o Golem é um fenómeno de índole "ahasvérica", isto é, aparece de trinta e três em trinta e três anos" e neste romance, à janela de um quarto no *ghetto* de Praga, ao qual ninguém tem acesso" (Scholem, 1966: 197.3).

Nascido em Viena no ano de 1868, Gustav Meyrink era filho natural de Carl von Varnbuler, ministro do rei de Württemberg, e de Maria Meyer, uma actriz bávara.

Depois de um casamento fracassado foi viver para Praga, onde se dedicou a negócios vários que cedo o arruinaram. No meio de uma grande crise descobriu o esoterismo e fez parte de alguns círculos ocultistas.

Casou segunda vez e mais tarde estabeleceu contactos com o movimento teosofista, tornando-se também adepto de uma escola yoggica e alquímica.

De 1916 até 1932, ano em que morreu, dedicou-se a actividades secretas de toda a espécie em Viena, Munique e Praga, e também a experiências de telepatia.

Vemos assim as enormes influências que as escolas a que se dedicou terão exercido sobre ele. Numa grande necessidade de se "encontrar", de aprofundar as questões que mais o atormentavam, procurou incessantemente a verdade: a verdade sobre si mesmo, a verdade sobre o mundo e o transcendente.

O Golem

I. Intenções

Gustav Meyrink é um "analista" que se propõe aprofundar a alma humana. No romance *O Golem*, ele desenha a atmosfera em que vive o burguês e explora o significado do seu inconsciente: dois mundos num só quadro, onde os labirintos do interior se cruzam com as estradas do exterior. Tudo isto se torna evidente desde logo pela forma como monta a "peça", já pela estrutura por que opta para a sua construção – uma moldura que acolhe todas as máscaras que vão desfilar num mesmo retrato –, já pelo modo como organiza o decorrer da acção: um espaço dentro de outro espaço. Um é fechado e limitado e está sujeito a muitas e diferentes forças; o outro, um espaço aberto, que não está "velado" nem en/ coberto e que, por isso, "parece" ser o espaço real.

A contradição expressa nestes dois mundos é aquela mesma que sentimos quando pomos em paralelo a vida íntima e sensual, erótica e sexual, que é própria do homem e as convenções da moral burguesa. O espaço velado – ou o espaço do mundo interior – vai ser povoado de figuras fantasmagóricas, para o que o autor recorre ao impressionismo, a fim de lhe conferir um tom feérico e enigmático. É o que corresponde ao seu inconsciente. O espaço dito "real" é aquele que parece mas não é – espaço em que o homem/ herói está sempre a tropeçar, porque lhe é vedado, carregado de leis ditas pelo homem. É a voz dos outros, a voz da moral burguesa.

II. Moldura

Vejamos em termos gerais qual a função que desempenha a moldura que Meyrink vai utilizar para "armar" o seu romance – cercadura de que se serve para "enfeitar" uma imagem.

Na primeira parte, o eu-narrador (o primeiro) envolto numa moldura dá-se conta de um facto estranho e procura desvendar esse mistério. Começa como que a desembrulhar o enigma – quem? o quê? É o primeiro retrato que põe a revelar, início de um caminho novo que irá percorrer.

Assistimos na segunda parte, já no sonho, a um desfile de personagens que o narrador vai ver retratadas nessa imagem, uma sucessão de máscaras que não é afinal senão o desdobramento do eu inicial, o primeiro narrador.

Temos por fim a síntese ou conclusão – o encontro entre a personalidade do eu-narrador do início com tudo aquilo que para ele constituía o desconhecido. É o diálogo entre uns e outros que vai dar origem a um outro eu.

A moldura prefigura assim a tese de uma estrutura: a apresentação ou introdução de uma imagem e o desfile de uma imensidão de seres cujas características vão ser retratadas – verdadeiras "antíteses" que vão ganhando forma, dando-se, depois de uma longa busca, *em síntese*, o encontro perfeito.

III. Ampliação

1. Mergulho no sonho

A imagem da bola de sebo começou a perturbar o narrador, quando a luz do dia se despediu, deixando no ar um tom azul metálico que se foi transformando a pouco e pouco em poeira amarela, cor de enxofre.

Mergulhei no sono e abandonei-me para dar lugar a um outro que desconhecia. O espaço era mágico e envolvente, e eu descí para o mais íntimo que havia em mim.

Retrato de fim de tarde. A luz esvai-se e há um mergulho no sono a simbolizar o momento em que o homem perdeu a luz/ o controlo: o inconsciente colectivo – ou a memória colectiva da queda – está aqui representado no eu; é uma aproximação do particular para o geral que o autor faz, porque o eu representa toda a humanidade.

A vida é aparência porque feita de uma sombra que se projecta. Aquele que procura o sentido da vida encontrará os signos que de algum modo o levem ao encontro da verdade.

Chamaríamos a esta primeira parte *a tese* da obra, uma caixinha russa que se abre ou o eu-consciente que se encontra em reflexão. Do estado consciente passa pouco a pouco ao pré-consciente. O sono chega e o homem é invadido por mil e uma questões.

O que é o eu?

A caixinha russa abre-se para dar lugar a um outro.

2. Na demanda do eu

Uma multiplicidade de caixinhas cada vez mais pequenas saem de dentro da primeira. Assistimos ao desdobramento dos vários eus, que se traduz, no sonho, no encontro com as diferentes "personae": um desfile de máscaras retratadas na mesma moldura – o eu inicial ou o eu consciente.

A noite estendeu o seu manto e no sonho eu escutava o silêncio. Os fantasmas que me habitavam saíram para fora de mim, levando com eles o Golem.

Procurava o desconhecido naquele manto misterioso que me penetrava cada vez mais fundo à espera que se fizesse luz para poder conquistar o que para mim era "encoberto".

A capacidade de visão foi incrementada durante a noite, pois que, durante o sono, o inconsciente se encarregou de separar os elementos: o trigo para um lado, o joio para o outro.

Aquele espaço mágico servia de guia à minha "alma", que nos labirintos estreitos da noite procurava um caminho que conduzisse à verdade.

Reminiscências de um passado longínquo... imagens de um mundo que habitara em tempos... máscaras... seres que se movimentavam para lá e para cá, numa busca incessante.

3. Alvorada

O fim da tarefa aproxima-se e abre-se a última caixinha, súpula de todas as outras.

Depois de uma longa caminhada, a transformação interior que no eu se opera é a tentativa de encontrar de novo a luz.

O sonho projecta-se no texto, caminho necessário para atingir a perfeição, o desenvolvimento do ego, a identificação do eu.

O que é o eu? O que não é o eu?
Qual o princípio e o fim das coisas?

O tempo aqui não corre, porque fora do espaço material perde o valor que tem para nós. E o "eu" vê o passado, o presente e o futuro – e vê a realidade total que se projecta na imagem do jardim edénico, nas últimas páginas deste romance.

Reflexões, análise e simbologia¹

Der Golem surgiu em 1915. Nascido de um conto, pois a princípio era essa a ideia, Meyrink começou por introduzir-lhe algumas modificações um pouco à deriva, até que o romance aconteceu, resultando assim numa obra complexa que esconde ideias heterogêneas entrelaçadas num mesmo cenário.

Por este motivo e tendo em conta a época em que o autor se insere, achamos difícil analisá-la em toda a sua extensão, pelo que resolvemos atribuir-lhe a categoria de obra aberta, sendo dado a cada leitor o livre arbítrio no que respeita às conclusões que dela venha(m) a tirar.

O facto de ter querido trabalhar o motivo do Golem num romance é indício de que qualquer coisa dessa lenda do passado tinha ficado por "clarificar". E logo se lançou a ele com o maior entusiasmo. Embora não tivesse feito o mesmo tipo de abordagem que vinha sendo costume durante o século XX, manteve alguns dos seus traços mais marcantes.

Propomo-nos definir o percurso que o protagonista da estória vai fazer durante o sonho como um ciclo, um conjunto de acontecimentos que nos vão ser apresentados em forma de narrativa durante a sua caminhada, viagem que é acima de tudo interior. E como?

O autor vai focalizar na personagem do sonho um determinado espaço que o faz recordar. Será através das dúvidas e interrogações que for formulando – quer através de monólogos, quer pela voz de duplos – que prosseguirá o seu caminho.

O "eu" mergulha no sono. Ausente deste mundo, deixa-se invadir pelos sonhos que agora o habitam – cenas e sombras que se sucedem e se embrulham numa verdadeira encruzilhada.

Meyrink utiliza aqui o motivo da troca de chapéus. Durante o sonho, o primeiro narrador veste a personalidade de Athanasius Pernath através do chapéu trocado e em consequência disso terá uma vivência estranha, pois vai ser deslocado para essa outra personalidade.

Tal como a coroa representa o poder divino do direito de governar e o capelo o amor ao estudo e à sabedoria, também o chapéu vulgar – sobretudo este que o narrador do "conto" vai tomar de empréstimo – representa uma transferência: o passar ao estado do outro, o mito do eterno retorno, o regresso às origens através da memória do outro. O chapéu é aqui como se cobrisse o que "estava" antes, por algum tempo, e transportasse uma natureza estranha para junto desse actual possuidor.

¹ Nestas reflexões que fomos fazendo à volta da simbologia das imagens contidas na narrativa (os diferentes elementos, as máscaras, os ofícios, os espaços; em resumo, o sonho), tivemos em conta os aspectos que Jorge Luis Borges considera essenciais no tratamento da literatura fantástica: a peça dentro da peça, a contaminação da realidade pelo sonho, a viagem no tempo e a abordagem do duplo.

Meyrink empresta ao seu romance uma atmosfera fantasmagórica: a acção desenrola-se num universo fantástico que se assemelha ao universo do ocultismo. Ele coloca uma imensidão de desenhos geométricos na montagem da obra. Ávido de penetrar em tudo o que pudesse ter mais do que um significado, procurou através destas figuras – não só pela forma, mas também pelo simbolismo de que estão imbuídas – dar-lhe uma dimensão ainda mais profunda: um quadrado dentro de outro quadrado, onde situa o bairro judeu e a cidade de Praga, o espaço do sonho – dos fantasmas, e o da realidade; uma disposição triangular para a colocação das personagens e à volta de todo este tecido geométrico o traço de uma circunferência, que simboliza o percurso que o herói vai seguir – um círculo que se fecha, porque nesta viagem à volta de si mesmo ele regressa ao ponto de partida.

Gustav Meyrink trata aqui "o caminho para a redenção" a partir da lenda popular judaica que lhe dá o nome, mas em vez de se limitar ao tratamento da mesma, ele vai "aproximar" um mito tão discutível quanto este, da Criação, procurando inseri-lo num ambiente misterioso e sombrio, onde elementos de grande profundidade – o mundo simbólico e o ideário da *Cabala* – se jogam com expressões menores – o carácter sombrio do *ghetto*, onde tudo se interpenetra.

Passamos agora a indicar um dos aspectos que entronca na raiz do mito e que o autor trabalhou com bastante ênfase no seu romance: trata-se da velha questão da "unidade" do homem ou da sua divisão interior. Assenta esta no facto de ele se sentir por vezes totalmente desmembrado e não saber a que dar mais valor – se à terra ou ao céu, ao coração ou à cabeça, se à razão ou à emoção.

É uma espécie de fragmentação que o homem sente em momentos de crise, quando o espírito se tem de sobrepor à matéria ou vice-versa e que se deve ao facto de ter sido criado a partir da terra, mas desejar ardentemente ascender espiritualmente a um estado de perfeição.

A obra de Meyrink está repleta de imagens que conduzem a um ou a outro lado do homem – o material e o espiritual. Relativamente às personagens, basta evocarmos a figura de Rosina e a de Mirjam para nos apercebermos dessa dicotomia de que o texto é perpassado. Rosina é o protótipo da mulher fatal, uma mulher tentadora que se oferece a cada esquina com um sorriso malicioso e Mirjam representa a espiritualização da mulher ao mais elevado grau. Este aspecto é perceptível, não só através do seu nome, pois está muito próximo de Maria, mas também pela aura misteriosa que a envolve – ela vive num mundo intemporal em que a fé e a caridade são o que mais importa. A fidelidade e a dedicação por que se rege a sua vida são bem exemplo de uma grande devoção. Mirjam é um ser para quem a felicidade está em poder servir os outros.

Se nos lembrarmos porém de Angelina, velha amiga e antiga "namorada" do sonhador, compreendemos que é nela que está a verdadeira dimensão humana, uma alma carregada de mistério, muito feminina, um ser cuja presença lhe perturba os sentidos – quer aqueles que se ligam mais ao aspecto físico – a matéria – quer aqueles que se ligam mais ao aspecto espiritual. Angelina pertence a um outro espaço, ao espaço de fora do *ghetto*. Ela é ainda o mundo da infância perdida.

Podemos assim concluir que nesta viagem interior uma das tarefas a que o narrador se propõe é lançar-se à conquista da sua "anima". Angelina parece ser o seu com-

plemento mais forte, o que melhor constitui o seu equilíbrio, mas as características que encontra nas outras duas não deixam de ser importantes naquele processo de aprendizagem. De certa forma podemos dizer também que Angelina e Mirjam são o complemento uma da outra: Angelina está mais ligada ao passado e Mirjam projecta-se no futuro.

Eis como nos é apresentado o elemento feminino.

No que respeita às personagens masculinas que povoam o seu círculo de amigos, consideramos um triângulo formado por Zwakh, Vrieslander e Prokop. Zwakh é dono do teatro de marionetes e contador de histórias, Vrieslander modela marionetes e pinta, e Prokop é músico (Mayer, 1975: 213.1).

Athanasius Pernath vai tomar conhecimento de uma doença que tivera em tempos através deste grupo de amigos – uma doença "da alma" causada por um grande amor, que fora recalçada por meios hipnóticos e o leva a tomar consciência do seu passado pessoal.

Existe outro grupo constituído por três figuras masculinas de que fazem parte o próprio Pernath, o estudante Charousek e o assassino "estripador" Laponder, embora no sonho figurem separadamente. Charousek e Laponder representam "o outro lado do eu", que lhe é penoso e que por isso procura manter escondido (*idem*, 202.2). Charousek simboliza a relação inconsciente de Pernath com o Pai; Laponder, por sua vez, incorpora uma das faces da sua relação com o elemento feminino: ele liga o amor à morte.

Compreendemos que o herói do sonho transfere para Charousek a imagem negativa do Pai, na pessoa do ferro-velho, Aaron Wassertrum, enquanto ele próprio encontra em Hillel, Pai de Mirjam e "condutor de almas", a imagem idealizada do Pai.

Wassertrum é homem de aspecto hediondo. Para lá da sua condição de homem, ele representa a tentação: foi ele quem outrora seduziu as mães de todas estas figuras que temos vindo a nomear, agora desaparecidas. Está sempre fechado no meio do "ferro-velho". O narrador do sonho dá a entender que ele quase "enxota" as pessoas, quando estas mostram desejo de comprar algum dos seus objectos. Isso acontece, efectivamente, porque para ele todas aquelas coisas têm uma memória. Em todos os objectos há uma recordação de que não deseja separar-se. É o seu passado que ali está, vivo, como se fosse uma capa, um mundo em que Wassertrum se fechou e de que não tenciona sair. E é essa mesma capa – o "ferro-velho" que ele personifica – que não o vai deixar parecer humano: por detrás de toda aquela aparência lúgubre e misteriosa esconde-se um ser impregnado de uma grande sensibilidade, um homem com um passado cheio de mágoas. Vive agora da observação e da saudade e não dá azo a que ninguém invada o seu espaço.

E Hillel quem é?

Hillel encarna toda a colectividade judaica, mas é mais do que isso: ele é o representante de todos aqueles judeus, o mais respeitado.

É ele quem explica a Pernath o que é a essência das coisas, que o ensina a sentir a alma do mundo. Hillel é o "director espiritual", o bom conselheiro a quem todos se dirigem quando se encontram em dificuldades. Ele é o verdadeiro mago, o profeta da comunidade.

Vai ser Hillel quem vai trazer um pouco de luz à desorientação de Athanasius Pernath, quando este recebe a visita de um estranho que lhe leva o livro Ibbur.

Esta palavra começa por constituir um grande enigma para Pernath. Recorre então a Hillel que lhe explica que ela significa "fecundação da alma" e como ele leu alguns passos do livro, a sua alma ter-se-á tornado fecunda do espírito da vida.

É nesta altura que verdadeiramente se inicia o caminho para a redenção.

Ao contar depois a Hillel que uma das letras hebraicas do capítulo "Ibbour" lhe tinha provocado uma visão mítica, Hillel diz-lhe que não se deve apenas ler, mas acima de tudo sentir as letras; deixar que penetrem no mais íntimo que há em nós e procurar o seu sentido profundo através da sensibilidade. É preciso procurar conhecer até os lugares mais recônditos da nossa alma e saber entendê-los; procurar o muro onde se encontra o jardim secreto que habita em todos nós.

Apresentados os traços mais característicos desta galeria de personagens, passamos à fase final do nosso comentário, com o que pretendemos explicar o significado do Golem neste romance e apontar algumas fontes que Meyrink utilizou para o tratamento do mesmo.

Deixámos estes dois aspectos propositadamente para o fim, porque eles estão intimamente ligados com o percurso do nosso herói.

Nesta obra o *ghetto* representa uma localização geográfica e simultaneamente o berço de uma lenda. Ele é aqui o espaço do sonho. Com isto o escritor quer sublinhar que é durante o sonho que o homem se encontra verdadeiramente desperto, pois é nessa altura que ele invade um espaço onde as imagens projectam traumas escondidos através das figuras e acções que se vão desenhando.

Assim, o que é visível no espaço de antes e depois do sonho é uma pedra que se assemelha a um bocado de sebo, essa mesma pedra que surge no limiar do sonho a simbolizar a passagem para o "lado de lá": os espaços interiores e o passado. Ela é "animada" durante o sonho e torna-se no Golem.

A presença deste "ser" é, em Meyrink, muito misteriosa e as suas linhas, pouco definidas. Diríamos que o Golem é perceptível e até mesmo visível apenas em momentos de grande ansiedade, quando o eu-narrador se encontra sem saber muito bem o que se está a passar à sua volta.

Athanasius Pernath começa a aperceber-se, pouco a pouco, do seu significado. Ele surge como símbolo de toda a comunidade judaica e vem evocar a lenda representada na existência automática que os homens do *ghetto* parecem levar – bonecos ou mario-netes que ali vivem, sujeitos a forças diversas, como se estivessem acorrentados.

Quando mais tarde Hillel lhe diz que o Golem significa o despertar da matéria morta através da vida espiritual mais íntima, Athanasius percebe que ele é o representante por excelência de toda a existência do *ghetto* e de cada um na sua individualidade, a imagem colectiva daquele povo e simultaneamente a manifestação dupla de Athanasius Pernath, que acaba por se reconhecer nele: Pernath descobre nesse "ser" o seu negativo.

As fontes a que Meyrink recorre para o tratamento deste romance são de origem variá: a Árvore da Vida – que é também a Árvore do Bem e do Mal ou a Árvore da Sabedoria – espelha-se ao longo de toda esta obra – o espírito ao cimo, suportando a alma, que por sua vez se situa no topo daquilo que representa o nosso lado animal, o instinto.

Tal como a Árvore se ergue para o alto numa atitude de ascese, também o homem – o eu – encontra no *Tarot* uma estrada que lhe indica o caminho para a perfeição.

No que respeita ao estado "consciente", vemos que se reflecte aqui como uma sombra e é por isso que o tempo do sonho não corresponde ao tempo da realidade.

Por sua vez o alfabeto hebraico, de vinte e duas consoantes, traça um paralelo com os vinte e dois arcanos do *Tarot*. Não significa isto que Meyrink misture os elementos de um e de outro; ele utiliza-os porque os conhece bem e por isso os evoca com o mesmo peso, mostrando assim a seriedade com que se deve encarar o quanto de profundo ambos inspiram. O *Tarot* e a *Cabala* identificam-se assim, na medida em que nos conduzem para a mesma mensagem: o caminho da Verdade.

Não podemos deixar de observar **duas** cartas do jogo do *Tarot* que atravessam todo este texto: o "Louco" e o "Enforcado". O "Louco" tem como representação um círculo e simboliza o caminho da salvação. – "O homem, submerso na matéria, ignora a divindade do seu espírito. É o homem que não se conhece a si próprio ao iniciar a viagem para a libertação" (*idem*, 203.3). Ligada ao número doze, a simbologia do "Enforcado" afere-se ao *terminus* de um ciclo e é um número de redenção. A figura mostra uma cruz sobre um triângulo que simboliza a descida da luz à obscuridade. Invertendo os valores usuais – daí que esteja de cabeça para baixo –, o homem identifica-se com a divindade. No plano psíquico esta carta significa a descida ao inconsciente (Mello, 1979: 25.4).

Ao longo da sua viagem pelo sonho, Athanasius Pernath encontra uma sucessão de duplos – os vários eus – com quem se vai identificando e que provocam pouco a pouco a sua transformação interior. Trata-se de um processo de reconhecimento ou individuação que deve ser entendido como a "fecundação da alma".

Enquanto estas imagens que eram primeiramente mais genéricas passam depois a objectivar um passado pessoal, a presença do "fantasma" Habbal Garmin" ou "a exaltação dos ossos", como também é conhecido, vai apontar para um sentido de imortalidade. Hillel explica a Athanasius que este seu "duplo" irá ressuscitar no Dia do Juízo Final tal como desaparece na cova: em "restos mortais". Laponder, a quem um "ser" semelhante terá visitado, diz-lhe que uma corda se há-de partir em duas, no dia em que este fantasma for "coroad".

Mais tarde, ao visualizar esta imagem, um fogo rebenta na sua casa. "Pernath" foge para o telhado e tenta descer por uma corda, presa à chaminé, que se parte em duas e ele toma a posição do "Enforcado". É então que o sonho acaba.

Saído do sonho, o narrador atravessa o rio para se dirigir à casa que fica junto ao muro – no último candeeiro.

Descoberto o muro secreto onde a imagem da ressurreição e da imortalidade se encontram representadas no culto do Deus Osíris, o narrador, irradiado pelos reflexos dourados que envolvem o jardim da eternidade, dirige-se depois para casa. A porta é o reflexo do ser andrógino que a habita – o portão direito é fêmea, o esquerdo é macho. No patamar, Athanasius Pernath e ao lado dele, Mirjam.

Conclusão

Meyrink escolheu para o palco de *O Golem* o bairro judeu de Praga, um bairro antigo, envelhecido, onde as pessoas e as casas se confundem: gente com ar soturno, por vezes desconfiado, que se desloca naquele espaço fechado e sombrio, aparentemente sem ambições – um ambiente que evoca uma atmosfera carregada que se liga à

ideia de prisão e de morte, onde nada acontece. Tudo está quieto e as casas e as pessoas parecem ser feitas da mesma matéria.

Um passo fora do *ghetto* e o ar torna-se logo mais leve. Aqui o espaço é aberto, os caminhos, largos. E o sonhador/ narrador como que nos liberta também a nós, leitores, daquelas "correntes" que nos prendiam ali no *ghetto*.

Mas o mais importante de tudo é a dimensão psicológica que nos é transmitida nestes espaços de dentro e fora. O herói não se limita a uma descrição exterior; tudo o que o rodeia tem peso. E assim nos são apontados diferentes caminhos de observação nalguns traços físicos em que se adivinham as emoções e os conflitos da alma humana: tristezas, alegrias, frustrações, devaneios..., procurando-se salientar sobretudo dois aspectos que estão aqui muito vincados: o medo e o mistério. Tudo isso se consegue pela ideia de deformação que existe, tanto a nível dos espaços, como das acções e das personagens.

Há portanto um retrato da vida real enquanto dinâmica social – circunstâncias e actuações humanas que se vivem no *ghetto* – e situações do foro psicológico que despertam sentimento, paixão, ansiedade e até medo, um ambiente fantástico, muito semelhante àquele que se vive no romance gótico, criando-se deste modo uma grande empatia no leitor, que é chamado a sentir, a vibrar, a emocionar-se e a questionar-se. Ele fica preso. Preso às situações, preso ao texto, preso às dúvidas e às interrogações, descendo também ele ao sonho.

Afinal, quem sou eu?

BIBLIOGRAFIA

I

- MEYRINK, Gustav (2000), *Der Golem*, Ullstein Taschenbuchverlag, 17, München: Auflage.
- _____ (s. d.), *O Golem*, Lisboa, Vega.
- MAYER, Sigrid (1975), *Golem: Die literarische Rezeption eines Stoffes*, Bern & Frankfurt, Herbert Lang.
- SINGER, Isaac Bashevis (1982), *O Golem*, São Paulo, Ed. Perspectiva.
- WIESEL, Elie (1983), *O Golem, A História de uma Lenda*, Rio de Janeiro, Imago Editora.
- SMIT, Frans (1988), *Gustav Meyrink, Auf der Suche nach dem Übersinnlichen*, Wien, Langen Müller.

II

- BARTHES, Roland (s./ d.), *Fragmentos de um Discurso Amoroso*, Lisboa, Ed. 70 [Paris, Ed. du Seuil, 1977].
- BAROVICA, Beatriz (1998), *Contos Judaicos de Sempre*, Lisboa, Ulmeiro.
- BURCKHARDT, Titus (1991), *Alquimia*, Lisboa, Publ. Dom Quixote.
- CASARIL, Guy (1961), *Rabbi Siméon, Bar Yochai*, Col. Maîtres spirituels, Paris, Seuil.
- GUÉNON, René (1989), *O Reino da Quantidade e os Sinais dos Tempos*, Lisboa, Publ. Dom Quixote.
- HILDENBROCK, Aglaja (1986), *Das Andere Ich, Künstlicher Mensch und Doppelgänger in der deutsch-und englischen Literatur*, Tübingen, Stauffenburg-Verlag.
- JOHNSON, Paul (1995), *História dos Judeus*, Rio de Janeiro, Imago.
- JUNG, Emma (1989), *Animus, Anima*, São Paulo, Ed. Cultrix.
- KELSEY, Morton (1991), *Myth, History and Faith*, Shaftesbury, Dorset, Element Books Limited.
- LANCASTER, Brian (1998), *The Elements of Judaism*, Shaftesbury, Dorset, Element Books.
- MELLO, Thereza de (1979), *O Tarot, A Arte de Adivinbar com Cartas*, Lisboa, Ed. FP.
- PAUWELS, Louis e BERGER, Jacques (1998), *O Despertar dos Mágicos*, Venda Nova, Ed. Bertrand [1960].
- SAFRAN, Alexandre (1960), *La Cabale*, Paris, Payot.
- SCHAUB-KOCH, Émile (1957), *Contribuição para o Estudo do Fantástico no Romance*, Lisboa, Tip. Gaspar.
- SCHOLEM, G. G. (1990), *A Cabala e a Mística Judaica*, Bibl. de Esoterismo e Estudos Tradicionais, Lisboa, Publ. Dom Quixote.
- _____ (1966), *La Kabbale et Sa Symbolyque*, Paris, Payot.
- SCHOLEM, G. G. (ed.) (1963), *Zohar, The Book of Splendor*, New York, Schocken Books.
- SCHUON, Frithjof (1991) *A Unidade Transcendente das Religiões*, Lisboa, Publ. Dom Quixote.
- TRYON-MONTALEMBERT, René e HRUBY, Kurt (s./ d.), *A Cabala e a Tradição Judaica*, Lisboa, Ed. 70 [Culture, Art, Loisirs, Paris, 1974]

VAX, Louis (1972), *A Arte e a Literatura Fantásticas*, Bibl. Arcádia de Bolso, Viseu, Ed. Arcádia.

WAITE, A. E. (1966), *The Pictorial Key to the Tarot*, New York, University Books [1960].

III

Bíblia Sagrada (1991), Lisboa, Difusora Bíblica, Missionários dos Capuchinhos.

Dictionary of Jewish Lore and Legend (1997), Alan Unterman. Thames and Hudson, London.

PARIK, Arno e RIPPELINO, Angelo Maria, "Postales del ghetto", Fotogr. de Roberto Ponzani, *Revista FMR*, Europa. Edición española, nº 4. Barcelona.