



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS**  
**Instituto de Estudos da Linguagem**

**LUANA SIGNORELLI FARIA DA COSTA**

**NOS BASTIDORES DA HISTÓRIA: MITO E REALISMO  
EM “JOSÉ E SEUS IRMÃOS” DE THOMAS MANN**

**CAMPINAS**  
**2023**

**LUANA SIGNORELLI FARIA DA COSTA**

**NOS BASTIDORES DA HISTÓRIA: MITO E REALISMO EM  
“JOSÉ E SEUS IRMÃOS” DE THOMAS MANN**

Tese de Doutorado apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) como requisito para obtenção do título de Doutora em Teoria e História Literária na área de Teoria e Crítica Literária.

**Orientador: Prof. Dr. Mario Luiz Frungillo**

**ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA TESE DEFENDIDA PELA ALUNA LUANA SIGNORELLI FARIA DA COSTA, E ORIENTADA PELO PROF. DR. MARIO LUIZ FRUNGILLO.**

**CAMPINAS  
2023**

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem  
Leandro dos Santos Nascimento - CRB 8/8343

C823n Costa, Luana Signorelli Faria da, 1991-  
Nos bastidores da História : mito e realismo em "José e seus irmãos", de  
Thomas Mann / Luana Signorelli Faria da Costa. – Campinas, SP : [s.n.], 2023.

Orientador: Mario Luiz Frungillo.  
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de  
Estudos da Linguagem.

1. Mann, Thomas, 1875-1955. José e seus irmãos. 2. Mann, Thomas,  
1875-1955 - Crítica e interpretação. 3. Romance histórico. 4. Realismo na  
literatura. 5. Nazismo. I. Frungillo, Mario Luiz, 1960-. II. Universidade Estadual  
de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações Complementares

**Título em outro idioma:** Behind the scenes of History : myth and Realism in Thomas  
Mann's "Joseph and his brothers"

**Palavras-chave em inglês:**

Mann, Thomas, 1875-1955. Joseph and his brothers  
Mann, Thomas, 1875-1955 - Criticism and interpretation  
Historical novel  
Realism in literature  
Nazism

**Área de concentração:** Teoria e Crítica Literária

**Titulação:** Doutora em Teoria e História Literária

**Banca examinadora:**

Mario Luiz Frungillo [Orientador]

Tito Lívio Cruz Romão

Levy da Costa Bastos

Jefferson Cano

Marcos Aparecido Lopes

**Data de defesa:** 13-09-2023

**Programa de Pós-Graduação:** Teoria e História Literária

**Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)**

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0003-2293-6806>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/8711919476812541>



**BANCA EXAMINADORA:**

**Mario Luiz Frungillo**

**Tito Lívio Cruz Romão**

**Levy da Costa Bastos**

**Jefferson Cano**

**Marcos Aparecido Lopes**

**IEL/UNICAMP  
2023**

**Ata da defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria de Pós Graduação do IEL.**

## EPÍGRAFES

“Quanta vez repetiu-se! e ela há de ao infinito  
Se repetir... Ninguém cede a outrem o poder,  
Nem ao que à força o conquistou pela força  
O exerce. (...)”

**(Wolfgang von Goethe – Ericto, em Fausto II)**

“Ninguém subiu ao céu senão aquele que desceu do céu,  
o Filho do Homem que está no céu.”  
**(Bíblia; João, capítulo 3, versículo 13)**

“Ἡ ψυχὴ εἰς ἀθανατός”  
“*Hé psyché eis atanatós*”  
“A alma é imortal”  
**(Platão)**

Por que não tentas esse poço de dentro  
O incomensurável, um passeio veemente pela vida?  
**(Hilda Hilst – Júbilo, memória, noviciado da paixão)**

Lá e de volta outra vez.  
**(J. J. Tolkien, no início de “O hobbit”)**

## AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Helena Signorelli Faria, que sempre investiu na minha educação e na minha cultura. Essa vitória é sua também.

Ao meu parceiro, Luis Henrique Garcia Ferreira, fonte de inspiração, diária e inquebrantável, e além disso força, companheirismo e lealdade.

À minha Tia Terezinha Leocádia de Faria Rodrigues, que infelizmente não pôde acompanhar o fim do meu trabalho. Pela fonte de luz que é a sua risada estrondosa, ainda fazendo milagre, onde quer que esteja.

Ao meu orientador, Mario Luiz Frungillo. Primeiramente, pela confiança, por ter me aceitado de fora e, assim, por ter acreditado em mim, quando eu mesma não acreditei. Depois, pelo apoio incondicional no empréstimo da bibliografia e pela benevolente paciência.

Ao Serviço de Intercâmbio Alemão (*Deutscher Akademischer Austauschdienst*), pelo subsídio da bolsa para o *Winterkurs* em 2019. A contribuição foi fundamental à pesquisa.

A todos os meus professores, pelo trabalho que construíram. Espero um dia poder retribuir o que me proporcionaram. Sobretudo, aos meus professores de alemão: em Brasília, Hans Wiedermann; em Campinas, ao Instituto de Língua e Cultura Kreativ; em Düsseldorf: à escola IIK (*Institut für Internationale Kommunikation*), em especial a Udo Tellmann; em Itatiba: a Adolf Heinz Polanski. Em seguida, ao professor responsável pelo meu interesse inicial pela crítica literária, Hermenegildo Bastos.

Ainda quanto a professores, aos membros da minha Banca de Qualificação, pelos diálogos construtivos: Jefferson Cano e Carlos Eduardo Ornelas Berriel.

E também igualmente os meus imensos agradecimentos à aceitação do convite por parte da Banca de Defesa: Levy da Costa Bastos; Tito Lívio Cruz Romão e Marcos Aparecido Lopes.

Aos meus professores de disciplinas enquanto eu estava no Doutorado, sobretudo, Márcio Seligmann-Silva e Alexandre Carneiro.

Uma menção honrosa à Katharina von Wilucki, que me permitiu o acesso à Biblioteca do Arquivo de Literatura Alemã em Marbach.

A germanistas importantes que, ao longo do processo, contribuíram atenciosamente com reflexões. Em especial, Marcus Vinicius Mazzari e Georg Otte.

Aos amigos, sem os quais eu pouco – ou mesmo nada – seria. Principalmente, à Helena Schubert Silva, pela inspiração (minoridade feminina na área de trabalho dela). Também a Marco Vinícius Caetano, pelas conversas que tivemos e por ter me feito resgatar a crença na importância do trabalho que eu estou fazendo.

Às minhas colegas de Doutorado, em especial Eri Barros e Camila Perucchi. Certamente não foi fácil, mas vencemos.

Aos meus colegas de equipe na Empresa Estratégia, sobretudo, ao meu chefe, Wagner Damásio, e aos meus coordenadores pedagógicos, Ismael Santos, Marçal Ferreira, Daniel Reis e Leonardo Pontes. Além disso, à Maria Celina Gil, minha irmã de doutoramento; à Andrea Belo, tão goiana quanto meu orientador; à Fabíola Soares, pela ajuda com uma revisão pontual; e aos historiadores Alessandra Lopes (eterna admiração) e Marco Túlio, inclusive pelas contribuições bibliográficas.

## RESUMO

COSTA, Luana Signorelli Faria da. **Nos bastidores da História: mito e Realismo em “José e seus irmãos”**. (Tese) – Doutorado. Orientador: Mario Luiz Frungillo. Campinas: Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), 2023.

Analisa-se a tetralogia *José e seus irmãos* (tradução brasileira de 1983, relançada em 2000) do escritor modernista alemão Thomas Mann, uma paródia literária baseada na Bíblia (Gênesis, versículos 27-50), investigando a presença do mito. O romance representa uma história de poder e reflete a condição da Alemanha de sua época: a transição da República de Weimar (1918-1933) para a ascensão do partido Nacional-Socialista. O autor fala de seu próprio tempo, embora por meio do método mítico e a partir de outra época histórica que realmente existiu (reinado do faraó Amenhotep IV). Portanto, defende-se nessa tese que *José e seus irmãos* pode ser lido como um romance histórico do seu tempo presente. José é um estadista que consegue salvar o Egito da fome e é uma figura política muito aclamada. Desde a infância, tem educação diferenciada dos meios-irmãos, que o odeiam e o jogam no poço. Porém, José tem instrumentos intelectivos e espirituais que o fazem vencer as dificuldades imediatas, pois aprendeu mitologia com seu professor Eliézer. O enredo temático e a estrutura formal do livro são assuntos comentados no Capítulo 1. A associação de José a heróis míticos é estabelecida no Capítulo 2. Já no capítulo 3, será estudado como o tempo histórico e o mítico se mesclam, de modo que o romance histórico com base realista não exclui a possibilidade do romance mitológico modernista. O Capítulo 4 investiga como que a base mitológica serve de explicação para o contexto histórico da escrita da tetralogia. Por fim, a Conclusão reforça a mensagem sobre perdão em uma época de barbárie, representando uma obra de responsabilidade social, por ser uma resposta frente à sua época. Como instrumentos de análise, utilizam-se principalmente as seguintes fontes: *O romance histórico*, de Lukács (2011a); *História das crenças e das ideias religiosas* (2010), de Mircea Eliade; *Nazismo: o “triunfo da verdade”* (2007), do historiador Alcir Lenharo; *Handbuch zu Thomas Manns Josephromanen* (2002), de Bernd-Jürgen Fischer, além dos biógrafos Prater (2000) e Kurzke (2013).

**Palavras-chave:** Thomas Mann. *José e seus irmãos*. Romance histórico. Realismo. Nacional-Socialismo.

## ABSTRACT

COSTA, Luana Signorelli Faria da. ***Behind the scenes of History: myth und Realism in Thomas Mann's "Joseph and his brothers"***. (Thesis) – Doctorate degree. Advisor: Mario Luiz Frungillo. Campinas: Campinas State University, 2023.

The tetralogy *Joseph and his brothers* (Brazilian translation of 1983, relaunched in 2000) of the German modernist writer Thomas Mann is analysed, a literary parody based on the Bible (Genesis, verses 27-50), investigating the presence of the myth. The novel represents a story of power and reflects the condition of Germany at the time: the transition from the Weimar Republic (1918-1933) to the rise of the National Socialist party. The author speaks of his own time, although through the mythical method and from another historical epoch that actually existed (reign of pharaoh Amenhotep IV). Therefore, this thesis defends that *Joseph and his brothers* can be read as a historical novel of his present time. Joseph is a statesman who manages to save Egypt from famine and is a highly acclaimed political figure. Since childhood, he has had a different education from his half-brothers, who hate him and throw him into the well. However, Joseph has intellectual and spiritual instruments that make him overcome immediate difficulties, as he learned mythology with his teacher Eliezer. The thematic plot and the formal structure of the book are discussed in Chapter 1. Joseph's association with mythical heroes is established in Chapter 2. In Chapter 3, it will be studied how historical and mythical times intermingle, so that the historic novel with realistic basis does not exclude the possibility of the modernist mythological novel. The Chapter 4 investigates how the mythological basis serves as an explanation for the historical context of the tetralogy's writing. Finally, the Conclusion reinforces the message about forgiveness in a time of barbarism, representing a work of social responsibility, as it is a response to its time. As instruments of analysis, the following sources are mainly used: *The historical novel*, by Lukács (2011a); *History of religious beliefs and ideas* (2010), by Mircea Eliade; *Nazism: the "triumph of truth"* (2007), by the historian Alcir Lenharo; *Handbuch zu Thomas Manns Josephromanen* (2002), by Bernd-Jürgen Fischer, in addition to his biographers Prater (2000) and Kurzke (2013).

**Keywords:** Thomas Mann. Joseph and his brothers. Historical novel. Realism. National Socialism.

## LISTA DE ESQUEMAS

Esquema 1 – Estrutura.....	35
Esquema 2 – A totalidade.....	41

## LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 – A ascensão política.....	116
--------------------------------------	-----

## LISTA DE QUADROS

<b>Quadro 1 – O nascer de um romance.....</b>	<b>21</b>
<b>Quadro 2 – As técnicas.....</b>	<b>39</b>
<b>Quadro 3 – Cosmogonias.....</b>	<b>44</b>
<b>Quadro 4 – Os deuses do Egito.....</b>	<b>46</b>
<b>Quadro 5 – As tribos de Israel.....</b>	<b>61</b>
<b>Quadro 6 – O preferido.....</b>	<b>63</b>
<b>Quadro 7 – O deus da morte e da escrita.....</b>	<b>69</b>
<b>Quadro 8 – O mito dentro do mito.....</b>	<b>71</b>
<b>Quadro 9 – Deus é contraditório.....</b>	<b>88</b>
<b>Quadro 10 – Equivalências.....</b>	<b>119</b>
<b>Quadro 11 – A construção e a destruição do Estado Social.....</b>	<b>120</b>

## ABREVIações, NOMENCLATURAS E SIGLAS

- História** Será utilizada a terminologia “História” (com letra maiúscula), para se referir à disciplina e ao método historiográfico. Já “história” (com letra minúscula) corresponderá ao enredo, exceto quando aparecer diferente em citações de críticos. Assim como a ciência da Literatura é uma palavra que será retratada com letra maiúscula. Já o outro substantivo, formado por prefixação, “pré-história”, é utilizado com letras minúsculas.
- José** O nome da tetralogia *José e seus irmãos* será abreviada apenas para *José* (no itálico). O nome José, sem ser no itálico, corresponderá ao nome do personagem propriamente dito.
- Manneano** O adjetivo “manneano”, formado a partir do nome próprio, o sobrenome do escritor Thomas Mann, é utilizado com “e” e não com “i”, para ser padronizado em relação a algumas traduções consultadas. Já o adjetivo “lukacsiano”, que é formado do mesmo modo a partir do sobrenome de György Lukács, foi utilizado sem acento agudo, por se tratar de palavra derivada.
- Realismo** O conceito de Realismo (com letra maiúscula) vai se referir ao movimento literário do fim do século XIX, ao passo que realismo será um termo sinônimo à verossimilhança.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO – DESCENDUS AD THESIS.....</b>	15
<b>1. CAPÍTULO 1 – O VERBO ENCARNADO: O ROMANCE SE EXPLICA A SI MESMO.....</b>	21
1.1 “O verbo se fez carne e habitou entre nós”: o conteúdo.....	26
1.2 “No princípio era o verbo, e o verbo estava com Deus”: a forma.....	34
<b>2. CAPÍTULO 2 – NO PRINCÍPIO, ERA O MITO.....</b>	52
2.1 Thomas Mann, a Bíblia e o mito.....	52
2.2 José como Tammuz, o despedaçado.....	58
2.3 José como Thot, o artista.....	67
2.4 José como Hermes, o orador.....	75
2.5 José e o tempo: a esfera.....	79
<b>3. CAPÍTULO 3 – O ROMANCE DE MIL FACES.....</b>	83
3.1 O romance histórico.....	97
3.2 O romance mitológico.....	107
<b>4. CAPÍTULO 4 – O TRIUNFO DO REALISMO.....</b>	112
4.1 Controle cromático.....	123
4.2 O abismo vê o homem.....	128
4.3 O herói nacional.....	134
4.4 Conhecer para prover.....	141
<b>CONCLUSÃO – O MITO HUMANIZADO.....</b>	148
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	155
<b>ANEXOS – E AGORA, JOSÉ?.....</b>	167
ANEXO A: GLOSSÁRIO DE MOTIVOS.....	167
ANEXO B: GLOSSÁRIO DE NOMES.....	174
ANEXO C: ENTREVISTA COM GEORG OTTE.....	189

## INTRODUÇÃO: *DESCENDUS AD THESIS*

Eu li Thomas Mann pela primeira vez no 2º semestre de 2014 para uma disciplina do Mestrado na Universidade de Brasília, intitulada de “Literatura e política” e ministrada pelo Prof. Dr. Piero Luis Zanetti Eyben. O romance *A montanha mágica* foi um divisor de águas para mim e é por causa desse livro que hoje estou onde estou, que cheguei aonde cheguei. Quando eu li Thomas Mann, eu *soube* que eu queria estudar aquele escritor. Abandonei outros projetos para me dedicar a ele. Eu havia começado a estudar alemão informalmente no início de 2014, sem maiores intenções, somente porque uma amiga na época foi para a Alemanha, pelo então programa do Governo Federal, Ciências sem Fronteiras. Hoje, já estudo alemão há uma década. A partir do momento que decidi investir na pesquisa desse escritor, Prêmio Nobel de Literatura de 1929, o estudo de alemão passou de *hobby* a projeto de carreira. Por meio da indicação do Prof. Dr. Edvaldo Bergamo, conheci o meu orientador, Prof. Dr. Mario Luiz Frungillo, e com o tempo me aproximei ainda mais de Thomas Mann. Após minha Banca de Qualificação, foi sugerida a releitura do meu objeto. A releitura de *José e seus irmãos* foi um trabalho de acompanhamento atento, análise cerrada, junto com anotações e cotejo com o original, assim como estabelecimento de diálogo com críticos manneanos.

Thomas Mann é conhecido principalmente por obras como *A morte em Veneza* (1912), *A montanha mágica* (1924) e *Doutor Fausto* (1947). Menos conhecida é a sua tetralogia bíblica *José e seus irmãos* (1933-1943), cujo enredo representa uma história de poder e reflete a condição da Alemanha de sua época, isto é, a transição da República de Weimar (1918-1933) para o Nacional-Socialismo. Nas palavras do próprio autor, em prefácio escrito para a tradução estadunidense de 1948, este é o seu maior empreendimento épico e o ajudou a passar por um período de tempestade com força inquebrantável (MANN, 2005). Segundo George Otte (2023), neste prefácio “Mann ‘agradece’ sua própria obra por ter lhe ajudado a superar os momentos difíceis do exílio.” Ou seja: é a própria obra que teve uma “influência” no pensamento do seu autor.

Do original *Joseph und seine Brüder*,<sup>1</sup> o romance de Thomas Mann revela-se uma crítica acerca dos acontecimentos de sua época, mas também remonta a um passado histórico, na tentativa de vislumbrar um possível futuro latente. Elementos do passado são reconhecíveis no presente em processo de continuidade. A qualidade de verossímil no presente tem origem no passado. Essa tese situa a tetralogia *José e seus irmãos* de Thomas Mann como um caleidoscópio de técnicas romanescas, com destaque para a possibilidade de poder ser lida como um romance histórico de seu tempo presente. O livro é tão complexo que não se encaixa numa única categoria do cânone literário. A forma “romance” se reveste da túnica multicolorida de José e, tal como ela, tem várias faces. Sobre esta roupagem, segue a sua descrição.

– Luzeiros celestes! – exclamou José – Que beleza! Paizinho mercador, que está mostrando ao freguês no teu bazar? Aquele é Gilgamech como o leão no braço, de longe o reconheço! E ah, pelo que vejo, alguém luta com um grifo e agita a clava. Espera, espera! Sabaoth, que animais! São os amantes da deusa, cavalo, morcego, lobo e o pássaro de cores variegadas! Deixa-me ver! Oh, deixa! Não o reconheço, não distingo. Os pobres olhos do teu menino estão ardendo com o esforço que ele faz para olhar da distância que nos separa. Será aquele o casal homem-escorpião com a caudazinha espinhosa? Não estou certo, não me parece que seja, se bem que, como é natural, meus olhos lacrimejem um pouco. Espera, mercador, aproximome deslizando sobre as minhas pernas, com as mãos às costas. Ó Eloim, como fica lindo de perto, como fica tudo claro! Que fazem ao pé da árvore aqueles espíritos barbudos? Fecundamna... E que vejo ali escrito? “Tirei meu vestido, devo pô-lo de novo?” Estupendo! Sempre Nana com a pomba, o Sol, a Lua... devo pôr-me de pé! Preciso erguer-me, mercador, não vejo a parte superior; a tamareira da qual uma deusa estende os braços com comidas e bebidas... É permitido tocar? Não custa nada, segundo espero, soerguê-lo com a mão, usando todas as precauções, para ver como é leve e pesado quando alguém o tateia, para ver como é pesado e leve o todo... Mercador, eu sou pobre, não o posso comprar. Dá-mo! Tens tanta mercadoria... Deixa o véu para mim! Sê bom de verdade, empresta-mo, para que eu o mostre a todos, com ele no corpo, para crédito do teu bazar! Não? Não, mesmo? Ou vacilas na dúvida? Vacilas um pouquinho, e contudo na tua severidade quiseras, ao mesmo tempo, que eu o vestisse? Não, engano-me. Vacilas, mas é de o estares segurando e desdobrando há tanto tempo. Há muito que te estás cansando... Dá-mo! Como é que a gente o usa e se envolve nele? Assim é assim, e talvez ainda assim? Que tal?

---

<sup>1</sup> Destaque também para o monumental trabalho da *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Die Geschichten Jaakobs / Der junge Joseph* no primeiro volume e *Joseph in Ägypten / Joseph der Ernährer* no segundo volume. Essa edição foi publicada em 2018.

Sou eu um pássaro dos pastores em traje multicolor? Ó véu de Mami... como fica no filho? (MANN, 2000a, p. 458-459).

E quando Jacó cede a esse apelo é que começa o ódio dos irmãos. Essa túnica é uma vestimenta imponente de José, famosa por ser o símbolo da primogenitura, presente que ele literalmente arranca do pai Jacó, pois antes estava destinada ao irmão mais velho, Rubem. O termo será retomado ao longo da pesquisa, bem como será elucidado no glossário (Anexo A).

Como proposto no título dessa tese, o tempo histórico é como uma coxia, a partir da qual existem várias formas de observação. O leitor, enquanto observador, pode considerar o romance histórico como apenas uma dessas formas. Inclusive, “bastidor do tempo” (“*Küstenkulissen*”: cenários costeiros) é uma terminologia usada pelo próprio Thomas Mann, já no prólogo da “Descida ao Inferno”, o que acentua o caráter cênico de atuação em papéis dos arquétipos (repetição cíclica de constelações). Segundo Campbell (1990), o arquétipo é uma forma constante, básica e fundamental, que aparece nas obras de pessoas sem conexão entre si, suscitando uma relação entre sua psique. Isso pode explicar o grau de concordância entre culturas separadas geograficamente e historicamente: é como se houvesse algo que as conectasse, e isso é o arquétipo. No romance, são as funções que as personagens irão encarnar.

Entre os jogos articulados na tetralogia, um dos mais importantes é a reflexão sobre o tempo, o que em *José* se reflete especialmente na dialética entre tempo histórico (linear) e tempo mítico (cíclico). É como se houvesse um tríplice tempo: o da História Literária (avanço do Realismo até o Modernismo), História da Alemanha e História do Egito Antigo.

Tudo isso na tetralogia é reforçado pelo caráter alegórico da linguagem, sendo que cada personagem serve de veículo para um plano maior. A alegoria é uma figura de pensamento usada já desde a Idade Média a fim de simbolização, como a pomba branca que representa a paz do Espírito Santo. Mesmo a alegoria é um conceito fluido. Jon Whitman alega que a alegoria flutua radicalmente entre cultura e História. Já Carlos Ceia estuda a etimologia do termo, que do grego se remete a dizer o outro, “dizer alguma coisa diferente do sentido literal. Regra geral, a alegoria reporta-se a uma história ou a uma

situação que joga com sentidos duplos e figurados, sem limites textuais”.<sup>2</sup> Entende-se que a alegoria é uma das possibilidades ficcionais de figuração em um romance histórico. E, por meio de suas simbologias particulares, em seu teor estético, as obras de arte podem atuar como retrato de sua época (ADORNO, 2008).

Por romance histórico, entende-se um romance que se apropria do uso de figuras históricas, que realmente existiram, agindo em momentos históricos decisivos (LUKÁCS, 2011a). O tempo mítico criado para figurar dentro da tetralogia é motivado pelas Escrituras Sagradas da Bíblia, e é usado para estabelecer uma ponte com o presente de Thomas Mann. A base do autor é o Antigo Testamento, com ambientação no Oriente Médio. Aproximadamente no século VIII a. C., funcionários de Ciro, na Antiga Pérsia, criam um grande império, sendo que apenas em 1948 funda-se Israel. Trata-se de um passado forjado posteriormente. Thomas Mann escreve sobre um livro que, por si só, já é uma coletânea de mitos. Portanto, é um texto literário (a tetralogia romanesca) conversando com outro texto literário (a matriz bíblica).

Quanto à estrutura da tese, agora será esclarecido como ela será dividida. Nessa **Introdução**, o objetivo foi situar o leitor em conceitos importantes que serão os alicerces instrumentais da pesquisa.

No **Capítulo 1**, serão explicadas questões sobre o enredo (o conteúdo) e as motivações manneanas para a escritura desse romance em particular, assim como as técnicas e os recursos literários empregados (a forma).

No **Capítulo 2**, será estudado o mito como método de representação da realidade. José é aproximado de algumas figuras mitológicas, como Osíris, Thot, Hermes etc. Será estudada a dialética entre tempo histórico e tempo mítico, sendo os principais embasamentos Mircea Eliade (2010) e *O livros dos mortos* (2019).

No **Capítulo 3**, estuda-se teoricamente a base do romance histórico, justificando por que a tetralogia *José e seus irmãos* pode ser considerada um romance histórico do tempo presente de Thomas Mann, e, ao mesmo tempo, uma obra mitológica e modernista que apresenta método de representação realista. Logo, o romance histórico se complexifica e passa por outros métodos

---

<sup>2</sup> CEIA, Carlos. E-dicionário de termos literários. Disponível em: <https://tinyurl.com/yrkeddmp>. Acesso em: 26 mar. 2023.

de representação, como o mítico. Os principais teóricos estudados nesse capítulo vão ser Lukács (2011a)<sup>3</sup> e Regina Zilberman (2003), uma especialista em romance histórico.

No **Capítulo 4**, será mostrado como a noção de mito mudou do mundo antigo para o moderno. No caso particular da Alemanha, corre-se o risco da mistificação, isto é, da deturpação do mito, com a ascensão do Nacional-Socialismo. Serão analisadas algumas passagens do romance que dialogam com o tempo histórico presente de Thomas Mann.

Na **Conclusão**, é reforçada a ideia de José como uma grande comédia humanizada, até pelo que é descrito na penúltima parte da tetralogia: “A comédia sagrada”. Destaca-se a mensagem do perdão por meio do amor, inclusive como parte da promessa.

A tese ainda conta com a presença de **Anexos**, que foram desenvolvidos a partir de reflexões e inquietações. Por último, mas não menos importantes, eles são essenciais para a consolidação final da pesquisa. Os dois primeiros (A e B) são glossários: o primeiro um dicionário de *Leitmotive* (motivos condutores) em *José* e o segundo de nomes (de pessoas, lugares etc.). Já o terceiro (C) é uma entrevista com o germanista Georg Otte. Tais recursos podem iluminar o entendimento dos leitores, para que eles se sintam guiados, como José no poço.

Dessa forma, José se encaminha da mera figura bíblica, já existente desde a ancestralidade, para representar um modelo de estadista, um mito político, e a obra de Thomas Mann, embora fale de temas aparentemente distantes e desvinculados da sua realidade, representa o íntimo da ascensão do nazismo após o fracasso da República de Weimar. Como resultados esperados, procura-se provar na tetralogia o triunfo do realismo no sentido engelsiano do termo, mediante a figuração de personagens concretas em situações concretas.

Para além do humanismo, uma história como a de *José e seus irmãos* pode servir e ensinar, e principalmente ser acionada em momentos decisivos da História, como é este o nosso tempo, de forma que estudar a tetralogia é importante para tentar entender o *hic et nunc*, o aqui e agora. O verdadeiro poder

---

<sup>3</sup> Entende-se que Mircea Eliade e György Lukács são teóricos com ideologias diferentes. Porém, para fins de posicionamento teórico, ambos serão utilizados em momentos variados: Eliade por causa de sua significativa pesquisa mítica e Lukács por causa de sua antologia acerca do romance histórico.

da Literatura está na simplicidade, no seu alcance. Em *Studies in European realism*, mais especificamente no capítulo *Tolstoy and the development of realism*, Lukács (1964) fala que uma narrativa exemplar, como a lenda de José do Antigo Testamento, no fundo é magnificamente simples e fácil de se entender.

Lukács é um teórico húngaro desde a juventude até a maturidade se dedicou a pesquisar sobre Thomas Mann. Na obra *O romance histórico* (2011a), obra de sua maturidade, por exemplo, diz o crítico que “o realismo, como o de Thomas Mann, em contrapartida, criticava o dado imediato, situando o fenômeno no conjunto, ou seja, configurando-o artística e organicamente como totalidade” (p. 25). Consequentemente, o romance histórico torna-se luta real da humanidade, podendo ser aplicada à realidade objetiva. É perceptível a qualidade de *atual* da obra de Thomas Mann, compreendendo o sentido duplo da palavra “atual”, que tanto pode designar o presente recente, quanto a potência de se tornar *ato*, ou *ação efetiva*. Dessa forma, a tetralogia assume um caráter de responsabilidade social.

Pretende-se trazer o nível de discussão sobre uma obra como *José e seus irmãos* para o Brasil, onde ainda se carece de crítica literária especializada, bem como de pesquisa acadêmica específica sobre esta tetralogia. Tal romance merece uma tese porque, em relação a outras obras do autor, ela é menos estudada. Os maiores estudiosos contemporâneos de Thomas Mann continuam sendo alemães, como Hermann Kurzke, Käte Hamburger, Eckhard Heftrich e Hans Mayer. O Brasil conta com estudiosos de Thomas Mann, porém a atenção ainda se volta essencialmente para *A montanha mágica* e *Doutor Fausto*. Olímpio José Pimenta Neto é um dos únicos pesquisadores que enfrentou a tetralogia de José em meios acadêmicos, na sua tese *A invenção da verdade* (1999). Poucos também são os artigos acadêmicos que se dedicam especificamente ao livro, como os de Ruth Röhl (1990) e Sonia Dayan-Herzbrun (1997). Uma coincidência dessas pesquisas é que elas se concentram na década de 1990 do século XX. É preciso trazer José para o século XXI, como Marcus Vinicius Mazzari fez em sua coluna no Estadão, *Thomas Mann e as ideologias do ódio: “Irmão Hitler”* (2020), abrindo portas para uma nova geração de leitores e pesquisadores. Nesse sentido, essa tese de Doutorado pode contribuir com futuros trabalhos de tradução quanto à crítica acerca da tetralogia, entre outras possibilidades na área da germanística.

## 1. CAPÍTULO 1 – O VERBO ENCARNADO: O ROMANCE SE EXPLICA A SI MESMO

Nesse capítulo, é explicada a história de surgimento do romance (*Entstehungsroman*). A tradução foi publicada pela primeira vez na Coleção Nobel da Editora Globo entre 1947 (1º volume) e 1951 (4º volume), reeditada pela Nova Fronteira em 1983, e a mesma edição foi revisada e relançada em 2000. Para fins de pesquisa, será adotada essa edição mais recente. No Brasil, essas três edições contam com a mesma tradução de Agenor Soares de Moura (1901-1957), sendo que ele nasceu em Barbacena e foi professor de português.<sup>4</sup> A edição brasileira foi dividida em 3 volumes: 1) *As histórias de Jacó e O jovem José*, 2) *José no Egito* e 3) *José, o provedor*. Essa divisão foi feita pela Nova Fronteira ao reeditar a obra nos anos 80. A edição da Globo seguia a divisão original em quatro volumes. Outros trabalhos também merecem destaque. Por exemplo, a tradução para a língua inglesa pela tradutora Lowes Porter (2005), como indica Sérgio Buarque de Holanda no seu texto de 1950 *O espírito e a letra*.<sup>5</sup> Por fim, em Portugal, foi lançada em 2018 uma tradução de *As histórias de Jaacob* com tradução e notas de Gilda Lopes Encarnação. As primeiras datas de publicação do original, bem como passos importantes para o processo, são informações que podem ser acompanhadas no quadro a seguir. Tendo tomado mais de 18 anos ao todo, *José* acompanhou Thomas Mann ao longo de 22,5% da sua vida (mais que um quinto), já que o autor viveu 80 anos.

**Quadro 1 – O nascer de um romance**

<b>Etapas do processo</b>	<b>Datação histórica</b>
Primeira viagem ao Egito	2 a 25 de março de 1925
Primeiras preparações da “novela” de José: anotações sobre Abraão, Hammurabi, José e Amenhotep IV	8 de novembro de 1925
Ganha o Prêmio Nobel de Literatura	1929

<sup>4</sup> “A primeira tradução realizada por Moura foi o primeiro tomo da tetralogia de Thomas Mann, *José e seus irmãos*, feita diretamente do alemão e publicada em 1947. Além dessa, foi possível detectar outras quatro traduções de Moura publicadas pela Editora Globo: os três volumes restantes da obra de Mann, *O jovem José* (1948), *José no Egito* (1949) e *José, o provedor* (1951)” (BORGES; OLIVEIRA, 2007, p. 2).

<sup>5</sup> Esse texto foi lançado no segundo volume da coleção *O espírito e a letra: estudos da crítica literária II (1948-1959)* pela editora Companhia das Letras (1996).

Segunda viagem ao Egito e à Palestina (com o dinheiro do prêmio), seguida da transcrição do primeiro volume, <i>As histórias de Jacó</i>	14 de fevereiro a 16 de abril de 1930
<i>Mário e o mágico</i> (novela redigida em 1929 e publicada no ano seguinte)	1930
Terminou <i>O jovem José</i>	Julho de 1930
Começou <i>José no Egito</i>	23 de julho de 1932
Entrada em seu diário: “Sem vontade de continuar”	30 de junho de 1936
Terminou <i>José no Egito</i>	23 de agosto de 1936
Começou <i>Lotte em Weimar</i> (“um respiro”)	Outubro de 1936
Terminou <i>Lotte in Weimar</i>	20 de outubro de 1939
Terminou <i>José, o provedor</i>	4 de janeiro de 1943

Fonte: FÄHNRIK, 1983, p. 243-245 (adaptado).

Complementa-se o quadro com mais uma data importante que coincide com a escrita da tetralogia: o cerco de Stalingrado, que ocorreu entre agosto de 1942 e fevereiro de 1943, primeira derrota significativa dos alemães na Segunda Guerra Mundial e começo do declínio do expansionismo hitlerista.

Esse capítulo vai servir inicialmente para explicar passagens relevantes do enredo dentro da tetralogia, que serão desenvolvidas posteriormente, e também quais serão os principais instrumentos de análise. Em primeira instância, a tetralogia de *José e seus irmãos* é uma paródia das Escrituras Sagradas da Bíblia. A paródia é uma imitação a partir de uma matriz original. Linda Hutcheon (2000), uma estudiosa da paródia, ao definir esse termo usa justamente o exemplo de Thomas Mann, que já se aventurava nesse procedimento antes mesmo da tetralogia bíblica, tendo sido essa uma preocupação constante em sua produção literária. O próprio Thomas Mann, em um ensaio crítico, expõe como pensa que toda arte pode ter suas raízes na paródia e confluir para ela (MANN, 2014, p. 55). Para Linda Hutcheon, paródia é uma técnica que caminha junto com a ironia. Afinal, nas próprias palavras de Mann: “A ironia como modéstia, como ceticismo às avessas, é uma forma de moral, é ética pessoal, é ‘política interna’.” (MANN, 2012, p. 579, minha tradução).<sup>6</sup>

<sup>6</sup> No original: “Ironie als Bescheidenheit, als rückwärts, gewandte Skepsis ist eine Form der Moral ist persönliche Ethik, ist »innere Politik«” (MANN, 2012, p. 579).

Os predecessores românticos alemães de Thomas Mann, autoconscientes da dualidade ontológica da obra de arte, tentaram destruir o que consideravam uma ilusão artística. Essa ironia romântica, é claro, serviu menos para subverter a ilusão do que para criar uma nova. Para seus herdeiros, escritores modernos como Mann, esse mesmo tipo de ironia se torna um meio importante de criar novos níveis de ilusão ao ativar esse tipo extenso, mas nem sempre ridículo, de paródia. Vimos que o *Doutor Fausto* é um romance sobre paródia; é também, como *Felix Krull* e muitos dos outros romances de Mann (Eichner 1952), uma paródia múltipla (Heller 1958b), no sentido da definição mais ampla que acabamos de esboçar. A ironia e a paródia se tornam os principais meios de criar novos níveis de significado – e ilusão (HUTCHEON, 2000, p. 30, minha tradução).<sup>7</sup>

Na narrativa bíblica (Gênesis, versículos 27-50), José possui 11 irmãos, sendo que 1 vem da mesma mãe, a privilegiada e amada Raquel, e os outros 10 são meios-irmãos, nascidos da mãe rejeitada, Lia (Rubem, Simeão, Levi, Judá, Issacar, Zebulon e Dina, que morre), ou então das escravas Bala (Dan e Neftali) e Zelfa (Gad e Aser). Essa mesma relação filial permitiu a José e a seu irmão Benjamin um grande privilégio em relação aos outros irmãos, a José mais do que a todos eles juntos. O pai Jacó intencionalmente mimava bastante José e privilegiava este filho, cujos ensinamentos “por motivos que ainda vão ser mencionados, só serviam para apartar cada vez mais José dos filhos de Lia e dos das escravas”, e isto “o colocava sozinho e em si mesmo trazia as sementes da presunção e da desconfiança” (MANN, 2000a, p. 392). Desse modo, José possui um lugar de destaque na configuração familiar, e pôde ter uma educação diferenciada da dos irmãos. Por isso, é odiado por eles, jogado no poço, vendido como escravo. A história tem um final feliz: José consegue habilmente a sua ascensão, é capaz de salvar Israel e assim ajuda todos, chegando a vice-governador do Egito. Nessa história cheia de altos e baixos, “existe ironia em forma de montanha-russa no destino de José” (LACOCQUE, 2001, p. 399).

---

<sup>7</sup> No original: “*The German Romantic predecessors of Thomas Mann, self-conscious about the ontological duality of the work of art, attempted to destroy what they felt to be artistic illusion. This Romantic irony, of course, served less to subvert illusion than to create a new one. For their heirs, modern writers like Mann, this same kind of irony becomes a major means of creating new levels of illusion by activating that extended but not always ridiculing type of parody. We have seen that Doctor Faustus is a novel about parody; it is also, like Felix Krull and many of Mann's other novels (Eichner 1952), itself a multiple parody (Heller 1958b), in the sense of that broader definition just outlined. Irony and parody become the major means of creating new levels of meaning - and illusion.*” (HUTCHEON, 2000, p. 30).

Na tetralogia, Thomas Mann é capaz de narrar a sua sociedade atual – a Alemanha em crise, com a inflação nas alturas, e em vias de experienciar a ascensão do Nacional-Socialismo – a partir de uma outra organização da sociedade: politeísta, poligâmica, escravocrata. A tetralogia de José é situada geograficamente entre o Oriente Médio Próximo Antigo e o Egito Antigo e temporalmente no reinado do faraó egípcio Amenhotep IV (1350-1334 a. C.), que realmente existiu.

Sendo os povos nessa época essencialmente nômades, as pessoas enfrentavam muitos choques culturais. Justamente por causa dessas diversidades de culturas coexistindo e crenças diferenciadas, essa estrutura social podia apresentar duas diferentes esferas de ação: a criação de meios em si de vencer essas divergências por meio do diálogo ou a insistência nas rixas e nas alteridades. A figura de José é importante, primeiramente, porque opta pela primeira forma: sua política de diplomacia tende à abertura do diálogo. Sua visão de mundo é mais liberal e menos conservadora do que a do pai Jacó. Embora seja Jacó (que se tornou Israel depois de lutar a noite inteira no vale do Jaboque) o portador da promessa de seu Deus, é José que concretiza essa promessa, ao se aliar ao faraó Amenhotep IV, que elege para si o título Ekhnaton (adorador de Aton, um único deus, em contraposição ao antigo Amun). Aton é o deus solar, o deus dos prometidos e privilegiados, ao passo que Amun-Rá é o deus de conservadores como o anão Dudu e o sacerdote Becknechons do segundo volume, personagens que propagam valores como racismo e ódio, geralmente por serem inseguros e invejosos. Portanto, em sua ideologia que valoriza o deus solar (Deus está no céu), Ekhnaton é um faraó complacente, que de certa maneira defendia o monoteísmo, encontrando em seu administrador José esse alinhamento de ideias, que é essencial para o sucesso.

Assim, Thomas Mann remodelou a sua atualidade para um passado longínquo na tetralogia, transportando a moderna sociedade burguesa do século XX para uma outra era, mas também projetando-a no futuro. José é um burguês fora de seu tempo, mostrando-se como tal em sua dupla face e na manipulação dos fatos a favor de seus interesses. Em pleno Modernismo, o autor reconhece a importância do processo de acumulação cultural e histórica por meio do qual a humanidade desenvolveu a sua civilização, e isso sem esquecer suas fontes.

A tese visa provar a relação que *José e seus irmãos* tem com os diversos tempos históricos (passado, presente e futuro), podendo assumir a faceta de um romance histórico do tempo presente de Thomas Mann. Tomando a concepção mais direta, História é a sucessão do tempo. O que faz o romance bíblico e épico de Thomas Mann é suspender o tempo. A suspensão do tempo é algo feito mediante, por exemplo, as digressões. É quando *José e seus irmãos* revela seu potencial para ser o romance filosófico do tempo. O romance é 45 vezes maior do que a própria seção no livro de Gênesis que trata especificamente do herói José, e 15 vezes maior do que o livro em si, já que explora histórias de outros livros, como as de Abraão, Isaac e Jacó (VAN DOREN, 1961, p. 99).

Em seu gênio cômico, o narrador brinca de Deus, já que o próprio Deus foi feito à imagem e à semelhança do homem, uma vez que Abraão é o pai de Deus. O ser humano é um receptáculo do espírito cômico e nada é para ser levado tão a sério. Tal elogio do humor é teorizado em um dos últimos capítulos da tetralogia, “Fragrância de mirto, ou seja, a refeição com os irmãos”. Portanto, *José* desafia o leitor quanto ao seu senso de tempo; especialmente, o senso de eternidade. Sendo essas figuras bíblicas seres que viveram intensamente o seu tempo, a sua imagem consegue ser reconhecida pelos leitores, ainda hoje. A eternidade é um estado de vigília em que o leitor fica como que enfeitiçado, em encantamento, momento no qual está sempre aprendendo.

A eternidade não é muito tempo; não há tempo algum, assim como esse momento que passa antes que saibamos que chegou – exceto que conhecemos alguns momentos em que eles vêm, e são desses e somente desses que aprendemos” (VAN DOREN, 1961, p. 96, minha tradução).<sup>8</sup>

A eternidade é a reunião dos tempos (passado, presente e futuro) no momento de sua suspensão, o que a tetralogia tenta captar. Nesse sentido, pode ser considerado o conceito de pantemporalidade, ou o que a cabala judaica chama de Tikun Olan. José controla a hora das pessoas e o narrador controla o tempo.

---

<sup>8</sup> No original: “Eternity is not a lot of time; it is no time at all, and so is this moment that passes before we know it has come – except that we do know some moments when they come, and it is these and only these from which we learn” (VAN DOREN, 1961, p. 96).

## 1.1 “O verbo se fez carne e habitou entre nós”: o conteúdo

Nessa seção, serão explicadas as motivações para a escrita do *José*, bem como continuado o esclarecimento de pontos centrais em seu enredo. Em 1926, um artista de Munique pediu a Thomas Mann para escrever um in-fólio<sup>9</sup> com as informações de José, filho de Jacó, tendo sido essa a motivação inicial para o romance. A produção do romance coincidiu com fatos históricos decisivos, inclusive parte da Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Além disso, Thomas Mann escreveu outro romance no ínterim, *Lotte em Weimar* (1939), uma paródia biográfica da vida de seu grande ídolo, Johann Wolfgang von Goethe.

Goethe serviu igualmente de inspiração para Thomas Mann ao escrever sua tetralogia sobre José. Na verdade, Thomas Mann manifestava uma relação complexa com Goethe, que era de concorrência, mas também de imitação, exatamente como Fähnrich (1986) também acredita que teria sido com o compositor alemão Richard Wagner. No quarto livro de *Poesia e verdade* (2017), Goethe faz toda uma análise do José bíblico, tendo sido mais uma das motivações de Thomas Mann.

Mas antes de deixar que essas cenas familiares se percam em meio à história do povo de Israel, ainda podemos observar, aqui, uma última figura, capaz de acalentar esperanças e fantasias, **especialmente nos jovens**: José, o filho do mais apaixonado amor conjugal. Ele se nos apresenta tranquilo e lúcido, e profetiza para si mesmo as distinções que o farão se elevar acima de toda sua família. Mesmo desgraçado por seus irmãos, mantém-se impassível e íntegro na condição de escravo, resiste às tentações mais perigosas, salva-se ao fazer uso de suas habilidades proféticas e, com mérito, alcança as mais altas honrarias. Primeiro, mostra-se útil e prestativo a um grande império; depois, a sua própria família. Tem a grandeza e a serenidade de seu bisavô Abraão, a devoção e a impassibilidade de seu avô Isaque. Usa com excelência seu jeito para os negócios, característica que herdara de seu pai: mas desta vez não se trata apenas de granjear para si o rebanho de um sogro; trata-se de saber como angariar, para um rei, povos inteiros com todos os seus bens. **Essa narrativa tão singela é altamente inspiradora, mas demasiadamente breve, de modo que nos sentimos imediatamente compelidos a continuar a imaginá-la e a elaborá-la em seus mínimos detalhes.**

---

<sup>9</sup> Em tempos de cultura digital, este talvez possa não ser um termo conhecido. Segundo o dicionário Houaiss (2009), um in-fólio é “uma folha de impressão dobrada ao meio, de que resultam cadernos com quatro páginas (no passado, páginas de 22 cm x 32 cm); formato de livro assim obtido”.

Esse tipo de elaboração, a partir de personagens e episódios minimamente esboçados na Bíblia, já não era, então, algo estranho aos alemães (GOETHE, 2017, p. 173-174, grifos meus).

Thomas Mann aceitou o convite para completar essa história. Assim, José é como se fosse a soma dos esforços de personagens bíblicas que o antecederam. Carrega as melhores qualidades na genealogia dos patriarcas de sua família e dá continuidade a essas qualidades, de maneira ainda mais potencializada. Desse modo, é assim que Thomas Mann opera: a partir de uma história tocante e comovente da Bíblia, aparentemente simples, criando um romance complexo, colorido, cheio de nuances. José, por excelência é uma figura inspiradora para os jovens. Por meio do gênio cômico do narrador manneano, José acaba por se tornar um herói positivo numa história com final feliz, como se fosse o ideal do super-homem. Ele é o profeta da abundância, como no cântico: “Eu vim para que todos tenham vida, que todos tenham vida plenamente”. Ele é um protótipo melhorado das gerações anteriores.

Logo após receber o Nobel em 1929, e depois também de ter estudado a Bíblia, Thomas Mann realizou expedições ao Egito e à Palestina, coletando dados referentes à sua pesquisa literária. Isso prova que a relação do escritor com o seu tempo não foi a de isolamento, pois, para refletir corretamente o conjunto da realidade, o escritor esteve empenhado e comprometido com o seu tempo presente, na condição de participante, e não de observador. Em seu texto, “Narrar ou descrever” (1965), György Lukács contrapõe dois tipos de postura em escritores, que se estendem para o seu posicionamento estilístico: o naturalista Zola no romance *Naná* e o realista Tolstói no romance *Anna Kariênina*.<sup>10</sup> O teórico analisa uma cena de corrida de cavalos em ambos os romances, mas que em cada caso gera efeitos diferentes. “As finalidades são completamente diversas (...). Em Zola, a corrida é descrita do ponto de vista do espectador; em Tolstói, é narrada do ponto de vista do participante” (LUKÁCS, 1965, p. 44). Nesse sentido, Thomas Mann seria um escritor participante na tetralogia de José, especialmente por conta do aparato técnico de sua pesquisa e seu enfrentamento contra a ideologia nacional-socialista. O autor de *Betrachtungen*

---

<sup>10</sup> O romance *Anna Kariênina* de Tolstói foi o meu objeto de estudo no Mestrado em Literatura e Práticas Sociais pela Universidade de Brasília. Para mais informações, consultar: “O problema da arte e do realismo em *Anna Kariênina*, de Tolstói”. Disponível em: <https://tinyurl.com/ybhlb5s3>.

*eines Unpolitischen* (1915-1918), no momento de escrita da tetralogia, já havia superado a sua fase de apoio à política de guerra do império alemão e agora passa a criticar abertamente o fascismo, à luz do conceito de democracia, também se apoiando no poeta estadunidense Walt Whitman.

Este escritor, na verdade, foi essencial para a guinada de posicionamento de Thomas Mann. Nascido em berço prussiano, em sua juventude Mann tinha uma mentalidade conservadora, podendo até mesmo ser considerada reacionária; porém, aprendeu com Whitman a noção de democracia, responsável por fazê-lo abandonar sua defesa da guerra e começar a apoiar a República de Weimar. É o que Mann explica em seu texto *Da república alemã* (1922). Trata-se de um ensaio dedicado a Gerhart Hauptmann em seu sexagésimo aniversário, resgatando também a ideia de nova humanidade de Novalis. Thomas Mann se explica para seus leitores.

Agora vocês ficam bravos! Sim, se a presença de pessoas de elevada posição não limitasse sua vivacidade, vocês me gritariam: “Como? E o seu livro? Suas considerações anti-políticas, anti-democráticas de 1918? Renegado e adesista! Você, que bate em sua própria boca, doente de retratação, desça do pódio e não ouse reivindicar força de convencimento para a palavra do mais sem-caráter dos autonegadores (MANN, 1922, p. 11).

O essencial é que Thomas Mann se retrata, reconhecendo que sua guinada de posição pode causar estranhamento nos leitores. Agora ele passa a considerar os *Panoramas democráticos* de Walt Whitman, um pré-moderno ligado ao transcendentalismo, corrente mística originada com os filósofos alemães e comum na Nova Inglaterra entre 1815 e 1836. Whitman também é conhecido como o poeta do povo. Em um país dividido pela Guerra de Secessão, Whitman prega o valor revolucionário do amor; era um libertário e contra a escravidão. Thomas Mann aprendeu muito com ele; logo Mann, que antes era cético quanto à República de Weimar (como, aliás, era o senso comum da época, pois a República de Weimar tinha pouca aprovação), atendeu ao sinal: era um chamamento para repensar a democracia. Ambos os escritores falavam em irmandade, tinham fé no ciclo contínuo da História e no processo de evolução mística do universo. Thomas Mann conclui o texto *Da república alemã* com a seguinte observação:

O povo que teve espírito suficiente para inventar o nacionalismo, o terá também suficientemente para se haver com sua invenção. No que nos diz respeito, faremos bem em nos preocuparmos conosco e com o que é a nossa questão – sim, digamo-lo com desprezível alegria – nossa questão nacional. Eu repito mais uma vez seu nome um pouco antiquado hoje, no entanto, de novo atraente em seu fulgor de juventude: humanidade. Entre o isolamento esteticista e a queda indigna do indivíduo na generalidade, entre misticismo e ética, interioridade e comunidade no estado; entre a negação presa à morte do ético, burguês, do valor, e um filistinismo da razão ético-transparente ela é em verdade a equidistância alemã, o belo-humano com o qual sonharam os melhores de nós. E nós homenageamos a sua forma positiva de direito, cujo sentido e fim nós compreendemos como a unidade das vidas política e nacional, amaciando nossa língua ainda pouco flexível para gritar: “Viva a república!” (MANN, 1922, p. 23).

A tetralogia já nasce a partir de um momento quando a perspectiva de Thomas Mann já estava mais democratizada. Então, Mann resgata da tradição bíblica uma história popular, ancestral (Gen. 27-50), não à toa, mas a fim de recuperar o espírito da solidariedade num momento decisivo da humanidade, isto é, a transição da República de Weimar para o Nacional-Socialismo. O objetivo foi resgatar uma história com lição de moral do perdão e liderança que conduz para o bem e para a providência. O tom de parábola implica na comicidade e na leveza, pois “todas as coisas, todos os homens são simultaneamente verdadeiros, pois de alguma forma na mente de Deus eles são” (VAN DOREN, 1961, p. 99, minha tradução).<sup>11</sup>

Logo, a tetralogia de José também pode ser associada à noção de parábola, isto é, uma narrativa curta que “comunica uma lição ética por vias indiretas ou simbólicas numa prosa” (MOISÉS, 2013, p. 347). O enredo em si é amplificado, mas a mensagem em si é abreviada. Na tetralogia, Mann representa a humanidade inteira, na sua luta histórica pela indivisibilidade do mundo (*Einheit der Welt*). Ou seja, há o vencimento das barreiras prévias no embate com a alteridade, mas, por fim, o que prevalece é a ideia de universalização, o que confere à história um caráter exemplar. José é um tipo universal, que se passa por verossímil mesmo em épocas radicalmente diversas, e que é capaz de

---

<sup>11</sup> No original: “all things, all men are simultaneously true, as somehow in God’s mind they are” (VAN DOREN, 1961, p. 99).

superar as antigas desavenças, o que faz parte do seu necessário amadurecimento espiritual para ser digno da promessa. Sua megalomania não é compatível com o domínio exploratório do mundo, mas sim com um cosmopolitismo que abre portas para novos diálogos e novas formas de entendimento entre os seres humanos: uma lição a ser aprendida, especialmente em tempos de ódio e de extremismos.

Agora o que eleva um caso inventado qualquer, apresentado em forma de relato, do âmbito do meramente imaginado e escrito, a uma esfera verdadeira, àquela do relato especificamente épico, é a exemplaridade do caso e das personagens descritas, das quais se fala em forma de relato. Há aí fortes situações matriciais, situações elementares da existência do ser humano, que são apresentadas em relevo: são comportamentos elementares do ser humano que aparecem nesta esfera e, por já terem manifestado mil vezes como verdadeiros, podem assim também ser relatados (DÓBLIN, 2017, p. 126-127).

Assim, José guarda seu caráter modelar de tipo universal, o que condiz com a técnica de representação realista, apesar de o romance ter sido concebido na época do Modernismo. Em certa medida, a figura de José também é uma forma de individuação do mito; quando uma história de caráter alegórico encontra expressão em um único ser (arquétipo), para se valer da nomenclatura junguiana. José é um indivíduo encarnando uma história comunitária. Não há um só José: são Josés. É um destino complexo demais para ser caracterizado como uno. Assim como a ideia de Deus é tão complexa que só se expressa no plural: Eloim. A fragmentação não é um fenômeno exclusivamente modernista; a ideia em si é bem arcaica. Na esfera mítica, o que estava separado passa a ser reunido; o perdido é achado (como é nomeada a última parte do último volume da tetralogia). A epopeia do povo judeu começa com o primeiro homem lunático, Abraão, criança criada à base de leite de cabra e mel, pois foi ameaçada pelo rei de seu tempo. Abraão é considerado como um lunático, pois é um homem errante: é o primeiro dos nômades, cuja errância vai ditar o modo de vida dos patriarcas por muito tempo. O mito do judeu errante continua numa Alemanha nazista, em que tal peregrinação se faz necessária diante de uma política antissemita. José é da linhagem deste *Ur-Mann* (homem primordial).

A Literatura (História Literária) não se dissocia da História propriamente dita. Thomas Mann assumiu um modo narrativo bem específico na tetralogia por

causa das demandas de seu próprio tempo histórico. Assim, é preciso conceber o tempo presente de Thomas Mann como uma continuação de seus antepassados, no sentido de entender como é que se chegou até ali e, estando ali, como é possível superar aquele momento atual, que era de crise e, tudo indicava, estava se encaminhando para a tragédia.

A pergunta “quem é José?” só pode ser respondida revelando-se seus múltiplos arquétipos. José é o homem de mil nomes, um deus de mil máscaras. Seguem alguns exemplos:

- 1) Nomes oficiais: Jeosif, José-el;
- 2) Nomes familiares (afetivos): Sefer, Damu, Dumuzi, Dumusi-Absu, Nezer, Iachub-Jashup;
- 3) Olá: ou “Olá da cisterna”, nome irônico, como se apresentou para o amo, senhor dos madianitas, quando pediram para ele se apresentar à sua tenda;
- 4) Em sua apresentação na corte egípcia: o faraó, tentando adivinhar o nome real de José, chuta Ben-ezne e Nekatija;
- 5) Nome de morte: Osarsif;
- 6) Nomes de vida: Ka-ne-Keme (apresentando ligação com o próprio Nilo), Dje-p-nute-ef-onch (pronunciado sem os hifens, conselheiro privado de faraó, também em um duplo sentido: amante); Mochel (como os irmãos chamavam José no Egito).

Nesse sentido, seguem alguns exemplos das principais passagens na tetralogia que serão analisadas:

- *As histórias de Jacó e O jovem José*: a tendência à mitologização do mundo (como será analisado no Capítulo 2 dessa tese a partir do capítulo “O bosque de Adônis” da tetralogia, momento quando o pranto lutuoso pela morte de Osíris faz ressuscitá-lo). José é privilegiado e teve acesso a uma base teórica, não só por meio da educação familiar, mas também porque estudou com o professor Eliézer. O conhecimento mítico de José é convertido em conhecimento prático depois. Assim, ele consegue vencer dificuldades e contornar os mais improváveis obstáculos.

- *José no Egito*: os riscos sofridos por uma figura de poder que abusa da superioridade e da soberba (o próprio José). Já uma contrafigura subjugada tende a reagir com violência. Primeiramente, os irmãos de José, que o jogam no poço e o vendem para comerciantes, e depois Putifar, quando se sente traído, ainda que não tenha sido de fato. A mera desconfiança fez com que José fosse jogado na prisão. Por não haver provas e ainda por gostar muito de José, a sua pena é atenuada; José não realiza trabalhos braçais, mas sim é braço direito do dono da prisão, o excêntrico médico e literato, Mai-Sachme, para quem também precisa se provar. Logo, José entende que o talento de ambos estava sendo desperdiçado ali e traça um plano para a dupla ascensão: a dele próprio e a de seu amigo.
- Transição de *José no Egito* para *José, o provedor*: a ascensão ao poder e a chegada a um nível de autoridade (quando José assume o lugar de Mont-kav como guardador da biblioteca, o que lhe permite ter ainda mais facilidade no acesso à leitura e ao conhecimento). Caminhos são desobstruídos e José decifra o sonho do faraó. José revela sua capacidade de fazer da crise uma grande oportunidade, mostrando-se visionário e progressista. Se elos de confiança no passado foram rompidos, José não se mostra limitado nem dependente deles, pois consegue angariar novos e ainda mais poderosos. Nenhuma prisão é capaz de detê-lo por muito tempo.
- *José, o provedor*: a preocupação com grandes crises (para vencer a crise, é preciso ter conhecimento profundo de administração. José só conseguiu converter os anos de vacas magras em gordas porque aplicou o domínio que no seu íntimo já conhecia). Porém, chegar no poder é um risco. José conseguiu alcançar o êxito sem se perder espiritualmente, isso por causa de sua força interior e de sua aliança com o Deus de seus ancestrais: Deus de Abraão, Deus de Israel, Deus de Jacó, seguindo essa linha *ad infinitum*. Porém, associando o enredo ao tempo histórico da Alemanha nazista, a ascensão ao poder de Hitler, consolidada por estratégias, como o *Putsch*, até chegar na sua nomeação a chanceler pelo presidente da República de Weimar, Paul von Hindenburg, verifica-se que, mesmo com o

apoio popular, a figura alçada ao poder distorceu conhecimentos a serviço de um projeto de governo, o que fez com que o país chegasse à barbárie. A transformação de uma visão do mito, de construtiva para destrutiva, será tema do Capítulo 4 dessa tese.

O mito é uma narrativa anônima, coletiva e primitiva. Explica a origem das coisas por meio de relações analógicas. Já a mitologia é a apreensão racional dos mitos. O mito surge geralmente para explicar a criação do mundo. Podemos estudar o mito a partir da sua definição:

Mῦθος, ou, s. m. || palavra, discurso || acção de recitar, de dizer um discurso || rumor || anúncio, mensagem || diálogo, conversação || conselho, ordem, prescrição || resolução, projecto || lenda, conto fabuloso, mito || fábula, apólogo (PEREIRA, p. 380).

A partir do verbete do dicionário de grego antigo, depreende-se que, para os gregos, o mito era um discurso organizado. A mitologia seria a composição/invenção de fábulas. Ou seja, o mito era aquilo que, mesmo partindo de uma ficção, consistia numa fonte de conhecimento. O mito é uma história criada e criativa, pressupondo não só a inventividade do criador, como também estimulando a imaginação do receptor, o que expande

as relações do um e do múltiplo, do indeterminado e do definido, o conflito e a união dos opostos, sua mistura e equilíbrio eventuais, o contraste entre a permanência da ordem divina e a fugacidade da vida terrestre. Tal é o terreno no qual o mito se enraíza e onde é preciso situá-lo para compreendê-lo (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 2011, p. 60).

À luz dessas informações, entende-se que *José e seus irmãos* é um romance histórico do tempo presente e ao mesmo tempo um romance mitológico, pois o autor recolheu um repertório em sua pesquisa, método este que surge da necessidade de seu tempo histórico, recuperando uma história da Antiguidade que tinha muito que alertar para seu momento presente. Já a ideologia nacional-socialista se valia de uma mitologia germânica, para se fazer sobressair o lema “sangue e solo” (*Blut und Boden*), a fim de justificar sua política antisemita e expansionista. Ao falseamento do mito chamamos de mistificação (distorção da realidade).

## 1.2 “No princípio era o verbo, e o verbo estava com Deus”: a forma

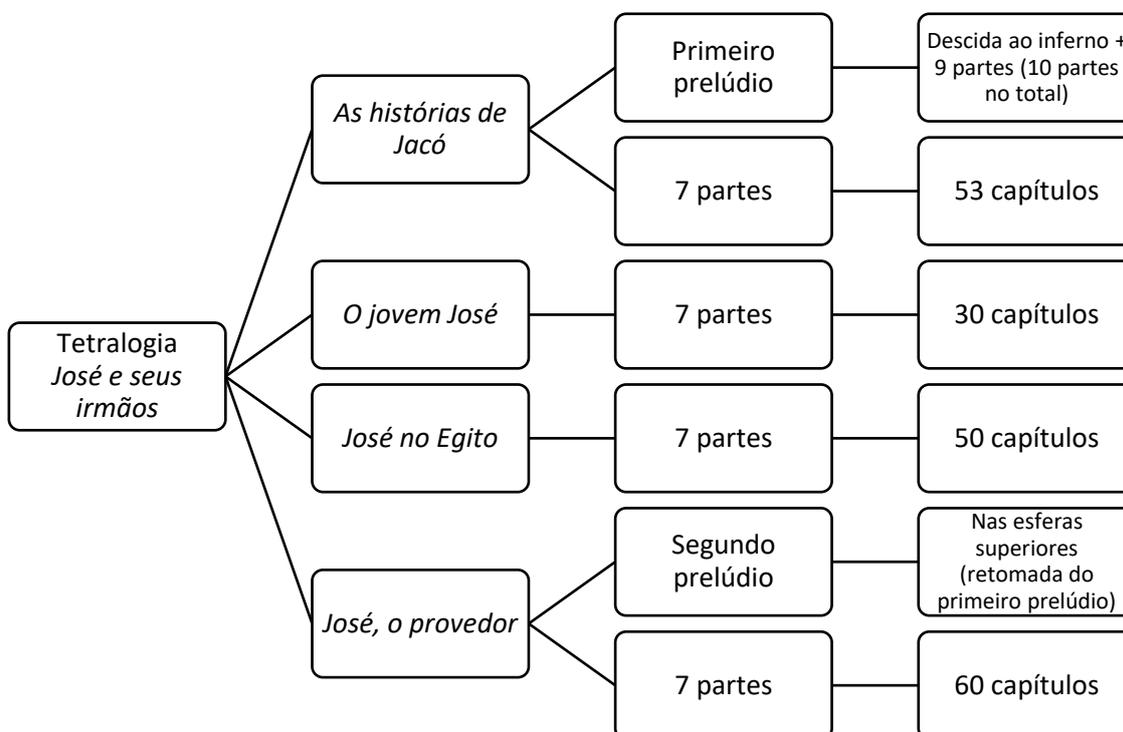
Essa seção irá debater sobre a estrutura da tetralogia, bem como as técnicas literárias utilizadas por Thomas Mann.

Já explicamos o enredo e agora partimos para a estrutura do livro, cuja divisão pode ser apreendida por meio do esquema a seguir. Cada volume, invariavelmente, tem 7 partes. São 193 capítulos no total, distribuídos em 28 partes no total + 2 prelúdios (um abrindo o primeiro volume e o outro abrindo o último). O primeiro prelúdio por sua vez é dividido em 10 partes, sendo que a primeira delas é intitulada de “Descida ao inferno”. Na segunda parte desse mesmo prelúdio, é apresentado o conceito de “bastidor do tempo”.

Vale explicar que o termo “prelúdio” é uma escolha do tradutor para a palavra “*Vorspiel*”. A própria seleção do termo “prelúdio” tem motivações musicais, optando-se por um conceito que serve de sinal ou preâmbulo de algo, como uma abertura de ópera, em detrimento meramente de “prefácio” ou “prólogo”. No original, a palavra “*Spiel*” também se remete a um caráter dramático. O que chamamos de parte, no original consta como “*Hauptstück*”, como se fossem as peças principais, nomenclatura que também dá a ver a ideia de composição, orquestração.

A divisão da tetralogia quanto à sua forma será mais detalhada no esquema a seguir.

## Esquema 1 – Estrutura



Fonte: elaboração da própria autora (2023).

Retomando o enredo, a tetrilogia alerta para o sentimento do ódio familiar, que cresce dentro das estruturas internas. O jovem José se revela um rapaz inconsequente e sem temor. Jacó ama tanto este filho que chega a provocar o ciúme de Deus. Jacó sabia que os irmãos não simpatizavam com José e ainda assim o enviou para uma viagem. Fora do âmbito familiar, estava sujeito a ameaças. José foi logo vestido em sinal de exibição de sua primogenitura: queria que soubessem que ele era o escolhido, quando no fundo era um usurpador. Julga-se no direito, porque a roupa era de sua Mami. Para ele, é também uma forma de incorporação. Ele ganha à força a túnica multicolorida, do hebraico *kêtonet passim*.<sup>12</sup> Nesse traje sagrado, mas comprado

<sup>12</sup> Informação consultada no grupo de Estudos Bíblicos chamado “Os Valentes de Davi”. O termo “*kêtonet passim*” no original é: ם'ִּוּפּ תְּנָנָּ. Disponível em: <https://tinyurl.com/5xudwc76>. Acesso em: 31 jul. 2023.

de mercador anônimo, aparece uma importante personagem: Gilgamech, um dos arquétipos do próprio José, bem como o Noé Utpanichim. Nesse sentido, José até pode ser o ludibriador, como seu próprio pai, mas que se vale da peripécia como forma de inteligência.

A vestimenta como metáfora (“vestimenta do mistério”) no final da jornada ao inferno, claramente enfatizado, é introduzido no contexto da luxúria e da morte, após os temas de “vestir” e “despir” já terem sido mencionados com mais cautela. No início do primeiro capítulo, o tópico é retomado quase imediatamente, agora na forma da verdadeira peça de roupa, em conexão com a fisicalidade de José. Isso prepara o terreno para usar o vestido real no decorrer da narrativa para transportar os símbolos do prazer e da morte, uma vez que é o corpo que sente prazer e sofre a morte, também como um símbolo abrangente da fisicalidade (como a dúplice “túnica” utilizada). A ocupação simbólica tríplice da vestimenta é representada em particular nas duas cenas centrais do rasgo da vestimenta de José, ambas as quais se aplicam ao corpo de José, são claramente luxuriosas e trazem-lhe a morte, isto é, “o fosso”. Isso é ironicamente expresso na vestimenta do anão Dûdu, definido por sua fisicalidade (deficiente), que se apresenta como o “espírito da procriação” e atua como coveiro de José (FISCHER, 2002, p. 162, minha tradução).<sup>13</sup>

A vestimenta (que no caso é a túnica) é importante, porque ela se associa a uma das técnicas de composição do próprio romance: o palimpsesto. Como aponta Fischer no exemplo supracitado, é o produto da narrativa, que se prepara para assumir as suas devidas roupagens.

As figuras de trapaceiros como a de Jacó e a do próprio José se remetem a uma espécie de sucesso às avessas. Assim, uma das importantes discussões na tetralogia é a representação da verdade, o que reside no uso da palavra *Tam*,

---

<sup>13</sup> No original: “Das Kleid als Metapher („Kleid des Geheimnisses“) zum Ende der Höllenfahrt deutlich hervorgehoben im Kontext von Lust und Tod eingeführt, nachdem zuvor schon zurückhaltender die Themem des Kleiden und Enkleidens angeklungen waren. Mit Beginn des 1. Kapitel wird das Thema praktisch sofort wieder aufgenommen, jetzt in Form des wirklichen Bekleidungsstückes, im Zusammenhang mit Josephs Körperlichkeit. Damit ist der Boden bereitet, im Zug der Erzählung auch das wirkliche Kleid zum Träger von Lust- und Todessymbolic zu nutzen und, da es der Körper ist, der Lust empfindet und Tod erleidet, auch als übergreifendes Symbol für Körperlichkeit (vergleich das doppeldeutig genutzte „Leibroch“). Die dreifache symbolische Besetzung des Kleides wird insbesondere in den beiden Kernszenen der Zerreissung von Josephs Kleid ausgespielt, die beide Josephs Körper gelten, deutlich lustbesetzt sind und ihn den Tod, das heist ‚die Grube‘ bringen. Ironisiert kommt sie in dem durch seiner (mangelhafte) Körperlichkeit definierten Kleiderzwerg Dudu zum Ausdruck, der sich als ‚Geist der Zeugung‘ aufspielt und als Totengräber Josephs betätigt.” (FISCHER, 2002, p. 165). Fiz algumas adaptações no texto para deixá-lo mais fluido, retirando referências a páginas.

que na Torá significa íntegro, verdadeiro. Esse sufixo hebraico foi inicialmente atribuído a Jacó, pai de José.<sup>14</sup> Antes de a tetralogia falar do próprio José, ela se detém nas histórias de seu pai, tendo sido estabelecido o vínculo com a continuidade dos patriarcas, entendendo a importância desse processo. Lukács diz em *Teoria do romance* (2009) que a função do épico moderno (romance) é a de tentar resgatar a totalidade (*Einheit*) do mundo. É o que faz José, o provedor, ao resolver crises, recuperar a confiança e, sobretudo, perdoar. Isso prova a importância da escolha dessa figura na representação do romance: alguém não só com conhecimento intelectual, mas sim sensibilidade, compaixão e humanidade. Sobretudo, José se perdoa a si mesmo em seu processo de amadurecimento. Tal personagem é verossímil, pois não é dono absoluto da verdade, mas sim busca a integralidade em seu aperfeiçoamento moral e na aplicação da justiça.

A tetralogia permite um questionamento diferenciado acerca do tempo. Já desde *A montanha mágica*, o tempo e a sua representação já era uma grande preocupação para Thomas Mann, inclusive como instância literária. Problematisa o narrador de *A montanha mágica* no propósito inicial sobre o tempo,<sup>15</sup> que ele tem: “caráter problemático e à peculiar duplicidade desse elemento misterioso” (MANN, 2000d, p. 7). O romance *A montanha mágica* é a pré-história de *José e seus irmãos*. Em *José*, o tempo se metamorfoseia na reflexão sobre o progresso da humanidade, em diálogo com o próprio caráter mitológico do tempo e na sua capacidade arquetípica de se metamorfosear (transformação nas variadas instâncias: presente, passado e futuro). Nesse sentido, o uso de tempos verbais também é importante.

Outros recursos usados por Thomas Mann são efeitos de texto, como a ironia. Para Thomas Mann, a ironia é como uma postura de vida, uma reação contra as convenções e uma forma de se colocar num lugar de observação privilegiado. Já sobre a ambiguidade, poderíamos dizer que ela é uma ambiguidade ordenada: “*geordnetet Zweideutigkeit*” (capítulo “O pastor” de *O jovem José*), ou ambiguidade intencional. Até para as personagens se

---

<sup>14</sup> Consulta à Revista Morashá. Disponível em: <https://tinyurl.com/y74cav8o>. Acesso em: 17 de maio de 2020.

<sup>15</sup> O “propósito inicial” é a parte de abertura do romance *A montanha mágica*. É uma espécie de prefácio ensaístico, em que o narrador se explica a que veio.

orientarem quanto ao tempo, para tudo havia uma hora dupla, como meio-dia e meia-noite. Tal método se aproxima da noção de dialética hegeliana, em que a tese se opõe à antítese, mas no final ambas se reconciliam na síntese.

Ironicamente e com humor, no entanto, essa ambiguidade só tem efeito no contexto das circunstâncias “reais”: a libertação de José da cova, que era tão pouco divino-mítica e bastante prosaica. E é precisamente este fato que doravante, nos volumes egípcios, dá ao caráter e ao estilo da narrativa uma marca diferente, com a qual, porém, como já indicado, emerge cada vez mais claramente seu conteúdo e significado simbólico mais profundo (HAMBURGER, 1961, p. 61, minha tradução).<sup>16</sup>

Outra questão a ser considerada é a do enquadramento da obra em uma escola literária. A tetralogia manneana, historicamente falando, coincide com a escola modernista, mas ainda guarda semelhanças com a tradição *fin de siècle*. A diferença é que em *José* há a ausência da classe burguesa, não consistindo a tetralogia num típico romance realista nem mesmo na forma do romance histórico, não ao menos como ela se consolidou nos séculos XVIII-XIX. Porém, trata-se de um diálogo com essas formas originais, as chamadas formas simples de Jolles (1972), no sentido de radicalizá-las no Modernismo. Embora a forma romanesca no século XX se distancie das formas simples, sendo apenas um reflexo destas, ainda assim, as formas originárias foram tomadas como base, sendo que, na tetralogia, Mann tenta resgatar esse momento primordial: “utilizando o contexto histórico do Egito Antigo e da terra judaico-palestina para construir um plano de referências políticas” (MAZZARI, 2023a).

A seguir, encontra-se um quadro cujo objetivo é sintetizar as principais técnicas literárias utilizadas por Thomas Mann na tetralogia de *José e seus irmãos*.

---

<sup>16</sup> No original: “Ironisch-humoristisch aber wirkt diese Doppeldeutigkeit erst auf dem Hintergrund der »wirklichen« Umstände: der so wenig göttlich-mythischen, sondern sehr prosaischen Befreiung Josephs aus der Grube. Und ebendiese Tatsache ist es, die von nun an, in den ägyptischen Bänden, dem Charakter und Stil der Erzählung ein anderes Gepräge gibt, womit nun aber auch, wie bereits angedeutet, ihr tiefster symbolischer Gehalt und Sinn immer deutlicher hervortritt” (HAMBURGER, 1961, p. 61).

## Quadro 2 – As técnicas

<b>Técnica</b>	<b>Definição</b>
<b>Palimpsesto</b>	Segundo o dicionário Aulete, palimpsesto é um pergaminho ou papiro cujo manuscrito foi raspado para ser substituído por um novo texto. A túnica é uma escrita e uma reescrita de vários heróis ao longo da História, que servem de exemplos arquetípicos para o próprio José, que por si só também já se insere nessa lógica.
<b>Narrador</b>	O narrador da tetralogia se posiciona, na maior parte das vezes, na terceira pessoa do singular. Porém, pode ser caracterizado como o típico narrador intruso do Realismo, que se vale de técnicas como o discurso indireto livre para fazer incursões, até mesmo em alguns momentos utilizando a primeira pessoa do singular, e ainda primeira pessoa do plural, quando quer compactuar com o leitor. O narrador cria uma <b>teoria da narração</b> , explicando a sua própria poética (no sentido de <i>poiesis</i> do grego: confecção), o que tenta aplicar à sua narrativa.
<b>Tempo</b>	O tempo é uma instância literária propriamente dita. Sua representação no romance, para além de temática, também se verifica no uso de tempos verbais (pretérito, presente e futuro).
<b>Digressão</b>	A digressão é a narrativa não linear. Pode ser dado como maior exemplo digressivo na tetralogia a insistência amorosa de Mut-em-net com José, que ocupa aproximadamente 200 páginas do segundo volume. Um outro caso é quando o narrador chega a justificar o tamanho da sua narrativa, suspendendo a sua história e lançando luz para o seu método de escritura. O próprio enredo truncado, não unilateral, dá chance às personagens de acharem os seus caminhos, considerando as várias possibilidades. O que antes era secundário passa a ser principal e vice-versa, democratizando a narrativa.
<b>Metalinguagem</b>	A linguagem se remete a si mesma em várias ocasiões em que o livro debate sobre línguas orientais usadas pelos personagens, inclusive especificando detalhes sobre a sua pronúncia (fonética), e a própria profissão de José se liga ao cargo de escrivão.
<b>Ironia</b>	A ironia pode aparecer de várias formas, como dizer o contrário do que se quer dizer; quebra de expectativas; imprevisibilidade; peripécias. Colabora com o duplo sentido e também com o humor, reforçando o caráter cômico da tetralogia.
<b>Ambiguidade</b>	A ambiguidade é um efeito intencional, ordenado. Várias passagens podem ser interpretadas de mais de uma maneira, a depender de como são lidas. É o próprio conceito da <b>sintaxe lunar</b> : coisas que são lidas de forma diferente, se lidas de dia ou de noite; narradores que podem mudar da terceira para a primeira pessoa, como também

	prevê a teoria da narração. Considerando-se a síntese hegeliana, os conceitos opostos estão imbricados entre si.
<b>Realismo</b>	Como apontado já na lista de abreviações e siglas na parte pré-textual dessa tese, o Realismo pode ser entendido como movimento literário e o realismo como técnica de representação daquilo que é verossímil. <i>José</i> é uma obra realista (verossímil), porque apresenta personagens concretos em situações concretas e que, além disso, apresentam vínculo com o tempo histórico presente de Thomas Mann, apesar de sua produção coincidir especificamente com o período do movimento literário modernista.
<b>Lista</b>	O processo de listagem é conceituado pelo teórico Umberto Eco como uma enumeração de termos, que servem para o detalhamento de um dado objeto. Por exemplo, as 7 mercadorias dos madianitas, que são apresentadas em <i>José no Egito</i> pelo anão Teófilo em sua ordem de importância, culminando no próprio escravo José, para endossar a sua propaganda. Pode funcionar como uma espécie de <b>gradação</b> , nesse sentido.
<b>Montagem</b>	A montagem é a junção, a justaposição de elementos, que aparecem concomitantemente, sem nivelamento ou hierarquização. Assemelha-se à vanguarda do cubismo. Pode ser a mistura de técnicas, quando os conceitos apresentados nesse quadro puderem ser verificados simultaneamente.

Fonte: elaboração da própria autora (2023).

Essas técnicas serão retomadas ao longo da tese, conforme a análise exigir. Quanto à teoria da narração, um conceito extraído do segundo volume da tetralogia, aproximadamente no meio da história, sua definição pode ser acompanhada a seguir.

Conhecemos a nossa história ou não a conhecemos? É necessário e correspondente à natureza da narração que o narrador calcule as datas e os fatos de acordo com algumas reflexões e deduções? Deve o narrador ser alguma coisa mais que uma fonte anônima da história narrada ou, ainda melhor, que a si própria se narra, na qual tudo se torna por si mesmo, assim e não diferentemente, indubitável e certo? Dir-se-á que o narrador deve ser na história uma coisa só com ela e não fora dela, descobrindo-a com o cálculo e demonstrando-a. Mas então que é do Deus que Abraão imaginou e reconheceu? Ele está no fogo, mas não é o fogo. **Ele está, portanto, ao mesmo tempo nele e fora dele.** A falar verdade, ser uma coisa e observá-la não é o mesmo. Ou então há planos e esferas em que uma e

outra coisa se realizam a um tempo: narrador está, sim, na história, mas não é a história; ele é o espaço dela, mas ela não é o espaço dele, senão que ele está também fora dela, e com uma mudança da sua natureza fica em condições de examiná-la. Nunca foi o intuito **nosso** despertar a ilusão de que **nós** somos a primeira fonte da história de José. Ela aconteceu antes que **eu** pudesse contá-la, brotou do primeiro manancial de que brota tudo aquilo que aconteceu e, acontecendo, **contou-se a si mesma**. Daí para cá ela corre mundo. Todos a conhecem ou julgam conhecê-la, porque muitas vezes o conhecimento é irreal, casual e desconexo. (MANN, 2000b, p. 166, grifos meus).

E ainda em termos de realização prática, propõe-se a transposição dessa teoria para um esquema, a fim de melhor visualização.

### Esquema 2 – A totalidade



Fonte: elaboração da própria autora (2022).

Fala-se na Teoria Literária em narrador onisciente (em terceira pessoa, imparcial), justamente porque ele é comparado a um deus, presente dentro e fora, em tudo e em todos os lugares ao mesmo tempo, como Goethe ressalta no seu poema *Ultimatum*: “Natur hat weder Kern /Noch Schale /Alles ist sie mit

*Einemmale*”,<sup>17</sup> o que é recuperado por Lukács no capítulo 10 do tomo 2 da sua *Estética* (1966, p. 478). Por isso, para além da figura enigmática de José aponta-se também para a complexidade do narrador da tetralogia.

Além do mais, José está numa posição historicamente intermediária, ele é um divisor de águas. José tem uma visão de movimento da História, porque ele explica ao faraó que o seu sonho significa tanto tempos de vacas gordas quanto de vacas magras. O sonho significava que teriam que se preparar para tempos de penúria e escassez. Eis o sonho do faraó:

No sonho achava-se ele sobre a margem de Chapi, o Nutridor, num lugar solitário, inculto, pantanoso. Trazia na cabeça a coroa vermelha do Baixo Egito, no queixo a barba e atado à parte posterior de suas vestes o rabo de chacal. Estava inteiramente só, sentia o coração pesado e na mão segurava o seu cajado recurvo. E eis que de repente se percebeu um marulho não longe da ribanceira e sete vultos emergiram da água. Eram sete vacas que subiram para a margem. Provavelmente tinham estado deitadas na água como búfalos. Vinham em fila uma atrás da outra, as sete sem o touro, pois touro não havia, só as sete vacas. Eram exemplares magníficos da raça bovina, brancas, pretas com pintas brancas no dorso, cinzentas com pintas claras no ventre e duas eram malhadas. Animais luzidios, leitoados, de apoiados úberes, com as longas pestanas dos olhos de Hathor e chavelhos altos e curvos, em forma de lira. Puseram-se a pastar contentes entre o juncal. Gado tão bonito nunca o rei o vira em nenhum lugar da região. Seus lustrosos corpos bem nutridos eram coisa digna de admirar-se e o coração de Meni exultaria com tal vista se não estivesse tão comido de cuidados. E daí a pouco suas preocupações se transformaram em verdadeiro horror e susto. Efetivamente, aquelas sete vacas ainda não eram bastantes; outras saíram da água, vindo juntar-se às primeiras, mais sete vacas subiram para a margem do rio, também estas sem o touro, pois que touro teria prazer em andar com estas últimas? Vendo-as, Faraó estremeceu; eram as vacas mais feias, mais magras, mais famintas que já vira em sua vida; viam-se-lhes os ossos quase a perfurar a enrugada pele, seus úberes eram como sacos vazios de que pendessem tetas filiformes. O espetáculo que ofereciam era alarmante, espantoso, os míseros animais pareciam mal poder aguentar-se em pé. E, todavia, sua atitude foi repentinamente tão atrevida, tão agressiva, como não se podia esperar de uns bichos tão decadentes; no entanto, era mais que natural, porque era a temeridade da inanição. Faraó observa: as escanzeladas avançam sobre as nédias, saltam sobre elas como fazem as vacas quando brincam de touro, as esfaimadas devoram e engolem as nutridas, varrendo-as simplesmente da face da Terra. Depois ficam no mesmo lugar, magras como antes, sem

---

<sup>17</sup> “Na natureza não tem/ Carço nem casca/ Tudo acontece de uma só vez” (GOETHE, minha tradução). Disponível em: <http://www.textlog.de/18654.html>. Acesso em: 19 ago. 2016.

um sinal sequer de que a barricada lhes tivesse aproveitado alguma coisa (MANN, 2000c, p. 116-117).

Com seu conhecimento prático, José tem meios e instrumentos para fazer do mal o bem. O narrador já condiz com essa ideia no fim de *O jovem José*, quando diz que: “terás de fazer-te bem velho para aprenderes que, como compensação, também a tua dor mais lancinante não passava de ilusão falaz” (MANN, 2000a, p. 638).

Outro alicerce fundamental na tetralogia é o mito. Assim, é possível observar realismo mesmo a partir do improvável, como em um romance que se vale do método mítico. Thomas Mann escreve a tetralogia no século XX, isto é, já em um contexto de mundo não mais em progresso, mas sim em decomposição. Seu projeto foi achar, mesmo nas ruínas da barbárie, espaço para a representação do mito. Na realidade, Mann compreendeu que o mito poderia atender a uma dupla função. Para um mundo não mais em progresso, o mito não poderia mais se mostrar em seu formato original, mas sim numa releitura: agora, um mito se desdobra em outro, tratando-se de um mito dentro de um mito, ou de um mito circular. Em “Descida ao inferno” é dito: “em época já muito remota (José nunca tivera cabal certeza de quão remota era) (...)” (MANN, 2000a, p. 11). Nesse tempo não identificável poderiam residir todos os tempos possíveis. O tempo é uma ilusão. Está aí justificado o fascínio pelo tempo, o mais dúbio de todos os elementos, sendo que na mitologia grega, o titã Cronos engole os seus próprios filhos. Por isso, Thomas Mann escolhe a história de José como fonte de representação de mitos, uma história da Bíblia em um tempo universal, imemorial, exemplar.

Robert Alter (2007), em seu capítulo *As técnicas de repetição*, analisa esse elemento técnico. Essa explicação serve na orientação de como alguns caracteres ou personalidades na Bíblia podem voltar a ser verificados em seus sucessores. Esta repetição é necessária para que se possa aprender com ela e ser provedor, pois é preciso aprender com os exemplos do passado, aplicando conhecimentos no presente para projetar um futuro melhor. A repetição também é necessária para se evitar cometer erros. Nesse sentido, cita-se Marx no início de *O 18 Brumário de Luís Bonaparte*:

Em alguma passagem de suas obras, Hegel comenta que todos os grandes fatos e todos os grandes personagens da história mundial são encenados, por assim dizer, duas vezes. Ele se esqueceu de acrescentar: a primeira vez como tragédia, a segunda como farsa (MARX, 2011, p. 25).

É assim que farsa também é entendida como paródia (imitação de uma matriz original). Desde o movimento literário do Humanismo, farsa é um gênero teatral de viés cômico, o que guarda semelhanças com o próprio *José*. O mito contribui com este processo de reencenação. A repetição ocorre para que se possa aprender com ela: é esse o sentido do tempo mítico, que é cíclico. Dessa forma, um mito não surge do nada, mas sim de uma necessidade histórica. Logo, o valor de um mito pode ser alterado historicamente a depender dos interesses e, principalmente, um mito no passado pode explicar o presente.

Portanto, lê-se a tetralogia como forma de rememorar os mitos e reatualizá-los, uma vez que Thomas Mann concebe a História como um tempo cíclico, e não linear. Sua principal fonte de estudos míticos é Karl Kerényi (2000; 2015), um mitólogo húngaro com quem o escritor manteve relação por cartas.

O mito também pode ter uma outra acepção que é a de origem do mundo (cosmogonia). Segundo um outro mitólogo, o estadunidense Joseph Campbell, várias histórias acerca da origem do mundo coincidem, independentemente da cultura dos povos e do tempo histórico de sua aparição (CAMPBELL, 1990). Constam no quadro a seguir alguns exemplos.

### Quadro 3 – Cosmogonias

Teogonia de Hesíodo	Gênesis da Bíblia	Descida ao inferno
<p><b>Os deuses primordiais</b> Certamente, muito antes de tudo existia o Caos. Somente depois surgiram: Geia, de amplo seio, sólido sustento de todos os imortais que habitam o cume nevado do Olimpo, o tenebroso Tártaro, das profundezas da terra de vastos caminhos, e Eros, o mais belo dos deuses imortais (...).</p>	<p><b>A criação</b> No princípio, Deus criou o céu e a terra. A terra estava sem forma e vazia: as trevas cobriam o abismo e o Espírito de Deus pairava sobre as águas. Deus disse: “Faça-se a luz!”. E a luz foi feita. Deus viu que a luz era boa, e separou a luz das trevas.</p>	<p>Mas onde ficava o Paraíso, o “jardim do Este”? Onde ficava esse lugar de felicidade e repouso, a pátria do homem, onde ele comeu da árvore do mal e donde foi expulso ou mais propriamente expeliu a si mesmo e se dispersou?</p>

Fonte: elaboração da própria autora (2020).

Se comparado com as culturas ancestrais como a da *Teogonia* de Hesíodo, que data de VIII-VII a. C., e a da Bíblia, escrita por diversos autores entre 1500 a. C. e 450 a. C.,<sup>18</sup> Thomas Mann por sua vez evidencia um método de questionamentos. Tudo é posto em dúvida, mesmo a origem da humanidade, mesmo o texto sagrado da Bíblia, embora ele sirva de base paródica para a tetralogia. Há uma ideia de *illo tempore* (naquele tempo) no “muito antes” de Hesíodo, em paralelo com o “no princípio” bíblico. Existe também uma ideia de vácuo, vazio e escuridão primordiais, a partir do que tudo surge, de onde tudo sai, lugar de caos e ao mesmo tempo de confluência e equilíbrio. Seria essa a ideia do poço também, algo de insondável, inescrutável. Por mais distantes que pareçam as narrativas da criação, elas mantêm elementos em comum. Esse também é um exemplo de tempo cíclico: a base comum para onde tudo o mais retorna.

Também em seu duplo sentido, descendência (apesar de a palavra proceder do verbo “descer”), não tem um sentido negativo necessariamente, de rebaixamento, mas sim de sobrevivência. “Descer no inferno” é um convite para conhecer a descendência de Jacó e no que será transformada essa história em suas 12 tribos.

A tetralogia, então, propõe-se a lidar com a origem da humanidade e da Literatura sob vários prismas. Depois de muito tempo, a cultura oral passou a ser escrita. Os egípcios acreditavam que a origem da Literatura foi concebida pelo deus Thot, o escrivão. Segundo o glossário de *O livro dos mortos do Egito Antigo*, Thot é “o deus do conhecimento e da sabedoria, (...) inventor da escrita e escriba/guarda-registros dos deuses” (BUDGE, 2004, p. 158). José se identifica bastante com essa divindade do panteão egípcio. José ouvia de seus ancestrais histórias sobre a criação do mundo, uma verdadeira cosmogonia. Cosmogonias várias são confundidas então: grega, egípcia, babilônica, assíria. É variada a formação educacional de José. Ele não só sabia ler e escrever em um tempo que quase ninguém sabia, ele tinha conhecimento sobre diferentes culturas, conseqüentemente, domínio sobre variados povos, primeiro teórico e depois prático: era a sua predisposição para um destino. E também sobre tempos diferentes do seu, pois ele estudava o passado. Primeiro é preciso formar a base

---

<sup>18</sup> Na verdade, há várias possibilidades para a datação da escrita da Bíblia. Por exemplo, o Pentateuco teria sido escrito entre os séculos X e IX a. C.

sobre o passado, para entender o presente e preparar-se da melhor forma possível para o futuro.

Nesse sentido, a tetralogia de José não fala só do passado. É um romance histórico do tempo presente de Thomas Mann, mas, sobretudo, o livro se lança ao futuro. O equilíbrio entre passado e futuro também pode ser entendido como um presente eterno, ou um presente sem tempo – “*zeitlosen Gegenwart*” (MANN, 1964, p. 141), ou *nunc stans*, do latim, pois há uma expressão semelhante para essa ideia em cada língua. É a eternidade parada da hora, a mesma de quando Hans Castorp esperava a medição de termômetro em *A montanha mágica*, como também quando José vai ao Egito e “permanecia para o futuro, mas este futuro era selvagem e morto, porque era apenas uma duração, apenas uma falsa eternidade, privada de espera.” (MANN, 2000b, p. 90), pois o Egito para a crença dos israelitas era uma metáfora de um país dos mortos. Em última instância, o sentido mais forte é o de que o Egito era um país estagnado no tempo, que vive um tempo de espera e de esperança e não de ação, e por isso era morto. Era uma terra que precisava de uma transformação histórica, uma verdadeira revolução, e José foi responsável por conduzi-la.

A família israelita de José não se entendia bem com o politeísmo egípcio na época. José consegue dialogar com a figura política do faraó Amenhotep IV, pois este – após um episódio conhecido historicamente como Revolução de Amarna (1375 a. C. – 1350 a. C.), conduziu uma revolução na religião. Foi quando o Deus-Sol, o mais adorado do Egito, chegou mais próximo do monoteísmo. “Mais tarde, o faraó trocou seu nome (‘Amon está satisfeito’) para Akh-em-Aton (‘Aquele que serve Aton’), abandonou a velha capital, Tebas, a ‘cidade de Amon’.” (ELIADE, 2010, p. 110), bem como José também troca seu nome de morte para um nome de vida. Há uma variação entre a adoração a deuses no Egito, o que equivale ao processo histórico. No quadro abaixo, podem ser verificadas as etapas desse processo.

#### Quadro 4 – Os deuses do Egito

Deus cultuado	Outros nomes	Principais cidades de adoração	Funções
Amon	Ámon, Amon-Rá, Hámmon. Seu	Tebas (antiga capital)	Deus conservador,

	nome significa: o oculto		ligado às gerações do passado
Aton	Atum-Rá, Atom, Tem, Temu, Tum e Atem	Amarna (a nova capital, também conhecida como El Amarna ou Tel el-Amarna); Heliópolis (a cidade do Sol) e Karnak	Deus solar, egocêntrico e futurístico, geralmente favorável a estrangeiros

Fonte: elaboração da própria autora (2023).

Uma observação é a de que a junção à divindade de Rá (uma das formas do Sol), no sufixo -Rá, fazia com que o deus se concretizasse, alcançando uma manifestação objetiva, externalizada. O termo egípcio para deus é *neter*.

Em toda a tetralogia de *José*, é central a preocupação com os nomes, com a palavra. Esse também é um importantíssimo método literário. Em grego, nome (Νόμος) significa lei. Até podia ser mudado, mas significava a essência. A troca de nomes era um ritual importante para assumir novas identidades. Um nome é uma máscara (como um mito pode ser uma máscara), por trás da qual uma personalidade pode se esconder (CAMPBELL, 1992). Assim, a filologia ganha importância, à medida que vem à tona uma multiplicidade de sentidos e as palavras na tetralogia frequentemente assumem caráter polissêmico. Heftrich (1993, p. 167) fala de enigmas filológicos (*Philologen-Rätse*). Assim, a tetralogia está cheia deles: Thot corresponde à palavra alemã *Tot* (morto), bem como *Mut* significa coragem, como se fosse abreviação de *Mutter* (mãe).

*José e seus irmãos* inicialmente era um projeto que era para ser um conto, mas que se transformou em um romance de dimensões gigantescas. Thomas Mann *escolhe* aderir ao romance, porque nenhuma outra linguagem daria conta da riqueza de detalhes, da complexidade psicológica das personagens a não ser a romanesca. Além do mais, é evidente um tal trato com a linguagem que alia o mais alto rebuscamento em termo de norma linguística com a mais chã oralidade. Fischer (2002, p. 123) diz que são 8 os principais níveis estilísticos que Thomas Mann consegue mesclar em *José*: arcaizante, bíblico, clássico, coloquial, linguagem de alto nível, dialeto, jargão e egípcio.

Lukács (2011a) também considera isto como uma forma de aliar o alto ao baixo. O que mais importa não é a história em si, a qual já é inclusive bem conhecida, mas sim o *modo de narração*. Thomas Mann se destaca entre os escritores, por causa das *suas escolhas*, a escolha sobre o que narrar: ele assume narrar um viés bíblico de violência – especialmente quando José é jogado no poço pelos irmãos –, e não de magnificência. Isso evidencia a grande consciência histórica de Thomas Mann: é preciso narrar da humanidade também as suas dores, não só as suas vitórias, pois “o destino do gênero humano, tomado na sua totalidade, não é trágico; mas esta totalidade não trágica compõe-se de uma série de tragédias (LUKÁCS, 2011b, p. 249).

Assim, é importante destacar dentro da obra como um todo a ironia de um narrador intruso, que frequentemente se pergunta sobre o sentido das palavras, sobre o que significa isso ou aquilo, como por exemplo: “mas que significa ‘repetição’? A repetição festiva é a abolição da diferença entre ‘ser’ e ‘ter sido’.” (MANN, 2000b, p. 566). Aqui, chama-se atenção para o fato de que a ironia não é o cerne dessa tese, mas ela é importante para o estilo da tetralogia, como apontado por Hutcheon, já na Introdução, a partir do conceito de paródia. Ironia é o procedimento no qual o narrador se coloca em uma posição privilegiada a partir da qual escolhe como narrar, preferindo se distanciar ou se aproximar, geralmente assumindo um tom cético. Lembrando que a ironia foi um dos grandes aspectos do Realismo enquanto movimento literário, o que para os alemães já foi implementada desde o Romantismo (STROHSCHNEIDER-KOHR, 2002). Trata-se do cuidado de um narrador que sabe a importância daquilo que está falando e parece estar sempre querendo alertar o leitor sobre esta mesma importância dos fatos, quase com um cunho pedagógico, tentando ensinar algo, mas também chamando atenção sobre a sua própria condição, sendo necessário aqui verificar como que a ironia contribui para evidenciar um ciclo de repetição na história. É uma forma de escancarar o óbvio, até ele ser assimilado, por fim, entendido. Ou sugerido: basta a semente estar plantada.

Tal ironia não está presente só no narrador manneano como também no próprio discurso do personagem José. Trata-se de uma dupla ironia. Cedo na vida, José aprende a manipulação de um mesmo discurso por meio das palavras: estas são tão veladas de significado que este só pode ser duplo. José, embora jovem, já discernia com malícia o valor material da narrativa antiga, pois esta era

uma troca de moeda, de credibilidade. Por saber se expressar bem, José ganhava na sociedade um lugar de destaque, algo que despertava o ódio dos contrários.

Reitera-se que essa tese se propõe a estudar o gênero literário da tetralogia, enfatizando o romance histórico. A teoria de György Lukács sobre o romance histórico é a de que grandes acontecimentos históricos estão vinculados à vida popular. Isto é, mesmo a decisão mais insignificante feita dentro da corte do rei alteraria o preço do tomate na feira. Lukács atribui como o maior sentido do romance histórico a forma de aproximar o passado do presente, considerando sempre o passado como pré-história (*Vorgeschichte*) do presente. Se Thomas Mann ainda é capaz de narrar o passado, é porque essa é uma forma de presentificar um passado aparentemente distante, mas que na realidade está somente adormecido. Um passado o qual talvez esteja sonhando, como muitas vezes sonhava o próprio José. É um passado reverberante, esperando para ser acordado, pois “é desse modo que se passa da vida à história, e traz o passado para perto de nós e o torna experienciável. Sem uma relação experienciável com o presente, a figuração da história é impossível.” (LUKÁCS, 2011a, p. 73).

Se o título da tetralogia leva em conta não só José, como também os seus irmãos, desde aí percebe-se que não se trata de um protagonismo próprio, mas sim coletivo. *José e seus irmãos* resgata, por meio de uma lição de moral voltada para o perdão, a tendência de Thomas Mann baseada no humanismo. Segundo o *Dicionário de filosofia* (ABBAGNANO, 2007, p. 518-519), o humanismo pode ser compreendido ou como o movimento literário e filosófico que se originou na Itália na segunda metade do século XIV ou como qualquer movimento filosófico que tome como fundamento a natureza humana ou os limites e interesses do homem. Portanto, Thomas Mann é continuador principalmente dessa segunda noção de humanismo. Para entender o ser humano como um todo, é preciso tomá-lo pela raiz, incluindo as suas partes negativas, como a violência e a maldade.

O romance histórico resgata o protagonismo ao homem, protagonismo este perdido num sentido moderno, mas que nas origens da humanidade – e *possivelmente* no futuro – revela-se historicamente coletivo. Isto é, a primeira coletividade foi a família. Uma relação parental pressupõe coletividade: é a primeira vez que um indivíduo precisa se entender como parte integrante de um

grupo. Trata-se, portanto, de um “eu” que, narrado à luz do dia, torna-se uma terceira pessoa, como propõe o capítulo “Sintaxe lunar” de *As histórias de Jacó*. Como Jacó vaticinou em seu leito de morte, em linguagem cifrada, cada um dos irmãos representava profeticamente um signo do zodíaco, e José sempre representa um duplo. São eles que formarão as 12 tribos de Israel. Não obstante, essa irmandade não é só mitológica, mas sim genealógica, sucessiva e histórica, pois José só é José por causa de, em relação a, com e sem, *versus* seus irmãos. Assim como Jacó só é Jacó por causa de seus filhos: a história precisa começar antes com ele do que com José. A tetralogia termina com a morte de Jacó, e a partilha da sua herança, como potência – no sentido aristotélico de *dýnamis* (2011) – futuro de continuação, apesar do todo acabado do romance. Este também é o sentido de obra aberta (ECO, 2015), porque se a tetralogia começa em aberto, a partir de uma história que sequer é a central, outras várias possíveis histórias podem se desenvolver a partir do término, ainda que sejam meramente aparentes ou só latentes no momento.

Portanto, o mito é recurso fundamental nessa composição e tem ligação direta com o sentido de tempo, pois é a ponte e a explicação para coisas que vêm mesmo depois dele. É uma espécie de capacidade de vidência, como a interpretação dos sonhos de José, mas também o uso da mitologia era importante para a psicanálise. Em 1936, Sigmund Freud envia uma carta para Thomas Mann em que o psicanalista argumenta que José, para ele, lembra bastante a figura histórica de Napoleão Bonaparte (MANN, 2015b, p. 273-276). A razão de resgatar o passado é dar sentido a ele, ao que estava aparentemente sem sentido, perdido numa arqueologia morta, para ressignificá-lo. Lukács (2011a) diz que um livro naturalista como *Salambô* de Flaubert era como uma natureza morta, pois, embora retratasse Cartago antiga, reduzia-se a uma interpretação monumental dos fatos, e eles permaneciam petrificados no passado, sem com isso se remeterem ao presente. Isto é, para ser romance histórico o passado deve orientar para o sentido do presente, como a tetralogia de *José e seus irmãos*.

Atinge-se aqui o mais alto grau do realismo de Thomas Mann: o realismo é a história contando-se a si mesma, dispensando um narrador (esse termo será retomado no glossário do Anexo A). O mesmo ocorre em outra obra de Thomas Mann, *O eleito* (2018c), quando o “espírito da história” assume a narração. É a

incorporação do narrador na narrativa, quase como em um sentido religioso ou espiritual. Os homens agem, a história se conta. Portanto, fica claro como esse grande modelo paradigmático de representação literária brinca com as instâncias narrativas.

É evidente que nenhum ser humano figurado na literatura pode conter a riqueza infinita e inesgotável dos traços e exteriorizações que a vida contém. Mas a essência da figuração artística consiste precisamente em que esse retrato relativo e incompleto funcione **como se fosse a própria vida**, e até como uma vida mais elevada, intensa e viva que aquela da realidade objetiva. (LUKÁCS, 2011a, p. 118, grifo meu).

Defende-se que *José e seus irmãos* é um romance histórico moderno, no sentido de um *presente* histórico nacional. Por outro lado, a tetralogia também retrata a universalidade, pois revela algo de imutável da natureza humana, algo que se verifica tanto no Oriente Médio mítico quanto na Alemanha nazista: a corruptibilidade, a vileza, mas também o amor, a veneração. Responde-se aqui a Jameson (2007): a forma do romance histórico ainda é possível na modernidade? Sim, não só é possível, como também é presente, é necessária, é latente. A modernidade não excluiria a forma do romance histórico, apenas seria capaz de reinventá-la. A visão de História da modernidade é a de que temos distanciamento histórico, o que nos permite visão crítica. O romance histórico, forma total, resultado a que chegou Thomas Mann, foi uma resposta ao seu tempo presente. Foi preciso o momento histórico decisivo para que o método mítico fosse acionado, “incorporação válida de uma época que invoca o renascimento do mito” (BROCH, 2012, p. 121). É nesse sentido que *José e seus irmãos* incorpora o *Zeitgeist* (espírito do tempo), com toda a riqueza técnica demandada pela complexidade de sua forma.

## 2. CAPÍTULO 2 – NO PRINCÍPIO, ERA O MITO

O objetivo deste capítulo consiste em analisar o mito em *José e seus irmãos* e o uso que o autor faz dele para pensar a sua época, isto é, um período entreguerras, o início do nazismo, a República de Weimar e a Grande Depressão estadunidense; em suma, um tempo de incertezas e de abolição de valores. O objetivo principal será construir uma ponte que leva da abordagem dos mitos observados no romance à reflexão acerca do contexto histórico atual de Thomas Mann. Como diz Karl Kerényi, mitólogo húngaro e importante referência para a composição da tetralogia, com quem Thomas Mann se correspondia por cartas: “a mitologia precisa transcender o indivíduo (...), como algo objetivo, como algo que mana, por assim dizer, de uma fonte superindividual (...)” (KERÉNYI, 2000, p. 15). Assim, pode-se concluir que a apropriação dos mitos por parte de Thomas Mann não constitui meramente criação subjetiva, mas, sim, matéria objetiva e concreta do seu tempo. Nesse sentido, o uso do mito em Thomas Mann é responsável por estabelecer a conexão entre o dado objetivo e o subjetivo. Em última instância, mergulha-se no poço do passado para se conhecer o tempo presente, atravessando os mitos para explicar a realidade, ou, como é posto em *Doutor Fausto* (2015a), “rendendo culto aos elementos primordiais”.

### 2.1 Thomas Mann, a Bíblia e o mito

Em seu texto crítico “Freud e o futuro”, Thomas Mann afirma o seguinte: “o mito é a legitimação da vida; só por meio dele e nele encontra-se a autoconsciência, sua justificação e consagração” (MANN, 2015b, p. 75). Nesse texto em particular, uma importante crítica de Thomas Mann presente em *Pensadores modernos* (2015b), o autor chama atenção para duas figuras míticas e também históricas: Jesus e Cleópatra. Ambos carregam na sua representatividade a característica de serem modelos. Essa mesma noção estaria presente na tetralogia, concentrando-se na figura do protagonista.

Por isso que não devemos nos surpreender, por exemplo, de ver alguém como Thomas Mann, no seu elogio a Freud que significou a sua condenação pelos nazistas (e, portanto, um certo tempo após a sua ruptura com a ideologia da “revolução

conservadora”), mobilizar essa tradição analisando “a vida no mito” como uma “vida em citação”. Desse modo, o suicídio de Cleópatra cita – ou seja, imita – um tal episódio do mito de Ishtar-Astarte. Do mesmo modo, não nos surpreenderemos com o fato de o Doutor Fausto, sem dúvida um dos melhores livros que foram escritos sobre o nazismo, ter por tema dominante – sem contar o seu dispositivo, que é abertamente mimético e agonístico – a questão da arte e do mito, considerados precisamente sob esse ângulo” (LACOUÉ-LABARTHE; NANCY, 2020, p. 34).

A tetralogia manneana é uma paródia da Bíblia que, por si só, já é uma coletânea de mitos. No capítulo “A cicatriz de Ulisses” em *Mimesis* (2015), de Auerbach, o crítico contrapõe a *Odisseia* de Homero ao texto bíblico, tentando encontrar aproximações. No texto bíblico, há a possibilidade de o todo permanecer enigmático e carregado de segundos planos, não só precisando de interpretação, como a demandando. A escritura sagrada da Bíblia mergulha no mistério, na tentativa de explicar as origens do mundo, como os mitos originários das cosmogonias. Ao fazê-lo, recorre inevitavelmente a invenções, no sentido ficcional. Dessa forma, o oculto permite certa relação criativa com a linguagem, sendo este um exemplo de “criações que brotam da excitabilidade da fantasia mítico-religiosa” (CASSIRER, 2013, p. 81). É assim que, segundo Cassirer, evidencia-se um forte laço entre mito, linguagem e, até mesmo, religião.

Na tetralogia, Thomas Mann usa o método mítico, pois os valores clássicos do passado são usados para propor o novo, sem com isso abandonar o método realista, o de representação de uma realidade tal qual ela é. A partir da representação de uma sociedade no passado, o autor dialoga com o seu tempo presente. O esquema mítico pode servir como um andaime erguido pelo autor com o propósito de distrair da narrativa realista por detrás dele (ELIOT, 1975, p. 175), mas isso não quer dizer que o mérito imaginativo não faça parte do método realista também, porque, no fim das contas, o mito *estrutura* a narrativa, evitando o caos, de tal forma que funciona como uma referência para a qual pode se retornar. Na tetralogia, alguns mitos são escolhidos e justapostos, remetendo-se a um todo que condiz com o contexto histórico do autor.

Os mitos são engendrados por meio de narrativas, e a mitologia depende da linguagem para ser transmitida pela oralidade. Tudo está imbricado. Mito e linguagem se relacionam, o que no romance de Thomas Mann manifesta implicações sobre o tempo, sobre as origens do mundo atual (da época de

Thomas Mann), “o ‘outrora’ em seu duplo nexo de ‘como tudo era’ e ‘como tudo será’, segundo sua formulação no romance *José e seus irmãos*” (ROSENFELD, 1994, p. 33). Nesse sentido, um mito não só representa as origens (o passado), como também pode indicar o futuro e assim funciona como poderosa ferramenta. Entre outras funções, o mito é importante por operar a dialética entre a essência e a aparência, numa configuração de mundo em que nada é o que parece ser e é preciso ter atenção ao se analisar a realidade.

Pela repetição, o mito se assemelha com a música. Tudo é ponte, e o conhecimento musical de Thomas Mann ajuda na composição de *Leitmotive* (vide Anexo A), isto é, uma técnica utilizada inicialmente na linguagem musical, que fazia com que uma melodia ou harmonia pudesse se repetir, desde que seu reaparecimento envolva alguma significação especial (MOISÉS, 2013, p. 267-268). Segundo a biografia de Prater (2000) sobre Thomas Mann, o autor aprendeu a tocar violino ainda jovem e o interesse musical irá acompanhá-lo durante a sua obra literária. Esse conhecimento musical permitiu a Mann ter uma outra noção de contar histórias, de concatenar as informações, permitindo com que elas parecessem verdadeiramente mágicas e evidenciando o seu apuro técnico. A tetralogia *José e seus irmãos* é a mais mitológica das obras de Thomas Mann, ou seja, aquela na qual o autor mais usou o método mítico, o que manifesta uma ligação metafórica com a música, porque, depois de finalizado o *José* em 1943, em 1947 (apenas 4 anos depois), o autor lança *Doutor Fausto*.

Mais tarde, depois que ele começou a ter aulas de violino, poderia até ter participado de concertos orquestrais (se é que devemos levar a sério suas reminiscências numa idade mais avançada) no pavilhão que existia, na época, em frente à Kurhaus: “Toquei o primeiro violino, regido por um pequeno maestro que parecia um cigano, com tanto entusiasmo que ele costumava dizer aos seus músicos, quando passávamos ao nosso *pot-pourri* de músicas folclóricas, para acompanharem minha liderança. Foi a primeira música orquestral que ouvi e de que tomei parte.” Saber se ele realmente tocava bem, ou se tudo não passou de faz-de-conta como o que ele inventou mais tarde para seu herói Felix Krull, é menos importante do que a influência duradoura que ele absorveu do mar e da música do “paraíso” de Travemünde na prosa épica que constituiria o trabalho de sua vida (PRATER, 2000, p. 24-25).

Já em outra biografia, a de Hermann Kurzke, o biógrafo diz que *José e seus irmãos* pode ser lido em 3 camadas: em primeiro lugar, estaria a Bíblia; em segundo lugar, a junção de contos judaicos, da mitologia babilônica e da literatura egípcia; por fim, a biografia do próprio Thomas Mann. Dessa forma, descobre-se que o uso do mito por parte de Thomas Mann também tem justificativas internas, biográficas. Nas palavras críticas do próprio Thomas Mann, mito é uma forma de autoconhecimento, o que revela seu potencial psicológico. Se o leitor investigar muito o poço, pode encontrar a si mesmo. Seria esse também o sentido do Oráculo de Delfos quando é dito, miticamente: γνῶθι σεαυτόν (*gnóti seautón*), ou seja, conhece-te a ti mesmo. Desde a Antiguidade, tinha-se a noção de que para conhecer a realidade exterior, objetiva, esse conhecimento tinha que passar pelo crivo da verdade interior. José é uma figura prefigurada pelas grandes personagens do Gênesis. Vide no Anexo C: “como o Édipo do mito grego, ele não tem como escapar do destino traçado anteriormente. Mas, diferentemente de Édipo, seu destino não é trágico” (OTTE, 2023). O crítico literário Anatol Rosenfeld (1994) considera que, na criação da tetralogia, há o entrelaçamento possível entre psicologia, música e mito. Já outro estudioso considera o seguinte:

É pragmático, não dogmático. “O que é, razoavelmente, a Bíblia? Consiste em uma infinidade de produtos literários muito diferentes e inegavelmente desiguais do judaísmo e do cristianismo primitivo: mitos, sagas, novelas, hinos e outros poemas, relatórios históricos, tratados, coleções de leis e códigos legais, sua redação ou, mais corretamente, sua escrita, todos se referem a um longo período, do século V a. C. ao século II d. C. No entanto, alguns componentes remontam a muito tempo além deste período: existem restos e pedaços de antiguidade cinza que existem no livro como enormes pedregulhos irregulares.” Longe de questionar a classificação do livro, essa gênese atribui seu valor (KURZKE, 2013, p. 434, minha tradução).<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> No original: “*Es ist pragmatisch, nicht dogmatisch. ,Was ist, vernünftig gesehen, die Bibel? Sie besteht aus einer Menge sehr verschiedenartiger und unleugbar auch verschiedenwertiger literarischer Erzeugnisse des Judentums und Urschristentums: Mythen, Sagen, Novellen, Hymnen und sonstigen Dichtungen, historischen Berichten, Abhandlungen, Spruchsammlungen und Gesetzes-Codices, deren Abfassung oder richtiger deren Niederschrift sich auf einen sehr langen Zeitraum, vom fünften Jahrhundert vor bis ins zweite Jahrhundert nach Christus verteilt. Manche Bestandteile aber reichen ihrem Ursprung nach weit rückwärts über diesem Zeitraum hinaus: es sind Reste und Brocken grauen Altentums, die gleich gewaltigen Findlingen in dem Buche herumliegen.‘ Weit entfernt, den Rang des Buches in Frage zu stellen, gibt ihm dieses Genese vielmehr seinen Wert*” (KURZKE, 2013, p. 434).

A partir disso, é compreensível a escolha de Thomas Mann ao querer parodiar a Bíblia, valendo-se do mito e recorrendo ao Gênesis como o início de tudo. Haveria uma matriz original a partir da qual tudo o mais se origina. Logo, um aspecto justifica o outro: mito, música e Literatura estavam juntos nos primórdios da humanidade. Nesse contexto, o próprio José, com todo seu componente parodístico e biográfico, torna-se um “testemunho do exílio cultural e político do romancista” (MAZZARI, 2023a). O confronto épico de Thomas Mann com o fascismo se inicia anos antes, passando entre *Considerações de um apolítico* e *A montanha mágica*, sendo que neste romance já se verifica a síndrome pré-fascista. Assim, em seu teor estético, as obras de arte podem servir como historiografias não conscientes da época (ADORNO, 2008).

Vemos, portanto, como o próprio autor [Thomas Mann] só aos poucos descobre as implicações do magro tema inicial nascido de um incidente biográfico. Ao correr de uma longa vida de uma profunda especulação alimentada por muitos afluentes espirituais, Thomas Mann descobre que o seu tema pessoal, a experiência pungente da sua juventude, a sua isolamento, a sua marginalidade e alienação, é um processo que se repete através da história e se perde na sombra do mito. Esse mito é desenvolvido na tetralogia do bíblico José. Cada vez de novo o indivíduo se rebela, se isola, sobe a *Montanha Mágica* dos sonhos e da pedagogia hermética e cada vez de novo tem de voltar, amadurecido, à sociedade, quer como provedor oficial de pão no Egito, quer como artista que resolve, como Thomas Mann resolveu, descer da sua torre de marfim para agitar os problemas do dia e dirigir-se ao seu povo através de apelos, publicações em jornais e discursos no rádio. Em José, comenta o autor [Thomas Mann], “desemboca o ‘Eu’, renunciando ao atrevimento de se considerar absoluto, novamente no coletivo e na comunidade”. O indivíduo, já disse Hegel, é *todgeweiht*, é condenado à morte. Assim, Thomas Mann descobre que a sua obra e a sua vida **nada são senão imitação mítica de um velho tema**. E dessa imitação mítica cada vez mais consciente de um velho tema decorrem os característicos fortemente paródicos das suas últimas obras, a tendência ainda decidida de abalar, pela ironia e pelo humor, os valores consagrados. **Pois também Deus se modifica**, disse ele certa vez com ligeira ironia. E religiosidade é observar as modificações divinas para adaptar a realidade aos novos mandamentos. Para tal é necessário abalar valores consagrados (ROSENFELD, 1994, p. 27-28, grifos meus).

Sua vida se fez paródia antes da obra, pois percebeu nela certos padrões de repetição. É assim que Thomas Mann cria o seu José, à sua imagem e

semelhança, um duplo: o próprio Thomas Mann era duplo de origem, entre o pai comerciante e senador tipicamente alemão, racionalista, protestante, e a mãe brasileira, católica, romântica, de onde aprendeu a fé inquebrantável no amor, na fraternidade invencível. “Thomas Mann atribui à mãe o importante papel da musicalidade em sua vida e associa tal aptidão à origem étnica de Julia Mann” (PAULINO; SOETHE, 2009, p. 30). Pois não só Thomas Mann sabia tocar violino, como ouvia a mãe tocar piano. E também era querida na casa dos Mann uma edição da Bíblia de 1661, à qual o avô Rostock anexou registros de família. A Bíblia, para além do que ela já é, torna-se ainda mais um pastiche de genealogias, procedimento literário que também aparece no romance *Os Buddenbrooks* (2016). Lembrando que os nobiliários também eram comuns na Idade Média, o que comprova o conhecimento de história literária por parte do autor.

Eram várias as fontes de Thomas Mann, e o autor também teria se interessado por mitos nos seus estudos. Em sua juventude, Thomas Mann frequentou na Universidade de Munique um curso sobre épica medieval alemã. Foi este o princípio do seu conhecimento e da sua obsessão pelos mitos. Na *Technische Hochschule*, aos 19 anos, aprendera com o professor Hertz, seu próprio Eliézer, “sobre o amor cortês e as sagas nórdicas” (PRATER, 2000, 38). Foi lá também que Mann conheceu Hartmann von Aue, cujo *Gregorius* (1186-1190) inspirou-o a concretizar uma de suas últimas obras, *O eleito* (1951), na qual o pecador mais ignominioso se redime e chega ao cargo mais elevado da Igreja Católica: o de papa. Livro este que também tem ligação com o *José*, por causa do “espírito da história”, como já comentado anteriormente. Então, quanto ao estilo, é possível enxergar na tetralogia de Thomas Mann o interesse épico pelo mito, bem como uma forma ensaística. Entende-se por ensaio não um breve comentário pontual sobre um objeto, mas sim um longo filosofema, repleto de divagações.

Depois da guerra de 1918 saiu um Thomas Mann diferente: *Der Zauberberg* (A Montanha Mágica) resume todas as obras anteriores, mas com orientação nova. É o romance de uma decadência, como *Os Buddenbrooks*, mas não de uma família alemã, e sim da Europa inteira. O problema Arte-Doença está novamente no centro nesse romance de um sanatório de tuberculosos. Mas a dialética manifesta-se agora em grandes

discussões ideológicas, de modo que longos trechos no romance são verdadeiros ensaios sobre os problemas da civilização e – mais um elemento novo – da política europeia. A *Montanha Mágica* é um dos primeiros exemplos de *essai-roman* (romance-ensaio), que será um dos gêneros dominantes da literatura moderna. Exige novas artes e artifícios de construção novelística. Coloca-se mais outro problema: o das relações entre a civilização (exterior, material, política) e a cultura (interior, espiritual, filosófica). Para resolver esse problema, Mann irá até as fontes da civilização-cultura da humanidade, à pré-história, à Bíblia: escreve os quatro romances da tetralogia *Joseph und seine Brueder* (José e Seus Irmãos) (CARPEAUX, 2013, p. 178-179).

Já Theodor Adorno, a quem Thomas Mann conhecia pessoalmente e em cuja imagem uma das três figuras do diabo em *Doutor Fausto* foi motivada, diz o seguinte: “tudo que ele [Thomas Mann] dizia soava como se carregasse consigo um secreto sentido escondido que ele deixasse, com certo diabolismo, para os outros adivinharem, indo muito além do hábito da ironia” (ADORNO, 1991, p. 12). Ou seja, essa ambiguidade natural que Adorno enxergava na própria vida de Thomas Mann. Em face a radicalismos e extremismos no contexto histórico de Thomas Mann, Adorno ainda caracteriza a relação do literato com a Alemanha de seu tempo como *alérgica*, isto é, de desconforto, tanto é que decidiu exilar-se, fato importante que coincide com a produção da tetralogia. Era período de crise, no sentido grego da palavra: separação. Aliás, para Robert Alter (2007), a palavra “dividir” é a essência da criação do mundo, sendo ela a que mais aparece quantitativamente no episódio da Criação do Gênesis. É assim que José é criado, dividido, separado, discriminado de seus irmãos, apenas para que depois haja reunião no Egito e o perdido seja achado. Em última instância, também é duplo o sentido de dividir: seja dividir para segregar, seja dividir para compartilhar.

## **2.2 José como Tammuz, o despedaçado**

O principal mito, observado mais evidentemente na tetralogia, é a associação de José com Tammuz. Muitos estudiosos dão suporte a esta teoria. Por exemplo, Eckhard Heftrich menciona que “o trabalho bipartido (Egito-Osíris; Babilônia-Tammuz) não é só uma preparação científica como também ensaística

de materiais científicos mitológicos-religiosos” (HEFTRICH, 2005, p. 458, minha tradução).<sup>20</sup>

Por outro lado, em seu texto “Thomas Mann: Apolo, Hermes, Dioniso” Anatol Rosenfeld diz que José é o mais brilhante impostor, e “desempenha, conscientemente, o papel divino de Adônis-Dioniso-Osiris, imitando o esquema mítico do deus despedaçado que, ressurreto, se ergue da tumba” (ROSENFELD, 2013, p. 203-204). Outra referência em que se apoia Thomas Mann é *Die Geheimnisse des Ostens* de Dmitri Mereschkowski (1924), uma de suas fontes de pesquisa acerca da mitologia oriental.<sup>21</sup> Nas palavras do próprio Thomas Mann em “Freud e o futuro” (2015b, p. 77), José é um celebrador da vida, que presentifica em sua pessoa, à maneira amável de uma trapaça religiosa, o mito de Tamuz-Osiris.<sup>22</sup>

Existe, é claro, algo de um paralelo estrutural entre o Jesus do Evangelho e o José do Gênesis. José jogado em um poço/cova antes de uma elevação subsequente ao trono real é uma metáfora apropriada no querigma<sup>23</sup> cristão primitivo. Na mesma linha, Alfred Jeremias (aparentemente influenciado por Thomas Mann) viu na cena de José na cova uma alusão a Tammuz indo à terra dos mortos. Há também em ambas as histórias aquilo que W. L. Humphreys chama de “ironia suprema” à medida que Deus transforma o mal em bem, criando assim uma tensão entre a intenção humana e a providência divina (LACOCQUE, 2001, p. 419).

O mito de Tammuz é babilônico, e corresponde ao de Adônis na Grécia, ao de Osiris no Egito e ao de Jesus na Bíblia, com maior ou menor grau de variação. “Ele é Tamuz, o pastor, que se chama Adônis, mas nos países do Sul se chama Osiris” (MANN, 2000a, p. 435). Em seu duplo, Tammuz até poderia ser uma mulher, bem como a imagem de outra deusa relevante para a tetralogia, Ishtar, que muitas vezes era representada como barbuda, andrógina. Aqui há uma nova inversão: é como se o filho José se vestisse como a mãe. A união entre os sexos também representaria a potência máxima, a autossuficiência.

---

<sup>20</sup> No original: “Das zweigeteilte Werk (Ägypten-Osiris; Babylon-Tammuz) ist keine wissenschaftliche oder auch nur essayistische Aufbereitung von mythologisch-religionswissenschaftlichen Materialien” (HEFTRICH, 2005, p. 458).

<sup>21</sup> *Os mistérios do Oriente* (livre tradução). Mereschkowski também é conhecido como escritor de ficção, tendo escrito *O romance de Leonardo da Vinci*.

<sup>22</sup> A grafia varia entre Tammuz e Tamuz. Outro nome para Tammuz é Attar.

<sup>23</sup> Querigma significa a essência da mensagem cristã.

Eliminar uma das partes, negligenciando-a ou não a considerando o suficiente, culminaria em fraqueza.

A tríade dos deuses planetários compreendia Nanna-Suen (a Lua), Utu (o Sol) e Inanna, deusa da estrela Vênus e do amor. Os deuses da Lua e do Sol conhecerão seu apogeu na época babilônica. Quanto a Inanna, equiparada ao Ishtar acadiano e mais tarde a Astarte, gozará de uma “atualidade” cultural e mitológica jamais igualada por outra deusa do Oriente Médio. No seu apogeu, Inanna-Ishtar era ao mesmo tempo deusa do amor e da guerra, isto é, regia a vida e a morte; para indicar a plenitude dos seus poderes, dizia-se que ela era **hermafrodita (Ishtar barbata)**. Sua personalidade já estava perfeitamente traçada na época sumeriana, e seu mito central constituiu uma das mais significativas criações do mundo antigo (ELIADE, 2010, p. 72, grifo meu).

Ishtar ocupa um lugar central na tetralogia: uma figura feminina que se associa à própria mãe de José, Rachel. Tanto é que José se descreve frequentemente como filho de uma virgem, como se fosse a própria Virgem Maria, e tendo nascido de um nascimento virginal, o que deixa Putifar espantado no colóquio que travam quando se conhecem e José se apresenta. Sendo José nascido de Raquel, sua sexualidade também é dupla e ele se assemelha a um andrógino. O segundo capítulo da tetralogia, depois de “Descida ao inferno”, já se intitula “Ishtar”. O seu mito nasce de uma história de amor: ela se casa com um pastor, Dumuzi (um dos arquétipos de José). Ela é rainha dos céus, mas um dia quer descer ao mundo inferior para suplantar a irmã, Ereschkigal. Quando retorna e percebe Dumuzi sentado em seu trono, morre de raiva e despedaça-o. Porém, Ereschkigal sentiu pena dele, determinando que ele não ficaria para sempre no inferno, mas apenas uma temporada. O mito de Ishtar também provém de uma configuração de mundo a qual Bachofen, em seu livro *El matriarcado* (2019), chama de direito gineocrático, isto é, poderio feminino, como é o caso da própria Teje ajudando o filho Amenhotep a governar o Egito como rainha regente, nos anos iniciais de seu governo. Nesse fato também reside o caráter hermafrodita de José, o despedaçado, de cujo aniquilamento faz surgir fertilidade, já que a semente, se espalhada pela terra, faz germinar.

Ishtar é poderosa e teria conexão com as estrelas, “onde a linguagem visual do mito da estrela que desce até a fonte do abismo (Attar-Tammuz como estrela da tarde) é preservada com particular clareza” (JEREMIAS, 1906, p.

384).<sup>24</sup> Outro ponto importante nesse sentido é a simbiose entre a mítica configuração estelar e a predisposição dos arquétipos na própria família, como é indicado ao fim de *José, o provedor* (2000c), mais especificamente no capítulo “A última reunião”, dividido em três partes: a interpretação do horóscopo; a eleição de Judá como o escolhido e a distribuição de bênçãos no leito de morte de Jacó. Cada um de seus filhos seria responsável por simbolizar uma estrela dos signos do zodíaco e a partir dessa sua força representativa eles formariam as 12 tribos de Israel. O legado de Jacó para os filhos, além de mítico, é material. Como é indicado na tabela abaixo, cada irmão cumpre uma carga simbólica.

**Quadro 5 – As tribos de Israel<sup>25</sup>**

<b>IRMÃO</b>	<b>SIGNO</b>
Rubem	Aquário
Simeão e Levi	Gêmeos
Judá	Leão
Zebulon	Capricórnio
Issacar	Câncer
Dan	Libra
Gad	Sagitário
Aser	Peixes
Nephtali	Áries
José	Touro
Benjamin	Escorpião
Dina	Virgem

Fonte: JEREMIAS, 1906, p. 396-399.

Assim, cada irmão assumiria um lugar na ordem lógica do cosmo, de acordo com suas características e personalidade. “Ao decifrar os ‘sinais’, chegava-se a conhecer o futuro, em outras palavras, ‘dominava-se’ o tempo” (ELIADE, 2010, p. 89). Mesmo este sendo um discurso de morte, os filhos já tinham essa consciência mesmo em sua juventude; sabiam que iriam encarnar papéis importantes na longa seita que seriam as tribos de Jacó-Israel. Na

<sup>24</sup> No original: “(...) *wo die Bildersprache des Mythos von dem in den Brunnen des Abgrunds hinabsinkenden Stern (Attar-Tammuz als Abendstern) besonders deutlich erhalten ist*” (JEREMIAS, 1906, p. 384).

<sup>25</sup> Algumas nuances quanto ao discurso original de Jacó presentes na tetralogia (MANN, 2000c, p. 428): José é um duplo, correspondendo a Touro e a Virgem ao mesmo tempo e Benjamin também é comparado a um Lobo, apesar de esse signo não existir. Quem Jacó não menciona explicitamente em seu colóquio: Simeão; Levi; Zebulon; Gad; Aser e Dina.

tetralogia de *José*, em conversa entre José e seu irmão Benjamin, especula-se que “talvez fosse Tamuz uma donzela e só com a morte ficou sendo um jovem” (MANN, 2000a, p. 435), ao que Benjamin indaga sabiamente *se era virtude da morte alterar o corpo*. Segundo o mito original, Tammuz é despedaçado e espalhado pela terra. Adônis se transforma em Adonai, que significa “Senhor”, sendo um dos nomes empregados para Deus no Antigo Testamento. No Egito, Tammuz é Osíris, representando a semente que morre para renascer, e indica o tempo sazonal da cheia ou da seca no rio Nilo. Além de Tammuz, José é carinhosamente chamado pelo seu apelido, Dumuzi. A semelhança não é à toa: isso se dá porque José nasceu no mês de Tammuz, no calendário egípcio, transição de junho para julho, aliás, como o próprio Thomas Mann, que nasceu no dia 6 de junho de 1875.

No capítulo “O bosque de Adônis” da terceira parte de *O jovem José*, o narrador se dedica à relação de José com seu irmão Benjamin. “Bosquete” é o diminutivo de “bosque”, evidenciando uma ligação espiritual com a natureza, precível, mas também uma relação de oposição com “Adônis”, representante do divino, sendo, portanto, imortal. Nesse título, porém, observa-se uma antítese, cuja síntese final vai se concretizar na ressurreição. José é inteligente porque estuda, mas Benjamin também demonstra sensibilidade e intuição. Nesse capítulo, José passeia com o irmão, explicando a ele o ritual de Tammuz. É transcrito um poema, que na verdade é um hino inspirado no *Livro dos mortos*, comprovando a proximidade da tetralogia com a mitologia.

Choramos por Tamuz!  
 Choramos pelo filho dileto, minha primavera,<sup>26</sup> minha luz!  
 Adon! Adonai!  
 Prostramo-nos com lágrimas  
 Porque estás morto, meu Deus, meu esposo, meu filho!  
 És um tamariz que no canteiro não bebeu água,  
 E cuja copa não produziu rebentos sobre o campo!  
 És uma vergôntea que não foi plantada no seu rego d’água,  
 Um sarmento cujas raízes foram arrancadas,  
 Uma erva verde que não bebeu água no jardim!

---

<sup>26</sup> No discurso no leito de morte, Jacó chama José de primaveril e o compara a plantas, sendo este um dos seus signos. Já que uma das possibilidades é a de que José nasceu sob o signo da Virgem, que no zodíaco vai de 23 de agosto e 22 de setembro, no hemisfério sul é este o tempo da estação da primavera. Segundo Jacó, em suas palavras: “– José, rebento meu, filho da virgem, filho da mais cara, filho da árvore frutífera junto à fonte, ramo florido que se estende pelo muro, eu te saúdo! A ti pertence o equinócio da primavera, touro primogênito no seu esplendor, a ti saúdo!” (MANN, 2000c, p. 433).

Ai, meu Damu, filho meu, minha luz!  
 Ninguém mais do que eu te teve amor (...)  
 A boca, que a morte selara, ele a abriu,  
 Seus pés que estavam peados caminham de novo,  
 Erva e flores brotam sob seus passos  
 Grande é o Senhor, Adonai é grande! (MANN, 2000a, p. 430).

O ritual mostra uma série de mulheres chorando pela morte de Tammuz-Osiris. As lágrimas, caídas na terra, seriam a fonte para fazê-lo renascer. O rito é um esforço coletivo em prol de uma causa, justificando uma crença real da época, a de que Osiris ressuscitaria. O deus é ligado alegoricamente a plantas que renascem. Este é o rito da Antiguidade, mas cujo significado também se espelha no tempo de Thomas Mann. A espera pela vinda do novo, ou do velho renascido, é um tema que se justifica na literatura moderna, condizendo com o espírito messiânico da transição do século XIX para o início do XX. Porque a Europa passava por uma crise generalizada, encaminhando-se para uma luta imperialista que culminaria nas duas grandes guerras, as potências também vão disputar para ver quem apresentava o melhor líder. Tal acirramento de ideologias fez com que fosse propícia a ascensão do Nacional-Socialismo na Alemanha. Os mitos se adaptam às novas circunstâncias. O ritual da abertura da boca também é bem importante na tetralogia, apresentando um duplo sentido: o primeiro é sexual, mas o segundo é político: abrir a boca para poder falar era um procedimento que viabilizava o discurso. No *Livro dos mortos*, era preciso abrir a boca para que o morto pudesse se expressar com os deuses.

Não bastava a vinda de um líder, mas do melhor líder possível. Esperava-se o surgimento de alguém que veio para salvar. E José aprende sobre o renascimento do deus morto e repassa esses conhecimentos ao irmão mais novo, como que para prepará-lo, ensinando-o. Nascido sob uma boa estrela, José foi preferido durante toda a sua vida, o que vai moldar a sua personalidade forte, isso tanto na versão da Bíblia quanto na de Thomas Mann.

#### Quadro 6 – O preferido

BÍBLIA	TETRALOGIA
“Israel amava José mais do que todos os outros filhos, porque ele era o filho de sua velhice” (Gênesis 37:2-5).	“A cega confiança que tinha em si era como a de uma criança mimada; ela o persuadia, apesar de que o contrário é que é evidente, que todos o amavam, ainda mais

	do que a si mesmos e que por isso ele não devia ter para com os demais nenhuma consideração” (MANN, 2000a, p. 461).
--	---

Fonte: elaboração da própria autora (2020).

Como no processo do heliocentrismo, em que tudo gira em torno do sol, em sua juventude José julgava que devia ser considerado, mas não se obrigava a considerar. O que aprende em sua trajetória é reconhecer o valor da consideração. Por ocupar um lugar de destaque na configuração familiar, José pôde ter uma educação diferenciada da dos irmãos. Enquanto estes lavravam a terra e faziam outros difíceis trabalhos braçais, José estudava e aprendia a ler e escrever com seu professor Eliézer, conforme narrado no capítulo “A lição” de *O jovem José*. Zebulon, por exemplo, queria ser marinheiro, mas estava preso a uma vida de trabalho na terra. Uma série de situações vai alimentando e justificando o ódio dos irmãos, que veem José conquistar seus desígnios enquanto eles próprios vão crescendo frustrados.

Eliézer achava que José seria Mazkir (arauto), ou historiador. José é letrado, porque Jacó via nisso alguma vantagem para o seu futuro. Entre vários assuntos, como ciência, numerologia e zodíaco, José aprende mitologia. O fato é que José aprende tanto sobre mitologia, e especula tanto que se equipara a ela. Especula meneando a cabeça: sua linguagem também é de gestos. Era uma mania sua. Inclinar a cabeça também faz ver a realidade por outros ângulos. Quer dizer que ele achava graça em tudo, achava tudo curioso, desconfiava de tudo e realizava associação de ideias (vide Anexo A). Aos poucos, vai sentindo no seu aprendizado motivação para a própria vida. A mitologia para ele não era algo longínquo, perdido no tempo, mas sim um instrumento a partir do qual ele podia aprender. José entendia que aquele saber não devia ser sedimentado, mas sim aplicado na realidade objetiva.

Agora passamos para uma análise prática do romance. No capítulo “O bosque de Adônis” de *O jovem José* (2000a), há toda uma descrição do ritual de Tammuz, cuja imagem é enterrada e chorada por mulheres, para depois ressurgir das cinzas, como já foi apontado. José evoca esta imagem do deus, porque ele próprio, bem como a estátua enterrada, usa uma coroa de mirto

verde, planta mítica, símbolo de poder. Significa, em suma, a incorporação do poder mítico, assim como quando José veste sua túnica multicolorida chamada de *kêtonet passim*. A planta, a vegetação e o florescer pertencem ao imaginário feminino, ligado à fertilidade, algo a que o mito de Tammuz também alude. Segundo o mitólogo estadunidense Joseph Campbell (1990), sociedades ancestrais focadas na agricultura como principal modelo econômico tendiam a acreditar na unidade em vez da dualidade. Por isso, a vegetação é um símbolo de reintegração e reconexão. Por exemplo, tanto na mitologia olmeca, especificamente para os astecas, quanto em uma lenda guarani, o surgimento do milho vem a partir da morte de um espírito que ressuscita. E a agricultura tem um papel central para a tetralogia: a agricultura como salvação, em detrimento da pecuária, pois era mais fácil de cultivar e não dependia tanto das vulnerabilidades climáticas.

O culto de Tammuz estende-se mais ou menos por todo o Oriente Médio. No século VI, Ezequiel (7:14) lança invectivas contra as mulheres de Jerusalém que se “lamentavam” nas próprias portas do templo. Tammuz acaba por assumir a **figura dramática e elegíaca dos jovens deuses que morrem e ressuscitam anualmente**. Porém, é provável que seu protótipo sumeriano tivesse uma estrutura mais complexa: os reis que o encarnavam, e, por conseguinte, compartilhavam o seu destino, celebravam todos os anos a recriação do mundo. **Ora, para poder ser criado de novo, o mundo devia ser destruído**; o “caos” pré-cosmogônico implicava igualmente a “morte” ritual do rei, sua descida aos infernos.

As duas modalidades cósmicas – vida/morte, caos/cosmo, esterilidade/fertilidade – constituíam, em suma, os dois momentos de um mesmo processo. Esse “mistério”, **compreendido após a descoberta da agricultura**, torna-se o princípio de uma explicação unitária do mundo, da vida e da existência humana; ele transcende **o drama vegetal**, visto que também governa os ritmos cósmicos, o destino humano e as relações com os deuses. O mito narra o *fracasso da deusa do amor* e da fertilidade em conquistar o reino de Ereschkigal, isto é, em *eliminar a morte*. Conseqüentemente, os homens, bem como certos deuses, devem aceitar a alternância vida/morte. Dumuzi-Tammuz “desaparece” para “reaparecer” seis meses mais tarde. Essa alternância – presença e ausência periódicas do deus – era suscetível de constituir mistérios que envolviam a “salvação” dos homens, o seu destino *post mortem*. O papel de Dumuzi-Tammuz, ritualmente encarnados pelos reis sumério-acadianos, foi considerável, pois havia efetuado a aproximação entre as modalidades divina e humana. Posteriormente, todo ser humano podia ter a esperança de desfrutar esse privilégio reservado aos reis (ELIADE, 2010, p. 74-75, grifos meus).

Observa-se que, para a crença ancestral, os reis (governantes) encarnariam em si o poder mítico do deus, fazendo com que a população tivesse mais credibilidade em seu regimento. Era um privilégio de classe, embora se acreditasse no geral que o poderio poderia se estender para todos. Todo rei usa uma coroa e a de Tammuz é de mirto, uma erva a qual era consagrada à Afrodite, a deusa equivalente na mitologia grega à deusa babilônica Ishtar. Na Grécia Antiga, essa planta adornava grinaldas de noivas e era símbolo da juventude e da beleza. Porém, ao mesmo tempo, podia ser associada à morte e à renovação. “É ele o adorno de todo o sacrifício, separado para os separados e destinado aos predestinados. Juventude consagrada, eis o nome do holocausto” (MANN, 2000a, p. 423). É também um símbolo de identificação, pois Benjamin reconhece José pelo seu cheiro no capítulo “Fragrância de mirto, ou seja, a refeição com os irmãos” em *José, o provedor*, como se fosse a cicatriz por meio do qual a serva Euricleia reconhece Ulisses. Aristóteles, na *Poética*, já falava sobre ἀναγνώρισις (reconhecimento). José era um eleito, vestindo-se como tal, diferenciando-se do comum.

Além dessa coroa, José usava a *kêtonet passim*, túnica de várias cores, que fizera o pai lhe dar de presente antecipadamente, como símbolo de preferência à sua primogenitura, e pela qual os irmãos vão odiá-lo especialmente. A *kêtonet passim* é a alegoria do duplo, presente dado pelo pai para incorporar a mãe, e a reunião desses dois símbolos parentais numa condição de hermafroditismo confirmaria a onipotência de José. Essa indumentária é como se fosse a mesma de um teatro, pois ela vai fazer com que José assuma um papel ainda mais privilegiado na sociedade. Na visão do mitólogo estadunidense Joseph Campbell, em *José e seus irmãos* “o sentido de desempenhar papéis míticos tem por objetivo **suportar, engrandecer e sofisticar um modo de vida**” (CAMPBELL, 2010, p. 558, grifo meu). Assim, Osíris é o mais eterno dos deuses e simboliza a promessa de que as coisas podem mudar, retornar e/ou durar.

É um símbolo de proteção, funcionando como um escudo. Uma figura histórica pode se sobressair tanto a ponto de se tornar perigosa ou de ser perseguida. A veste multicolorida de José opera um jogo entre essência e aparência, sendo que a base da mitologia é apresentar um plano visível que

sustenta o invisível. A princípio, José usava a túnica para alimentar a sua vaidade e para se sobressair, esbanjando ainda mais a preferência do pai por ele; mas depois a mesma túnica passou a ser um elemento de reconhecimento e também de proteção contra o ódio dos irmãos. O mero ato da destruição representa a perda do privilégio, estabelecendo o nexos com Tammuz.

### 2.3 José como Thot, o artista

O José da tetralogia representa o novo. Ele e seu irmão Benjamin configuram a geração mais nova. É o mais jovem dos irmãos, só não mais que Benjamin. É essa juventude a parte mais inteligente e intuitiva da família. Por sua vez, José é andrógino, pois é belo como mulher. No capítulo “Thot” (MANN, 2000a), há toda uma descrição da beleza de José, beleza esta que é a um só tempo mítica e divina. A preocupação com o belo absoluto já era evidente para Thomas Mann desde *A morte em Veneza*; nessa novela, a discussão acerca do belo é recuperada aludindo-se ao romântico Schiller em *Poesia ingênua e sentimental* (1991). Durante muito tempo, acreditou-se que o Belo era a matéria da arte: os artistas perseguiram o Belo como ideal de perfeição para a representação artística. Tanto melhor se esse belo já fosse encontrado pronto e acabado na natureza.

Os românticos cunharam a ironia romântica. Foi um termo desenvolvido pelos irmãos Schlegel no Romantismo alemão. Eles acreditavam que o artista era uma espécie de Deus e devia tratar a sua arte como se fosse a própria Criação. Logo, o artista teria o poder de controlar o equilíbrio nessa Criação, podendo se aproximar dela ou se afastar. Esse jogo de aproximação e distanciamento de uma maneira calculada e harmônica era a ironia romântica. A ironia nunca diz o que é, mas o que poderia ser. Para os românticos, a ironia é a consciência exacerbada, dividida e multiplicada – um verdadeiro culto de incompletude. A ironia romântica é uma espécie de união filosófica, diante do divórcio entre finito e infinito, condicionado e incondicionado, sendo ela um pêndulo. Ela reestabelece essa harmonia. “Thomas Mann considera a ironia ao mesmo tempo diabólica e divina, niilista e todo-abrangente, objetiva e terna” (MUECKE, 1995, p. 70). Não é o objetivo dessa tese desenvolver o assunto da ironia com profundidade, mas é preciso entender que ela é um recurso estilístico

extremamente importante na obra de Thomas Mann. Na tetralogia de *José*, ela já se verifica no prólogo “Descida ao inferno”, na repartição entre alma, espírito e matéria que se dividem, mas depois se reencontram diplomaticamente.

Nesse jogo entre criador e criatura residiria a beleza, que não é só feminina, como também masculina. Assim se explica a aproximação de José com deusas do sagrado feminino, como a própria Ishtar. Ademais, José antecipa a inversão dos contrários do novo mundo, porque ele não valoriza as tradições tanto quanto o seu pai e os seus ancestrais, olhando para elas sempre criticamente, com desconfiança e com desdém, o que motiva também a sua ironia de adolescente. José é especulativo, não vive em um mundo fechado. José está à frente de seu tempo; ele é deslocado temporalmente, o que permite chegar aonde ninguém chegou e fazer o que ninguém fez.

José se associa a mais de um deus no panteão mitológico. Quando ele chega no Egito, considerado país dos mortos, assume uma personalidade a qual acredita que irá impactar: Ur-sarsiph ou Osarsiph é um nome diretamente ligado a Osiris, até pela proximidade fonética. Porém, por saber ler e escrever, José também é associado ao que os egípcios consideravam o deus da escrita: Thot. Segundo *O livro dos mortos do Egito Antigo*, eis como se dava a ligação entre os deuses Osiris e Thot.

#### Quadro 7 – O deus da morte e da escrita

OSÍRIS	TOTH
Filho da deusa do céu Nut e do deus da terra Geb, Osiris era irmão e marido de Ísis e pai de Hórus. Como senhor e governante do Duat ou Submundo, ele é o protetor e guia dos mortos. Costuma ser representado portando um cajado e um mangual, e com a coroa atef na cabeça, os três símbolos de realeza. Às vezes aparece com pele verde, lembrando que é também um deus da vegetação e da fertilidade.	O deus do conhecimento e da sabedoria, com cabeça de íbis. Inventor da escrita e escriba/guarda-registros aos deuses. Toth costuma aparecer segurando uma paleta de escriba e uma pena (como na cena da “pesagem do coração” no <i>Livro dos mortos</i> ).

Fonte: BUDGE, 2019, p. 157-158 (adaptado).

Osíris (Tammuz), para além do deus dos mortos, é o controlador de destinos, pois é o medidor de almas e Thot também é contador, dominando tanto de escrita quando de contabilidade. Da mesma forma, José reúne mais de uma competência. E no panteão egípcio seriam 4 os filhos iniciais que deram origem ao mundo, em que ainda há equilíbrio de gêneros como se o cosmo fosse um todo orgânico: Ísis, Néftis (mulheres) e Osíris e Seth<sup>27</sup> (homens). A forma da tetralogia influencia diretamente o José e, no Egito Antigo, os quatro pontos cardeais também eram deuses: Mestha, Hapi, Tuamauf e Qebhsennuf. As semelhanças do *Livro dos mortos* com a tetralogia de José também se verificam no motivo das sete vacas: “Em seguida, se destacam sete vacas, todas agachadas diante de uma mesa de oferendas e cada uma com um menat atrelado no pescoço” (BUDGE, 2019, p. 148-149).<sup>28</sup> A oferenda das vacas automaticamente sinaliza bonança e prosperidade no pós-vida, e também elas estão ornadas de símbolos sagrados.

Thot personifica o poder da linguagem. O deus Thot – seus artifícios e influências – é descrito no diálogo platônico *Fedro* (1999), no qual o deus é caracterizado como ambíguo, duplo, trapaceador, o que Miletinski chama de *trickster*. O contraste natural entre Tammuz, o deus solar, e Thot, o deus lunar, é neutralizado no divino. A lua simboliza a sabedoria e as letras, assim como Thot manifesta a aliança entre beleza e saber, culto embriagador do qual participava José com a sua dança no início de *As histórias de Jacó*. A sua propensão para essas alegorias já estava presente desde o início da tetralogia.

José gosta de especular, também é especular (como se fosse um espelho), e a sua caracterização moral é a de um personagem desafiador, contestador. José ainda é o guardião dos sentidos, protegendo-os, tal como um artista que preserva a sensibilidade. Ele sabe se resguardar, como apontado no exemplo a seguir. Trata-se de um momento quando José foi capturado e estava prestes a ser vendido como escravo. Seus irmãos estavam presentes e tentavam

---

<sup>27</sup> Seth ou Set, são aceitas ambas as possibilidades.

<sup>28</sup> “Menat é um objeto cerimonial frequentemente associada à deusa Hathor, composto de vários cordões de contas presas a um disco e um cabo ou contrapeso. Podia ser levado na mão ou usado como colar, quando então o contrapeso ficava nas costas da pessoa. Quando balançadas, as contas produziam um som de chocalho para acompanhar música ou dança” (BUDGE, 2019, p. 156-157). Lembrando que Mut-em-enet é uma dançarina devota de Hathor.

negociar a transição. José, apesar da condição momentaneamente subalterna, tinha visão do todo.

Apesar de sua fraqueza extrema, José **talvez** poderia falar. Mas não queria e nem sequer pensava em revelar àqueles ismaelitas as discórdias de família que não eram da conta deles. Por isso olhou apenas para o velho, extenuado, e sorriu-lhe desesperadamente, com a mão livre fazendo diante dos lábios um sinal negativo (MANN, 2000a, p. 568, grifo meu).

Esse episódio ocorre no capítulo “Os ismaelitas”, da sexta parte de *O jovem José*, chamado de “A pedra sobre o fosso”, no qual é retratada a venda de José pelos irmãos aos nômades ismaelitas. Estes passavam pela região de Dotan, onde os irmãos estavam fixados. Os irmãos negociam a venda de José. Astucioso que é, José percebe, em toda a situação, apesar de tudo indicar o oposto, uma vantagem para si próprio. José podia muito bem falar (ele que dominava várias línguas), mas escolhe não fazê-lo, em benefício próprio. O silêncio é um domínio sobre si: o poder do autocontrole. O dom da fala é também o dom de se calar: o poder do silêncio. José enxerga até mesmo quem é o chefe dos ismaelitas, um ancião, tudo por conta da sua inteligência no olhar. José se dirige a ele sem falar, apenas gesticulando. Essa vantagem – vislumbrada por José – é que, indo para o desconhecido com os ismaelitas, José não teria de conviver com os seus irmãos, os seus algozes. A vantagem é a liberdade de José, algo muito digno e diante do que, para conquistá-la, valia a pena se calar. Então, ele se deixa vender. José é vendido por vinte siclos fenícios, que na verdade resultou de permuta.<sup>29</sup>

Então, José assume qualidades diversas, que são divinas e garantem primeiramente a sua sobrevivência e depois a sua supremacia. Sendo ao mesmo tempo Osíris e Toth, José representa o *duplo*, porque ele é o momento de transição entre a antiga e a nova geração: “José deve portar dois nomes, exhibir duas faces, ter duas agendas, ter duas mudas de roupas, comer em duas mesas,

---

<sup>29</sup> No capítulo “Putifar”, em *José no Egito*, José foi vendido pela segunda vez por 150-160 deben (moeda da Terceira Dinastia e que valia um quarto de um grama de ouro), junto com vinho e cebolas. A negociação inicial, no capítulo “Mont-kav”, era o valor de 200 deben de cobre. O anão Teófilo convence a fazerem negócio com os madianitas, pois José era a sétima e última mercadoria apresentada, e a mais valiosa delas. Desde então, atua sempre em favor de José, sendo um fiel amigo na casa do amigo de faraó.

manter dois discursos, viver à margem de dois mundos” (LACOCQUE, 2001, p. 390).

Outro teórico, György Lukács, afirma que o José de Thomas Mann “é um crítico histórico e filosófico do seu tempo” (LUKÁCS, 1965, p. 210). José é calmo e confiante; apesar de invejado, os seus sonhos tornam-se realidade sem que ele se esforce (tanto) para isso. José vive sonhando, e sonhador é a alcunha, a expressão de ódio dos irmãos, aplicada a ele, comparando-o a Noé Utnapichtim, ledor de pedras antediluviano, algo que o assemelha também ao herói sumério-acadiano *Gilgamech* (2012). Como esse herói está na túnica de José, a roupa funciona como um palimpsesto dos heróis épicos importantes e dignos de serem representados, a fim de permanecerem para a posteridade histórica. Cada um é digno de ser lembrado, a depender do contexto.

#### Quadro 8 – O mito dentro do mito

EPOPEIA DE GILGAMECH	TETRALOGIA DE JOSÉ
“Vamos, mulher, leva-me a esse templo sagrado, à casa de Anu e de Ishtar, ao lugar onde Gilgamesh domina e governa seu povo. Eu audazmente o desafiarei; gritarei em Uruk ‘Sou o mais forte daqui, vim para mudar a velha ordem, sou aquele que nasceu nas colinas, sou aquele que é de todos o mais forte’.” (ANÔNIMO, 2012, p. 101).	“Quando, à imitação de Gilgamech, denominava a si próprio o homem da dor e da alegria, era porque sabia que o caráter risonho que lhe coubera era capaz de suportar muito sofrimento; e, no entanto, não cria num sofrimento que fosse bastante negro e opaco para que a sua própria luz, ou a luz de Deus que nele luzia, não pudesse penetrá-lo” (MANN, 2000c, p. 38).

Fonte: elaboração da própria autora (2021).

Como aponta a tabela acima, este é mais um dos mitos dos quais José pode ser aproximado, sobretudo, pela ligação com Ishtar. Além de alfabetizado, José é um intérprete de sonhos e *in illo tempore* (naquele tempo) ler era divino, pois não estava ao alcance de todos. No último volume da tetralogia – *José, o provedor* –, José interpreta os sonhos do faraó; primeiro porque realmente era dotado nessa arte e depois porque dependia disso para se livrar da prisão na qual foi posto por Putifar, por causa do mal-entendido com Mut-em-enet. José sempre conseguia ter jogo de cintura e se livrar de situações que, para qualquer outra pessoa que não ele, seriam extremamente penosas e até mesmo impossíveis de vencer. Tudo em sua vida são provações, que ele vai vencendo

com destreza e provando o que já parecia pré-determinado desde o início: o fato de que ele não era mais um escolhido entre escolhidos, mas sim o escolhido.

No caso do romance de Thomas Mann, talvez a ideia mais pungente seja a de que Tammuz pode significar naquele período a espera pela ressurreição, a fé na renovação, a esperança de que algo que está morto e putrefato pode ressurgir das cinzas, como fênix. Este tempo é o tempo de espera, um tempo quando até mesmo Deus pode sofrer, e ainda morrer, como alude Nietzsche, uma das grandes influências de Thomas Mann, quando diz que Deus está morto. “Deus atado, Deus padecendo, Deus na prisão” (MANN, 2000a, p. 413). Uma sociedade não mata um deus despropositadamente: a morte de um deus suscita espera, reflexão, cisma. Se Deus também sofre, podemos nos reconhecer Nele. Não é só o ser humano que espera; Deus também espera por ele, até estar pronto, como algo que não está maduro e precisa de fermento para crescer. Faz parte da aliança e assim o pacto se consolida. No tempo da espera e da prontidão, José é um sábio provedor: ele esconde muito e revela pouco, revela menos do que sabe e só a quem é capaz de ver. Nesse sentido, a vaidade de José é apenas um mito, uma máscara narcísica para disfarçar a sua real inteligência, como era a máscara do próprio autor Thomas Mann, seu criador. O gênio tem várias máscaras, diz Adorno (2003). No caso de Thomas Mann, José é só uma dessas máscaras.

Isso significa dizer que um herói surge quando ele é acionado, quando o meio externo depende dele. José, enquanto herói, é uma figura de equilíbrio, harmonizando o celeste e o terreno. Segundo Campbell (1990), o herói é aquele que deu sua vida física pela percepção da verdade. Por isso mesmo, José representa o mediador, e é por isso que a sua figura também se associa à figura da lua, e à do deus egípcio da Noite e da Escrita – Thot, deus também da beleza, sendo todas estas características também pertencentes a José.

*O livro dos mortos do Antigo Egito* revela as chaves apenas aos iluminados. Os verdadeiros significados estão encobertos. Ressuscitar tem a ver com voltar a ver a luz, isto é, tornar-se iluminado. Tal como conhecemos as coisas não é o estágio final da existência. Portanto, os mitos de iniciação das sociedades ancestrais, como o de Tammuz, ensinam a não ter medo da morte, mas sim a ter a coragem para viver. Desde as origens da humanidade, Osíris se opunha a Set, o que na Bíblia irá ser reconfigurado nas figuras de Caim e Abel,

potências que operam constantemente o trânsito entre oposição e convergência. Aqui o mito é trabalhado junto aos seus correspondentes. Se José simboliza o provedor, o controlador de destinos e o grande e belo artista, os irmãos, por sua vez, de forma geral representam a personificação do mal e da violência, numa espécie de herança maldita. Irmãos de uma mesma família podem ter destinos diferentes a depender de sua índole e escolhas.

**Descendência de Caim.** Gn, 4:23-24. Lamec disse às suas mulheres: “Ada e Sela, ouvi a minha voz: mulheres de Lamec, escutai as minhas palavras: Por uma ferida matei um homem, e por uma contusão um menino. Se Caim será vingado sete vezes, Lamec o será setenta e sete” (BÍBLIA, Gênesis, p. 28).

Lamec (ou Lamech, a grafia varia) é pior que Caim, é uma continuação dele, mas é ainda mais violento. Este poema bíblico é incorporado na íntegra em *O jovem José* (2000a), no episódio “Lamech e a sua contusão”, como que para ressaltar a violência, a brutalidade destes irmãos. Esse episódio descreve o momento depois de os irmãos cometerem o crime de se voltar contra José. Depois de tê-lo jogado no poço, os irmãos se reúnem numa gruta. Sofrem com o peso na consciência e relembram seus ancestrais. Normalmente, seria um momento de triunfo, depois de uma caçada, quando eles se encontram para fazer uma refeição e cantar; porém, estão apreensivos, pois pensam no que fizeram. Mas cantam mesmo assim. Os irmãos agem e se movimentam como se fossem um só corpo e um só espírito. A voz de todos se torna uma voz anônima quando falada em voz alta. Os irmãos compõem um coro como se fosse uma tragédia grega. Como alega Freud em *Psicologia das massas* (2013), a massa pode fazer com que o indivíduo sinta, pense e aja de maneira diferente, levando até mesmo a uma perda de civilidade e ao retorno ao impulso instintivo. São características de uma massa o fato de ela ser instável, passional, desmedida, extremista, iludindo-se facilmente, por meio da sugestão.

Apesar de que o coro da tragédia antiga exista dentro de um conceito estético, há relação com os irmãos de José, quando reunidos em sua crise de consciência, sentindo-se culpados após tê-lo atirado no poço: falam todos em uníssono, fazendo ressoar uma voz primordial. Na psicanálise, existe o chamado grupo de pressupostos básicos, uma massa sempre latente e pronta para se manifestar. Tal grupo se impõe a partir das ansiedades regredidas,

inconscientes, e fantasias grupais, podendo resultar em estados alucinatórios compartilhados. Os irmãos chegam nesse lugar quando um gatilho é ativado, a partir de uma crise real e alardeada, estimulados por experiências de desamparo, abandono e dor (SUSEMIHL, 2023).

A massa é extraordinariamente influenciável e crédula, é desprovida de crítica; para ela, o improvável não existe. Ela pensa por imagens que se evocam associativamente umas às outras, tal como ocorre ao indivíduo nos estados do livre fantasiar, e nenhuma instância razoável afere sua correspondência com a realidade. Os sentimentos da massa são sempre muito simples e muito exagerados. Assim, a massa não conhece a dúvida nem a incerteza (FREUD, 2013, p. 50).

O que é bem diferente de José, que escolhe o que falar e quando falar, levando em consideração também a incerteza. E é por isso que ele se difere, por isso é que ele se destaca. E é assim que bruscamente o belo artista José, inspirado no deus egípcio Thot, contrapõe-se a seus irmãos, que numa possibilidade de leitura seriam brutos e ignorantes, ainda mais no episódio da jogada de José no poço, um ato irrefletido, irracional, que Freud chamaria de instintivo, beirando à barbárie. É como se matando José, o preferido do pai, eles estivessem matando diretamente o pai. Esse momento do crime, da morte do pai primitivo, também é pontuado por Freud em *O homem Moisés e a religião monoteísta* (2018). É como se fosse um sistema de poder das hordas ancestrais; porém, tal lógica não funciona com os irmãos, que nessa cena da gruta fazem de tudo para se convencer de que não pecaram e deliberam sobre o que falar para o pai, pois não conseguem escolher os seus argumentos com clareza.

Nessa passagem da tetralogia, parece haver uma alusão à época em que o romance foi escrito, isto é, o germe do fascismo, do irracionalismo e da violência desenfreada: “na realidade, no mais íntimo da alma [os irmãos] só desejavam dilacerar, rasgar, despedaçar” (MANN, 2000a, p. 531). A culpa que lhes acomete a consciência surge apenas posteriormente, pois, na hora do ato, foram levados por impulso e pela sugestão: ao avistar José com sua túnica, depois de todo um histórico de sonhos em que eles eram pintados sempre como submissos, enxergaram naquela afronta o cúmulo da prepotência. Os irmãos de José podem ser considerados descendentes diretos da tribo de Caim,

possuidores da marca do crime. Os cainitas – descendentes de Caim – herdaram diretamente a vingança.

Este é um momento lírico dentro da prosa, em que há entrelaçamento de gêneros literários, pois o poema bíblico é inserido na narrativa, exatamente como o hino a Tammuz também na outra ocasião já comentada. O gênero híbrido é comum no alto Modernismo, o que não deixa de dialogar com a tetralogia de Thomas Mann. Além disso, representa um momento de comunidade entre os irmãos, em que eles cantam estes versos juntos, apesar do horror de seu conteúdo (matar um homem e contundir um menino). Assim, pode-se dizer que os irmãos formam essa coletividade, com potencial de se tornar uma descendência maligna. Pois é como se celebrassem a morte de José, a morte de seu irmão, que deveria ser seu semelhante e não inimigo. Em contraposição, José não se contenta como holocausto na vingança dos irmãos, pois carrega em si o verbo encarnado, a mensagem divina. Enquanto seus irmãos perseguiram e caçavam, ele aprendia com Eliézer como ser Thot.

#### **2.4 José como Hermes, o orador**

José usa uma túnica como símbolo de incorporação do poder, entronizando um mito para o qual nasceu e cujo papel deveria concretizar em sua jornada. José é como se fosse a sua túnica multicolorida: o seu caráter também é multicolorido, multifacetado. Ele assume várias personalidades e, no capítulo “O veloz”, da quarta parte de *O jovem José*, que se chama “O sonhador”, é possível se lembrar do deus grego, Hermes, o que também associa José a outra figura manneana: Felix Krull. Em um prefácio à edição de *As confissões do impostor Felix Krull* da editora Hemus, o crítico Anatol Rosenfeld diz o seguinte:

Th. Mann não poupou neste romance as alusões místicas que, ironicamente, embora atribuem ao encantador malandro, com seus sapatos de tênis alados, o papel de Hermes, “deus elegante” que, entre todos, se lhe afigura o mais simpático e que, em múltiplas formas e máscaras, perpassa pelos seus romances e novelas: ora como Hermes Psycopompos, guia para o mundo do sono, da morte e da tumba – onde se verifica a decantação e purificação do herói –, ora como deus malicioso dos ladrões, ou ainda como Thot, Hermes Trimegistos, senhor da hermenêutica, do espírito, da cultura, inventor da escrita, da literatura e da lira, ora como ser mercurial que, alcoviteiro em escala cósmica,

estabelece comércio entre o espírito e a vida, o saber e a beleza, as alturas e as profundezas, entre seus irmãos Apolo e Dioniso; deus erótico e fálico, enfim, que não ama a separação e exalta a união entre os seres – fato que é sugerido pela atmosfera um tanto “hermafrodita” de muitas cenas deste livro (ROSENFELD, [s. d.], p. 11).

Agora então José é aproximado de mais um mito: o de Hermes, que, entre outras funções, pode ser mensageiro, porta-voz, mas também brincalhão. Um dos irmãos de José, Neftali (ou Nephtali, a grafia varia) também é um veloz mensageiro. Por isso, identificam-se e é um dos 5 irmãos escolhidos por José no fim da tetralogia a pedido do próprio faraó para serem os chefes dos pastores no Egito. Mas José manipula a mensagem como quer, sendo um dos motivos para que ele revele uma outra faceta: a de anti-herói, do qual fazem parte como melhores exemplos o *Dom Quixote* (1605) de Cervantes e o *Macunaíma* (1928) de Mário de Andrade. Associa-se ainda à figura do *trickster*, uma divindade ludibriadora como é Loki na mitologia nórdica. Esse modelo também integra a longa tradição advinda do pícaro, surgido da crise da sociedade feudal na Espanha, sendo o seu paradigma *Lazarillo de Tormes*. “O pícaro aparece – dizíamos – também como bufão, e nesse papel realiza uma porção de ‘artes’ de pura molecagem” (MIELIETISNKI, 2015, p. 102). A alusão a essas personagens, tão tradicionais ao longo da História Literária, situa José como uma figura que, além de papéis superiores e elevados, também tem funções mundanas a cumprir: a de ter senso cômico e a finalidade de tornar a vida mais leve.

Mais um herói cultural e mitologicamente constituído por José é Hermes. Dele, José herda a qualidade e o dom da eloquência, de seduzir pelos seus discursos, a agilidade quando a sua boca abre, causando fascinação irresistível e inexplicável por onde quer que passe. As primeiras reações a seu discurso são as de parar, ficar deslumbrado, e não conseguir pensar. Há mulheres que atiram objetos para ele, motivo que causa ciúmes em Mut-em-enet. Então, ele conquista porque consegue falar ao coração de seu público. Saber falar o que querem ouvir faz com que ele tenha mais sorte com o seu destino, e naturalmente ser muito bonito também contribui para que as pessoas fiquem hipnotizadas. Dessa forma, “José utiliza então suas qualidades de empatia e sua penetração de espírito para

melhor se insinuar ao coração daqueles que têm o poder de transformar radicalmente o seu destino” (VUILLET, 2007, p. 101, minha tradução).<sup>30</sup>

Thomas Mann achou o trabalho de Kerényi estimulante, quase 'despertador' – isso se aplica acima de tudo às características Hermes-Dionísio de seu herói José e, portanto, ao design do quarto volume "no sentido de um romance divino desonesto" – o político fica claro, também, a perspectiva decididamente antifascista sobre a rede de relações entre mito e modernidade. Afinal, a epopeia em quatro volumes é programaticamente e até o detalhe narrativo sobre a tentativa de combinar mito e psicologia e isso significa o mito esteticamente e politicamente por uma visão humanista e progressista da história, por uma religião secular da humanidade e da razão, e isso em um momento em que o mito foi usurpado no sentido nacional-socialista-racista, são preocupações da tetralogia, deve-se considerar este contexto histórico contemporâneo. No horizonte da modernidade e sua história de catástrofes, a Primeira e a Segunda Guerra Mundial, o domínio nacional-socialista e a perseguição ou a ameaça de aniquilação dos judeus alemães e europeus, para ser preciso: entre 1933 e 1943, Thomas Mann apresenta uma tetralogia de romances que os antepassados de Israel contam sobre a história e a tradição judaicas. Ao fazer isso, ele traduz em forma literária o que ele havia exigido em vários ensaios desde 1926 e formulado em uma carta a Karl Kerényi em 1941: “É preciso tirar o mito do fascismo intelectual e transformá-lo em algo humano. Faz muito tempo que não faço outra coisa.” (VON DER LÜHE, 2019, p. 208-209, minha tradução).<sup>31</sup>

---

<sup>30</sup> No original: “*Joseph utilise donc ses qualités d'empathie et sa pénétration d'esprit pour mieux s'insinuer dans le coeur de ceux qui ont le pouvoir de transformer radicalement sa destinée*” (VUILLET, 2007, p. 101).

<sup>31</sup> No original: “*So anregend, nachgerade ‚auregend‘ Thomas Mann Kerényis Arbeiten empfand – das betrifft vor allem die Hermes-Dionysos-Züge seines Helden Joseph und damit die Gestaltung des vierten Bandes ‚im Sinne eines göttlichen Schelmen-Romans‘ – so deutlich ist doch auch die politische, die entschieden antifaschistische Perspektive auf das Beziehungsgeflecht von Mythos und Moderne. Geht es doch in dem vierbändigen Epos programmatisch und bis ins erzählerische Detail um den Versuch, Mythos und Psychologie zu verbinden und das heißt, den Mythos ästhetisch und politisch für eine humane, progressive Geschichtsauffassung, für eine säkulare Religion der Humanität und der Vernunft zu nutzen; und dies in einer Zeit, da der Mythos im nationalsozialistisch-rassistischen Sinne usurpiert wurde. Will man das ästhetische und das geschichtspolitische Anliegen der Tetralogie richtig ermessen, so muss man sich diesen zeitgeschichtlichen Kontext klarmachen. Im Horizont der Moderne und ihrer Katastrophengeschichte, des Ersten und des Zweiten Weltkrieges, der nationalsozialistischen Herrschaft und der Verfolgung bzw. der drohenden Vernichtung der deutschen und europäischen Juden, präzise: zwischen 1933 und 1943, legt Thomas Mann eine Romantetralogie vor, die von den israelitischen Urvätern, von jüdischer Geschichte und Überlieferung erzählt. Er setzt damit literarisch um, was er seit 1926 in verschiedenen Essays gefordert und 1941 in einem Brief an Karl Kerényi so formuliert hatte: ‚Man muss dem intellektuellen Faschismus den Mythos wegnehmen und ihn ins Humane umfunktionieren. Ich tue längst nichts anderes mehr.‘*” (VON DER LÜHE, 2019, p. 208-209).

O dom do discurso é capaz de inverter a hierarquia social imposta. Na realidade, José subverte essa hierarquia a seu favor. De escravo, ele chega aos mais altos cargos, tudo porque sabe falar e escrever, isto é, domina a linguagem. A sua postura é a de quem nasceu herói e sabe disso: o tempo todo ele está ciente do seu lugar e do seu papel. José é o contador de histórias do seu povo, arquivista de contos orais e o seu próprio historiador, na medida em que estas duas figuras se confundiam na Antiguidade. Isso porque contar também é criar.

Príncipe da língua, José não possui apenas os talentos do retor. Contador de histórias, ele tem a arte de fazer histórias vivas e cativantes, para dizer-lhes mil vezes sem o outro cansado de ouvi-las. As histórias que ele conta vêm de lendas ou mitos estrangeiros, mas são também, e acima de tudo, suas e de seu povo. Estes são patrimônio espiritual, seu *pedigree*, sua identidade. Nem uma vez, José se apresenta a uma pessoa recém-formada, sem contar os fatos importantes de sua genealogia. Como a biblioteca de Alexandria, sua memória retém a soma de mil crônicas lendárias, de Israel ou de outras culturas. (VUILLET, 2007, p. 103, minha tradução).<sup>32</sup>

A sabedoria de José não se reduz a belas histórias, mas envolve também uma grande sabedoria, erudição, conhecimento de astrologia, numerologia, matemática, aritmética, medicina, geografia, contabilidade, e o domínio de tantas outras mais ciências. O seu professor, Eliézer, ensinava-o debaixo da árvore do conhecimento (terebinto), mais um símbolo de seu poder heroico. Era um lugar onde José gostava de repousar e também onde ele teve alguns de seus sonhos. Eliézer também é um homem de mil faces, alastrando-se ao longo do tempo, muito em função de seu conhecimento. Pela sua própria experiência, ensinou a José a ser multifacetado. Nesse contexto, a erudição de José lhe serve como chave que abre portas de cidades e a sua cultura é o signo de sua eleição e o seu saber é transcendente.

---

<sup>32</sup> No original: "*Prince du langage, Joseph n'a pas les seuls talents du rétheur. Du conteur, il a l'art de rendre les histoires vivants et captivants, de les raconter mille fois sans que l'autre se lasse de les entendre. Les histoires qu'il narre sont issues de legendes ou de mythes étrangers, mais elles sont aussi, et surtout, les siennes et celles de son peuple. Celles là sont patrimoine spirituel, son pedigree, son identité. Pas une fois, Joseph ne se presente à une personne nouvellement rencontré, sans raconter les hauts-faits de sa généalogie. Comme la bibliothèque d'Alexandrie, sa mémoire conserve la somme de mille chroniques légendaires, d'Israël ou d'autres cultures*" (VUILLET, 2007, p. 103).

## 2.5 José e o tempo: a esfera

O bem e o mal também entram na lógica da circularidade. A tetralogia de José vai tratar do tempo como uma entidade cíclica. Existe o conceito de Olam, que significa “mundo”, e justamente por isso revoluções, repetições do passado, renovações da vida, retorno perpétuo (MANN, 2000a, p. 385). Tikun Olam<sup>33</sup> é um termo judaico, o qual representa miticamente o presente eterno, o que também dialoga filosoficamente com o eterno retorno de Nietzsche. Ele não chega a ser uma entidade, mas é um conceito que se contrapõe a Cheol, o inferno, o tempo parado. Tikun Olam significa literalmente reparação, reforma, restauração do mundo. Tal processo pode ser esclarecido pela seguinte análise de Scholem: “a extinção da nódoa, a restauração da harmonia – é o significado da palavra hebraica Tikun, que é o termo empregado pelos cabalistas, após o período do Zohar, para designar a tarefa do homem neste mundo” (SCHOLEM, 1972, p. 234). Thomas Mann estudou a cabala; portanto, o emprego dessas noções reforça o tratamento do mito, conferindo espiritualidade à tetralogia e um sentido místico ao conceito (a)temporal de eternidade.

Ainda sobre Tikun, este conceito pode simbolizar quando o homem ascende ao céu. O Tikun designa o processo e o movimento, e, portanto, pode retratar a ascensão. Este é o caso primeiramente do sonho da escada de Jacó; depois o sonho de José com os feixes<sup>34</sup> (ou gavelas, a depender da tradução) que se curvam. Sonhos diferentes, mas que apontavam para o povo de Israel como portador da bênção, ainda mais o filho preferido que atinge a sua própria ascensão real a vice-comandante egípcio. Como insinua Heftrich no título de seu livro *Geträumte Taten* (1993), os sonhos em José não permanecem no plano do abstrato tampouco do ideal, mas sim se convertem em ação concreta, o que também significa novamente a ponte do interno rumo ao externo.

Isto nos conduz a outro aspecto da doutrina do *Tikun*, que é também o mais importante para o sistema de teosofia prática. O processo pelo qual Deus concebe, produz e Se desenvolve a Si mesmo não chega à conclusão final em Deus. Certas partes do processo de restituição são outorgadas ao homem. Nem todas as luzes mantidas em cativeiro pelos poderes das trevas se

---

<sup>33</sup> Há variações do termo de Tikun para Tikkun, podendo aparecer ambas as grafias.

<sup>34</sup> A ideia de pluralidade está implicada no termo. Não só os irmãos como também toda a sua descendência deveriam se subordinar a José.

libertam por seus próprios esforços; é o homem quem acrescenta o toque final ao semblante divino; é ele quem completa a entronização de Deus, o Rei e o Criador místico de todas as coisas, em Seu próprio Reino do Céu; é ele quem dá ao Criador de todas as coisas a Sua configuração final! **Em certas esferas do ser, a existência humana e divina se entrelaçam.** O processo intrínseco, extramundano do *Tikun*, **simbolicamente descrito como o nascimento da personalidade de Deus**, corresponde ao processo de história mundana. O processo histórico e sua alma mais secreta, o ato religioso do judeu, preparam o caminho para a restituição final de todas as luzes e centelhas espalhadas e exiladas. O judeu, que está em contato íntimo com a luz divina através da Torá, do cumprimento dos mandamentos e através da oração, tem o poder de acelerar ou retardar este processo. Cada ato da criatura humana está relacionado com esta tarefa final que Deus estabeleceu para Suas criaturas (SCHOLEM, 1972, p. 276-277, grifos meus).

A noção mítica do nascimento de Deus requer uma consciência de que se trata de um processo demorado e que pressupõe evolução. É a constante elaboração da ideia de Deus. A “autopoiesis” de Deus, isto é, a criação de Deus ainda implica num paradoxo: se Deus criou o mundo, quem criou Deus? Não podendo Deus ter se criado sozinho, logo, a humanidade também assumiria um papel nessa criação. O *Tikun* está associado à história mundana, à história dos homens, com toda a errância e o movimento, mas também os seus acertos. Este é um conceito central para a tetralogia. É quando Deus e homem se confundem e se revolucionam. No fim, tudo isso é histórico, porque, para assumir um papel de tal importância, o ser humano deve se situar em certo grau de progresso em que ele tenha consciência.

O mito do eterno retorno também se verifica na teoria de Mircea Eliade (2020). Para atingi-lo, o herói precisa passar por testes, muitas vezes sacrifícios e tragédias, para ter consciência da importância do papel que deve assumir. Por exemplo, a iniciação por meio da descida ao inferno. Experimentar o terrível é uma forma de saber valorizar o eterno, e é por isso que o herói deve se submeter a esses processos. A descida ao inferno, já desde o canto VIII da *Odisseia* de Homero, ilustra o processo de *katábasis*, literalmente, o pleonasma de descer para baixo. Em *José*, este é um *Leitmotiv* bastante recorrente, tendo ele acontecido em pelo menos nas seguintes situações, como se fossem 4 *katábasis*:

- No prólogo, “Descida ao inferno”: geralmente, a *katábasis* é um elemento que acontece no meio da trama; porém, em José, ela já aparece desde o início. Trata-se de uma história metafísica: a alma briga com o espírito no céu e desce à terra para procurar abrigo e refúgio na matéria. Ao consegui-lo, ela retorna ao céu diplomaticamente, reconciliada. Por causa disso, críticos como Mioletinski já apontaram que a tetralogia de *José e seus irmãos* é como se fosse o romance da alma, por causa desse promissor começo aparentando ser místico.
- O poço. Há pelo menos 3 palavras alemãs para este termo: *Brunnen*, *Grabe* e *Hohle*. É associado à tumba e ao elemento do mundo ífero, o mundo dos mortos, do qual José é resgatado no terceiro dia, mas não ainda rumo à sua salvação definitiva, mas sim à sua compra como escravo pelos madianitas.
- Egito. Literalmente, considerado pelos israelitas da época como o mundo dos mortos, ou o mundo inferior. Essa é uma crença pessoal e religiosa. Porém, também há um quesito geográfico, uma vez que o Egito de fato se situava abaixo de Israel. Outra razão para ele ser considerado o mundo inferior é pelos afluentes do rio Nilo, que frequentemente tendem a conduzi-lo para baixo.
- Prisão, comandada por Mai-Sachme. José sai de lá como comandante do Egito. Etapa importante para o seu estabelecimento como administrador e contador. Lá, ele encontra o copeiro e o padeiro do faraó. Estes são acusados de tentar envenená-lo e por isso são presos. Ao conversar com eles, José ouve sobre seus sonhos, que profetizam a inocência do copeiro e a condenação do padeiro. Ao ser bem-sucedido na interpretação dos sonhos, José ganha a sua confiança e já na corte, Nefer-em-Vese, o copeiro, recomenda-lhe pessoalmente para Amenhotep IV, para lhe ajudar com sua angústia quanto a sonhos perturbadores. Assim, José aproveita para fazer a sua carreira política. Torna-se o porta-voz do faraó, literalmente, a sua “boca superiora” ou “suprema”.

No conjunto da obra, é possível considerar ainda mais uma *katábasis*, mas na história de Jacó, quando ele desce ao mundo do qual ninguém é capaz de sair, a terra de seu sogro Labão, a região de Naarin, a fim de conquistar a sua amada Raquel.

O fato é que a tetralogia representa uma jornada que comprova o papel de herói de José: a saída do mundo onde sempre viveu, a chamada para viver algo diferente, o encontro com um mentor que o ensina a superar os seus limites, o primeiro teste ao enfrentar inimigos e perder, a tomada de decisões e as confianças conquistadas, o drama emocional de se deparar com o seu passado e por fim o grande sucesso da história. José é um exemplo de um bom membro de família, mas também de um bom governador. Um líder deveria ser dotado de humanidade e de compreensão, pois ao final da tetralogia o heroísmo de José se comprova mais uma vez, mas agora por meio do perdão. Ele se reconcilia com seus irmãos e toda a sua família vai morar no Egito. Trata-se de uma lição que Thomas Mann queria resgatar em seu tempo de tantas atrocidades.

### 3. CAPÍTULO 3 – O ROMANCE DE MIL FACES

Este capítulo pretende fundamentar como que a tetralogia de *José e seus irmãos* pode ser identificada, em termos de gênero literário, como um romance histórico do tempo presente de Thomas Mann, na transição da década de 30 para 40 do século XX, à luz de acontecimentos históricos do Egito Antigo. Nesse sentido, *José e seus irmãos* pode ser classificado como romance histórico por mais de um motivo: 1) sua data de produção coincide com a década em que o Nacional-Socialismo ascendeu na Alemanha e, direta ou indiretamente, o enredo da tetralogia é sobre ascensão ao poder; e 2) porque fala de uma época histórica, que realmente aconteceu: a dinastia de Amenhotep IV e a Revolução de Amarna. Passado e presente estão conectados, nesse sentido, como alega Lukács em *O romance histórico* (2011a): o passado é a pré-história do presente.

Afirmar que *José e seus irmãos* é um romance histórico do tempo presente equivale a comprovar a sua ligação com o realismo literário. O realismo como modo de representação da realidade (verossimilhança) é algo que já se verificava desde Homero. Já o Realismo foi um movimento literário com datação marcada, ocorrendo no fim do século XIX, o qual constantemente comprova sua modernidade, no sentido de que ele prefigura o Modernismo do século XX. *José e seus irmãos* tem uma ligação com ambas as concepções, especialmente a segunda, o que ocorre em vários níveis, principalmente a partir dos seguintes elementos: a presença de um narrador intruso, que frequentemente se intromete na narrativa, especulando e manifestando juízos de valor; o psicologismo das personagens; o modo de narrar digressivo, entre outros. Fischer (2002, p. 179-180) diz que a construção do narrador da tetralogia permite uma integração autoral do leitor, por meio das 431 vezes que o pronome “*wir*” (nós) aparece em toda a narrativa. Ao mesmo tempo, em um determinado momento da narrativa, o próprio narrador se emancipa, pois a história se conta a si mesma, o que também se relaciona com a emancipação de José no Egito. Então, o enredo do romance acompanha a sua técnica literária.

O que se materializa na tetralogia de José é a síntese de outros dois projetos de obras que Thomas Mann já queria escrever: um romance histórico sobre Frederico da Prússia e outro sobre Maia, deusa hindu do sonho e da ilusão, que simboliza o sagrado feminino. A seleção desses arquétipos indica a

propensão manneana tanto para o histórico quanto para o mítico simultaneamente. Essas obras não chegaram a se concretizar, mas o artista que as teria escrito é Gustav Aschenbach, personagem de *A morte em Veneza*, por exemplo: “O autor da epopeia em prosa límpida e forte da vida de Frederico da Prússia; o artista que pacientemente e com zelo demorado teceu o tapete romanesco, a que deu o título *Maja*” (MANN, 2004, p. 17).

Por outro lado, também é importante explicar o interesse de Thomas Mann na escolha dessas figuras. Primeiramente, Maia é uma construção que remete ao obscurecimento do sentido da visão, pois representa um véu. Em certa medida, esse é mais um dos *Leimotive* manneanos que já apareceram em outra obra, como é o caso de *Confissões do impostor Felix Krull*. “Os papéis são permutáveis, porque tudo no fundo é ilusão” e ainda “Felix interpreta as célebres considerações de Schopenhauer sobre o véu de Maya que, ao cobrir os olhos dos mortais, os faz ver um mundo que se assemelha ao sonho” (FRUNGILLO, 2018, p. 352). Por sua vez, Frederico da Prússia, personagem histórica elegida por Thomas Mann para figurar em um romance histórico, foi um exemplo de déspota esclarecido, tendo sido rei da Prússia de 1740 a 1786. O absolutismo esclarecido foi a tentativa de conciliar os novos ideais iluministas, sobretudo os valores que impulsionaram a Revolução Francesa, aos antigos conceitos de monarquia e imperialismo.

Também ocorreu um debate sobre o conceito de “absolutismo iluminado”, que depois de negligenciado, reapareceu nos livros de história. Fica claro que alguns governantes foram influenciados conscientemente por ideias iluministas. Frederico II da Prússia, por exemplo, tinha grande interesse em tudo o que era francês, e se correspondia com Voltaire enquanto ainda era príncipe herdeiro. Ao subir ao trono, Frederico II convidou Voltaire para a corte prussa (...) (FULBROOK, 2016, p. 102).

As personagens da tetralogia de José têm profundidade psicológica. Em sua densidade, a tensão histórica se materializa nessas personagens. Também não se trata de um *roman à clef* no sentido estrito do termo como no verbete: “romance ou novela com uma chave, ou seja, em que personagens e acontecimentos reais aparecem sob nomes fictícios” (MOISÉS, 2013, p. 411), embora esse crítico literário considere *A montanha mágica* como um exemplo dessa espécie, mesmo sem esse romance apresentar personagens históricas

propriamente ditas. Deve-se entender que *José e seus irmãos* é uma obra que dialoga tanto com as novas premissas modernistas quanto com tradições do Realismo, no sentido do uso da verossimilhança e da autocrítica da arte. Apesar disso, o Modernismo, enquanto movimento literário, permite novas possibilidades e faz com que a obra de arte consiga ser ampla e aberta, sendo capaz de amalgamar outros gêneros literários. Por “gênero” compreende-se a tentativa de sistematização, classificação e enquadramento de um texto literário em uma determinada forma.

O romance histórico nos moldes lukacsianos se associa ao modo de representação realista, que já existia desde Homero. Então, em obras como *Ilíada* não se pode estranhar que o plano mítico da luta dos deuses, favoráveis ou contra os seres humanos, caminhe junto com o plano histórico da guerra, e a exaltação dos heróis envolvidos. A partir da modernidade literária inaugurada com a Revolução Francesa (1789), o idealismo heroico tendeu a ser abandonado para dar lugar à representação do ser humano, das classes sociais – como a luta de classes entre a burguesia e o proletariado –, e do homem comum. Thomas Mann nasce nesse contexto, no fim do século XIX, tanto é que a sua obra de estreia, *Os Buddenbrooks*, ainda se alia à tradição *fin du siècle* (fim do século). Deve-se entender “fim” em dois sentidos: no literal, pois era de fato o término do século, mas também “fim” no sentido metafórico, invocando o pessimismo típico da época e o ímpeto destrutivo que a arte, em caráter geral, vai assumir até o surgimento das vanguardas.

Desse modo, o século XX vai demandar um método diferente. O *Zeitgeist* da primeira metade desse século faz eclodir duas grandes guerras: a violenta Primeira Guerra Mundial, cujo fim deixou pontas soltas, e depois a consequência disso. Um dos assuntos não resolvidos, especialmente para o povo alemão, foram os sentimentos gerados a partir do Tratado de Versalhes.

A Alemanha viria a perder a Alsácia-Lorena, o Corredor Polonês, o norte Schleswig-Holstein, e outras pequenas áreas – cerca de 13 por cento de seu antigo território, seis milhões em população, recursos valiosos – e todas as suas colônias. Tinha de desarmar-se, pagar as indenizações e assinar um Tratado que continha, no seu artigo número 231, a declaração de que a Alemanha e seus aliados eram os “causadores” da guerra, os “agressores” – aquele notório parágrafo que veio a ser chamado

“a cláusula de culpa da guerra”, e que causou, talvez, mais discussões do que todas as outras cláusulas juntas.

O que poderiam os alemães fazer? Eles recusaram-se a assinar, mas assinaram. (GAY, 1978, p. 30).

Os ânimos estavam acirrados e o orgulho dos alemães estava despedaçado, como a túnica de José. A era da destruição veio junto com a crise de 1929, e as altas indenizações, acompanhadas da inflação, suscitavam na população geral o sentimento de ódio. São esquecidos os valores da Revolução Francesa – Liberdade, Igualdade, Fraternidade –, porque a vida urge, e as necessidades imediatas passam a ser a principal preocupação.

Alguns documentos serviram de base para a História Literária Alemã, como *A canção dos Nibelungos* (obra produzida em torno da virada do século XII para o XIII). A atribuição de seu caráter “fundacional” é uma atribuição *a posteriori*, do Romantismo. A Alemanha também conta com outros movimentos como o *Aufklärung* (Iluminismo) e o *Sturm und Drang* (Tempestade e Ímpeto). Durante o Romantismo, o termo “ironia romântica” foi cunhado para representar os opostos da criação divina ante à criação humana. Escritores como Winckelmann, Lessing e Schiller resgataram os valores clássicos, como a própria mitologia, em pleno advento da modernidade. E esse contexto é importante para fundamentar a criação da tetralogia de *José e seus irmãos* no século XX, sendo na obra de Thomas Mann as principais referências Wolfgang von Goethe no plano literário e Richard Wagner no musical. Mesmo um autor burguês do século XX, escrevendo sobre a Antiguidade, precisou passar pelos *intermezzos*.

Por ser uma época eclética de estilos e tendências, pode-se acompanhar um possível percurso que comprova a necessidade do ressurgimento do mito. Antes tido como cosmogonia ou versão de histórias exemplares de heróis, o mito no século XX se transfigura e pode ganhar caráter negativo. No contexto de ascensão do Nacional-Socialismo, surgem paralelos que justificam a comparação da própria História alemã com outras sagas, principalmente da Idade Média, entre os séculos XI-XII. Esse reaproveitamento indica o resgate do nacionalismo e de tendências messiânicas. O processo pode ser resumido da seguinte forma:

- 1) A saga confere ideia de grandeza. Principal exemplo é *A canção dos Nibelungos*, cujo local mais provável de surgimento fica entre Passau (Baviera) e Viena (Áustria).
- 2) A onda nacionalista resgata figuras como Wagner e relembra a unificação alemã (1871): contexto do Romantismo alemão e fim do século XIX.
- 3) Retomada e combinação dos dois: apropriação nazista de formas artísticas (literárias e musicais) do passado.

Com a Segunda Guerra Mundial, a humanidade, a despeito de toda a civilidade que se acreditava que poderia ter, depara-se com a barbárie. O século XX vê crescer ao seu redor a criação de uma realidade tão surreal que o mundo mítico do romance parece nada mais do que natural, a única via possível. Perde-se fé na religião e ganha-se na ciência. Já no fim do século XIX Nietzsche defende que Deus está morto, então é preciso criar outras mitologias. “Como Rosenberg o afirma: Odin morreu, mas de outro modo, como essência da alma germânica, Odin ressuscita sob nossos olhos” (LACOUÉ-LABERTH; NANCY, 2020, p. 46). Segundo os autores desse comentário crítico, após se apropriar e instrumentalizar obras da dimensão do *Ring* de Wagner e do *Zaratustra* de Nietzsche, os nazistas precisaram achar outros modelos para imitar. Portanto, sua mistificação é como uma *imitatio Dei* (imitação de Deus). Essa apropriação fez com que a política cultural nazista se tornasse mistificadora.

O emigrante Thomas Mann opõe-se à usurpação da cultura alemã pelo regime nacional-socialista, à sua “estropiação”<sup>35</sup> em nome da renovação “do povo” e da revolução nacional, no seu compromisso com um cosmopolitismo alemão, com uma humanidade representada na literatura mundial, para a qual a tetralogia é a narrativa mais segura, mas também fornece a forma estético-política; mais ainda, para quem a pequena história bíblica se torna um “engraçado conto de fadas da humanidade”, concebido como contraponto a um presente

---

<sup>35</sup> “Desse prisma, Adolf Hitler é visto não como o radicalmente ‘Outro’, mas de modo irônico (e no nível da ‘estropiação’, termo central no ensaio: *Verhuzung*) como um ‘irmão’ – um irmão degenerado” (MAZZARI, 2023b, p. 86). Mazzari se refere ao texto *Irmão Hitler*. A psicanalista austríaca Melanie Klein (2019) também aponta para a possibilidade de ser duplo, ser outro, a partir do recurso literário da ironia. Nesse sentido, seria possível colocar o líder fascista como seu duplo e encontrar em nós mesmos o nosso “Hitler interno” para fazer frente aos “Hitlers externos”, a fim de poder combatê-los melhor.

opressor e como visão de uma futura comunidade mundial (VON DER LÜHE, 2019, p. 204-205, minha tradução).<sup>36</sup>

Lembrando que Friedrich Nietzsche foi fonte de inspiração intelectual para Thomas Mann, sobretudo, em sua juventude, quando escreveu *Os Buddenbrooks*. A tetralogia de *José e seus irmãos* também reflete sobre esses conceitos importantes e aparentemente contraditórios: Deus está morto *versus* o eterno retorno. Esse pensamento é típico dos rumos tortuosos pelos quais passava a Europa na transição do século XIX para o XX.

### Quadro 9 – Deus é contraditório

DEUS ESTÁ MORTO	ETERNO RETORNO
<p><b>TERCEIRO LIVRO</b>  <b>“A GAIA CIÊNCIA” (1882)</b>  <b>FRAGMENTO 108</b></p> <p><i>Lutas novas.</i> – Depois da morte de Buda sua sombra ainda se mostrou durante séculos numa caverna; sombra enorme e aterradora. Deus morreu, mas os homens são de tal modo que haverá ainda, talvez, cavernas nas quais sua sombra se mostrará.            (NIETZSCHE, [s. d.], p. 94)</p>	<p><b>TRECHOS DA TERCEIRA PARTE</b>  <b>“ASSIM FALOU ZARATUSTRÁ”</b>  <b>(1883)</b></p> <p>“– eu retorno eternamente para esta mesma vida idêntica, do mais geral até o mínimo detalhe, para que novamente ensine o eterno retorno de todas as coisas. –            – para que fale novamente a palavra do grande meio-dia terrestre e humano, para que anuncie novamente aos homens o super-homem”.            (NIETZSCHE, 2016, p. 260)</p>

Fonte: elaboração da própria autora (2021).

Comprova-se, a partir dessa tabela, que os interesses míticos e místicos estavam presentes na filosofia de Nietzsche, assim como já se observavam na tetralogia de Thomas Mann. Interessante é notar a própria escolha de Nietzsche para figurar em uma de suas obras: Zaratustra (ou Zoroastro) é um profeta persa do século VII a. C. que, em seu contemplar dos astros, assemelha-se à figura de

<sup>36</sup> No original: “*Der Usurpation deutscher Kultur durch das nationalsozialistische Regime, ihrer ‚Verhunzung‘ im Namen ‚völkischer‘ Erneuerung und nationaler Revolution widersetzt sich der Emigrant Thomas Mann im Bekenntnis zu einem deutschen Weltbürgertum, zu einer weltliterarisch repräsentierten Humanität, für die gerade die Tetralogie die erzählerische, aber auch die ästhetisch-politisch Form bereit stellt; mehr noch, für die aus der kleinen biblischen Erzählung ein ‚komisches Menschheitsmärchen‘ wird, das als Gegenwurf zu einer bedrückenden Gegenwart und als Vision einer zukünftigen Weltgemeinschaft konzipiert ist.*” (VON DER LÜHE, 2019, p. 204-205).

José. Lembrando que a astrologia também é importante na tetralogia, sobretudo como herança mítica de Jacó (vide Capítulo 1). Olhar para o céu e para outros elementos da natureza ajudava civilizações ancestrais nômades na peregrinação, servindo-lhes como força motriz. Caminhava-se tanto que o caminhar parecia eterno. Com isso, a trajetória vai ganhando caráter mítico. Tudo retorna, porque se aprende com as experiências e agora elas são previsíveis. O ser humano esclarecido, tendo tomado consciência, excede a medida humana para se tornar super-homem. Esse super-homem ganha aura mítica, e o que já ocorria na Antiguidade volta a ocorrer na Era Moderna, justificando a típica tendência do messianismo da transição do século XIX para o XX, o que marcou o Pré-Modernismo e o próprio Modernismo, bem como o cenário político do Nacional-Socialismo. Busca-se nesse super-homem a salvação para a decadência do fim de século que culminou nos grandes problemas sociais, entre eles, guerras, fome, crises etc.

Em outra obra nietzscheana, é a mitologia grega que vai ser retomada. Em *O nascimento da tragédia* (1872), explica-se que o mundo grego se baseia nos conceitos e nas figuras dos deuses. Para Nietzsche, o apolíneo e o dionisíaco definem a duplicidade da arte e dos sexos, sendo passíveis de reconciliação, exatamente como a figura de José que, em sua ambígua androginia, concentra todas as potências possíveis. O lado obscuro e telúrico proporcionado pelo dionisíaco se apoderou do ideal de pensadores e artistas do fim do século XIX. Muitos tenderam à defesa da irracionalidade, como Klages e Stefan George. A atmosfera é antimaterialista e antirracionalista, como pregava o Simbolismo. Carpeaux (2013), em sua historiografia literária alemã, inclusive enquadra Thomas Mann no movimento literário do Simbolismo (especialmente, considerando a sua obra da juventude). Em solo alemão, ideias contra a razão e a favor da anarquia são perigosas. Em algumas de suas considerações extemporâneas (ou intempestivas, como costuma ser traduzido o termo *unzeitgemäße*), Nietzsche chega a negar a História. São riscos que a modernidade corre e um deus, ainda que morto, pode ressuscitar. Por isso, depois de 1000 anos dormindo e latente, o psicanalista Jung analisa como que o deus da consciência germânica, Wotan, redesperta. Ele é o “deus da tormenta e da efervescência, desencadeador das paixões e das lutas e, além disso, mago

poderoso e artista das ilusões, ligado a todos os segredos da natureza oculta” (JUNG, 2012, p. 15-16). Ele é compreendido como uma potência e autoridade:

O mais espantoso, porém, é que num país verdadeiramente culto, que se acreditava já bem distante da Idade Média, um antigo deus da tormenta e da embriaguez, Wotan, que durante muito tempo permanecera em repouso histórico, qual vulcão extinto, pudesse redespertar. Isso é na verdade picante. Como sabemos, esse deus ressurgiu, no movimento da juventude e, desde o começo, seu reaparecimento foi celebrado com sacrifícios cruentos de ovelhas. Eram aqueles jovens louros (por vezes também moças) que se podia ver marchando em todas as ruas, do cabo Norte até a Sicília, com mochilas e alaúdes, os verdadeiros servidores do deus da errância. Mais tarde, no final da República de Weimar, também aderiram a essa marcha os milhares de desempregados que se podiam encontrar, por toda parte, numa migração sem destino. Em 1933, já não se caminhava mais. Marchava-se aos milhares, desde crianças de cinco anos até veteranos. Hitler pôs literalmente de pé a Alemanha e produziu *in loco* o espetáculo de uma migração de povos. Wotan, o errante, voltava a despertar. No norte da Alemanha, numa seita de gente muito simples, o antigo deus podia ser visto numa sala de reuniões, sentado num cavalo branco e vergonhosamente invocado como Cristo. Não sei se essa gente atinou com o parentesco originário entre Wotan e a figura de Cristo e Dioniso; provavelmente não. (JUNG, 2012, p. 14).

Nesse trecho crítico, o psicanalista Carl Gustav Jung, que inclusive nasceu no mesmo ano de Thomas Mann (1875), explica como que o deus mitológico Wotan, cultuado no medievo, renasce no contemporâneo século XX. Em sua potência, Wotan pode ser comparado a outras figuras, como o salvador cristão (Cristo, a quem José também costuma ser comparado, como se Dele fosse a prefiguração), e o deus grego do vinho e do teatro (Dioniso). No caso da tetralogia, Thomas Mann representa mediante José o conceito do equilíbrio a partir da esfera. O uso das dicotomias ganha a roupagem da equivalência (FISCHER, 2002, p. 10). José também é equiparado, por sua vez, a outros deuses, como visto no Capítulo 1. Quanto mais deuses sua essência concentrar, mais poderoso ele será. Nesse sentido, liga-se ao conceito nietzscheano de super-homem. A comparação de José ao super-homem nietzscheano também se verifica na pesquisa acadêmica de Olímpio José Pimenta Neto. O eterno retorno deveria estabelecer um equilíbrio, uma compensação, de tal forma que o detentor do poder deveria suspender o caos para manter a ordem.

A mitologia relativa ao eterno retorno consiste na mais completa elaboração simbólica produzida pelas sociedades tradicionais ou primitivas a respeito das questões sobre o conhecimento da realidade e a posição do homem no cosmos. (...) Chave de toda significação, o eterno retorno, nesse registro, aponta para a tessitura transcendente e imutável do universo.

(...) Sempre e sem exceção, é comum à mitologia do eterno retorno uma rígida distinção entre o tempo sagrado das origens e o tempo histórico profano, respectivamente tempos forte e fraco. O correlato imediato disto é a instauração da divisão dos seres em duas dimensões, regular ou ciclicamente interpenetradas, a saber: a dimensão do **arquétipo**, na qual se dão os atos primordiais ou fundacionais; e a dimensão da cópia, domínio da repetição e da representação. Nesse modelo, por fim, o referencial absoluto é o centro, ao redor do qual gravita a realidade em todas as suas manifestações.

(...) No seio de um estado caótico original emerge, pela ação de uma divindade, um mundo ordenado em todos os seus aspectos. A esta ação corresponde o tempo forte, em que são forjados os protótipos dos seres em sua rigorosa hierarquia. A façanha da obtenção da ordem a partir da desordem, levada a cabo mediante o emprego da palavra investida de poderes mágicos, deve ser periodicamente repetida por aqueles a quem os deuses deixaram como legado tal tarefa – via de regra uma linhagem heroica ou abençoada, a quem cabe também a **soberania política** (PIMENTA, 1999, p. 59, grifos meus).

A sucessão do poder divino que passa ao humano garante a aliança entre Deus e os homens, o que na tetralogia de José começa com a descoberta de Deus por Abraão. Assim, é possível dizer que o eterno retorno nietzscheano “impulsiona o início de um novo modo de vivência, na qual a corriqueira concepção linear e progressiva já não subsiste, marcando como essencial a afirmação da vida e de todo seu devir” (GRUNEWALD, 2016, p. 276). Nem toda geração é abençoada, há sempre os líderes escolhidos, como é o caso da troca da bênção entre Esaú e Jacó e também depois sucessivamente entre Efraim e Manassés. Então, em José, há a noção de pacto entre os descendentes da tribo de Israel com Deus para serem um grande povo e garantir o sucesso de sua evolução, para que os tempos fortes (tempos das vacas gordas) possam voltar a existir, a despeito dos tempos fracos (tempos das vacas magras). Mesmo os personagens não heroicos têm seu papel para desempenhar ao longo do processo. Assim é a dinâmica, pois a alternância entre tempos fortes e fracos também é o que confere ritmo à música. Porque a sucessão familiar não é linear, a narrativa também não é linear, sendo que a digressão é igualmente uma das técnicas literárias realistas usadas em larga escala na tetralogia (vide Quadro 2).

Primeiramente, o faraó conta o sonho para um criado que estava velando seu sono, uma espécie de guardião, que ficava em sua porta. Por cansaço ou desinteresse, ele não o ouve bem. Faraó não encontra recepção em ninguém de sua corte, e por isso é que José é chamado, sendo resgatado da prisão em Zavi-Rá. Sua fama advém da interpretação dos sonhos do copeiro e do padeiro.

Em *Lebensabriß* (1983), sua autobiografia, texto publicado originalmente em 1930 e, portanto, contemporâneo ao *José*, Thomas Mann explica como se sente tocado pela dupla bênção: do lado materno, herdou o gosto pelo artístico, e do lado paterno, o racionalismo nórdico. Sua obra deve muito a seus conflitos internos, dos quais um é o seu pendor homoerótico, algo meio que silenciado ao longo de sua trajetória, pois, afinal ele se casou e constituiu família. Porém, desde a juventude, Thomas Mann conheceu vários afetos, como Armin Martens, Willri Timpe, Paul Ehrenberg, Klaus Heuser e até mesmo o garçom suíço Franzl, como atestam seus biógrafos (PRATER, 2000; KURZKE, 2013). Por isso, frequentemente em suas obras são representadas histórias fracassadas de amor. Agora mais apropriadamente no modelo do *roman à clef*, suas frustrações invadem suas obras, necessitando de uma linguagem codificada para disfarçar os nomes, o que se relaciona com o método mítico. Lembrando que José tinha um relacionamento apenas convencional, chegando mesmo a ser frio, com Aseneth, e não cede à paixão de Mut, por algum motivo, provavelmente por preferir manter a sua castidade para ser digno da bênção divina.

Thomas Mann nasceu em um dia ensolarado, sob o signo de Apolo, e a ligação com o racional se comprova na valorização da racionalidade, inclusive como forma de vencer os problemas. Segue abaixo um trecho do capítulo “No fosso” presente na parte “José vai ter com seus irmãos” de *O jovem José*. Nesse episódio em particular, José passa 3 dias no poço, em meio ao qual é convidado a visitar as suas próprias reflexões. Há um momento de confluência de vozes, momento quando José alcança seu autoconhecimento.

Mas quase não sabia que coisa estava gritando, que coisa estava pedindo no seu pranto. Os seus verdadeiros pensamentos, com efeito, não estavam com esses rogos e queixas mecânicas e superficiais, mas estavam debaixo delas; debaixo dos verdadeiros pensamentos andavam ainda outros mais verdadeiros, como sombras suas e vozes mais baixas na corrente profunda, de modo que todo aquele conjunto se

assemelhava a uma música movimentada, composta verticalmente e o seu espírito estava todo absorto em dirigir **contemporaneamente** aquelas vozes em cima, no meio e embaixo. (MANN, 2000a, p. 548-549, grifo meu).

O termo grifado, “contemporaneamente”, significa ao mesmo tempo. É como se a tetralogia *José e seus irmãos* quisesse reger todos os tempos simultaneamente, como José sozinho no poço ao tentar organizar as vozes dentro de sua própria cabeça, apenas para conferir coerência a um todo orgânico, ou seja, ter uma cosmovisão, como é a própria função do mito. É uma orquestração de sons, discursos e vozes: as lendas vão se firmando e se confundindo; são paralelas, são sobrepostas.

Nesses termos, entende-se que José é um herói problemático, nos moldes lukacsianos descritos em *Teoria do romance*. É um personagem que assume os seus conflitos mediante aprofundamento e subjetividade, com tamanha autoconcentração narcísica que afirma a sua existência como única no universo, até mesmo diante do faraó e de Deus, identificando-se apenas como: “eu sou”, em *José, o provedor*. Com isso, ele quer dizer que não precisa de atributos, a sua existência basta, pois provedor é sinônimo de salvador: o que salvou os outros, mas, antes disso, precisou salvar-se. Resolvendo até mesmo os seus problemas internos, a sua figura assume um lugar de suspensão ou flutuação. Também a narrativa mantém o leitor no suspense.

Claro, todas essas são ideias de amor com as quais a antiguidade já tinha seus problemas e que se refletiam nos mais diversos mitos: o deus com o membro ereto, Hermes, em sua variante como Trismegisto, atua como um **mediador** entre o dionisíaco e o apolíneo, em sua variante como Psicopompos como **mediador** entre a vida e a morte; Orfeu como a **síntese** de Apolo e a morte; Narciso como **síntese** de amor e beleza; e, finalmente, Édipo como a **síntese** de Dionísio e a morte. (FISCHER, 2002, p. 5, minha tradução, grifos meus).<sup>37</sup>

---

<sup>37</sup> No original: “*Dies alles sind freilich Vorstellungen von der Liebe, mit denen schon die Antike ihre Probleme hatte und die in den verschiedensten Mythen ihren Niederschlag fanden: der Gott mit dem erigierten Glied, Hermes, wirkt in seiner Variante als Trismegistos als Vermittler zwischen dem Dionysischen und dem Apollinischen, in seiner Variante als Psychopompos als Vermittler zwischen dem Leben und dem Tod; Orpheus als die Synthese von Apollon und Tod; Narziß als die Synthese von Liebe und Schönheit; und schließlich Ödipus als die Synthese von Dionysos und Tod*” (FISCHER, 2002, p. 5).

Assim, Apolo e Dionísio são manifestações exteriores do conflito interno de José que é o narcisismo. As variantes de Hermes fazem fluir o deus mensageiro e com ele a mensagem. De uma narrativa não linear, a narrativa torna-se suspensa, pois a história se conta a si própria, especialmente depois da morte de Mont-kav. No momento preciso da morte do guardador da biblioteca de Putifar, José revela a sua verdadeira identidade, não precisando mais de máscaras nem disfarces (pois sabia que o doente ia morrer e levar seu segredo consigo): “E ao teu lado estarei também eu, Osarsif, o defunto José, como eu me chamo para ti” (MANN, 2000b, p. 333). Trata-se de um momento específico da tetralogia: o seu centro.

A digressão era uma técnica usada no Realismo; na tetralogia de José, é muito usada quando o narrador pausa grandes momentos para refletir sobre conceitos. Fischer (2002, p. 178) diz que no prólogo, “Descida ao inferno”, o narrador comentarista dedica 5 páginas à digressão, e em *As histórias de Jacó* 35 ao todo. Podemos contabilizar também 200 páginas em *José no Egito* dedicadas apenas à declaração do amor de Mut e seus estratagemas para ficar com José, incluindo o capítulo “A língua ferida” que, por si só, é uma peça de teatro dentro da conjuntura do romance, assemelhando-se em estrutura ao episódio da Circe no romance *Ulysses* de James Joyce. Em ambas essas obras, estes capítulos dentro do livro de prosa são na verdade uma peça teatral dentro da conjuntura do romance. Thomas Mann eleva a digressão na tetralogia ao seu limite, suspendendo a narrativa, pois resolve os conflitos internos fazendo flutuar os opostos nas esferas rolantes, o que exige método e disciplina, tanto como modo de vida quanto no plano da arte.

Custa crer tal maravilha  
 Que num só se juntem os dois,  
 Que o belo seja a verdade  
 E a poesia seja a vida!  
 Aquilo que tua alma anseia  
 Tens afinal alcançado;  
 Crê no que diz meu refrão,  
 É belo, é doce, é real:  
 O teu rapaz está vivo. (MANN, 2000c, p. 424-425).

Esse é o cântico de Sara, filha de Aser, que introduz a Jacó as boas novas de que José estava vivo, depois de longos anos de ignorância e de ausência. A

tomada de consciência é uma poderosa ferramenta para poder escolher o que fazer voltar e o que nunca mais se deseja repetir. Thomas Mann, ao escrever *José*, decide por uma história específica, a qual resgata um período histórico importante (ascensão do Nacional-Socialismo). Thomas Mann se torna conhecido como mestre da paródia por várias obras, principalmente por *Doutor Fausto* (1947), ao parodiar tematicamente *Fausto* (GOETHE, 1808; 1832), demonstrando a sua técnica inspirada na música, que consiste na repetição de temas, os *Leitmotive*: os motivos centrais de uma obra, cujo reaparecimento envolve alguma significação especial. Entende-se aqui a paródia no sentido estipulado por Jolles (1976), isto é, uma forma atualizada frente a uma forma simples. Para Hans Mayer (1980), o retorno e o desenvolvimento são *Leitmotive* da tetralogia de José. Nos termos colocados na própria tetralogia:

(...) pois, aquilo que agora se está preparando, aquilo que já existia antes, porque aconteceu quando a história se narrava a si mesma, e, se ainda não veio a suceder, é porque nós damos atenção a leis de tempo e sequência posteriormente introduzidas. Isto exerce uma fascinação poderosa e estranha; nossa viva curiosidade – de uma espécie inteiramente à parte, porque ela já sabe de tudo e só se interessa pela narrativa – está sempre tentando-nos a que antecipemos a hora. Assim o duplo sentido do ‘era uma vez’ exerce a sua mágica sobre nós; **o futuro é o passado e o que aconteceu há muito deve agora repetir-se num presente bem nítido.** (MANN, 2000b, p. 173, grifo meu).

Em ocasião do seu primeiro romance, *Os Buddenbrooks* (1901), Thomas Mann requisitara a um comerciante da sua cidade natal, Lübeck, uma lista detalhada de nomes, dados e detalhes sobre o lugar, a economia etc., lista a qual se encontra quase que na íntegra em seu romance, “um exemplo precoce da técnica que Thomas chamou de ‘montagem’ e que se tornou uma característica de sua obra” (PRATER, 2000, p. 48). Essa listagem, presente em várias obras manneanas, vai se assemelhar tanto à técnica realista, pois indica a preocupação verossímil de registrar na sua obra artística nomes e acontecimentos que se remetem diretamente à realidade, quanto à técnica modernista, pois parte do processo estilístico da acumulação pluriperspectivista da montagem, algo próximo da vanguarda do cubismo.

Umberto Eco (2012, p. 77) aponta para o uso da técnica da listagem em *Doutor Fausto*, em um capítulo no qual o depósito de instrumentos do tio de Adrian Leverkühn é descrito. O crítico afirma que é justamente a descrição da riqueza dos instrumentos musicais que aciona uma mágica atração, cuja harmonia silente prenunciava cem formas exercidas no compositor. É o processo de trazer à tona, ao mesmo tempo, tudo junto, de uma única vez, ou como nas palavras do capítulo “No fosso”, “o contemporâneo”, o que gera no leitor não só encantamento, como também uma visão mais ampla da realidade.

Na tetralogia, esse recurso de listagem pode ser observado na riqueza de detalhes na descrição do jardim de Huij e Tuij, com todos os seus objetos decorativos, esculturas, pinturas, flabelíferos, comidas, refrescos, plantas etc. Lembrando que o detalhismo descritivista foi uma técnica literária aproveitada entre os realistas/naturalistas do fim do século XIX. Mas agora tal enredamento vai ser aperfeiçoado com o surgimento de novas técnicas modernistas, como a listagem e os gêneros híbridos. *José e seus irmãos* encontra-se na síntese desse procedimento.

As próprias listagens são formas de escamotear a mensagem no plano linguístico. Não falando do Nacional-Socialismo tão abertamente, foi necessário que Thomas Mann criasse uma linguagem maquiada – a mítica – para disfarçar os diversos questionamentos colocados na sua tetralogia. Justamente por causa disso, em *José*, o enredo se torna naturalmente enciclopédico. Nesse sentido, remonta-se a um conceito utilizado já desde a Antiguidade Clássica, o de *ars memoriae* (arte da memória), como registro memorialístico. O esforço cumulativo pode chegar a um objetivo histórico, no sentido de preservação, patrimônio. Thomas Mann acredita que os gêneros literários se metamorfoseiam, parodiam-se e se reciclam num eterno retorno do mesmo. O tema da circularidade está fortemente presente na tetralogia de *José*, inclusive quanto aos próprios gêneros literários. Enquanto romance histórico do tempo presente, a tetralogia incorpora a decadência de alguns gêneros literários que vão à ruína ou então juntam-se para formar outros, pois até eles devem adaptar-se às mudanças. Por isso, é comum encontrar no Modernismo a presença de gêneros híbridos, como é o caso da tetralogia de *José*, que parte do romance histórico para assumir novas formas, especialmente a mitológica. Os gêneros formam camadas e o romance complexifica-se e aprofunda-se.

Assim, o romance histórico moderno traz em si, em medida acentuada, todas as fraquezas do período geral de decadência; ele carece dos traços importantes do realismo que surgiram, apesar de todas as falsas tendências, da luta dos escritores eminentes dessa época com a vida contemporânea. Nesse sentido, e apenas nesse, podemos falar de um romance histórico como gênero particular na época que investigamos aqui. (LUKÁCS, 2011a, p. 300).

A partir do palimpsesto, ao criar um longo romance que mistura vários gêneros literários, e a partir de um estilo que acumula vários detalhes, a realidade tal qual ela é, ambigualmente, pode ser representada de duas formas: 1) ou na sua minúcia e na sua essência; 2) ou na sua aparência, maquiando-se a realidade ela mesma e alertando para o risco da mistificação, ou seja, a criação intencional de uma cortina de fumaça para que os fatos reais não sejam identificados. Dessa forma, o tratamento da realidade histórica é complexo dentro de *José*, mas não só por isso a sua historicidade não pode ser identificada. O jogo de aparência e essência é típico do Realismo e se comprova no método composicional da tetralogia.

### 3.1 O romance histórico

Desde *Teoria do romance* (2009), Lukács afirmava que o romance é o épico moderno. Ou seja, da transição da Era Clássica para a Moderna, o gênero lírico tendeu a ser abandonado, pois o romance assumiu lugar de destaque. O romance seria o gênero literário capaz de recuperar a imanência do sentido da vida perdido na Era Moderna, voltando a conferir totalidade à forma extensiva da vida.

Por sua vez, o romance histórico é um gênero literário que surge no século XVIII. Com o Romantismo e a partir de interesses nacionalistas, volta a predominar no plano estético a preocupação histórica, de forma a resgatar o orgulho nacional. Essa tendência se generalizou na Europa, tendo chegado também à Alemanha. Sua época de maior destaque foram os séculos XVIII e XIX, mas chegou ao conhecimento de Thomas Mann. A tetralogia *José e seus irmãos* é uma resposta contemporânea à redação do ensaio crítico do *Romance histórico*, que foi escrito por György Lukács em 1936-1937. Segundo a

pesquisadora Regina Zilberman, a antologia lukacsiana “não se trata de uma obra teórica, e sim da reflexão sobre um gênero a partir das realizações alcançadas por seus expoentes, Walter Scott e Romain Rolland” (ZILBERMAN, 2003, p. 109). A obra pode ser estruturada assim:

- Capítulo 1 – A forma clássica do romance histórico. Primeiramente, é explorada a forma clássica do gênero a partir de Walter Scott (1771-1822).
- Capítulo 2 – Romance histórico e drama histórico. O segundo capítulo trata da oposição entre romance histórico e drama histórico, o que é importante sobretudo no estabelecimento do diálogo com outro gênero. Os principais autores analisados são justamente da literatura alemã: Goethe e Schiller. Discutem-se termos como “tragédia” e “acerto de contas”.
- Capítulo 3 – O romance histórico e a crise do realismo burguês. Esse capítulo fala da subsistência que teve o romance histórico no século XIX depois do surgimento do movimento literário do Naturalismo. O romance histórico persistiu justamente na Alemanha. A derrocada da filosofia hegeliana na Alemanha faz surgir a concepção da História como contínua e linear. A filosofia de Nietzsche une a mitologia grega com o darwinismo típico de sua época.
- Capítulo 4 – O romance histórico do humanismo democrático. Esse capítulo “aborda os ficcionistas que adotaram o gênero no século XX, respondendo à literatura contemporânea à redação do ensaio teórico” (ZILBERMAN, 2003, p. 111). Entre os autores analisados encontram-se Thomas Mann, Alfred Döblin e Romain Rolland.

Lukács situa o surgimento do romance histórico depois da queda de Napoleão e a partir da obra de Walter Scott. Até aventa a possibilidade de existir romance histórico antes disso, como na Idade Média, e até em outros lugares (Índia e China), mas apenas usar figuras históricas não faz do romance um romance histórico propriamente dito. “Pode-se concluir, pois, que do romance histórico espera-se um **descolamento** entre a época do romancista e a época

representada, procurando o primeiro chegar à natureza da segunda” (ZILBERMAN, 2003, p. 113, grifo meu). É o que ocorre na tetralogia de *José e seus irmãos*, ao figurar o Oriente Médio Antigo, parodiando o tempo presente da queda da República de Weimar e da ascensão do nazismo.

Para Lukács, dois elementos são essenciais no romance histórico: a singularidade histórica de uma época específica e a verdade histórica. Tudo deve ser condizente com a descrição dos costumes de uma época – trajes, alimentação, modo de governo – como também deve ser representado com verossimilhança, de acordo com o modo de representação realista. O clima de derrocada pelo qual passava a Europa do fim do século XVIII para o início do XIX fez crescer uma preocupação iminente: a preocupação com o sentido histórico.

Não existe o romance histórico sem que se entranhe nas pessoas uma certa sensibilidade para a história. Não se trata apenas de conhecer a história ou de possuir uma filosofia da história, o que acontece, por exemplo, na Alemanha da segunda metade do século XVIII, haja vista o pensamento de Johann Gottfried von Herder (1744-1803) ou Immanuel Kant (1724-1804). É preciso que a história se converta numa experiência real, vivida tanto por intelectuais, como pelo povo, tanto pela aristocracia, quanto pelas camadas médias e baixas da população. Esse fenômeno resulta da revolução francesa, porque esse acontecimento gerou vários outros num curto espaço de tempo, os 25 anos entre a queda da Bastilha, em 1789, e a rendição de Napoleão, em 1814, faixa que não tomou mais de uma geração.

Efeito de uma revolução, o fenômeno relativo à conscientização do “sentido histórico” é, ele mesmo, revolucionário (ZILBERMAN, 2003, p. 117-118).

O romance histórico não é responsável apenas por situar o leitor no passado, como também o ajuda a entender os acontecimentos, tanto passados quanto presentes. O personagem histórico é, antes de tudo, um ser humano. Na construção literária da figura histórica, o personagem deve ser humanizado, podendo até mesmo ser mediano ou secundário. Além disso, o romance histórico costuma abordar um período de transição. A crise pode ser representada junto à solução, como é o caso da tetralogia, passando-se dos anos das vacas magras às gordas. Assim, o romance histórico orienta-se à transformação.

São, pois, os pilares do romance histórico: a época representada, que coincide com um período de crise e mudança; e, acima da época, a presença de seres humanos que vivenciam, nas suas existências, mesmo quando deslocados dos grandes centros de poder, as consequências das alterações por que passa o período. Assim, não é preciso traduzir os grandes eventos, pois mesmo “sucessos aparentemente insignificantes” podem ser expressivos; básico é contar com a **presença de indivíduos que plasmem o modo de ser, pensar e atuar nesses momentos determinantes, refletindo as tendências da época** (ZILBERMAN, 2003, p. 121, grifo meu).

No caso de Thomas Mann, especificamente, a noção de História também é a noção de tempo. Confronta-se moderno com antigo, algumas vezes incorrendo-se em anacronismos. É preciso compreender que a noção do tempo no Modernismo é complexa. O físico alemão Albert Einstein criou a teoria da relatividade no tempo e no espaço. Ele foi colega de Thomas Mann, sendo que eles se encontraram na Universidade de Princeton, onde lecionavam no exílio. Para além da aceção científica, no romance de Thomas Mann há mistura de tempo cronológico (histórico) com tempo psicológico, caracterizando mais uma vez a dialética dos opostos.

É o que Georg Lukács espera do gênero que, nessa época, elegera como favorito e que abrigou seus escritos prediletos, mesmo os que, entre os anos 20 e 30 do século XX, como Thomas Mann, talvez não concordassem com a filiação proposta pelo filósofo. Este, por sua vez, precisava contar com uma arma para se defender dos autoritarismos da época, e nada melhor que obras que levassem o leitor a perceber que se falava também da história que ele experimentava (ZILBERMAN, 2003, p. 121).

O tempo, portanto, é outro *Leitmotiv* na obra de Thomas Mann. A *montanha mágica* já era o romance do tempo, como explicado no seu propósito inicial. Em *Doutor Fausto*, é representado o triplo tempo: o do leitor, o do cronista e o do tempo histórico. Lukács (2011, p. 121) considerava a problemática da família de modo épico em *Os Buddenbrooks* e narrar a história de uma família em 3 gerações é situar essa problemática historicamente, pois a história da família coincide com a História de um século. Já em *José*, aparecem as múltiplas facetas do tempo. “O que importa no romance histórico? Em primeiro lugar, figurar destinos individuais em que os problemas vitais da época ganhem uma expressão direta e, ao mesmo tempo, **típica**” (LUKÁCS, 2011a, p. 346, grifo

meu). O retrato do bom governante e irmão misericordioso de José é um tipo que pode ser universalizado.

Em seu texto sobre a função do anacronismo simbólico em *Doutor Fausto*, Martin Travers (1985) ressalta um ensaio de Ernst Bloch chamado “A herança deste tempo” [*Die Erbschaft dieser Zeit*], publicado na revista *Mass und Wert*, editada por Thomas Mann. Os dois escritores apoiam as suas ideias no conceito de não-contemporaneidade para explicar a sua época. Nesse sentido, a ideologia do Nacional-Socialismo teria ambas as configurações – contemporânea e não-contemporânea –, o que é uma forma de transcendência para a atemporalidade ou para a pantemporalidade, ou ainda a noção da confluência de tempos, o que já foi explicado acerca do capítulo “No fosso”. O empréstimo mítico justifica a transição do passado para o presente. Adrian em *Doutor Fausto* (1947) encarna ao mesmo tempo a reação e a modernidade, num momento em que a Alemanha está colhendo o pior do seu passado. Isto já está presente na tetralogia (1933-1943), porém, sem o elemento demoníaco.

Para chamar *José e seus irmãos* de romance histórico, deve-se levar em consideração fundamentalmente o problema da forma. Em primeiro lugar, Thomas Mann começa o seu empreendimento épico pelas histórias de Jacó, cuja luta com o irmão Esaú representou a consolidação de um poder, assumido pelo trapaceiro Jaakob, que se torna Israel depois de ter lutado a noite inteira com um ser desconhecido (provavelmente o diabo) no vale do Jaboque (há reminiscências no seu próprio nome).<sup>38</sup> Dessa forma, o romance não começa com a história especificamente de José, mas sim com a de seu pai Jacó. Esta é a verdadeira pré-história do presente (*Vorgeschichte*).

A tetralogia se situa historicamente em um tempo que equivale a aproximadamente 3.000 anos atrás. Então, em se tratando de um romance histórico, é possível destacar dois planos históricos em *José*: o tempo presente e o tempo ancestral. O plano histórico antigo do Oriente Médio situa-se a partir do reinado do faraó Amenhotep IV, também conhecido como Akhenaton (ou Ekhnaton), que data aproximadamente de 1352 a 1336 a. C. Ao remontar o

---

<sup>38</sup> O nome no original foi utilizado aqui por um motivo. O trocadilho entre Jaakob (a sua forma no original) se evidencia no lugar da luta mais importante de sua vida: o vale do Jaboque, a partir da qual ele se torna Israel (mudando de nome). Assim como Abrão se torna Abraão (ganhando uma letra em seu nome) quando “descobre Deus”, reforçando o caráter teológico da bênção, que é perpetuada entre os patriarcas da família.

romance a essa época histórica, a primeira sensação que pode ser causada no leitor é a de distanciamento, não pertencimento. Porém, isso não ocorre na tetralogia de *José*, pois a psicologia dos personagens é construída de forma a nos tornar mais próximos deles. Então, é possível verificar a reverberação de uma época histórica na outra. É isso também o que faz com que o romance histórico situe historicamente o ser humano em uma época específica, a fim de identificação.

O fato de toda épica ser uma narrativa do passado já cria uma estreita relação linguística com o presente. Pois é um narrador atual que fala a um leitor atual sobre Cartago ou o Renascimento, sobre a Idade Média inglesa ou a Roma imperial. A consequência disso é, desde já, que o tom linguístico geral do romance histórico deve rejeitar o arcaísmo como um esteticismo supérfluo. O que importa é que o leitor *atual* se *aproxime* de um período passado. E é lei geral da arte narrativa que isso ocorra a partir de episódios apresentados de maneira plástica, que a compreensão e a aproximação do ser das personagens, das condições sociais e naturais, dos costumes etc., sejam o caminho pelo qual a psicologia dos homens de tempos remotos se torne compreensível para nós. (LUKÁCS, 2011a, p. 240).

Desse trecho depreende-se que todo o resto deve ser típico, característico da época, mas a linguagem deve ser atual para se conectar com o leitor do presente. Quer dizer que a atualidade do Realismo faz com que o ser humano seja capaz de se conectar com o seu passado, não importa o quão fundo ele seja. É fundo o poço do passado, mas fundo não significa inalcançável. Dessa forma, a tetralogia estabelece uma ponte entre o presente e o passado, usando o passado como tentativa de explicação para o presente, pois o passado é a pré-história do presente no sentido lukacsiano do termo.

No plano temporal antigo, História e mito caminhavam juntos. O uso do mito é importante no sentido da identificação, pois o ser humano tende a se conectar com o que considera um modelo. Na época representada na tetralogia, eram comuns povos que acreditavam que as autoridades eram dotadas de poderes divinos. Predominavam grupos nômades que vinham da Síria e da Suméria, cuja língua era semítica: o acadiano. Quanto à religião, acreditavam-se em deuses celestes, principalmente na tríade: An (céu), En-lil (deus da atmosfera) e En-ki (senhor da terra). É a partir dessa etimologia que nasce o nome Enkidu, um dos heróis da epopeia *Gilgamech*, representada na túnica

multicolorida de José. O Céu (An) e a terra (Ki) foram gerados por partenogênese, a partir do conceito de *hieròs gamós*, ou seja, o incesto entre irmãos. Essa cosmogonia é explicada no poema cosmogônico babilônico *Enūma Eliš* (2022).<sup>39</sup> Segundo as crenças dessa época, a ordem mundial ia ser abalada por uma serpente. A figura de Utnapichtim (Noé ou Zisudra) foi o sobrevivente do primeiro dilúvio, cujo mito também é narrado em *Gilgamech*. A unidade sumério-acádia torna-se ameaçada a partir da invasão bárbara dos gutis e por volta de 1700 a. C. o soberano amorita de Babilônia, Hamurabi, recuperou a unidade (ELIADE, 2010, p. 76).

Então, *Gilgamech* acaba por se tornar o mito mais importante dessa cultura nessa época. O seu ritual ocorre no dia 18 do mês de Tammuz (junho-julho). Era o mito que servia para celebrar todos os anos a recriação do mundo, a ressurreição do divino, o que posteriormente será uma noção que lembra o cristologema da crucificação.

Outra civilização importante a qual serviu de base para a contextualização histórica da tetralogia é o Egito Antigo. A primeira dinastia data de 3.000 a. C., sendo que o reinado de Amenhotep IV já correspondia à dinastia XVIII. Ao contrário da região mesopotâmica, o Egito podia contar com o Delta do Nilo. A partir de aproximadamente 1674 a. C., com os hicsos, o Nilo passou a ser navegável. O primeiro soberano ficou conhecido como Menés, tendo fundado a capital em Mênfis. O faraó incorporava um modelo de divino, sendo autoridade e deus ao mesmo tempo. Sendo dotado de poder superior, não poderia ser contestado.

É de notar que as mais importantes criações sociopolíticas e culturais se tenham verificado durante as primeiras dinastias. Foram essas criações que fixaram os modelos para os 15 séculos subsequentes. Depois da V dinastia (~ 2.500-2.300), quase nada de importante foi acrescentado ao patrimônio cultural. Esse “**imobilismo**” que caracteriza a civilização egípcia, mas que se encontra nos mitos e nas reminiscências nostálgicas de outras sociedades tradicionais, é de ordem religiosa. A fixidez das formas hieráticas e a repetição das gestas e façanhas efetuadas na aurora dos tempos são a consequência lógica de uma teologia que considerava a ordem cósmica uma obra essencialmente divina, **e via em toda mudança o risco de uma regressão ao caos, e por conseguinte, o triunfo das forças demoníacas** (ELIADE, 2010, p. 93, grifos meus).

---

<sup>39</sup> Transliterado: *Enuma elish*.

Essa concepção de que o Egito não é só a terra dos mortos, como uma terra morta, desolada e inerte, é sentida pela personagem José diante da monumentalidade da Esfinge em *José, no Egito*. A cosmogonia para os egípcios nasceria a partir do drama trágico encarnado por Osíris e Ísis, Seth e Néftis. Osíris é o deus assassinado, nunca representado em movimento, mas sempre impotente e passivo; era, contraditoriamente, o deus da fecundidade e do crescimento. “O que nos interessa é o fato de Osíris tornar-se progressivamente o modelo exemplar não só para os soberanos, mas também para cada indivíduo” (ELIADE, 2010, p. 104), sendo que no Capítulo 1 dessa tese foi desenvolvida a comparação de Osíris com José.

A fonte criadora, o sopro original, era chamado de *ma'at*, termo que também pode ser compreendido como “verdade” ou “a boa ordem” e ainda “justiça”. Pertencente à criação original, reflete a idade do ouro e o faraó seria sua reencarnação. A teologia influenciava na política, pois o faraó era uma autoridade que passava por um processo de “solarização”, ou seja, iluminação. Até disso os arianos se apropriaram, pois o espetáculo da solarização para eles era impressionante, já que era uma raridade. Por isso, o mito ariano é o mito solar (LACOUÉ-LABARTHE, 2020, p. 56). Voltando ao Egito Antigo, o politeísmo (aceitação de vários deuses, inclusive de culturas estrangeiras) não impediu que um deus fosse predominante, o deus sol, Amon. O faraó encarnava o espírito de Amon-Ré, para quem há vários hinos desde *O livro dos mortos* até os hinos homéricos a Apolo. Amon-Ré comunicava-se por meio de um conselho sacerdotal. Dessa forma, o modelo de governo no Egito dessa época assemelhava-se a uma teocracia, ou seja, uma sociedade governada por um líder religioso ou por um conjunto de sacerdotes.

O surgimento da XVIII dinastia (~1.652-1.308 a. C.) representou a expulsão dos hicsos, coincidindo com um período de nacionalismo e de xenofobia no Egito, o que é simbolizado pelo sacerdote Beknechons na tetralogia de *José*. Essa mudança implicou alteração nos costumes. O deus Amon (ou Ámon) era muito cultuado em Karnak, e símbolo de conservadorismo, assim como os seus adeptos tendiam a ser conservadores, como o próprio Beknechons e também o anão Dudu, na casa de Putifar. Já o faraó, o governante supremo, não gostava dessas ideias, que julgava retrógradas. Adorava um outro deus,

Aton, e procurou pregar a sua teologia, esforço para o qual contava com a ajuda de José.

Aquilo a que se chamou de **“Revolução de Amarna” (1375-1350)**, isto é, a promoção de Aton, o disco solar, a única divindade suprema, explica-se em parte pela vontade do faraó Amenhotep IV de libertar-se do domínio do sumo sacerdote. Pouco tempo depois de subir ao trono, o jovem soberano arrebatou ao sumo sacerdote de Amon a administração dos bens do deus, retirando-lhe assim a fonte de poder. Mais tarde, o faraó trocou seu nome (“Amon está satisfeito”) para Akh-en-Aton (“Aquele que serve Aton”), abandonou a velha capital, Tebas, a “cidade de Amon”, e construiu uma outra 500 km mais ao norte, a quem chamou Akhenaton (atualmente Tell-el-Amarna), onde ergue os palácios e os templos de Aton. Ao contrário dos santuários de Amon, os de Aton não eram cobertos; podia-se adorar o Sol em toda a sua glória. Mas essa não foi a única inovação de Akhenaton. Nas artes figurativas, estimulou o estilo que foi depois denominado “naturalismo” de Amarna; pela primeira vez a linguagem popular foi introduzida nas inscrições reais e nos decretos oficiais; além disso, o faraó renunciou ao convencionalismo rígido imposto pela etiqueta, e deixou que a espontaneidade regesse as relações com os membros de sua família e seu círculo íntimo. (ELIADE, 2010, p. 110, grifo meu).

Nesse sentido, fala-se do caráter monoteísta de Akhenaton. Foi revolucionário no sentido da troca do foco de adoração religiosa, pois passou a adorar um deus com mais veemência. Porém, a despeito de suas reformas, durante o seu reinado o Egito perdeu o domínio da Ásia menor. A sua mentalidade revolucionária não acompanhou o ritmo do progresso tampouco encontrou apoio de todos. Ele é descrito na tetralogia como um faraó pacífico, sem sede de sangue, o que irritava o seu povo e os seus oponentes, treinados para o combate. No fundo, a sua revolução foi frustrada, pois, em sua sucessão, Tut-Ankh-Amon (~1.357-1349 a. C.) restabeleceu os vínculos com o sumo sacerdote de Amon. Akhenaton morre e o Novo Império sucede a ele. A Revolução de Amarna na História não conheceu continuador, mas sim fica na expectativa. O faraó não morre na tetralogia, mas José, ainda enquanto seu administrador, pressente o crescimento de ondas animosas que rondam o seu governo.

Thomas Mann afirma acertadamente que a religião de Amarna poderia tanto começar com Osíris, o julgamento dos mortos e do submundo, como fez com Amun e todos os outros deuses da religião tradicional e que também desenvolveu um tipo completamente novo de piedade para os mortos. No entanto, esta é provavelmente a principal razão pela qual esta religião não se manteve entre as pessoas e desapareceu novamente após a morte de seu fundador. (ASSMANN, 2006, p. 163, minha tradução).<sup>40</sup>

Tel-El-Amarna é uma cidade egípcia que guarda sua importância até hoje, a partir das ruínas remanescentes, não só pela sua figuração na revolução religiosa de Akhenaton, como também porque foi nela que houve grandes descobertas quanto a patrimônio cultural. A primeira foi uma descoberta de 1888, quando um ancião acabou por descobrir arquivos do antigo Ministério dos Negócios Estrangeiros com 300 tábuas, as quais são chamadas de “Cartas de Amarna”. A segunda foi devido a uma expedição alemã em 1911-1912, a qual encontrou várias estátuas e bustos em um estúdio de um escultor, o que foi importante para definir características da arte egípcia.

A revolução de Amarna proposta pelo faraó Akhenaton foi a tentativa de conversão da religião de uma civilização antiga de politeísta para monoteísta. A sua tentativa, no entanto, foi fracassada e não encontrou solo na mentalidade de seu povo, acostumado a ideias antigas e conservadoras. Apesar de seu ímpeto revolucionário, na tetralogia ele também é descrito como doentio e com fraca compleição física. Akhenaton, portanto, é símbolo de um grande risco e uma terrível profecia: a de que a ruína estava próxima. Apesar de José ter lhe salvado dos anos de vacas magras, que nem foram tantos assim (o narrador abre margem para o fato de poderem ter sido menos anos do que o previsto), José não pôde livrar o faraó do final trágico que teve a sua concepção de governo-religião: o desaparecimento.

---

<sup>40</sup> No original: “*Mit Recht konstatiert Thomas Mann, daß die Amarna-Religion mit Osiris, dem Totengericht und der Unterwelt ebensowenig anfangen konnte wie mit Amun und allen anderen Göttern der traditionellen Religion und auch einen vollkommen neuartigen Totenflauben entwickelt hat. Allerdings ist dies wohl auch der Hauptgrund dafür, daß sich diese Religion im Volk nicht hat halten können und nach dem Tode ihres Stifters wieder untergegangen ist*” (ASSMANN, 2006, p. 163).

### 3.2 O romance mitológico

Justamente porque *José e seus irmãos* traz uma complexidade de tramas que se situam em mais de uma contextualização histórica, História e mito caminham juntos mais uma vez. O uso moderno dos moldes realistas tradicionais não é contraditório. Além de um romance histórico, que trata de dois planos temporais (presente e passado), a tetralogia *José e seus irmãos* pode ser considerada um romance mitológico pela relação de José com vários heróis míticos. Segundo Mielietiski (1987, p. 351), o romance mitológico personifica protótipos eternos, e o tempo da História se converte no mundo atemporal do mito. O autor considera Thomas Mann como pioneiro deste “quase-gênero”. Em sua obra *A poética do mito*, Mielietiski cita várias outras fontes soviéticas que investigam o romance mitológico: Admoni; Sílman; Vilmont; Frádkin; Sutchkov (*O romance-mito*). Como aspecto importante que caracteriza o romance mitológico, há o fator de os mitos serem projeções de nossa imaginação que se refletem no mundo exterior, e é por isso que há o trato psicológico do mito.

O contexto histórico no qual a tetralogia de *José e seus irmãos* é produzida corresponde à Grande Depressão estadunidense, cujo efeito se disseminou globalmente; à República de Weimar e à ascensão do Nacional-Socialismo na Alemanha. O plano econômico *New Deal* de Franklin Roosevelt foi a tentativa de tirar os Estados Unidos dessa crise, sendo que esse projeto foi associado à própria reforma de José ao armazenar trigo nos silos durante o tempo de vacas magras. “A atividade de José como ‘economista’ formado é um padrão para a solução atual de um problema social, os apelos ao *New Deal* de Roosevelt (...)” (JACOBS, 1972, p. 240, minha tradução).<sup>41</sup> Em termos de conteúdo histórico, é isto o que Thomas Mann irá converter em forma. Portanto, *José e seus irmãos* também pode ser considerado um romance mitológico, porque Thomas Mann eleva o romance histórico ao nível do mito, por meio de sua cosmovisão mitológica e da sua sintaxe lunar, fazendo com que uma coisa se pareça com outra, a depender da luz que é lançada sobre os fatos. Trata-se do mito historicizado.

---

<sup>41</sup> No original: “*Josephs Tätigkeit als planender ‚Volkswirt‘ ist ein Muster für die Lösung aktueller gesellschaftlicher Probleme; die Anklänge an den New Deal Roosevelts (...)*” (JACOBS, 1972, p. 240).

A combinação da circularidade e da linearidade, aliás, engloba a imagem manneana de rotação da esfera, que pressupõe a influência recíproca dos acontecimentos “celestes” e “terrestres”, ou, por outras palavras, combinações da história segundo os modelos míticos e do **mito como produto concentrado da experiência histórica**. Thomas Mann não vê no mito simplesmente uma essência eterna, mas também uma generalização típica (MIELIETINSKI, 1987, p. 398, grifo meu).

Neste capítulo, “Sintaxe lunar”, em *O jovem José*, de apenas 2 páginas, Thomas Mann vai descrever um momento em que José ouve histórias de seu mestre Eliézer, embaixo da árvore da sabedoria. Porém, ele ouve essas histórias à noite, e “as coisas têm aspecto diferente debaixo da lua e debaixo do sol e pode ter sido a claridade da lua que ao espírito se afigurasse como mais verdadeira” (MANN 2000a, p. 112). Essa ambiguidade entre clareza e obscuridade é utilizada para interpretar a transmissão de conhecimento, como se fosse a técnica do *chiaroscuro* no Barroco, usada por pintores como Caravaggio. Na tetralogia, Eliézer contava histórias sobre si próprio, mas de noite elas tinham um significado e de dia tinham outro. E a história de Eliézer é importante, porque remete à genealogia e à procedência do próprio José.

Havia dois Eliézeres na história, ou apenas um, a depender do ponto de vista. O mais antigo, era servo alforriado de Abraão, e depois de Jacó. O Eliézer do tempo de José era professor dele, suposto filho de Abraão, suposto meio-irmão do próprio Jacó; porém, filho bastardo e nunca reconhecido. Como não era conveniente conhecer a fundo a história de um filho bastardo, histórias foram contadas de modo a escamotear este tema, como a tetralogia também usa linguagem decifrada, o que já foi explicado. Nesse sentido, chega-se ao ponto central de toda a Literatura: o problema do ponto de vista. Quando Eliézer narra a sua história, a depender do ponto de vista, se é de noite ou se é de dia, ele se refere a si próprio em primeira pessoa, ou a um outro Eliézer em terceira pessoa. É assim que essas histórias são transmitidas a José, cheias de “idiossincrasias sintáticas”. Percebe-se um narrador extremamente intruso, tipicamente realista, com os seus “com certeza”, “por assim dizer”, “mas que queremos dizer?”. Verifica-se até mesmo um narrador em primeira pessoa, no verbo “escrevo”, e a contraposição entre dois mundos. Torna-se clara a preocupação filosófica.

José escutava com um prazer que não era de nenhum modo prejudicado pelas idiossincrasias sintáticas de Eliézer e que com certeza não o era pelo fato de não estar claramente delineado o eu do velho e pelo fato de esse eu, por assim dizer, fender-se pela parte posterior e **escorrer em esferas alheias às suas próprias individualidades tanto no espaço como no tempo**, incorporando à sua experiência acontecimentos que, lembrados e relatados à luz clara do dia, deviam propriamente ser postos na terceira pessoa. Mas, que queremos dizer com este “propriamente”? **Será o eu de uma pessoa coisa aprisionada dentro de si mesma, rigorosamente enclausurada dentro dos limites da carne e do tempo?** (...) A concepção de individualidade pertence afinal à mesma categoria de concepções a que pertence a de unidade e de inteireza, o conjunto e o todo; e nos dias sobre os quais **escrevo** a distinção entre espírito em geral e espírito individual **não exercia tanto poder sobre a mente como no mundo hodierno, que deixamos atrás para falar do outro**. É muito significativo o fato de que naqueles dias não havia palavras para concepções que dizem respeito à personalidade e à individualidade, a não ser as de ordem externa como credo e religião (MANN, 2000a, p. 113-114, grifos meus).

A Bíblia é um texto sagrado que, assim como na tetralogia, mistura fatos históricos com inventados (ficção). Por exemplo, uma das diferenças de *José e seus irmãos* em relação à matriz original bíblica é que as personagens em *José* são psicologicamente aprofundadas, ao passo que o estilo narrativo na Bíblia é seco e lacônico, muitas vezes no modo verbal imperativo, como apontado por Auerbach: “Deus dá a sua ordem em discurso direto, mas cala seus motivos e intenções” (AUERBACH, 2015, p. 8).

A breve caracterização desse estilo narrativo pode ter deixado claro por que e de que maneira a natureza especial do material bíblico suscitou a sagacidade do narrador, o humor jocoso, o jogo com a realidade por assim dizer “duvidosa” do mítico lendário, familiar a todos e, além disso, como texto sacrossanto pôs em movimento a história transmitida (HAMBURGER, 1981, p. 31, minha tradução).<sup>42</sup>

Também Van Doren (1961, p. 100) diz que a Bíblia é silente como os patriarcas, mas Mann/José são eloquentes como a civilização.

---

<sup>42</sup> No original: “Die knappe Charakterisierung dieser Erzählweise mag erkennbar gemacht haben, warum und in welcher Weise die besondere Beschaffenheit des biblischen Stoffes den Witz, den scherzenden Humor des Erzählers hervorgehoben, das Spiel mit der sozusagen »dubiosen« Wirklichkeit der mythisch legendären, jedermann vertrauten und überdies als sakrosankter Text überlieferten Geschichte in Gang gesetzt hat.” (HAMBURGER, 1961, p. 31).

Por fim, Thomas Mann considera que “o mito vivido é a ideia épica do meu romance”, pois “**o mito é fundação da vida**; ele é o esquema atemporal, a fórmula religiosa em que ela se transforma ao reproduzir os traços dele a partir do inconsciente” (MANN, 2015b, p. 70, grifo meu). O mito serve, entre outras funções, para fazer com o que o ser humano alcance a maturidade, e “o que se ganha com isso é o olhar para a verdade superior que se apresenta no real, o saber sorridente do eterno, do imperecedouro” (*op. cit.*). Ou seja, a escolha do mito por parte do autor em sua tetralogia relaciona-se diretamente com a psicologia, como uma forma mais elevada de percepção da alma humana. Assim, o mito, este elemento vívido e fundador, pode ser considerado uma forma – e uma forma mais elevada – de conhecimento. É principalmente por meio dos mitos que José se torna mais sábio.

Na modernidade em que Mann concebe a tetralogia, a religião não é mais uma resposta para a humanidade, caindo em descrédito. Porém, ao mesmo tempo, nas décadas de 20 e 30 do século XX na Alemanha surge uma seita denominada de “cristãos alemães”, cujas ideias são propostas por Wilhelm Hauer, um missionário e professor de sânscrito da Universidade de Tübingen. Essa “fé alemã” procurava a identidade da raça germânica (JUNG, 2012, p. 25). Então, esse movimento evidencia um risco de haver um renascimento de crenças religiosas arcaicas (latentes, inconscientes, sublimadas) no século XX, sobretudo, paralela à ascensão do Nacional-Socialismo. Surgem seitas político-religiosas cuja mentalidade fazia a sociedade correr o risco de transformar a realidade em um modo unilateral de se ver, podendo culminar em fanatismo.

Há vários usos do mito nesse século, nem todos positivos. Thomas Mann cria uma tetralogia de romances parodiando a Bíblia, mas resgatando as suas origens ancestrais no judaísmo. O judaísmo é a religião dos judeus, aqueles que carregam a bênção transmitida por Judá (Jehuda), o escolhido de Jacó. A mensagem final da tetralogia é a de perdão dos irmãos, mesmo depois do crime contra José; salvação de Egito e Israel mediante um sistema mentalizado por José de armazenamento de comida, sucessão de gerações garantida pela linhagem de José (Manassés e Efraim) e a bênção mitológica de Jacó antes da morte, o que possibilita a viabilidade da criação das 12 tribos de Israel, fortalecendo a aliança (pacto) entre Deus e os homens. Pois os irmãos também são abençoados com o perdão. Alguns têm sina um pouco mais dura, mas nem

todos os palpites de Jacó são certos nem devem ser levados tão a sério, tão ao pé da letra. Pode-se dizer que esse otimismo supera a melancolia e o pessimismo de outras obras iniciais de Thomas Mann já mencionadas, como *A morte em Veneza*. A tetralogia, portanto, é uma arma poderosa contra as forças demoníacas de seu tempo que estavam em ascensão. Pode não tê-las impedido, mas ainda tem muito a nos ensinar.

#### 4. CAPÍTULO 4 – O TRIUNFO DO REALISMO

Recapitulando: em primeiro lugar, foi feita uma exposição do enredo e da estrutura do livro, depois foi explicada a sua mitopoética e, em seguida, a forma romanesca. A produção da tetralogia dialoga diretamente com um momento na carreira de Thomas Mann em que ele já tinha se convertido para a defesa da democracia e atuava diretamente contra o nazismo. Portanto, neste capítulo será concatenada a discussão com o seu tempo histórico.

O *Entstehungsroman* (o surgimento do romance) de *José e seus irmãos* coincidiu com a ascensão do Nacional-Socialismo na Alemanha. Thomas Mann não era judeu, mas a sua esposa Katia tinha ascendência judaica e, após Thomas Mann ter revelado seu apoio à democracia, abandonando o conservadorismo apolítico de antes da Primeira Guerra Mundial, passou a ser considerado uma *persona non grata* no novo regime nazista. Outro fator agravante que tornava a sua família um alvo era que dois de seus filhos eram homossexuais – Erika e Klaus – e o próprio Thomas Mann, em seus diários pessoais (MANN, 1933-1949), havia descrito comportamentos que poderiam ser considerados homoeróticos. Isso conferia um risco, uma vez que no nazismo havia condenação e essas práticas.

Em suma, o escritor precisou conciliar a sua produção literário-cultural com uma trajetória de perseguição, tendo que assegurar a sua existência, bem como precisou traçar um plano para proteger a sua família. Como era comum as pessoas se verem desesperadas na Alemanha super-inflacionada da época, delações eram cada vez mais frequentes. Era um sistema regido à base do medo e na teoria da lei do mais forte (do fim do século XIX, inclusive, de autoria de Herbert Spencer: *surviving the fittest*), o que fazia as pessoas agirem subjetivamente, conforme os seus medos pessoais. Os biógrafos apontam que Mann chegou a receber encomendas de obras suas incineradas, como é o caso dos chamados “autos-de-fé”: “cerimônias públicas de queima de livros dos autores considerados hostis ao regime nazista (judeus, comunistas, pacifistas)” (LENHARO, 2006, p. 88).

É quando foi retomada, no século XX, a imagem do judeu como inimigo a ser caçado, como se fosse uma figura maldita. Entre todas as vítimas da intolerância, os judeus foram os mais odiados. Descendentes dos filhos de Israel,

pelo pacto abençoado, deveriam continuar enriquecendo e prosperando. Para a sua própria classe, isso garantiria uma segurança; porém, para o Estado nazista, os judeus configuravam uma eterna ameaça.

O antissemitismo não é uma invenção original e exclusiva do século XX. É preciso colocá-lo em uma perspectiva histórica, também para entender a sua ascensão. Trata-se de um ódio que foi sendo construído e alimentado. Desde 1880-1881, judeus eram hostilizados, expulsos de cafés, tendo suas lojas e sinagogas atacadas. Sofriam limitações e tinham a sua existência limitada. “As superstições antijudaicas e mesmo seu modo de expressão ‘racial’ preexistiam na Áustria há muito; o que era novo, era sua ruidosa explicação política” e ainda “as campanhas agrupavam, em torno dos militantes convencidos, ou anti-semitas por conformismo – ou por oportunismo” (POLIAKOV, 2007, p. 22).<sup>43</sup> Foi nessa atmosfera de crescente intimidação que a tetralogia de *José e seus irmãos* foi produzida.

Para uma abordagem histórica do fenômeno nazista, faz-se primordial desvendá-lo não como uma obra de meia dúzia de endemoniados; é preciso alcançar a dimensão social de uma experiência originária de sérios embates, fruto da crise por que passava o mundo capitalista. Nessa mesma trilha, é preciso acompanhar a dimensão específica que o fenômeno alcança na Alemanha, onde a crise explode, ativa e torna agudos problemas que já vinham de muito antes: a tradição autoritária prussiana, o nacionalismo exacerbado e o racismo (LENHARO, 2006, p. 11).

Esse comentário é importante para entender que o nazismo não foi só uma brincadeira de arruaceiros, mas sim um plano político estruturado e que se valeu das forças histórico-sociais.

A fermentação do ódio coletivo encontrava vias de expressão nos constantes golpes. Havia, literalmente, golpe atrás de golpe. Resumindo alguns principais, em primeiro lugar menciona-se o *Putsch* Kapp-Lüttwitz<sup>44</sup> em março de 1920, primeira tentativa nazista para chegar ao poder. O cenário propiciava

---

<sup>43</sup> O termo “anti-semitas” está escrito dessa forma na tradução, embora o correto seja “antissemitas”.

<sup>44</sup> Em alemão, a palavra *Putsch* significa golpe, que no caso levou em consideração o nome de seus arrivistas: o jornalista e funcionário público Wolfgang Kapp e o general Walther von Lüttwitz. O *Putsch* Kapp-Lüttwitz ocorreu entre 13 e 17 de março de 1920 e visava destituir do poder da República de Weimar o presidente socialdemocrata Friedrich Ebert, valendo-se de sua impopularidade. A marcha do *Freikorps* em Berlim fez Ebert fugir para Stuttgart.

também o crescimento de greves. Hitler tentou ser pintor na juventude, mas fracassou; depois da Primeira Guerra Mundial, ele se lançou à atividade política. Começa a comandar as suas ações políticas em um refúgio de direita na Baviera, pois era líder do Partido Nacional-Socialista Alemão dos Trabalhadores (NSDAP), que era bastante nacionalista (“*völkisch*”). Inspirados pela “Marcha em Roma” de Mussolini, em 1922, tentaram reinventá-la na “Marcha em Berlim”, em novembro de 1923. Hitler até foi preso, depois da tentativa que ficou conhecida como “golpe da cervejaria”, em Munique, mas em contraposição às rígidas consequências frequentemente conferidas a esquerdistas na época, foi solto logo em 1924 e ainda aproveitou o tempo da prisão para pensar em longo alcance (FULBROOK, 2016, p. 174). As ações massivas e reiteradas acabaram por ir enfraquecendo, de fato, a já então frágil República de Weimar.

Logo Hitler compreendeu que, para passar a imagem de confiança que queria para o povo, não podia parecer um rebelde anarquista. Portanto, usa dos próprios julgamentos para fazer longos discursos, que iam convencendo a população geral e dobrando os próprios juízes. Em 1925, vem o Tratado de Locarno, o qual garantia que Alemanha, França e Bélgica não alterariam as suas fronteiras. É do mesmo ano o lançamento de *Mein Kampf*, em que Hitler explica sua vida e seus métodos, e mostra ao mundo as suas teorias do sub-homem, a quem considerava como um verme ou um vírus portador de infecção, aproveitando-se do período de aparente estabilidade após a primeira tentativa de golpe. *Mein Kampf* que, espantosamente, é contemporâneo à concepção da tetralogia de José.<sup>45</sup> Ainda no mesmo ano de 1925, Hitler se candidatou para ser presidente da República de Weimar (tendo perdido essa eleição para o Marechal Hindenburg).

Na História da Alemanha, o Primeiro Reich foi de 800 a 1806 d. C. e o Segundo Reich foi de 1871 a 1918. O Primeiro Reich tentava continuar o Sacro Império Romano e o Segundo Reich foi motivado pelos ideais expansionistas e liderado pelo Rei da Prússia, Guilherme I. Nesse sentido, Hitler também pretendia continuar esse ideal de grandiosidade: a monumentalidade fazia parte de seu projeto. Ele pensava a longo prazo, já que desejava que o Terceiro Reich

---

<sup>45</sup> Além de sua própria biografia e do antissemitismo, em *Mein Kampf*, Hitler também apresenta sua concepção da História alemã, de raça, e a reivindicação de espaço vital (*Lebensraum*), que deveria ser conquistado no Leste europeu.

durasse mil anos. Como propõe Oswald Spengler em seu capítulo “O mundo das formas econômicas: a máquina”, um credo megalomaniaco e mistificador que reverbera no programa hitleriano: “a ditadura do Dinheiro progride, aproximando-se de uma culminância natural, na civilização faustiana, tanto como nas demais civilizações” (SPENGLER, 1973, p. 439). Era conveniente que tudo o que Hitler fizesse fosse juridicamente legal, a fim de ser publicamente aceito e de forma a conquistar o fervor do povo.

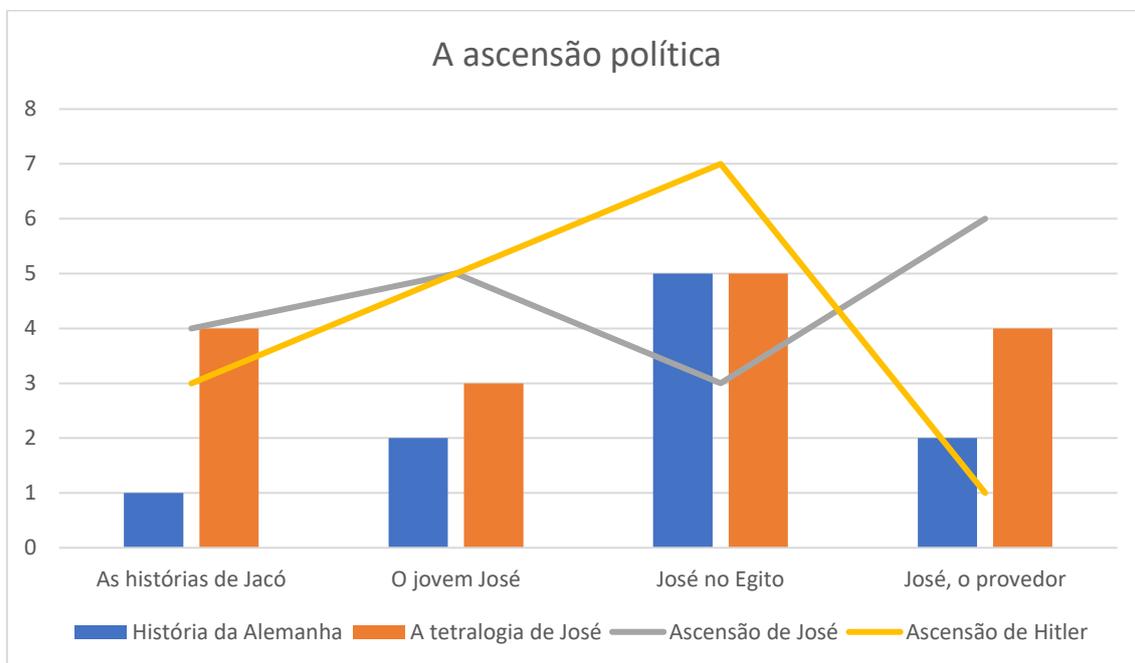
Cada um à sua maneira, Hitler e José ascenderam de uma condição de anonimato, suscitando a veneração popular e causando uma admiração hipnótica. Thomas Mann, em seu texto *Irmão Hitler* (1922), publicado no mesmo ano que o ensaio *Da república alemã*, compara Hitler a um ilusionista, um grande desmascarador das neuroses de seu povo, o que era provocado pelos seus discursos. Thomas Mann era 14 anos mais velho que Hitler e então Hitler era como se fosse seu irmão mais novo, que se desvirtuou.

O rapaz [Hitler] é uma catástrofe; isso não é motivo para que não o consideremos interessante como caráter e destino. Como as circunstâncias propiciam que o ressentimento abissal, o desejo de vingança profundamente supurado do imprestável, impossível, dez vezes fracassado, do extremamente preguiçoso perpétuo asilado e artista de quarteirão rejeitado incapaz de qualquer trabalho, do completamente extraviado, se una aos (muito menos justificados) sentimentos de inferioridade de um povo derrotado que não sabe tirar o melhor partido de sua derrota e só pensa na restauração de uma “honra”; como ele, que nada aprendeu, que por uma vaga e obstinada soberba nunca quis aprender nada, que também não pode fazer nada de puramente técnico ou físico que os outros homens podem, cavalgar um cavalo, dirigir um automóvel ou um avião, nem mesmo gerar um filho, desenvolve aquilo que é necessário para poder realizar aquela união: uma eloquência indescritivelmente inferior mas de efeito massivo, esse instrumento de natureza rasteiramente histórica e comediantes com o qual ele revolve a ferida do povo e o emociona com o anúncio de sua grandeza ultrajada, o anestesia com promessas e faz dos sofrimentos espirituais da nação o veículo de sua grandeza, de sua ascensão a alturas fabulosas, ao poder ilimitado, a enormes satisfações ou a satisfações excessivas – a uma tal glória e a uma santidade tão terrível que todo aquele que um dia pecou contra o ínfimo, o pouco vistoso, o desconhecido, está destinado à morte, e a uma morte tanto quanto possível atroz, degradante, está destinado ao inferno... (MANN, 1922, p. 24).

Essas reflexões críticas de Thomas Mann se aproximam da sua produção literária. Na tetralogia, José entende que não pode mais depender da família; na verdade, quanto mais longe dela, melhor. Seus irmãos eram diferentes dele e ele jamais conseguiria o *status* e a aprovação de que desejava ali naquele meio. Ele precisou se apartar para conhecer novas realidades e interferir na vida de outras pessoas, para que depois esse processo o reconduzisse de volta para a sua família. A personagem histórica e a literária não harmonizam por contraste ou por semelhança, mas é evidente que Thomas Mann, enquanto escritor, estava preocupado com os rumos políticos de seu país e quis concentrar em seu protagonista da tetralogia uma responsabilidade política que chama atenção pela condução das soluções diante de adversidades e do final positivo.

O gráfico a seguir contrasta as trajetórias das figuras de Hitler e José, o primeiro como personagem histórico e o segundo como literário. Em todo caso, ambos são estadistas em um momento decisivo da humanidade, mas apresentaram comportamentos diferentes.

**Gráfico 1 – A ascensão política**



Fonte: elaboração da própria autora (2021).

As colunas em azul indicam que a trajetória superabundante e ambiciosa de Hitler fez com que a História da Alemanha entrasse em um processo de decadência, bem como a sua ascensão marcada pela linha amarela culmina numa queda brusca. O itinerário de José é mais constante, apresentando mais estabilidade, o que é indicado pela linha cinza. Os seus declínios logo se convertem em subidas: isso provocou em seu modo de administrar mais sucesso e prosperidade, fazendo com que seu avanço nos romances da tetralogia no geral manifestasse mais regularidade (colunas laranjas). A trajetória de José é mais bem-sucedida, porque é mais consistente.

A publicação da tetralogia pode ser resumida da seguinte forma:

- 1º volume (1933): S. Fischer, Berlim;
- 2º volume (1934): S. Fischer, Berlim;
- 3º volume (1936): Bermann-Fischer, Viena;
- 4º volume (1943): Bermann-Fischer, Estocolmo.

O processo final coincidiu com o início da perseguição, quando Thomas Mann começava a se tornar *persona non grata*, processo que culmina no seu exílio para os Estados Unidos. Nesse percurso, Thomas Mann adquiriu as seguintes cidadanias:

- 1) tcheca;
- 2) estadunidense; e
- 3) suíça.

O romance que ele estava produzindo nesta mesma época não deixava de ser uma história sobre peregrinação e reflexo dessa sua própria condição de exilado. Portanto, verifica-se na tetralogia o triunfo do realismo no sentido engelsiano do termo: figuração de personagens concretas em situações concretas (LUKÁCS, 2010), agora no sentido dessa autorrepresentação.

Desse período, foi importante a publicação de um texto de Thomas Mann chamado *Da república alemã* (1922), como explicado no Capítulo 1, que se direcionava diretamente ao público estadunidense ao mencionar a noção de democracia do poeta Walt Whitman. Também é fundamental desse período a virada de posição de Thomas Mann: em *Considerações de um apolítico* (a edição consultada foi a de 2012, mas o livro foi publicado originalmente em 1918) ele ainda era favorável à Primeira Guerra Mundial, fruto da sua visão de mundo burguesa e conservadora, mas ele já termina o livro com um capítulo chamado

“Ironia e radicalismo” e até 1933 ele irá se converter à defesa da democracia. A partir de 1922, quando publica *Da república alemã*, o autor passa a defender a democracia, até como um acerto de contas com um passado do qual ele tomava distância.

O século XX foi um contexto em que atos políticos forçaram as pessoas a se locomoverem. A diáspora consiste na dispersão de um povo em consequência de preconceito ou perseguição política, étnica ou religiosa. Tomando como exemplo o povo judeu, o movimento do sionismo resultou na criação do Estado de Israel em 1948 (finalmente convertido em país, região geográfica, como previa a bênção inicial). Na época em que José foi ambientado, 3.000 anos atrás, havia o direito ao trono sagrado do faraó, historicamente na época Amenhotep IV. Tratava-se do papel religioso do Estado, que ao longo da História passou por secularização. Isso não só no Oriente como também no Ocidente: até a Idade Média, no absolutismo, os déspotas se viam no direito divino de ocupar o trono que bem quisessem. Disso depreende-se que o abuso de poder é uma constante na História, sendo possível traçar um paralelo com os regimes totalitários do século XX, até mesmo com as ditaduras latino-americanas nas décadas de 1960 e 1970. Logo, a tetralogia é uma grande crítica às formas de poder e, sobretudo, aos meios maquiavélicos de ascender a esse poder.

Mas nem todos que ascendem ao poder fazem mau uso dele. O plano econômico de José, uma espécie de *New Deal* rooseveltiano, foi típico de uma história da comunhão de bens, sendo esta comunhão também de um tempo: do passado e do futuro. José tem o destino de fazer dividir a mesma era histórica, de escolher a quem é dado participar da História. Mesmo se inserindo em uma conjuntura escravocrata, José não foi um líder malévolo.

No capítulo “O servo astuto” de *José, o provedor*, há um elogio à escravidão em prol da política positiva de José. O narrador diz que ele não era em sua essência abusivo e, se cobrou juros altos, foi das altas classes, numa espécie de compensação visando à justiça. A criação dos armazéns tinha dupla função: armazenamento no presente e providência no futuro. Primeiramente, arrecadavam-se impostos em tempo de bonança; era a lei agrária, que cobrava um quinto de tudo o que era produzido e de todo mundo, dos mais ricos e dos mais pobres. Aos mais ricos, José cobrou ainda mais, no sentido de obrigar os aristocratas a modernizarem o seu sistema de irrigação, o que foi útil para o

próprio país. Tal medida fez com que José se tornasse mais popular, pois o povo gostou do enfrentamento àquela gente cômoda que para eles, durante muito tempo, era um desafeto. Posteriormente, sem que ninguém percebesse, o tributo arrecadado seria recuperado no tempo de carestia.

O armazenamento em si não é nenhuma invenção original, pois já aparecia no mito de Ishtar. Em uma versão dessa lenda, havia uma proteção usada pela deusa contra o estrago do boi bafejante. A principal inovação de José foi a exigência da irrigação modernizada aos antigos fidalgos, com o intuito de tornar a produção mais rentável. Tal medida também se assemelha ao engenho de Jacó com água nas terras de Labão, provando novamente que se trata da continuação de uma linhagem abençoada com o intelecto. Assim, José é quem dá não só a esperança, como também o direito de participar da História, sentir-se partícipe da humanidade e digno dela. “A história sempre foi história apenas daqueles que ‘fazem história’. O que muda é a identidade dos ‘fazedores de história’. Agora qualquer um pode fazê-la” (RANCIÈRE, 2018, p. 19).

É chegado o momento de realizar a parte prática dessa pesquisa. No quadro abaixo, são apontados alguns episódios na trajetória de José, que inclusive dialogam com o Gráfico 1. São passagens em relação às quais mais podem ser observadas semelhanças com o período histórico de Thomas Mann. Serão analisados em sequência trechos que comprovam esse vínculo.

#### Quadro 10 – Equivalências

Romance	Século XX
Cabras brancas e pretas (vol. 1)	Eugenia do projeto nazista
Esfinge (vol. 2)	Monumentalidade, obsolescência programada
Tebas (Beknechons) (vol. 2)	Intolerância religiosa
José salva o Egito da fome (vol. 3)	<i>New Deal</i> de Franklin Roosevelt

Fonte: elaboração da própria autora (2019).

Cada um dos tópicos acima será desenvolvido em forma de seção neste capítulo. São paralelos que podem ser traçados entre aquilo que é figurado na tetralogia e o seu tempo histórico.

Muitos filósofos ao longo da História pensaram sobre sistemas políticos, mas nenhum conseguiu prever um modelo como o nazista, que culminou em fins

tão funestos. Certamente não era isso o que dizia Maquiavel, quando alegava que os fins justificam os meios, em *O príncipe* (1532). Já Thomas Hobbes (1651) desenvolveu a tese da criação do Estado Social a partir do mito bíblico do Leviatã, especulando proporções monumentais da extensão de uma certa política. Porém, em se tratando de nazismo, paira na História uma espécie de silêncio: tanto antes dele, acerca da sua imprevisibilidade, a despeito das projeções dos intelectuais, quanto após ele, pois Peter Gay (1978) explica sobre a dificuldade que tinham os historiadores em falar sobre o nazismo depois que ele aconteceu, especialmente nas primeiras décadas depois de sua ocorrência.

Depois de algum tempo, teóricos começaram a criar coragem para enfrentar novamente a temática, o que foi essencial para entender a ideologia nazista. O estudo do regime nazista é fundamental para evitar a sua repetição, pois é preciso compreender os seus mecanismos de funcionamento.

A seguir, encontra-se um quadro que contrasta teorias políticas de diferentes períodos históricos, até desembocar na barbárie nazista.

### Quadro 11 – A construção e a destruição do Estado Social

O livro de Jó (40:15-25, p. 794-795)	Leviatã – Thomas Hobbes (2014, p. 138)	Behemoth (2009, p. 459, minha tradução, grifo meu) <sup>46</sup>
<p>Vê Beemot, que criei contigo, Que nutre-se de erva como o boi. Sua força reside nos rins E seu vigor nos músculos do ventre. Levanta sua cauda como um cedro. Os nervos de suas coxas são entrelaçados. Seus ossos são como tubos de bronze</p>	<p><b>(Cap. XVII – Das causas, da geração e da definição de um Estado)</b> A causa final, fim ou desígnio dos homens (que apreciam, naturalmente, a liberdade e o domínio sobre os outros), ao introduzir a restrição a si mesmos que os leva a viver em Estados, é a preocupação com a sua própria conservação e de uma vida mais feliz.</p>	<p>Todo sistema político pode ser caracterizado por sua teoria política, a qual expressa suas estruturas e objetivos. Mas se nós formos perguntados para definir a teoria política do Nacional-Socialismo, nós deveremos estar grandemente constrangidos. <b>O Nacional-Socialismo é antidemocrático,</b></p>

<sup>46</sup> No original: “Every political system can be characterized by its political theory, which expresses its structure and aims. But if we were asked to define the political theory of National Socialism, we should be greatly embarrassed. National Socialism is anti-democratic, anti-liberal, and profoundly anti-rational. That is why it cannot utilize any preceding political thought. Not even Hobbes’ political theory applies to it. The National Socialist state is no Leviathan” (NEUMANN, 2009, p. 459).

<p>e sua carcaça como barras de ferro (...)  Poderás tu fisgar Leviatã com um anzol  e amarrar-lhe a língua com uma corda?</p>		<p><b>antiliberal e profundamente antirracional.</b> Esse é o porquê ele não pode utilizar nenhum pensamento político precedente. Nem mesmo a teoria política de Hobbes se aplica a ele. O Estado do Nacional-Socialismo não é o Leviatã.</p>
--	--	---

Fonte: elaboração da própria autora (2019).

Com a transvaloração de valores – o estadista acima de todos, até mesmo de Deus – dá-se o caos e o fim do Estado Social, como é proposto pela figura mitológica de Behemoth (criatura bíblica descrita no Livro de Jó). Mas nem mesmo tal monstro conseguiu definir em si o que foi o nazismo.

A apropriação do mito solar – a concentração da divindade do Sol na figura do rei comandante – visa à criação de uma imagem que justifica a veneração do povo. No Egito Antigo, era uma crença religiosa, a de que o faraó encarnava o próprio astro, mas no regime nazista há uma instrumentalização dessa projeção solar que objetiva dotar o governante de poderes superlativos. A figura do político oportunista, tão recorrente na História, é sistematizada no conceito do mito político.

Mito, na acepção aqui empregada, não significa mentira, falsidade ou mistificação. Tomo de empréstimo a formulação de Hans Blumenberg do mito político como um processo contínuo de trabalho de uma narrativa que responde a uma necessidade prática de uma sociedade em determinado período. Narrativa simbólica que é, **o mito político coloca em suspenso o problema da verdade**. Seu discurso não pretende ter validade factual, mas também não pode ser percebido como mentira (do contrário, não seria mito). O mito político confere um sentido às circunstâncias que envolvem os indivíduos: ao fazê-los ver sua condição presente como parte de uma história em curso, ajuda a compreender e suportar o mundo em que vivem.

Períodos de agitação política, sobretudo quando ocorrem crises de legitimidade ou identidade, vêm acompanhados de grande efervescência mitológica (...). A relação não é acidental.

A sensação de desamparo, causada seja pela experiência da desordem, seja pela dissolução de vínculos sociais, potencializa as incertezas, às quais então os mitos políticos aparecem como respostas.

(...) O exame do mito do Redentor permite observar como a sociedade que nele crê negocia a relação entre autoridade e autonomia. **Aqui, uma vez mais, é a qualidade da democracia que está em discussão.** Ambas as contradições dissolvidas pela narrativa mítica do Redentor – os problemas da exceção e da servidão voluntária – desafiam a democracia representativa (ENGELKE, 2018, p. 24, grifos meus).

A Alemanha foi um país que deixou crescer o seu mito político, preparando historicamente terreno para a sua ascensão.

Por outro lado, há mecanismos de resistência. A tetralogia de José influenciou Thomas Mann a ganhar a coragem necessária para ser mais ativo politicamente. Em exílio nos Estados Unidos, Mann se mostrava cada vez mais partidário de Franklin Roosevelt e acreditava na potência da Inglaterra (na época, sob o comando de Winston Churchill) para deter o nazismo. Por isso, aqui se deixa registrado um dos momentos em que há posicionamento político claro na fala de Thomas Mann, fazendo repercutir o seu otimismo, em última instância, a sua fé na democracia e no humanismo contra aquilo o que ele mesmo chamou de “hitlerices” (MANN, 2009, p. 148).

Os nazistas se aproveitaram do contexto político de fragilidade e de descentralização da época. A República de Weimar foi uma tentativa fracassada de instaurar o republicanismo na Alemanha. Os nazistas precisavam projetar um alvo para caçar e muitas vezes este incidia nos comunistas, tidos como uma “ameaça”, como se a traição fosse interna, ou então uma “punhalada pelas costas” (*Dolchstosslegende*).

Então, houve a queima de livros em praça pública em Berlim, no dia 10 de maio de 1933 (no Brasil, na Ditadura Vargas, haveria um episódio semelhante em 1937, com queima de livros como *Capitães da areia* do modernista Jorge Amado em Salvador). Outro episódio é a Noite dos Cristais (*Kristallnacht*), em 1938, quando a milícia nazista ataca da noite para o dia lojas de judeus, sendo que a cidade de Berlim acorda tomada pelos cristais dos vidros das lojas quebradas. Tratou-se de um ato político de intimidação, de subjugação dos mais fracos. Afinal, do ponto de vista de um nazista como Alfred Rosenberg em seu livro *Der Mythos des 20. Jahrhunderts* (2012), publicado em 1930, os judeus são

como parasitas (*Schmarotzer*). Para os nazistas evitarem correr o risco de os judeus dominarem o mundo, estes deveriam ser exterminados. Em seu capítulo “Mito e tipo”: “o demônio judeu sempre abre caminho até o ponto doentio e usa as horas fracas dos grandes nomes do mundo como parasitas” (ROSENBERG, 2012, p. 236, minha tradução).<sup>47</sup>

Na Alemanha nazista, o mito não mais representava uma fonte benigna de conhecimento, mas sim mistificação da realidade, em defesa de um projeto de governo que fez ascender um mito político, aclamado pelas massas. Já foi discutido anteriormente como que o comportamento psicológico das massas pode ser apaixonado. Por exemplo, a obra *O mal-estar na cultura* (2020) de Freud é uma resposta à guerra, reconhecendo as deficiências do ser humano, cuja natureza é suscetível ao mal, o que explica a onda de nacionalismo, messianismo, massacre e o lado obscuro do ser humano neste *Zeitgeist*. Se fosse só naquela época, mas continua-se sendo empregado o prefixo “neo-” para expressar a revitalização de algumas tendências; é o caso de, em pleno século XXI, ainda ser possível falar em neonazismo.

*José e seus irmãos* é uma tentativa de reconstruir toda uma potente História da humanidade que o nazismo quis apagar. É nesse sentido que também a prosa de Thomas Mann, como a túnica de José, é multicolorida, com as suas múltiplas acepções: dispersar, despedaçar, repartir. É comprovado o principal traço de caráter de José: saber, para poder prover. José provê alimentos e nutrientes e Thomas Mann provê a verdade histórica para o seu povo. Em todo caso, é um autor que passa a carregar o povo dentro de si, principalmente, depois do exílio, momento quando responde a um jornalista: a Alemanha é onde estou (*wo ich bin, ist Deutschland*). Quem domina o discurso e a palavra, detém o poder, conseguindo controlar a sua própria história, aprisionando-a ou, pelo contrário, libertando-a.

#### 4.1 Controle cromático

Essa seção se dedica a comentar o capítulo “Branco e malhado”, da parte “Raquel” de *As histórias de Jacó*. A suspensão é um mecanismo de

---

<sup>47</sup> No original: “*stets frißt sich der jüdische Dämon in die kranke Stelle ein und nutzt als Schmarotzer die schwachen Stunden der Großen dieser Welt*” (ROSENBERG, 2012, p. 236).

controle do tempo na narrativa de José. E antes de a história adentrar na biografia do filho de Jacó é preciso ter espaço para falar do próprio pai Jacó, um homem que desejava estar no controle e esperou muito tempo para tal; mas no fundo conseguiu, pois tinha como parceiro o mais alto aliado. No capítulo em questão, ele está à espera do nascimento de José, como se até um nascimento pudesse controlar e como se o nascimento, para os antigos, não dependesse só da sorte e do horóscopo. “A criança nascera por volta do meio-dia e o signo da virgem surgira do oriente” (MANN, 2000a, p. 330). Jacó sabia que José nascera sob o signo da Ishtar e é como se a sua mãe, Raquel, fosse Hathor ou Ísis, ídolos os quais Jacó tanto criticava na religião alheia, mas que no momento do nascimento usou para explicar a personalidade de José (deixando escapar certo traço politeísta neste momento de euforia). Mesmo José tendo nascido no mês de Tammuz (junho-julho), o signo da virgem (agosto-setembro) aponta no Oriente: José é um duplo de nascença. Por força, Jacó queria fazer associações com a religião que não fosse a dele próprio, e que fugiam da crença a seu Deus, apenas porque José nascera num signo predestinado. O fato é que estava em um estado de ânimo cheio de emoção e nem dava para culpá-lo. Grandes coisas se destinavam a José já em seu nascimento: “ao passo que o filho era uma maravilha, um ungido, a cujo aparecimento estava ligada uma época de bênçãos e júbilo, de arrogância e exagero” (*op. cit.*).

Jacó precisava das alegorias. Porque ele é um pastor e sua esposa era quase como se fosse uma virgem, seu filho teria que ser um cordeiro. Como que por antecipação, queria que Raquel fosse um projeto de Maria. Desejava projetar não só a vida do filho, mas todo o seu esquema familiar, como se mandasse nas profecias. Era preciso marcar o território já no ato de nascimento, reivindicando o poder. É como se já previsse que outros atacariam seu cordeiro: a megalomania pressupõe a inveja dos irmãos. Mas José teria que ser o único (preferido, apesar de todos os outros filhos), e precisaria vencer, porque, alegoricamente, ele representa a “primavera do mundo” (*Weltenfrühlings*). A queda e a vitória já faziam parte deste destino prefigurado.

O narrador explica a sua própria hipérbole, como se justificasse o amor do pai pelo filho: “Tudo isto eram exagerações emotivas” (MANN, 2000a, p. 331). Jacó tinha suas certezas, que naquele momento estavam sendo postas em prova, já que estava experienciando um grande fato em sua vida. “O advento de

Jeosif era **como um momento decisivo no curso de sua vida**” (MANN, 2000a, p. 331, grifo meu), e Jacó ainda nem tinha se livrado do domínio do sogro Labão. Para quem tanto queria dominar, ainda estava sendo dominado. Portanto, Jacó esperava que o filho cumprisse o que as suas próprias frustrações não lhe permitiram realizar ainda.

Para quem suspende o tempo, também consegue fazê-lo avançar bem rápido quando quer. É o caso do narrador, que pula 5 anos na infância de José. Jacó passa por uma crise eterna, um ciclo sem fim: precisa firmar um novo contrato com o sogro Labão, tendo de permanecer em suas terras mais 5 anos. Em uma série de atropelos, sua vida é emendar um processo no outro. O fato é que Labão já vinha com negócios prontos e argumentações fechadas e a Jacó faltava reflexão. Para o sogro, o trabalho é libertador, o que era uma grande ironia, pois quanto mais Jacó trabalhava, mais preso ele estava. O trabalho só liberta aquele que não é o trabalhador. A lógica da meritocracia favorece naturalmente os que não precisam trabalhar, mas Jacó ia se vendo cada vez mais preso nas armadilhas. Antes de José, Jacó já era um escravo sem nem perceber, pois era retido por golpes como este: “Todo trabalho merece sua paga, sendo apenas necessário regularizá-la. Visto isso, vamos fazer um novo contrato por mais sete anos” (*op. cit.*, p. 332).

Jacó tinha uma família numerosa. Não era mais de seu feitio ficar se exaurindo no trabalho. Em termos diplomáticos, tentava agora impor limites. Trata-se da *suspensão da suspensão*: Jacó fala como, pela primeira vez (talvez já inspirado pelo bom signo de José), tentou ludibriar o sogro Labão. Jacó planejava um controle cromático, manipulando a cor do nascimento de cabras, apenas para lucrar de Labão. Por capricho ou por exotismo, fez pedidos bem específicos.

Trata-se da famosa história dos carneiros malhados, mil vezes contada ao pé do fogo e da fonte, mil vezes celebrada nos cantos ao desafio organizados em honra do pastor Jacó, como uma obra-prima de inteligência e sagacidade – a história em que o próprio Jacó, na velhice, quando se punha a devanear, não podia pensar sem que um sorriso lhe encrespasse os lábios finos, quase velados pela sua barba. Em suma, ele pediu para si tudo o que nascesse malhado de branco e preto, tanto carneiros como cabras; não o que já tinha nascido – **vamos entender bem o negócio** – mas tudo o que nos rebanhos de Labão futuramente nascesse com manchas brancas e pretas. Tudo o

que saísse nessas condições viria constituir a sua paga e juntar-se aos bens que ele fora acumulando durante os longos anos em que estivera a serviço do tio. Tratava-se de repartir entre patrão e empregado os animais que fossem nascendo daí por diante, e não exatamente em partes iguais, porque um bom quinhão, o maior, era de crias brancas, constituindo as crias pintadas a parte menor, de modo que o critério de Jacó era apenas um **critério de seleção**. Todavia, ambos sabiam muito bem que as ovelhas pintadas eram mais lascivas e mais prolíficas do que as brancas, e Labão o disse imediatamente, com um misto de cólera e respeito pela audácia e pela esperteza do sobrinho. (MANN, 2000a, p. 334, grifos meus).

Jacó primeiro cria este sistema como um passatempo. Furava bastões e os pendurava em troncos à beira de um regato em que as ovelhas se reproduziam, e a mera sugestão visual parecia motivá-las. Jacó foi direto ao ponto: aproveitando-se de um certo preconceito de associar mestiçagem com luxúria, as ovelhas malhadas seriam mais produtivas e podiam lucrar mais. Seleção previamente já decidida é uma ironia, porque ele não tinha necessariamente como prever, sendo que o seu jogo precisou de testes. Causou o melindre no sogro, o que por si só já é o suficiente para fazer Jacó ter sua pretensão satisfeita, atingindo o seu orgulho. Como o ardiloso Ulisses na *Odisseia* (HOMERO, 2014), Jacó estava ceifando o lucro de Labão. Era uma verdadeira guerra de egos e de interesses, que envolvia a cor de nascimento dos seres vivos em questão. Jacó inventou um sistema especulativo a partir de testes visuais, e com isso foi capaz de controlar a cor com que nascia o seu rebanho, conduzindo-o como bem o quisesse. Segundo Alcir Lenharo em seu capítulo “A ciência a serviço do racismo”:

A partir de 1935, o regime chegou a particularizar sua política demográfica, através da criação das **Lebensborn**, ligadas às atividades dos soldados SS. Segundo Palmier, as *Lebensborn*, autênticas “fontes de vida”, funcionavam num estágio intermediário entre maternidades e haras humanos. Seu objetivo geral era o de **incrementar a expansão da raça ariana através do controle biológico da concepção e da criação**, além da subsequente educação das chamadas “crianças SS” (LENHARO, 2006, p. 70, grifos meus).<sup>48</sup>

---

<sup>48</sup> O programa nazista *Lebensborn* foi fundado por Heinrich Himmler em 12 de dezembro de 1935, sendo que *José no Egito*, o terceiro volume da tetralogia, foi publicado em 1936.

O que por outros era acusado de mágica e credence, “adivinhação simpática e de uma inspiração emotiva” (MANN, 2000a, p. 334), como se devesse tudo à intuição e ao gênio, Jacó por sua vez transformava o seu cálculo numa ciência que lhe favorecia. Jacó também dependeu de uma associação de pastores para lograr, e os seus amigos o ajudaram na difusão de canções que falavam em seu favor, lembrando-lhe a façanha. Claro que eles contribuíam fazendo éclogas (canções) em seu elogio, e assim Jacó ia ficando conhecido pelo seu sucesso.

Jacó fizera isso especialmente **na primavera**, ficando sendo de Labão os animais tardios e menos fecundos. Tudo isso os pastores diziam e cantavam acompanhando-o com seus alaúdes, ao mesmo tempo que riam a bandeiras despregadas, lembrando-se da impagável peça. Eles não tinham a piedade de Jacó nem o seu conhecimento da mitologia, e não conheciam o sentimento do dever que lhe guiava a ação: primeiro, tinha ele de ajudar a Deus no cumprimento da promessa que este fizera de o cumular de riquezas; segundo, era preciso enganar aquele demônio de Labão, que o enganara antes nas trevas, impingindo-lhe Lia, majestosa mas com cara de cachorro, crescendo ainda que tinha de se realizar o dito, segundo o qual um homem nunca deixava o mundo inferior senão carregado dos tesouros que lá jaziam tão profusamente espalhados por entre a imundície. (...) No fim estava ele muito mais rico do que Labão, o labrego, mais rico do que todos os homens de negócios que tinham sido convidados para a sua boda (MANN, 2000a, p. 338, grifo meu).

Se o plano de José é comparado ao de Roosevelt, o de Jacó se assemelhava ao de Ford: produção em larga escala. Era como se fossem uma família de economistas. A bênção não seria viabilizada se não fosse pela ciência da sabedoria. O filho José iria repetir o ciclo de sair do mundo inferior enriquecido posteriormente. O tratamento do sistema por parte de Jacó como se fosse algo cômico e memorável, resgatado inclusive no seu próprio leito de morte, tem a ver com o fato de que isso foi importante para o seu lucro, aumentando o seu patrimônio em relação ao do sogro, com quem vivia constantemente em conflito. Porém, o controle do nascimento de seres vivos, ainda mais quanto a suas características fenotípicas, foi minimizado, como se fosse uma coisa banal. Em todo caso, era um programa profícuo em reprodução e em disseminação.

## 4.2 O abismo vê o homem

José havia ouvido uma história de seu pai Jacó. Aliás, ouvira várias histórias. Quando chega no Egito, ele já chega cheio de visões, projeções, preconceitos. E também, como que por extensão, certo receio. Mesmo o inabalável José enfrentava um momento em sua vida em que precisava ter cautela. Estando em casa, ele sabia que o pai Jacó iria privilegiá-lo em detrimento dos irmãos, porque ele era o favorito. Longe de casa, ele ia ter que se provar. Mesmo que “o velho o advertira que refreasse a língua na terra do Egito” (MANN, 2000b, p. 88), o que mais José sabia que iria precisar fazer era abrir a boca para convencer os locais. Tanto é que, em uma lógica colonizatória, queria aprender as lendas e as história, cada vez mais, porque precisaria saber delas para manipular o povo. José demonstrava interesse pelo estrangeiro. Não bastava o que ouvia do conhecimento paterno, pois já era uma sabedoria enviesada. Precisava saber o que os outros tinham a dizer, para poder melhor dominá-los: “Secretamente, ia José tentando habituar sua língua ao idioma deles e exercitava-se em escutá-los para poder em pouco tempo falar com eles depressa e correntemente, empregando as metáforas que lhes eram usuais” (*op. cit.*, p. 83). José era um populista, queria dominar o vernáculo do povo.

É assim que José chega ao Egito. O narrador descreve com todos os detalhes, necessários ou não, toda uma paisagem tão exuberante que toma conta da ação. São cordilheiras, areias, pessoas trabalhando. O Egito é um país movido pelo trabalho coletivo, em um esforço para fazer com que alguns fossem providos e para que outros precisassem ser explorados. Quase como que uma motivação natural: “Aqui nesse ponto o Egito era estreito e pequena a faixa de terra cultivável” (MANN, 2000b, p. 83). José passava pela região também captando os seus detalhes, como se já tivesse em mente um plano para ajudar as pessoas ali, já prevendo de antemão certas dificuldades pela forma como o país se demonstrava. Naturalmente, ele ia ter que lidar com a escravidão, jogo no qual ele mesmo era uma peça. Era preciso escapar da escravidão braçal, o pior tipo entre as escravidões. No Egito, havia uma hierarquização da escravidão: José era escravo, mas conseguiu ocupar o melhor entre os cargos possíveis para ele, sendo escravo doméstico.

Antes de chegar à casa de Putifar, viajam pelo deserto. Em certo momento, tudo é esquecido. José não é mais um escravo entre os madianitas, pois todos são seres humanos, e ainda seres humanos pequenos, diante da grandeza dos templos. Veem as pirâmides e depois a esfinge. José em particular se sente atraído pela esfinge, a quem deseja contemplar sozinho a noite, e acaba por sonhar com ela.

Há duas figuras históricas egípcias que são mencionadas como símbolo do poder autoritário: o rei Kufu, para quem foi erguida uma das pirâmides, servindo-lhe de túmulo, e o faraó predecessor, Tutmós IV. A crítica ao rei Kufu era a de que ele foi uma pessoa que colocou a sua ambição acima de tudo e todos: abusou de trabalhadores para construir o seu sonho arquitetônico e o tempo empregado na construção da pirâmide resultou no padecimento de muitos dos envolvidos, na “sobre-humana obra humana” (MANN, 2000b, p. 84). Para haver super-humanos é necessário que haja, em contrapartida, uma horda de sub-humanos para garantir essa posição. Lembrando que o nazismo também empregou o prefixo *unter-* no termo “*untermenschen*”, (sub-humano), nomenclatura pejorativa para se referir a pessoas não arianas. Hitler, em seu *Mein Kampf*, já categorizava, catalogava e classificava pessoas dentro de uma inferioridade cujo critério ele mesmo escolhia. Segundo o narrador da tetralogia, o rei Kufu teria agido por egoísmo, tendo substituído até a própria filha para adquirir o tesouro necessário para a obra.

Isto contava o povo, segundo dizia o velho, e é possível que, em grande parte, não passasse de lendas e erros que se andavam narrando sobre Kufu, **mil anos depois** da sua morte. Mas dessas narrativas resultava o seguinte: que o povo conservava tremenda gratidão no defunto só porque ele o havia sugado além do extremo limite e o obrigara ao impossível. (MANN, 2000b, 85, grifo meu).

Os mil anos descritos lembram o projeto de monumentalidade nazista, já comentado anteriormente. Revela-se uma grande ironia o povo venerar o seu grande carrasco, como se não tivesse consciência do processo histórico. Assim, aquilo que aparentemente era para ser o monumento é já um vislumbre do fracasso. Quem muito quer se impor acaba por talvez gerar o efeito contrário: o do esquecimento. É como se a história do rei Kufu não fosse mais que uma *fake*

*news*, propagando uma imagem de si que não foi a que verdadeiramente vingou posteriormente. Também Alcir Lenharo diz que o programa nazista era o *triunfo da mentira*, em seus esforços desmedidos para queimar a imagem do judeu a qualquer custo: “se persegue a ideia de que o judeu é desumano e intolerável na convivência com outros povos. O ódio aberto contra os judeus parece ter envolvido os alemães numa crise de consciência” (LENHARO, 2006, p. 57). Voltando para a história da pirâmide, o rei Kufu desejava tanto a fama que acabou por ter, em seu império de mil anos, não o poder e o sucesso, mas sim o contrário: a má reputação. Os nazistas também desejavam um império que durasse mil anos, sendo que a História lhes impôs o limite de 12 anos. Mesmo no caso do rei Kufu: o povo, querendo ou não, gostando ou não, trabalhando ou não, sendo abusado ou não, continuava propagando as histórias, fazendo com que o seu nome, manchado ou não, continuasse sendo difundido e que ele em si não fosse mais esquecido. O patrimônio das lendas orais transmitidas pela cultura popular é mais poderoso do que as pirâmides, que já estavam ruindo: “as superfícies dos triângulos estavam danificadas e que as lajes polidas que as revestiam começavam a fragmentar-se” (MANN, 2000b, p. 85).

José tem uma percepção sensorial da arquitetura. Para os egípcios, as pirâmides eram uma forma de conexão da terra com o céu, a fim de construir a ponte espiritual necessária para a ascensão do espírito. Daí a finalidade de transformá-la também em tumba. As pirâmides eram um objeto cuja construção foi calcada na moeda de valor humano, mediante trabalho braçal: nem todos podiam ter uma pirâmide para si, porque era dedicada a autoridades; era um mausoléu digno daqueles que podiam pagar por ele, geralmente os faraós. Também a ponte com a qual Jacó sonhou tinha um sentido alegórico parecido; porém, Jacó e os de sua linhagem não podiam se permitir compartilhar crenças com os egípcios, gente que eles julgavam profana. Um dos pontos mais criticados por Jacó era justamente o da escravidão, pois o seu Deus pregava a liberdade. Mesmo assim, o narrador constrói várias ironias ambíguas, levantando alguns paralelos entre os costumes da tribo de Israel e os dos egípcios, como o fato de ele ter trabalhado injustamente durante tanto tempo para o sogro Labão.

Assim, o primeiro panorama do Egito não é necessariamente o de suntuosidade e pompa, pelo contrário: o país é uma terra devastada daqueles que nela tanto ambicionaram pelo interesse próprio e não em prol dos outros.

Reinava a desolação entre os gigantescos monumentos que lá estavam, sobre os deslocamentos de areia da planície deserta, muito isolados e demasiado maciços para que o tempo pudesse fazer mais do que carcomer-lhes a superfície. Só eles tinham saído vitoriosos na formidável luta com o tempo, que há muito destruíra e enterrara os esplendores com que a piedade tinha outrora enchido os espaços entre as suas formas descomunais. Dos templos dos mortos outrora apoiados às suas linhas oblíquas e em que estava fundado **“para a eternidade”** o culto daqueles que se haviam reunido ao sol; das galerias cobertas, repletas de imagens, e dos largos portais que da parte oriental, na fímbria da zona fértil, tinham formado o ingresso para as passagens finais e para o reino encantado da imortalidade – de tudo isto José não viu mais nada e nem ao menos suspeitou que se tratava de uma existência abolida e que para ele “não ver nada” significava “já não ver nada”, uma visão de aniquilamentos. Em relação a nós ele chegara bem cedo, mas em outro confronto era um inexperiente retardatário; seu olhar foi esbarrar com a nua e duradoura matemática dos gigantes com essas grandes antighalhas da morte, como um pé esbarra com o monturo. **Ai dele** se, na presença das cúpulas triangulares, ficasse transido de assombro e veneração; mas a terrível resistência com que aqueles monumentos, abandonados pela sua época, tinham ficado ali na presença de Deus, conferia-lhes, além do mais, **alguma coisa de horrível e de maldito aos seus olhos e ele pensou na torre.** (MANN, 2000b, p. 85-86, grifos meus).

Uma figura histórica que representa para José um desafeto, e justamente por isso é por ele criticado, é Tutmós IV. Esse faraó possivelmente tivera um sonho profético muito importante, em que seu pai Ihe aparece em pessoa revelando-lhe que tinha sido esquecido e soterrado de areia. A partir disso, Tutmós IV dá ordens para desenterrar a esfinge, porque havia sido um pedido do pai. José manifesta uma atitude infantil com essa lenda: o medo de o sonho ter sido mais premonitório e importante do que os que ele costumava ter. O Egito não precisava de muitos videntes e, já que José era um escravo estrangeiro chegando em terras que ainda precisava conhecer para dominar, era conveniente ter um dom único, sem que outros também Ihe roubassem esse espaço e poder. Então, José mostra recalque diante daquela monumentalidade,

como se ela não fosse digna de seu Deus, até porque ela ali, naquele momento, parecia esquecida.

Sempre que possível, José faz de tudo para diminuir o alcance dessa lenda e rebaixar a figura de Tutmós IV. José queria mais: aprendia as histórias apenas para que pudesse superá-las. Demonstra a sua vaidade, como no exemplo a seguir:

Esta era a mensagem. E José, que ouvia enquanto o velho, seu senhor, a lia, teve suficiente cautela para não acrescentar nem uma única palavra de comentário. Ele se lembrava de que o velho o advertira que refreasse a língua na terra do Egito e queria demonstrar que, sendo necessário, é possível também abafar pensamentos como os que naquele momento lhe passavam pela mente. Mas, secretamente, em atenção a Jacó, desgostava-o esse sonho de promessas e movido desse desgosto achava o tal sonho choco e inconsistente. No seu modo de ver, Faraó, com a sua lápide comemorativa, dava demasiada importância àquilo. Afinal, que lhe fora prometido? (...) De resto, o filho do rei, chegada a sua hora, tornou-se rei, mas a areia do deserto cobriu de novo e abundantemente o deus. Para um alívio tão efêmero não era fora de propósito como compensação uma promessa tão simples e, sobretudo, tão supérflua, pensou José, pensou-o e disse-o a Kedma, o filho do velho que se espantou de tanta sofistiquice. (MANN, 2000b, p. 88).

Melhor do que prometer é fazer e, para José, não poderia haver nenhuma promessa maior no mundo do que aquela de Deus para com o seu povo. De nada adiantou para aquele faraó desenterrar seu pai, se a mesma areia o encobriu novamente no esquecimento e os esforços foram em vão. José precisa de companheiros com quem conversar e a quem convencer. Começa pelos mais próximos, como Kedma, o filho do ancião madianita. A ele, José contava histórias. Precisa fazer valer o seu ponto de vista. Aos olhos de José, é como se não houvesse nada de extraordinário naquela história, pois um rei só cumpriu seu papel, sem nenhuma peripécia ou grande acontecimento que se leve em consideração. Inteligente em sua argumentação, mas a sua vaidade se confunde com superioridade e ele quer fazer valer a sua legitimação em detrimento do outro. Até que conhece, de fato, o motivador do sonho: a esfinge. Não importam quais sejam as histórias do pai faraó e do filho Tutmós IV que elas, aqui e agora, também serão suspendidas. Conhece a esfinge e tem um relacionamento intenso com ela.

Porém, no fundo, para se sobressair, acaba por afirmar a aliança com Deus, porque quer demonstrar aos seus Pais – o biológico e o por aliança – que não se esqueceu de seus propósitos em terras estrangeiras, sendo ainda digno da missão. José é um contador de histórias. Entende que aquele povo precisava dessas lendas para se apoiar, mas as suas tinham que ser mais verdadeiras, com mais efeito, mais detalhes. Até conhecer a esfinge: o que contar que seja só dela? Sem envolver as figuras históricas que com ela sonhavam, a ela construíram, dela dependiam? Nem artistas nem pedreiros conheceriam o seu íntimo, saberiam qual é o seu verdadeiro sexo, “de modo que ninguém podia dizer quando e como tivesse saído da rocha” (MANN, 2000b, p. 86). Eis a impossibilidade da História: se ninguém pode contá-la, como ela é feita?

O tempo é o enigma. A esfinge não é tanto um enigma quanto o tempo. A esfinge, na verdade, é a identidade: representa os mesmos problemas que José tinha com a sua androginia e por isso é que lhe intriga tanto. O andrógino é como se fosse o sujeito-objeto idênticos do filósofo alemão Friedrich Hegel: retrata a abolição de hierarquias. Para Hegel, tal conceito pode ser expresso de forma que “o sujeito se exterioriza no objeto enquanto este supera a interioridade do sujeito que guarda em si o conceito do objeto efetivo quando realizado dentro da relação sujeito/objeto tomada dialeticamente” (GIROTTI, 2010, p. 3). E José se espanta tanto que solta interjeições, como se observa no trecho seguinte.

Porque monstruoso verdadeiramente o monstro dos tempos, com o régio pano rochoso sobre a cabeça, misterioso não só pela sua grandeza como pela tenebrosidade da sua origem. Quais eram as palavras do enigma? Não havia absolutamente palavras. O enigma consistia no silêncio, no silêncio ébrio de calma com que o monstro olhava com seus olhos ferozes por sobre o interrogante e o interrogado. Seu nariz meio gasto dava-lhe o aspecto de um homem que põe o barrete de través, sobre uma orelha. **Ah!** se fosse um quebra-cabeça como aquele a respeito do trato de terra do vizinho Dagantakala, problema que o bom do velho propusera a José, ao menos se teriam os dados, números encobertos e ocultos, e se poderia transportar para cá e para lá a incógnita e medir as relações, de modo que não só se encontraria a solução, mas se poderia jogar com ela conversando com superioridade. Este enigma, porém, era puro silêncio; ele era superior, a julgar pelo seu nariz; e se tinha uma cabeça humana, nada significava para um cérebro de homem, por mais perspicaz que fosse. (...) José abroquelou o coração e pensou em Jacó. A simpatia nascida da curiosidade é erva que facilmente se arranca, um simples triunfo de adolescente louco de liberdade. Mas, em presença

daquilo que é proibido, **percebemos o que somos e fazemos causa comum com o próprio pai** (MANN, 2000b, p. 89-90, grifos meus).

O problema matemático do cálculo da terra é alusão a um episódio anterior. José achava fácil o trato com o seu superior, o ancião madianita, e até mesmo servia-lhe de padeiro, fazendo bolos. O enigma foi proposto em uma dessas ocasiões de visita a ele pelo seu vizinho. Mas a esfinge não era uma ciência exata, e por isso o incomodava. José instintivamente pensou em manifestar uma suspeita, ou então um pudor, em relação à esfinge. Respeitar o pai, respeitar até demais a ponto de obedecer sem pensar nem refletir. Não que José não pensasse no pai, pois pensava. Mas pensava também por que a ele precisava ultrapassar, como no Complexo de Édipo. A esfinge é o pai que, sendo uma figura temporal, também passa e se desfigura. O tempo da esfinge já passou. O filho precisa encarnar no pai. O monumento da esfinge representa, simbolicamente, o pai surgindo da areia ameaçando o poder do filho. José não podia ser aquilo; ele precisava ser melhor que a esfinge. O tempo, antes de ser histórico, é familiar. Representa a transição de gerações em uma mesma família, como em *Os Buddenbrooks*. José poderia ter sido encantado pela esfinge (quantos não foram antes dele?), mas não ia trair a sua essência nem a sua integridade. Não poderia ficar conhecido na História como um abusador como foi o rei Kufu. Precisava ser melhor, mais nobre e mais digno do que Tutmós IV. Precisava, pois, ser o provedor. No entanto, naquela noite, José sonhou com a esfinge. Porque o que José se esforçara para conservar a sua imagem perante as outras pessoas durante o dia, não podia controlar em seu inconsciente à noite (sintaxe lunar). Posteriormente, como vice-rei do Egito também precisou usar a escravidão.

### 4.3 O herói nacional

José precisa construir para si a imagem de um cidadão egípcio: não é como se ele simplesmente tivesse nascido lá. As pessoas tendem a confiar mais naquilo que é nacional ou ao menos parece nacional. Para passar mais confiança, precisa se cercar de pessoas confiáveis. É essencial, nesse sentido, sua estadia em casa de Putifar, onde ele aprende os costumes egípcios. É o seu

momento de transição. Sua inteligência era composta por um círculo de pessoas que transitavam facilmente no reino para coletar para ele o conhecimento com o qual ele vai moldar sua melhor versão. Forjando para si a aparência ideal, daí com isso ganharia a confiabilidade das autoridades. A moeda de José era a informação, era isso que lhe dava notoriedade. Seu informante era Bes-em-heb, Cheppes-Bes (Teófilo), anão que era ao mesmo tempo vizir, ou seja, um desajustado invisível. O capítulo analisado nesta subseção será “Beknechons” de *José no Egito*. Ele era o sumo sacerdote do faraó, conhecido pela sua intolerância religiosa. Representou um empecilho para a ascensão social de José, mas era um elemento com quem José precisava adquirir inteligência para lidar e, conseqüentemente, superar.

Muitos jogos precisavam ser jogados. José observava com atenção pessoas próximas do poder político, como Mont-kav. Nos jogos de olhares, Beknechons se destacava pela sua superioridade.

Tinha um modo de olhar por cima dos homens e das coisas que era algo mais que arrogante, porque era uma como repulsa a tudo aquilo que pertencia ao mundo presente, uma negação e condenação do desenvolvimento inteiro da vida de séculos e mesmo de milênios até seu tempo. Também o seu traje, conquanto precioso e fino, era antiquado, no estilo dos sacerdotes e de séculos atrás (MANN, 2000b, p. 280).

Pelo *status* que tinha, olhava para as pessoas como se fossem sub-humanas (*Untermenschen*, termo usado no nazismo).<sup>49</sup> Beknechons simboliza também os tempos passados, o conservadorismo da Antiguidade e um pensamento retrógrado. Preza pela manutenção até da indumentária, encarnando o papel vinculado à ancestralidade. Usava um excêntrico pelo de leopardo. A vestimenta é um símbolo importante da incorporação desse poder, assim como a túnica multicolorida outrora de José fora também a alegoria de um poder: o da primogenitura. Porém, José é a sua contraparte, o total oposto: representa o novo, a mudança, a juventude. Usava os típicos trajes egípcios, para se amalgamar à sua gente; até José mudou a sua roupa e abriu mão de seu símbolo sagrado, pois ali, naquele momento, era mais importante parecer próximo do povo. Por isso, são peças-chave que rivalizam entre si. O narrador

---

<sup>49</sup> Mazzari considera o assessor de faraó, Beknechons, como o protótipo do fascista (2023a).

toma o partido de José e também se interpõe: “Aquela pele de leopardo era **sem dúvida** um sinal de arrogância” (*op. cit.*, grifo meu). Trata-se de um mecanismo de desmoralização da figura de Beknechons em um momento quando o narrador parece assumir o pensamento das personagens, no caso, do próprio José, que desgostava de Beknechons. Trata-se do recurso literário do discurso indireto livre.

Além da variedade de discursos diretos e indiretos, a narrativa de ficção, a partir das últimas décadas do século XIX, utiliza um tipo de discurso que consiste na combinação dos já existentes, misturando valores estilísticos de um e de outro: é o **discurso indireto livre**, que recebeu denominações diversas dos autores que o estudaram (discurso velado, direto impropriamente dito, discurso vivido).

(...) O discurso indireto livre, em muitos casos, **não deixa claro quem está com a palavra, se o narrador ou a personagem**. O que permite distinguir é estar sendo relatado o pensamento da personagem, o qual é dela e não do narrador; por mais que este com ela se identifique. Este tipo de discurso tem, portanto, **um cunho acentuadamente psicológico, daí a sua voga no romance realista que pretendia apresentar com maior profundidade o mundo interior das suas criaturas**: seus estados emotivos, devaneios, reflexões, perturbações alucinatórias, autoanálise etc. O narrador podia ficar por trás delas, **em atitude neutra ou irônica**”. (MARTINS, 2011, p. 251, grifos meus).

Beknechons se impunha pela sua roupa. Autoproclamou-se em um poder divino do qual ninguém lhe tirava. Foi acumulando cargos até chegar no topo, de maneira que ninguém entendia como e ninguém questionava mais. Beknechons tinha igualmente o pensamento preconceituoso, por exemplo, chamando José de tolo hebreu, escumalha do deserto e cancro roedor. Lembrando que o nazista Alfred Rosenberg chamou os judeus de parasitas – *Schmarotzer* (ROSENBERG, 2012, p. 239) e para combatê-los seria necessário um plano de abate – *Schlachtplan* (*op. cit.*, p. 242), pois tais nomenclaturas biológicas eram comuns ao léxico nazista.

Isso quer dizer, é claro, que a forma deste livro de tratar o mito é fundamentalmente diferente de uma certa forma contemporânea de utilizá-lo: uma forma hostil e anti-humana cujo nome político todos nós conhecemos. A palavra "mito" cheira mal nos dias de hoje - basta pensar no título que o "filósofo" do fascismo alemão, Rosenberg, preceptor de Hitler,

deu ao seu livro malicioso: "O Mito do Século XX". Nas últimas décadas, o mito foi usado com muita frequência como um meio de contrarrevolução obscurantista para que um romance místico como o "José" não levantasse suspeitas quando apareceu pela primeira vez, porque em uma inspeção mais próxima, tornava-se consciente de um re-funcionamento do mito, do qual não se pensava ser capaz. Foi observado um processo semelhante ao que ocorre quando uma arma capturada é invertida em batalha e apontada para o inimigo. Neste livro, o mito foi tirado das mãos do fascismo e humanizado até o último canto da linguagem - se a posteridade encontrar algo notável sobre isso, será isso (KURZKE; STACHORSKI, 2002, p. 189, minha tradução).<sup>50</sup>

No caso de Beknechons, José o considerava como um usurpador antiquado que impedia o país de progredir. Daí investir para si numa imagem de herói salvador, que surgiu convenientemente a tempo de impedir um golpe. Enquanto Beknechons estava mais preocupado com os domínios religiosos das conquistas territoriais do faraó, José preocupava-se com questões pragmáticas, como na coleta de impostos e no armazenamento de comida. Treinou com Putifar nesse sentido, pois era enviado em expedições de inspeção de terras. No trecho selecionado a seguir, observam-se o uso do discurso indireto livre e ainda mais outras incursões por parte do narrador, o que o aproxima dos pensamentos íntimos das personagens. Nessa passagem, por exemplo, o advérbio de modo destacado, "perfeitamente", é um juízo de valor usado por Beknechons para se firmar no poder, o que é assimilado no discurso do narrador.

Amun, isto é, Beknechons, conseguiu que o profeta-chefe de Rá, em On, aceitasse a título honorífico o cargo de segundo sacerdote de Amun de Tebas, de sorte que a supremacia do sumo sacerdote sobre ele e o seu direito a usar o respectivo distintivo eram **perfeitamente** justificados. Fizera valer essa precedência também em On, sede de Rá. Com efeito, não só

---

<sup>50</sup> No original: "Damit freilich ist gesagt, daß sich die Art dieses Buches, den Mythos zu traktieren, im tiefsten Wesen unterscheidet von einer gewissen zeitgenössischen Art, sich seiner zu bedienen: einer feindseligen und anti-humanen Art, deren politischen Namen wir alle kennen. Das Wort »Mythos« steht ja heute in einen üblen Geruch - man braucht nur an den Titel zu denken, den der »Philosoph« des deutschen Fascismus, Rosenberg, der Praeceptor Hitlers, seinem bosartigen Lehrbuch beigegeben hat: »Der Mythos des 20. Jahrhunderts.« Zu oft war in den letzten Jahrzehnten der Mythos als Mittel obskurantischer Gegenrevolution mißbraucht worden, als daß nicht ein mystischer Roman wie der »Joseph« bei seinem ersten Auftreten den Verdacht, denn man wurde bei genaueren Hinsehen einer Um-Funktionierung des Mythos gewahr, deren man ihn nicht für fähig gehalten hatte. Man beobachtete einen Vorgang, ähnlich dem, wenn in der Schlacht ein erobertes Geschütz umgekehrt und gegen den Feind gerichtet wird. Der Mythos wurde in diesem Buch dem Fascismus aus den Händen genommen und bis in den letzten Winkel der Sprache hinein humanisiert, - wenn die Nachwelt irgend etwas Bemerkenswertes daran finden wird, so wird es dies sein." (KURZKE; STACHORSKI, 2002, p. 189).

Beknechons se chamava “chefe dos sacerdotes de todos os deuses de Tebas”, mas assumira também o título de “chefe dos sacerdotes de todos os deuses do Alto e Baixo Egito”, sendo destarte o primeiro de todos também na casa de Atum-Rá. Como, pois, não lhe havia de ser lícito usar a pele de leopardo? Não sem terror se podia observar aquele homem e pensar na soma de poderes que enfeixava nas mãos. E José estava já suficientemente identificado com a vida e as atividades do Egito para que o seu coração não fosse tomado de viva apreensão vendo como Faraó cevava cada vez mais aquele potentado e cada vez mais o ensoberbecia com intermináveis dádivas de bens e tesouros, na ingênua persuasão de que, presenteando-o assim, presenteava seu pai Amun e portanto a si mesmo. Para José (embora não o desse a entender a ninguém) Amun-Rá não passava de um ídolo como tantos outros (...) (MANN, 2000b, p. 281, grifo meu).

Assim como José desdenhava do sonho de Tutmós IV, também não devia nada a Beknechons. Não se deixava ludibriar pelo brilho do falso ouro, pois não se esquecia dos desígnios de seu Deus. Portanto, olhava para tudo com desconfiança e já enxergava naquela relação um risco, pois Beknechons era privilegiado com presentes, que faziam diminuir o patrimônio de faraó.

Por outro lado, para além das figuras muito imponentes, pequenos seres também têm importante atuação. A fofoca é uma grande motivadora da História. José se destaca também porque, entre outros motivos, não se deixa levar pelas aparências, sabendo manter o discernimento ante um certo poder político que ofusca. Enquanto recebia julgamentos de todo lado, de pessoas como Beknechons para quem era importante minar o crescimento do estrangeiro para não perderem o seu próprio poder, José mantinha a compostura e continuava observando. Vai acumulando inveja de muitos que se julgavam numa posição de direito, ao passo que José ia ceifando os cargos para si. Chegou a camareiro particular no lugar de Mont-kav (que o treina de fato como seu sucessor) e leitor de Putifar no lugar de Amenemuje (que foi simplesmente dispensado). Entre os argumentos dos que criticavam José, prevalecia o racismo, que fazia acentuar o ódio contra o estrangeiro: não toleravam um asiático em casa egípcia, ainda mais numa condição de poder. Preconceitos são perpetrados, bem como a difusão de senso comuns. Era um lugar de mesquinhas como desconfiança, espionagem e acusação.

Dudu também era um anão que transitava com facilidade pelos aposentos, tentando difamar a imagem de José. Teófilo ocupa a mesma função,

mas costumava trazer informações a favor de José, pois era seu amigo. Neste episódio, seus esforços se concentram sobre Mut-em-enet. Dudu se orgulhava muito de seu cargo, conquistado a duras penas, pelas relações de confiança interna. Era um anão-camareiro, superintendente das joias de Putifar, e precisava acusar José de estrangeiro e de ladrão, mas a senhora é de outra opinião: ela nem sabia do caso, pois não se lembrava de toda a criadagem. Porém, José é atingido no íntimo quando soube, pois queria ser lembrado e não esquecido. Ao ser confrontada, a senhora responde que, de José, tem apenas uma “obscura lembrança”. Fofocas cheias de mal-entendidos e ambiguidades comprometem o sentido final da mensagem. Sua duvidosa colocação não revela o que de fato ela quis dizer. No fim das contas, se antes Mut-em-enet não tinha nem uma vaga ideia de quem era José, depois dessa sugestão passa a reparar nesse criado, enquanto ele servia-lhe as refeições, e olhares são trocados. Uma centelha foi lançada no ar.

Teófilo tem mais informações sobre Dudu, que tentava fazer a cabeça da senhora para que José fosse enviado para os trabalhos servis no campo, isso para ser afastado da inteligência interna da casa. Era a temida escravidão braçal, da qual José tentava a todo custo escapar. Sentia o perigo que a sua presença ali provocava e tentava por vias indiretas convencer a mulher que teria autoridade para tomar tal decisão. E parece que Mut-em-enet foi educada na mesma escola de oratória que José, pois soube desconversar muito bem. Quando Dudu tenta convencê-la a prejudicar o escravo José, ela, por sua vez, faz com que Dudu pense em si próprio, na sua família, especialmente em seus filhos: Esesi e Ebebi (como se fosse uma ameaça).

E a senhora também sabia jogar. Não desconhecia o fato de que precisava de aprovação das autoridades religiosas e que manter uma boa relação com elas iria garantir que José pudesse continuar tendo benefícios e não fosse enviado para longe dela, o que não era de seu interesse. A opinião a ser levada em consideração era a religiosa. Por isso, ela própria tinha boas relações com Beknechons.

A senhora, ao contrário, acrescentou que queria, antes de tudo, falar com o sumo sacerdote a respeito do caso. Uma vez que Petepre promovera o escravo depois que este havia falado com ele de coisas referentes ao sol, era evidente que a questão ali

era de política religiosa, o que dizia respeito a Beknechons, o grande de Amun, amigo e confidente dela própria. Era preciso que este o soubesse e, **por descargo de consciência**, ela desejava contar-lhe tudo quanto Dudu lhe dissera com relação àquele escândalo (MANN, 2000b, p. 285, grifo meu).

“Por descargo de consciência” é uma ironia: era por ameaça mesmo. Em oposição a Dudu, situa-se Teófilo, o conselheiro de José. Ajudava-o tanto que era quase um psicólogo. Parecia uma profecia quando ele disse que as pessoas, quando tentavam fazer mal a José, podiam estar lhe causando na verdade um enorme bem. Tentou persuadir José de que a senhora, ao chamar de obscura a lembrança que tinha dele, podia estar livrando-o do perigo, o que é mesmo uma das possibilidades de sentido para a mensagem. Ou pior: um perigo maior que o perigo. “Mas realmente seria apenas a confiança em Deus e nada mais o que fez que José acolhesse com relativa serenidade a notícia dos manejos de Dudu?” (MANN, 2000b, p. 287).

Os jogos de olhar se mantêm. E agora estamos diante de uma cena em que José está contracenando com a própria senhora. Numa mesa eles se olham, como se o interesse mútuo tivesse nascido por causa da fofoca. Na História Literária, o olhar feminino tem muito poder, como os olhos de ressaca de Capitu em *Dom Casmurro* (1899) de Machado de Assis e os grandes olhos pensativos presentes no *Romanceiro da Inconfidência* (1953) de Cecília Meireles. Também na Antiguidade: “Numa palavra, aquela grande dama do Egito, a sua ama, o observava desde algum tempo” (MANN, 2000b, p. 287). Era cuidadosa, mas tal melindre era justamente o responsável por causar um efeito de ambiguidade. Desde o dia que Dudu tentava manchar a imagem de José, ele e a senhora se olhavam, como que rumo a uma ligação mais poderosa. José queria ser notado, queria que seu nome fosse mencionado (de maneira positiva e não pejorativa, se possível) nos conselhos políticos.

Por sua vez, Beknechons não concordava com os novos tempos, que julgava serem de afrouxamento da antiga piedade. Sente que o império está em decadência, pois o espírito de religiosidade está sendo perdido. No fundo, a sua postura conservadora diante da mudança é um lamento sobre a perda de direitos e teme pela própria sobrevivência.

– É a pura verdade – respondera Beknechons, no dizer de Teófilo. – A minha filha fala com grande sabedoria sobre a questão dos países, tal como a considera. Pois eis como a considera: o antigo, o bom antigo continha em si o novo, isto é, o império e a riqueza, como seu prêmio; mas é precisamente o prêmio, isto é, o império e a riqueza, que traz consigo o relaxamento bem como o enfraquecimento e a perda. Que se deve fazer para que o prêmio não se torne maldição e o bem não acabe por ser premiado com o mal? É este o modo de apresentar a questão. E o senhor de Karnak, Amun, o deus do império, responde assim: o antigo deve tornar-se senhor do novo, a energia e a pudicícia do povo devem ser postas acima do império de modo que sirvam de freio ao relaxamento e não percam o prêmio que é seu. De fato, não aos filhos do novo mas aos do antigo toca o império, tocam as coroas, a branca, a vermelha, a azul e, além dessas, a coroa dos deuses (MANN, 2000b, p. 290).

Para pessoas como Beknechons, tudo se resolve com moralismo e discurso religioso. Todavia, só de moral não é feito o progresso. José queria para ele um poder sobre as coisas terrestres. Tudo o que Beknechons defendia era já ruína. Ser conservador é negar o progresso e não se identificar como parte do progresso. A defesa do velho representa a intolerância para com o novo. José ameaçava por todos os motivos: porque era novo, porque era estrangeiro, porque pensava diferente. Entre os vitupérios que proferiam contra José: “indigno favoritismo concedido ao estrangeiro arrancado ao buraco do castigo” (*op. cit.*, p. 292).

O capítulo conclui com a continuação da articulação de José na sua trama rumo à ascensão. Pouco importava que Dudu falasse mal dele: ao menos ele estava sendo lembrado à senhora. O importante é fazer-se notório e notado, isso faz parte de seu projeto. Enquanto escravo, seria apenas invisível, como os seus informantes, de quem depende, mas com quem não quer se parecer.

#### **4.4 Conhecer para prover**

José se torna visivelmente egípcio quando não pairam mais dúvidas de suas intenções naquela terra. Parecia mesmo querer ajudar aquela gente, e todo seu conhecimento só tinha a agregar. Contribuía no dia a dia das pessoas comuns, como também na tomada de decisão das cabeças. Era o importante mediador.

Essa subseção analisará alguns capítulos da parte “O tempo dos privilégios” de *José, o provedor*. O primeiro deles se chama “Sete ou cinco”, o que permite a abertura de uma certa brecha na contagem de anos de vacas magras e gordas. Não sendo o tempo tão preciso, a confiabilidade na narrativa vai sendo minada, apesar de o narrador garantir o seguinte: “acha-se aqui restaurada do princípio ao fim, em todos os seus aspectos, pormenores e episódios” (MANN, 2000c, p. 205).

Esse capítulo na tetralogia começa com a predominância da primeira pessoa do plural, a partir de colocações como “repetimos”, “determinamos” e “conosco”. Aproximando-se assim do leitor, quem ousa contestar o narrador? O fato é que José ascendeu ao poder e o seu favoritismo nem sempre é visto com bons olhos; pelo contrário, costuma ser muito criticado. O narrador comenta o seu próprio comentário, como que pondo freio para ir finalizando.

É claro que nada há que dizer contra a condensação em si. Ela é útil e até necessária. Bem lançadas as contas, é quase impossível acompanhar a vida em todas as suas peripécias, em todo o seu curso. Uma tal pretensão nos levaria ao infinito. Seria coisa fora do alcance das forças humanas. Quem quer que se deixasse conduzir por uma ideia fixa dessa natureza não só jamais chegaria a qualquer termo, senão que se sentiria asfixiar logo no começo, emaranhado na teia de uma exatidão ilusória, a mania do pormenor. Não, a supressão, o corte tem sua razão de ser no lindo festim de uma movimentada narrativa; desempenha um papel importante e indispensável. Aqui, pois, deve intervir a arte com o seu equilíbrio, visando a terminar afinal uma obra que, apesar de ter uma remota semelhança com a vã tentativa de esgotar a largos sorvos a água do oceano, não deve deixar-se arrastar à rematada loucura de querer esvaziar o mar da exatidão. (MANN, 2000c, p. 206).

Esse teor metalinguístico atesta o triunfo do Realismo. O narrador não se preocupa só com a extremada verossimilhança dos fatos, como também comenta sobre as suas próprias pretensões com a narrativa. Demonstra consciência, controla a sua linguagem e mantém o equilíbrio. Por um outro lado, o narrador também se perde nas contas, chamando atenção para o fato de que em toda narrativa, até mesmo numa histórica, pode haver falhas. Por exemplo, no total, foram 25 anos que Jacó ficou em terras de Labão. Isso é o equivalente a um terço ou a um quarto de vida em termos modernos. O tempo que permanece lá para ele é como se fosse uma prisão. Talvez os anos de vacas

magras não tenham sido 7 afinal, mas apenas 5, o que certamente foi facilitado até pelo próprio José. Ou, ao menos, anos medianos, e não tão extremos assim. A inexatidão dos anos não põe em risco a verossimilhança e a imprecisão é explorada na lógica do romance, até como uma forma de ambiguidade brincalhona, parte do estilo irônico. Então, é como se o narrador se ativesse ao máximo ao cálculo imperfeito da memória dos personagens, que tendia a ser conveniente a seus interesses, o que também é ser realista, apesar de impreciso.

A profecia em si dos 7 anos exatos de vacas magras para o mesmo de vacas gordas não se cumpriu. “Mas cumpriu-se como a própria vida se cumpre, **não com todo o rigor de precisão**. É que vida e realidade sempre reivindicam para si uma certa independência” (MANN, 2000c, p. 206-207, grifo meu). E com isso – justamente por causa disso – é que a narrativa se torna mais real. O narrador justifica-se: para imitar a vida, precisa dos lapsos. E ainda recorre ao meio-termo: há anos que não foram totalmente gordos, mas sim moderadamente. Como se houvesse camadas, pois é esta também uma possibilidade. Então, nesse caso, é preciso ter um olho crítico. Não se pode contrariar a profecia, então abre-se uma exceção. No caso, foram 7 anos de vacas gordas e apenas 5 anos de vacas magras.

Em prol de um bem maior – a humanidade – José precisou ser o provedor. O destino a se cumprir era o de José, nem que os detalhes se curvem. O narrador usa frequentemente expressões como “é verdade que”. Observe um exemplo a seguir.

**É certo que** houve tempos de fartura como os houve de carestia tanto no Egito como nas regiões adjacentes, anos gordos e anos mais ou menos magros, tendo tido José ensejo bastante para exercer a poupança naqueles e a repartição nestes, e, como Utnapichtim-Atracasis, como Noé, o sapientíssimo, mostrar-se o varão discreto e providente cuja arca balouça segura sobre o dilúvio. Em leal serviço ao Altíssimo ele o fez como seu ministro e com a sua atuação contribuiu cada vez mais para a douradura de Faraó. (MANN, 2000c, p. 208, grifo meu).

No capítulo “A douradura”, José é nomeado aos cargos mais superiores do Egito, só não ao de faraó. O deserto se revelava multicolor na ocasião, assim como a túnica que ele costumava vestir antes, enquanto ele se preparava: “o escravo comprado ocupou **realmente** o segundo coche logo atrás do monarca” (*op. cit.*, grifo meu). Chamavam-no de vários nomes, entre eles: Adon (senhor).

Entre todas as alcunhas, essa foi a que mais se difundiu. Os penachos em sua vestimenta eram multicores, tudo era multicolor. Nesse dia, gente como ele foi outrora – escravos – eram responsáveis por servi-lo. Assim como Jacó aproveitou a longa estadia na casa do sogro para, pelo menos, ser esperto e acumular riquezas, José agora se via no ápice de sua jornada. “Pois certamente todo esse ouro só existe no mundo dos inferos” (*op. cit.*, p. 211). Então, José é mais heroico, porque foi aquele que mais se esforçou, dedicou e arriscou.

Chega a ele um documento oficial. O narrador abre aspas para reproduzir uma ordem do rei a Osarsif. E o principal: dali em diante ocultariam o nome de morte de José. Agora, eis que ele surge ressuscitado: sua cor é dourada; suas vestimentas, coloridas. Ele ganha o título de inspetor do que o Nilo produz e começa as suas reformas, acumulando ainda o cargo de nutridor do Egito, entre outros. É fundamental retirar qualquer signo ruim do passado. Ganha o título, finalmente, de Dje-p-nute-ef-onch, que em egípcio significa PROVIDOR. O principal é o sufixo -onch, que indica a cruz da vida, ou Ankh, que representa o olho de Hórus que tudo vê. O fato é que, trajado assim e chamado assim, José estava sendo protegido, para além de proteger. Era importante ficar marcado para a História como governador da vida e não da morte.

No capítulo “O tesouro submerso”, há uma alusão à lenda do tesouro perdido e jogado no Reno, alusão à ópera *O anel do Nibelungo* do compositor alemão Richard Wagner. Trata-se de um tesouro não revelado, uma contradição a toda a douradura do subcapítulo anterior. O narrador desculpa José de toda sua presunção: ele tinha que agir como agiu, isto é, como um ser humano. Como diz um antigo provérbio bíblico: “Eu vim para que todos tenham vida, para que todos tenham vida plenamente” (João 10:10).

Ao contrário da cerimônia de chorar por um deus morto e enterrado, José é aclamado com canções de vida, de bênção e de glória. A ponto de que, para receberem as bênçãos do abençoado, as pessoas não se importavam em se curvar: submetiam-se e até se humilhavam. Os mesmos que criticavam José antes, agora mudaram a sua opinião pública, especialmente porque agora dependiam dele e reconheciam o seu poder.

Tu vives, tu estás são e escoreito<sup>51</sup>  
 Tu não és pobre nem mísero  
 Tu permaneces como as horas.  
 Teus planos ficam, tua vida é longa.  
 Tua fala é deliciosa.  
 Teus olhos veem o que é bom.  
 Tu ouves o que é agradável.  
 Tu és elogiado entre os conselheiros.  
 Tu permaneces de pé, teus inimigos perecem.  
 Quem fala contra ti já não existe (MANN, 2000c, p. 214-215).

Por mais que seja uma música de louvor, ela esconde em si um traço de autoritarismo. José é tão elevado que é o único. Logo, torna-se um risco. Quem se opõe a ele não pode existir. É como se ganhassem o “direito a não existência”. E o narrador não esconde o deboche contra tais canções típicas da época: “Como obra de arte é medíocre. Mas, tendo sido escrito por um deles, a corte achou-o excelente” (MANN, 2000c, p. 215).

José, no topo do mundo, sentia individualmente um misto de orgulho e de desalento e começava a desabrochar certa melancolia. Por que não voltar ao passado e como estaria a sua família? De nada adianta governar o mundo e se esquecer de suas origens, ele estava começando a aprender essa lição. Delineava-se no horizonte o reencontro. Pessoas começavam a se aproximar dele por interesse: se chamassem muito a sua atenção, podiam ganhar um favor.

O narrador pretende agora iluminar uma passagem delicada na história de José, que é quando ele foi jogado na prisão pelo relacionamento com Mut. O narrador também volta a um fato já suficientemente desenvolvido em *José no Egito*, mas isso porque considera que, em toda a história de José, é esse um dos elementos para os quais é preciso prestar mais atenção.

O povo e, para agradar ao povo, os poetas, raça assaz complacente, imaginaram muitas variantes dessa história de José e da mulher de Putifar, que não passou de um episódio, embora importante, na vida do filho de Jacó. Toda possibilidade de uma continuação fica evidentemente excluída pela catástrofe final. Mas foram escritas continuações sentimentais e que deram lugar de relevo na história de José. Nas mãos dessa gente imaginosa ela se torna **um romance açucarado, naturalmente provido de um desfecho feliz.** (MANN, 2000c, p. 216-217, grifo meu).

---

<sup>51</sup> O adjetivo “escoreito” significa sem defeitos.

O narrador discute sobre o fim da história de José, chegando a discutir a criação de um fim alternativo. As agonias do amor são coisa à parte; porém, relevantes para essa história. Nem mesmo esse sentimento íntimo o narrador quer excluir de seu enredo, ainda se preocupando com o melhor método escolhido para proceder: como saber com exatidão a história da intimidade? Como convém à tradição, o recato era exigido da figura feminina, especialmente se ela fosse uma autoridade como Mut; mas não na História não oficial. José agora tinha orgulho da vida e deixara um passado para trás. Precisava assumir o futuro.

Tudo isto havia acabado. Seu horizonte se fechara em volta dela, rígido, estreito e pio. Toda a sua devoção agora se concentrava no rito de bois de Epet-Esoret e no seu conservativo sentido solar; mais que nunca prestava ouvidos aos avisos espirituais do grande chefe dos crânios espelhantes, Beknechons, que odiava toda mudança e não admitia nenhuma especulação. Por isso ela cada vez se afastava mais da corte de Amenhotep IV onde começava a ter voga um culto terno, arrebatado, universal (MANN, 2000c, p. 217).

No capítulo “Senhor do Egito”, o narrador continua se justificando: “Evidentemente a exageração logra temporariamente um efeito mais luzidio, mas com certeza uma história crítica e ponderada é de mais real proveito a quem a ouve” (*op. cit.*, p. 220). Enquanto isso, José aliava interesses políticos com os pessoais. Era o que chamava de preparo de um caminho. É preciso narrar precisamente o que fez José, sem as “hipérboles ornamentais” que não correspondem à verdadeira situação. José começou por atacar os antigos barões. Quem tinha muitas terras, agora precisaria pagar impostos, de forma que “o que ele fez apenas completou um processo já em andamento, definindo, regularizando e legalizando, de maneira a torná-las evidentes para o povo condições que já existiam antes do seu tempo” (*op. cit.*, p. 223). No fundo, é como se não tivesse criado nada novo.

José passeava pelas terras para mapeá-las. Entre Síria e Canaã, a visita de José “levou entre duas e três vezes dezessete dias”, como outrora Eliézer levava exatamente o mesmo tempo para buscar a noiva Rebeca, e como se já soubessem desde o início o que iam fazer. Sua principal reforma: fixar um quinto como a taxa de produção para ser entregue aos depósitos régios, independentemente da condição: se a pessoa fosse pobre ou rica, se a produção

tivesse sido boa ou ruim. O imposto do trigo já era armazenado nos cones, reforçados por argila, o que protegia a mercadoria dos ratos e da umidade. Na época, o Egito era o celeiro do mundo (“*Kornkammer der Welt*”, como está descrito no capítulo “José goza a vida”, de *José, o provedor*).

O segredo do sucesso de José: “Apraz-nos referir que as duas medidas – a lei da taxa e a construção dos imensos depósitos – gozaram decidida popularidade” (MANN, 2000c, p. 224). O trabalho escravo era o verdadeiro responsável pelas grandes construções. “Por isso o governo mantinha seus filhos em constante atividade, eles tinham que trabalhar para o Estado” (*op. cit.*, p. 225). E José também fez render por meio da cobrança de itens mais comuns: peles, cobre, madeira, corda, papel e linho. Via utilidade em tudo para controlar a fome em momentos de crise.

Naturalmente, não é como se tudo o que fizesse fosse bem aceito, pois é verdade que muitas críticas surgiram também. Mas o que fez ganhar a confiança do povo foi ter atacado os barões. José fazia tudo parecer novo, quando na verdade pouco tinha de novidade e de originalidade, pois era a aplicação do que já sabia e de seus conhecimentos prévios. Sentia-se com o signo do salvador, como Noé que salvara a humanidade do dilúvio; agora, ele a salvava da fome. E todos, mesmo os que o criticavam, achavam-no perfeitamente bom no fim das contas, segundo o narrador, que revela o seguinte, para explicar o panorama geral: “A psicologia popular sempre foi e sempre será, digamo-lo com o devido respeito, sem tom nem som” e ainda “se um ministro da agricultura empossa no seu cargo num período de prosperidade, a opinião pública é perfeitamente capaz de achá-lo por isso um bom ministro” (MANN, 2000c, p. 227).

O povo era facilmente manipulado, pois era capaz de enxergar apenas as condições externas. Enquanto isso, José andava ocupadíssimo. É assim que o narrador, ironicamente, conclui o seu capítulo.

## CONCLUSÃO – O MITO HUMANIZADO

### Walt Whitman – *A ele eu canto*

A ELE eu canto,  
Ergo o presente sobre o passado,  
(Como alguma árvore eterna que brote de suas raízes,  
[o presente sobre o passado]),  
Com tempo e espaço eu o dilato, fundindo as leis imortais,  
Para fazê-lo com elas a lei em si mesma.

Os sonhos de faraó eram sobre o tempo desde o princípio. Agora não há hierarquia entre as instâncias temporais (passado, presente e futuro). Agora trata-se dessa noção democrática do tempo: o tempo democratizado. E eu volto para o início, lá quando tudo é passado. O passado é tão fundo que na tetralogia manneana de *José e seus irmãos* são observados dois níveis: a pré-história e a história inicial (*Vor-* e *Urgeschichte*). Numa conjuntura de tempos (pantemporalidade), uma das possibilidades é a de que a obra seja um romance histórico, coincidindo com o tempo contemporâneo do autor. Thomas Mann fala da História (passado) com as técnicas de sua época (presente). Christoph Jäger diz que a poetologia de Thomas Mann conduz a uma espécie de mito humanizado. O mito não está mais isolado no mistério do culto, mas sim integrado à totalidade da vida. A História da humanidade é um jogo que é reconstruído por meio da arte literária.

Em resumo, pode-se dizer que Thomas Mann se preocupa em reconstruir uma "realidade" que corresponda à realidade da vida, suas leis do ponto de vista psicológico, social e histórico e da experiência humana até o último detalhe. Ao fazê-lo, ele consistentemente tenta fazer justiça à "nossa" consciência crítico-iluminada e moderna. No entanto, como fica claro em todos os exemplos, ele está sempre ciente, e os leitores devem estar sempre cientes, de que se trata da reconstrução de tal realidade, nas palavras de Thomas Mann: uma "repetição". O seu objetivo é fazer uma "fiscalização" neste "festival da narração" o mais viva e crível possível e incluir o leitor na sua identificação na inspeção da história. (JÄGER, 1992, p. 200-201, minha tradução).<sup>52</sup>

---

<sup>52</sup> No original: "Zusammenfassend kann gesagt werden, daß es es Thomas Mann darum geht, eine »Wirklichkeit« zu rekonstruieren, die der Realität des Lebens, seinen Gesetzen in psychischer, sozialer und historischer Sicht und der menschlichen Erfahrung bis ins letzte Detail entspricht. Dabei versucht er konsequent »unserem« neuzeitlichen, aufgeklärt-kritischen

É nesse sentido que a tetralogia revela o seu lado cômico-irônico, da vida como uma festa, tanto é que a penúltima parte de *José, o provedor* se chama justamente “A comédia sagrada”. Na verdade, uma tragicomédia. Segundo Aristóteles em sua *Poética*: na comédia o ser humano seria representado como rebaixado e elevado na tragédia; porém, na tetralogia de *José* isso ocorre ao mesmo tempo, em sua integralidade. *José e seus irmãos* é um livro sobre uma humanidade que acredita num sentido maior. Numa humanidade que continua e que segue acreditando. É sobre aquilo que é humano, verdadeiramente humano. Não demasiado, nem menos, mas na medida certa e justa, o que prefigura a qualidade de verossímil. É sobre tudo aquilo que perdura, que vai para além da vida, uma história que existe e resiste por meio das palavras.

A tetralogia de Thomas Mann constitui um estudo sobre a fisionomia do tempo atual, a fim de lutar contra a dissolução de sua sociedade. Mann escreve sobre os últimos capítulos do livro de Gênesis, como se com isso ele quisesse provar que consistem apenas nos primeiros capítulos da História da humanidade, e que toda uma outra parte ainda está por vir e por ser escrita, como se toda a narrativa se tratasse de uma pré-história.

A reunião da família no Egito é o símbolo maior da promessa, pois é o lugar real do encontro, como também um lugar em relação ao qual Jacó tinha preconceito, significando que preconceitos precisaram ser vencidos para que houvesse o reencontro. Um dos papéis mais importantes de José é o de unificador, de diplomata, de pacificador e de abolidor de preconceitos. E esse é o caminho do perdão por meio do amor. Um amor que às vezes é o sal do amor, como a dura espera de Jacó entre o amor de Lia e Raquel no capítulo “Jacó e Labão fazem um ajuste”, de *O jovem José*. Perdão que nem sempre é um valor puramente ingênuo, pois José também precisava do perdão; sabia que fazia parte da promessa: o perdão como necessidade para o bem-estar familiar da tribo escolhida. Perdão para os irmãos que precisavam se expiar da culpa para

---

*Bewußtsein gerecht zu werden. Allerdings, so wird es bei allen Beispielen deutlich, ist es ihm stets bewußt und soll auch den Lesern stets bewusst sein, daß es die Rekonstruktion einer solchen Wirklichkeit ist, mit Thomas Manns Worten: eine »Wiederholung«. Sie hat ihren Sinn darin, eine »Begehung« bei diesem »Fest der Erzählung« so plastisch und glaubhaft wie nur irgend möglich zu gestalten und den Leser identifizierend mit hereinzunehmen in die Begehung der Geschichte.” (JÄGER, 1992, p. 200-201).*

seguir a vida mais leve, mas, sobretudo, perdão para o próprio José. É nesse sentido que o perdão também é entendido como um mecanismo de evolução humana, pois, durante o processo, José amadureceu e se perdoou pela sua arrogância da juventude, pois naquela época achava que as pessoas tinham que amá-lo mais do que a si próprias. O maior perdão é a si mesmo: a conquista da humildade de José. Tudo será e já é e já foi: o perdão vem de ambas as partes e José também perdoa os irmãos pela sua ignorância. Não poderia ser diferente. Mesmo o maior criminoso aos olhos de Deus não sofreu a maior punição da esfera moral: Caim não poderia ser punido de todo, já que fora colocado no mundo com a função de procriar. Porque, no fundo, o Deus de Jacó e dos seus é um Deus brincalhão e também o perdão é como uma divina comédia, pois tudo é jogo. Na cantiga cantada por Sara em ocasião da chegada dos irmãos do Egito indo dar a boa nova da sobrevivência de José a Jacó, ela menciona em sua música o termo “piada de Deus” (“*Gottesscherz*”, como aparece no capítulo “A notícia”). O perdão é a anulação da vingança e também é ter vantagem sobre a morte, pois a conciliação foi atingida em vida, de forma a garantir não só a salvação de todos, como também a paz. Tal efeito é reforçado no leitor muito por conta também do narrador.

Pode-se traçar que a problemática do duplo tempo permeia a obra de Thomas Mann. Em *A montanha mágica*, há o mundo lá de cima (sanatório) e o cá de baixo (comum realidade burguesa); e, em *Doutor Fausto*, há o tempo de vida de Adrian Leverkühn (“pequeno mundo do estúdio”), e o tempo da narração do biógrafo Serenus Zeitblom, já no nazismo, o “grande mundo”. Trata-se de uma pluritemporalidade: “Thomas Mann utiliza nele, com um refinamento artístico extraordinário, o momento do duplo tempo” (LUKÁCS, 1965, p. 218). Por isso, comprova-se que, por detrás de todo o método mítico, o que se esconde é a realidade do tempo presente de Thomas Mann.

Logo, compreende-se na tetralogia o elemento do duplo, porque – como cenário – vislumbra-se não só o Oriente Médio Antigo como também a Alemanha nazista, na tentativa de fazer ressoar a Alemanha ainda pré-fascista, mas que caminhava rapidamente para o fascismo. Naquele tempo – *in illo tempore*, famosa expressão bíblica, do hebraico *vayehi ba’et hahi* (ALTER, 2007) – também é o nosso tempo, pois um mito pode voltar a se repetir, sendo para

Thomas Mann muito cara a ideia de repetição (*Wiederholung*) ou sucessão (*Nachfolge*).

Portanto, lê-se a tetralogia como forma de rememorar os mitos e reatualizá-los, uma vez que Thomas Mann concebe a História como um tempo cíclico, e não linear, o que se reflete na própria linguagem elíptica, o que é uma maneira moderna de tratar o mito. É por isso que a tetralogia é um rumo à tomada de consciência, revelando aos leitores a sua responsabilidade social no processo histórico da humanidade. “Deste modo, o mito recebe da linguagem, sempre de novo, vivificação e enriquecimento interior, tal como, reciprocamente, a linguagem os recebe do mito” (CASSIRER, 2013, p. 114). A tetralogia termina com uma menção à história de José como se fosse uma “invenção”. E esta linda história inventada de José é *como se fosse* mito, mas também *como se fosse* real, já que o autor cria inteligentemente esse narrador capaz de lançar ambiguidades, sendo a ironia um dos seus principais recursos. É possível dizer que na tetralogia o mito antigo reaparece numa roupagem nova, e ressurge justamente porque é acionado num momento histórico, chamado pelo seu *Zeitgeist*. Esse espírito do tempo condiz com um romance que já foi classificado também como o romance da alma, como se houvesse uma única alma humana vagando pelos tempos; um único espírito através da História, visando ao aperfeiçoamento da história espiritual humana.

A história de José é uma história de salvação, salvação política e salvação da família, pois a salvação também é dupla. Ou melhor, tripla: salva o Egito da fome; evita que o faraó, o seu amigo próximo, seja atacado pelos insatisfeitos pela sua impopularidade e se reencontra com a sua família no final. Apesar das intolerâncias, da ambição e da violência, a queda para depois se levantar é a lição dessa obra, que, afinal, também pode ser entendida como uma comédia. Inclusive, Mark van Doren associa o caráter de comédia em quatro partes de José com *A divina comédia* de Dante. Assim, pode-se lembrar a concepção de tragédia para Hegel, isto é: a História da humanidade é composta de tragédias, mas o seu resultado não é trágico (LUKÁCS, 2011b).

A novela de José é uma comédia. Tem um final feliz. (...) Com grande maestria, o autor da novela mostra nas aventuras de um indivíduo a evolução necessária desde o uso patriarcal da autoridade até o uso monárquico do poder. No primeiro caso,

não há fundamento na promoção de um acima de todos os outros. Mas por ocasião das épocas de desgraça, o clã dirige suas esperanças em direção a outra estrutura social onde o poder está centralizado nas mãos de uma pessoa. Apenas assim “a vida é preservada”, apenas assim existem “remanescentes e sobreviventes”. A narrativa apresenta dois mundos postos em rota de colisão; o choque acontece na pessoa daquele que é capaz de sair deste cenário anterior e desabrochar no próximo. Mas, então, surge um novo perigo: o mal<sup>53</sup> uso do poder (LACOCQUE, 2001, p. 412-413).

A transição do mito antigo para o moderno é válida, porque algo do passado serve para explicar o presente, devido ao seu alto grau de exemplaridade, repetibilidade. Assim na Bíblia como na tetralogia, as várias repetições servem para conectar um episódio singular a um significado teológico maior (ALTER, 2007). Tudo isso é estabelecido na tetralogia de Thomas Mann com o intuito de tentar esclarecer o sentido que a humanidade está tomando, a fim de tentar evitar repetições e erros desnecessários e para que se possa aprender com a História. Thomas Mann diz de seu próprio José: “ele foi o meu refúgio, o meu conforto, o meu lar, o meu símbolo de firmeza, a garantia da minha perseverança na tempestuosa mudança das coisas” (MANN, 2005, p. V, minha tradução).<sup>54</sup> José era o modelo de Thomas Mann, no seu “dinamismo de seu relacionamento e a reversibilidade de seus papéis” (LACOCQUE, 2001, p. 403). Assim, Thomas Mann se revela um autor historicamente consciente, irmão, pai e filho do seu tempo presente.

Se o mito é um modelo, um papel a ser seguido, o ser humano pode assumir vários, de acordo com o que lhe convém, assim como José assume várias máscaras. É difícil a tarefa de dizer quem é José. Isto é, que juízo de valor aplicar a José? Ele é bom ou mau? Salvador ou tirano? Pois bem, José é sobre aquilo que é imutável e atemporal, que é a essência do homem. A José coube perdoar-se; ele sequer é o privilegiado nem com ele ficou a primogenitura. Como

---

<sup>53</sup> Apesar de o correto ser “mau”, em vez de “mal”, é esta a grafia utilizada na tradução de Raul Fiker. Fonte: LACOCQUE, André. Uma narrativa ancestral: a história de José. In: LACOCQUE, André; RICOEUR, Paul. **Pensando biblicamente**. Trad. Raul Fiker. Bauru: EDUSC, 2001 (cap. 13, p. 387-420).

<sup>54</sup> No original: “*it was my refuge, my comfort, my homeland, a symbol of stability, the guarantee of my own steadfastness amidst a storm of change.*” Texto que se chama “Dezesseis anos”, pronunciamento do próprio autor sobre o processo de feitura da tetralogia e que prefacia a edição estadunidense de 1948 em um único volume.

no capítulo “Nuvens no céu”, observamos um José apaziguado, mas que engordou ao longo dos anos e infeliz no casamento: completamente burguês, se a burguesia não fosse anacrônica (fora do tempo da narrativa). Nivelou-se com os outros irmãos: Tamar é que participa na linhagem direta e José não, apesar de toda a pompa. José até pode ser um herói problemático, expondo os seus problemas psicológicos da rivalidade do “eu” com o mundo, mas que não impedem a positividade no desfecho: “do surgimento do herói positivo e popular é que se pode obter o efeito político em sua plenitude: o desmascaramento dos pseudo-heróis do fascismo.” (LUKÁCS, 2011a, p. 412-413). Assim como o próprio Thomas Mann é um autor que é atravessado pelo tempo, transformando-se a cada década, porque vai mudando à luz de suas outras obras.

*José e seus irmãos* é sobre uma força inquebrantável, que persiste ao longo dos tempos. A tetralogia de José pode ser lida como uma denúncia num nível profundo, sutil, não óbvia, que precisa ser escavada. Por isso, justifica-se a sua linguagem enigmática em camadas. A mensagem se camufla pelas camadas arcaizantes de descrição. Não é para ser entendido de primeira: “seu propósito era cômico, e comédia leva tempo” (VAN DOREN, 1961, p. 99, minha tradução).<sup>55</sup> Enquanto esperamos, rimos, no meio da eternidade. É por isso que a tetralogia era para o próprio escritor que a escreveu, como também pode ser para os seus leitores, um símbolo de força e de resiliência, um amuleto para atravessar anos difíceis.

**Bênção de Jacó.** Gn, 49:22-24:

José é broto de uma árvore fértil,  
broto de uma árvore fértil junto à nascente: seus ramos crescem  
acima do muro.  
Provocam-no, atiram contra ele, atacam-no os flecheros,  
Mas seu arco permanece firme, seus braços e mãos  
desembaraçados  
Pelas mãos do Poderoso de Jacó (...) (BÍBLIA, Gênesis, p. 88).

Por fim, o “eu” foi dissolvido no arquétipo. Agora é a comédia humanizada. Concluindo, o mito não tem um só rosto, tem vários, daí a sua importância, mas também o seu perigo. O mito para Thomas Mann é um meio instrumental que encontra solução crítica. E é por isso que esta obra ainda tem relevância para o

---

<sup>55</sup> No original: “*His purpose was comic, and comedy takes its time*” (VAN DOREN, 1961, p. 99).

presente, não só o de Thomas Mann como também o nosso. *José e seus irmãos* não abandona as suas origens, e é preciso trazer essa tetralogia para o século XXI: as suas contribuições continuam sendo pós-modernas. Como diz a frase em latim de Horácio, “*tua res agitur*”: trata-se de coisa tua. Ou seja, trata-se de coisa nossa. Ainda hoje.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. Trad. Alfredo Bosi e Ivone Castilho Benedetti. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007. Disponível em: <http://tinyurl.com/y5d7eheb>. Acesso em: 09 de abril 2019.

ADORNO, Theodor W. Para um retrato de Thomas Mann. *In*: ADORNO, T. W. **Notas de literatura**. 2. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991 (p. 7-15).

\_\_\_\_\_. **Teoria estética**. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2008.

ALFRED, Cyril. **Os egípcios**. Lisboa: Editorial Verbo, 1966 (Coleção «*Historia Mundi*», v. 2).

ALIGHIERI, Dante. **A divina comédia**. Trad. Ítalo Eugênio Mauro. São Paulo: Editora 34, 2017 (Edição de Bolso).

ALLORTO, Ricardo. **Breve dicionário da música**. Lisboa: Edições 70, 2007.

ALTER, Robert; PEREIRA, Vera Maria. **A arte da narrativa bíblica**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

AMADO, Jorge. **Capitães da areia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ANDRADE, Mário. **Macunaíma: o herói sem nenhum caráter**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

ANÔNIMO. **A epopeia de Gilgamech**. Trad. Carlos Daudt de Oliveira. 3. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

ANÔNIMO. **A canção dos Nibelungos**. Trad. A. R. Schmidt Patier. Brasília: Thesaurus, 2013.

ANÔNIMO. **Lazarillo de Tormes**. Trad. Heloísa Costa Milton e Antonio R. Esteves. São Paulo: Editora 34, 2018.

ANÔNIMO. **Epopeia da criação**: Enūma Eliš. Trad. Jacyntho Lins Brandão. Rio de Janeiro: Autêntica, 2022.

ARENDT, Hannah. **Homens em tempos sombrios**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia de Bolso, 2006.

\_\_\_\_\_. **Origens do totalitarismo**: antissemitismo, imperialismo, totalitarismo. Trad. Roberto Raposo. São Paulo: Companhia de Bolso, 2013.

ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2011 (Série Aristóteles; Clássicos Edipro).

- ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.
- \_\_\_\_\_. **Esau e Jacó**. São Paulo: Companhia das Letras; Penguin Books, 2012.
- ASSMANN, Jan. **Thomas Mann und Ägypten: Mythos und Monotheismus in den Josephsromanen**. München: C. H. Beck, 2006.
- AUERBACH, Erich. **Mimesis: a representação da realidade da literatura ocidental**. 6. ed. Trad. George Bernard Sperber e equipe da Perspectiva. São Paulo: Perspectiva, 2015 (Estudos; v. 2).
- BACHOFEN, J. J. **El matriarcado: una investigación sobre la ginocracia en el mundo antiguo según su naturaleza religiosa y jurídica**. Argentina; Espanha; México: Akal, 2019 (*Akal Universitaria – Serie Historia Antigua*).
- BASKAKOV, Alexej. *Der Mythos wächst wie an einer Quelle (1899-1904)*. In: BASKAKOV, Alexej. **«Ströme von Kraft»: Thomas Mann und Tolstoi**. Köln; Weimar; Wien; Graz: Böhlau Verlag, 2014 (p. 17-32).
- BÉDIER, Joseph. **O romance de Tristão e Isolda**. Trad. Luis Claudio de Castro e Costa. 5. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.
- BENJAMIN, Walter. Destino e caráter. In: BENJAMIN, Walter. **Escritos sobre mito e linguagem**. 2. ed. Trad. Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2013 (p. 89-101, Coleção Espírito Crítico).
- BÍBLIA SAGRADA AVE-MARIA. Edição de estudos. Trad. Frei João José Pedreira de Castro. São Paulo, 2016.
- BORGES, Luciana Maia; OLIVEIRA, Maria Clara Castelos. Agenor Moura e a tradução no Brasil dos anos 40 do século XX. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE TRADUÇÃO E INTERPRETAÇÃO (CIATI), 4., 2007. **Anais...** São Paulo: Centro Universitário Ibero-Americano (UNIBERO), 2007.
- BROCH, Hermann. **Espírito e espírito de época**. Trad. Marcelo Backes. São Paulo: Benvirá, 2012.
- BUDGE, E. A. Wallis (Org.). **O livro egípcio dos mortos**. Trad. Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Pensamento, 2004.
- \_\_\_\_\_. **O livro dos mortos**. Tradução para o inglês: E. A. Wallis Budge. Tradução para o português: Marcos Malvezzi. São Paulo: Madras, 2019.
- CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito**. Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990 (com Bill Moyers).

\_\_\_\_\_. **As máscaras de Deus**: mitologia criativa. São Paulo: Palas Athena, 1992 (v. 4).

CARPEAUX, Otto Maria. **História concisa da literatura alemã**. São Paulo: Faro Editorial, 2013.

CASSIRER, Ernst. **Linguagem e mito**. 4. ed. Trad. J. Guinsburg e Miriam Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CEIA, Carlos. **E-dicionário de termos literários**. Disponível em: <https://tinyurl.com/yrkeddmp>. Acesso em: 26 mar. 2023.

CERVANTES, Miguel de. **Dom Quixote**. Trad. Ernani Ssó. São Paulo: Companhia das Letras; Penguin Books, 2012.

DAYAN-HERZBRUN, Sonia. Thomas Mann: um escritor contra o nazismo. **Trans/Form/Ação**, São Paulo, v. 20, p. 71-86, 1997.

DICIONÁRIO Aulete. Disponível em: <https://www.aulete.com.br/>. Acesso em: 31 jul. 2023.

DICIONÁRIO Houaiss. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

DÖBLIN, Alfred. **A construção da obra épica e outros ensaios**. Trad. Celeste Ribeiro de Sousa e Alceu João Gregório. Florianópolis: Editora da UFSC, 2017.

ECO, Umberto. **Vertigine della lista**. Milão: Bompiani, 2012.

\_\_\_\_\_. **Obra aberta**. Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2015.

EDDA Sequentia. **Myths from medieval Iceland**. DHM – Deutsche Harmonia Mundi; BMG Entertainment. 1999. Diretores: Barbara Thornton e Benjamin Bagby.

ELIADE, Mircea. **História das crenças e das ideias religiosas, volume I**: da Idade da Pedra aos mistérios de Elêusis. Trad. Roberto Cortes de Lacerda. Rio de Janeiro: Zahar, 2010 (p. 66-118).

\_\_\_\_\_. **Mito e realidade**. 6. ed. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2016.

\_\_\_\_\_. **O mito do eterno retorno**. Trad. Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, 2020.

ELIOT, T. S. *Ulysses, order and myth*. In: **Selected prose of T. S. Eliot. Edited with an introduction by Frank Kermode**. Londres: Faber and Faber, 1975 (p. 175-178).

ENGELKE, Antonio. O anjo redentor. **Piauí**, ago. 2018, ed. 143, p. 24.

FÄHNRIICH, Hermann. *Joseph und seine Brüder (Tetralogie) Dez. 1926–23.8.1936/10.8.1940–4.1.1943*. In: HÜLLE-KEEDING, Marie (Ed.). **Thomas Manns episches Musizieren im Sinne Richard Wagners: Parodie und Konkurrenz**. Frankfurt am Main: H.-A. Herchen Verlag, 1986 (cap. 7, p. 243-423).

FERREIRA, Luis Henrique Garcia. *Finnegans Wake*, de Joyce, é musicritura. **Ilha do Desterro**, Universidade Federal de Santa Catarina, v. 74, n. 1, p. 115-128.

FISCHER, Bernd-Jürgen. **Handbuch zu Thomas Manns Josephromanen**. Tübingen: A. Francke, 2002.

FRANK, Claudia. Melanie Klein (1882-1960): um “gênio feminino” ou um “antigênio”? In: SOCHA, Alexandre (Org.). **Melanie Klein: autobiografia comentada**. Trad. Elsa Vera Kunze Post Susemihl. São Paulo: Blucher, 2019.

FREUD, Sigmund. **Psicologia das massas e análise do eu**. Trad. Renato Zwick. Porto Alegre: LP&M, 2013.

\_\_\_\_\_. **O homem Moisés e a religião monoteísta**. Trad. Renato Zwick. Porto Alegre: LP&M, 2018.

\_\_\_\_\_. **O mal-estar na cultura e outros escritos de cultura, sociedade, religião**. Trad. Maria Rita Salzano Moraes. São Paulo: Autêntica, 2020.

FRUNGILLO, Mário Luiz. Um epílogo humorístico. In: **Confissões do impostor Felix Krull**. Trad. Mário Luiz Frungillo. São Paulo: Companhia das Letras, 2018 (p. 341-358).

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica: quatro ensaios**. Trad. Marcus de Martini. São Paulo: Realizações Editora, 2014.

FULBROOK, Mary. **História concisa da Alemanha**. Trad. Barbara Duarte. 2. ed. São Paulo: Edipro, 2016 (Série História das Nações).

GOETHE, Johann Wolfgang von. **Fausto**. Trad. Jenny Klabin Segall. São Paulo: Editora 34, 2004 (v. I).

\_\_\_\_\_. **Fausto II**. Trad. Jenny Klabin Segall. São Paulo: Editora 34, 2007 (v. 2).

\_\_\_\_\_. **De minha vida**: poesia e verdade. Trad. Mauricio Mendonça Cardozo. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

GAY, Peter. **A cultura de Weimar**. Trad. Laura Lúcia da Costa Braga. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

GIROTTI, Marcio Tadeu. A crítica de Hegel ao dualismo sujeito-objeto em Kant. **Revista Simbio-Logias**, v. 3, n. 4, jun. 2010.

GOLKA, Friedemann W. *Joseph, Tammuz und Thomas Mann: Der Mythos vom sterbenden und auferstehenden Gott*. In: GOLKA, Friedemann W. **Joseph: Biblische Gestalt und literarische Figur. Thomas Manns Beitrag zur Bibelexegese**. Stuttgart: Calwer Verlag, 2002 (p. 27-38).

GRIMM, Alfred. *Osarsiph: Joseph-Metamorphosen con variationi*. In: **Thomas Mann Jahrbuch**. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1994 (tomo 6, p. 235-244).

GRUNEWALD, Aline. A morte de Deus em *Assim falou Zaratustra*. **Cadernos de Pesquisa em Ciência e Religião**, n. 28, p. 275-287, 2016.

HAMBURGER, Käte. **Thomas Manns biblisches Werk: Der Joseph-Roman Die Moses-Erzählung »Das Gesetz«**. München: Nymphenburger, 1981.

HEBBEL, Friedrich. **Os Nibelungos**. Trad. Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Peixoto Neto, 2016.

HEFTRICH, Eckhard. **Geträumte Taten: Joseph und seine Brüder**. Frankfurt: Vittorio Klostermann, 1993.

HEGEL, Friedrich. **Cursos de estética**. 2. ed. Trad. Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: EDUSP, 2014-2015 (volumes I-IV).

HESÍODO. **Teogonia/Trabalhos e dias**. Trad. Sueli Maria de Regino. São Paulo: Martin Claret, 2010 (Coleção A Obra-Prima de Cada Autor).

HESSE, Hermann. **O lobo da estepe**. Trad. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Record, 2000.

HILST, Hilda. **Júbilo, memória, noviciado da paixão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

HIRATSUKA, Nagoya Keiko. *„Mythos und Modernität“ in Thomas Manns Roman „Joseph und seine Brüder“*. I: BUNGAKU, Doitsu. **Die Deutsche Literatur, The Japanese Society of German Literature**, Tóquio, n. 38, p. 102-111, mar. 1967.

HITLER, Adolf. **Mein Kampf**. Neobooks, 2018.

HOBBS, Thomas. **Leviatã ou matéria, forma e poder de um estado eclesiástico e civil**. São Paulo: Martin Claret, 2014.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. O espírito e a letra. *In: O espírito e a letra: estudos de crítica literária II (1948-1959)*. Antonio Arnoni Prado (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 1996 (p. 223-227).

HOMERO. **O hino homérico a Apolo**. Trad. Luiz Alberto Machado Cabral. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

\_\_\_\_\_. **Odisseia**. Trad. Christian Werner. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.

HORÁCIO. **Epístolas**. Trad. Pedro Braga Falcão. Lisboa: Edições 70, 2023.

HUTCHEON, Linda. **A theory of parody: the teachings of twentieth-century art forms**. Chicago e Urbano: *University Illinois Press*, 2000.

JACOBS, Jürgen. **Wilhelm Meister und seine Brüder. Untersuchungen zum deutschen Bildungsroman**. Munique: *Wilhelm Fink Verlag*, 1972.

JÄGER, Christoph. **Humanisierung des Mythos – Vergegenwärtigung der Tradition. Theologische-hermeneutische Aspekte in den Josephromanen von Thomas Mann**. Stuttgart: *M&P Verlag für Wissenschaft und Forschung*, 1992.

JAMESON, Frederic. O romance histórico ainda é possível? Trad. Hugo Mader. **Novos estudos**, n. 77, p. 185-203, 2007.

JEREMIAS, Alfred. *Die Josefsgeschichte*. *In: JEREMIAS, Alfred. Das alte Testament im Lichte des alten Orients: Handbuch zur Biblisch-Orientalischen Altertumskund*. Leipzig: *J. C. Hinrichs'sche Buchhandlung*, 1906 (*Classic Reprint Series/Forgotten Books*, cap. 17, p. 383-400).

JOLLES, André. **Forma simples**. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1972.

JOYCE, James. **Ulysses**. Trad. Caetano W. Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

JUNG, Carl Gustav. **Aspectos do drama contemporâneo**. 5. ed. Trad. Lucia M. E. Orth. Petrópolis: Vozes, 2012.

KAEFER, José Ademar. **As cartas de Tell el-Amarna e o contexto social e político de Canã antes de Israel**. Campinas: Paulus, 2020.

KAST, Verena. **Sísífo: vida, morte e Renascimento através do arquétipo da repetição infinita**. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 2017 (*Biblioteca Psicologia e Mito*).

KENNEY, Joseph M. *Apotheosis and Incarnation in Mann's Joseph und seine Brüder*. *The German Quaterly*, p. 39-56, abr. 1983.

KERÉNYI, Karl. **Os deuses gregos**. 9. ed. Trad. Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 2000.

\_\_\_\_\_. **Arquétipos da religião grega**. Trad. Milton Camargo Mota. Rio de Janeiro: Vozes, 2015 (v. 1).

KOOPMANN, Helmut (Org.). **Thomas Mann Handbuch**. Frankfurt: Fischer, 2005.

KURZKE, Hermann. *Joseph und seine Brüder*. In: KURZKE, Hermann. **Thomas Mann: ein Porträt für seine Leser**. Munique: Verlag C. H. Beck, 2009 (p. 114-146).

\_\_\_\_\_. *Joseph um seine Brüder*. In: KURZKE, Hermann. **Thomas Mann: das Leben als Kunstwerk (Eine Biographie)**. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2013 (cap. 15, p. 418-443).

\_\_\_\_\_. **Mondwanderungen: Wegweiser durch Thomas Manns Joseph-Roman**. Frankfurt: Fischer, 2014.

KURZKE, Hermann; STACHORSKI, Stephan (Orgs.). *Joseph und seine Brüder*. In: **Thomas Mann Essays, Band 5: Deutschen und die Deutschen 1938-1945**. Frankfurt am Main: S. Fischer, 2002 (p. 185-200).

LACOCQUE, André. Uma narrativa ancestral: a história de José. In: LACOCQUE, André; RICOEUR, Paul. **Pensando biblicamente**. Trad. Raul Fiker. Bauru: EDUSC, 2001 (cap. 13, p. 387-420).

LACQUE-LABERTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc. **O mito nazista**. 2. ed. Trad. Márcio Seligmann Silva. São Paulo: Iluminuras, 2020.

LENHARO, Alcir. **Nazismo: "o triunfo da vontade"**. 7. ed. São Paulo: Ática, 2006.

LOUTH, Patrick. Os "Nibelungen", Ilíada alemã, de origem franca e burgúndia. In: LOUTH, Patrick. **A civilização dos germanos e dos vikings**. Rio de Janeiro: Otto Pierre Editores, 1979 (p. 313-316).

LUKÁCS, György. **Studies in European realism**. Nova Iorque: The Universal Library; Grosset & Dunlap, 1964.

\_\_\_\_\_. Thomas Mann e a tragédia da arte moderna. In: LUKÁCS, György. **Ensaio sobre literatura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965a (p. 178-235).

\_\_\_\_\_. Narrar ou descrever. In: **Ensaio sobre literatura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965b.

\_\_\_\_\_. **Estética** – Tomo II: problemas de la mimesis. Barcelona: Grijalbo, 1966 (cap. 10, p. 465-543).

\_\_\_\_\_. **Teoria do romance**. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.

\_\_\_\_\_. **Marxismo e teoria da literatura**. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

\_\_\_\_\_. **O romance histórico**. São Paulo: Boitempo, 2011a.

\_\_\_\_\_. **Arte e sociedade**: escritos estéticos (1932-1971). 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2011b (Pensamento Crítico, v. 13).

MAAS, Wilma Patricia Marzari. **O cânone mínimo**: o *Bildungsroman* na história da literatura. São Paulo: Editora Unesp, 2000.

MANN, Thomas. **Da república alemã / Irmão Hitler**. Trad. Mário Luiz Frungillo. No prelo, 1922.

\_\_\_\_\_. **Joseph und seine Brüder**. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1964.

\_\_\_\_\_. *Lebensabriß*. In: MANN, Thomas. **Über mich selbst**: Autobiographische Schriften. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1983 (p. 99-146).

\_\_\_\_\_. **José e seus irmãos**: As histórias de Jacó e O jovem José (v. 1). 2. ed. Trad. Agenor Soares de Moura. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000a (Coleção Thomas Mann).

\_\_\_\_\_. **José e seus irmãos**: José no Egito (v. 2). 2. ed. Trad. Agenor Soares de Moura. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000b (Coleção Thomas Mann).

\_\_\_\_\_. **José e seus irmãos**: José, o provedor. (v. 3). 2. ed. Trad. Agenor Soares de Moura. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000c (Coleção Thomas Mann).

\_\_\_\_\_. **A montanha mágica**. 2. ed. Trad. Herbert Caro. São Paulo: Nova Fronteira, 2000d (Coleção Thomas Mann).

\_\_\_\_\_. **A gênese do Doutor Fausto**. Trad. Ricardo F. Henrique. São Paulo: Editora Mandarim, 2001.

\_\_\_\_\_. **A morte em Veneza**. Trad. Isabel Castro Silva. Lisboa: Relógio D'Água, 2004.

\_\_\_\_\_. **Joseph and his brothers**: *The Stories of Jacob, Young Joseph, Joseph in Egypt, Joseph the Provider*. Trad. Lowes Porter. Londres: Everyman's Library, 2005.

\_\_\_\_\_. **Betrachtungen eines Unpolitischen**. Berlim: S. Fischer Verlag, 2012.

\_\_\_\_\_. **Travessia marítima com Dom Quixote**: ensaios sobre homens e artistas. Trad. Kristina Michahelles. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

\_\_\_\_\_. **Doutor Fausto**. Trad. Herbert Caro. São Paulo: Companhia das Letras, 2015a.

\_\_\_\_\_. Freud e o futuro. *In*: MANN, Thomas. **Pensadores modernos**: Freud, Nietzsche, Wagner e Schopenhauer. Trad. Márcio Suzuki. Rio de Janeiro: Zahar, 2015b (p. 53-81).

\_\_\_\_\_. **A morte em Veneza; Tonio Kröger**. Trad. Herbert Caro e Mário Luiz Frungillo. São Paulo: Companhia das Letras, 2015c.

\_\_\_\_\_. **Os Buddenbrooks**. Trad. Herbert Caro. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

\_\_\_\_\_. **Die Geschichten Jaakobs / Der junge Joseph**. *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe (Werke, Briefe, Tagebücher)*. Frankfurt am Main: Kommentar S. Fischer, 2018a.

\_\_\_\_\_. **Joseph in Ägypten / Joseph der Ernährer**. *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe (Werke, Briefe, Tagebücher)*. Frankfurt am Main: Kommentar S. Fischer, 2018b.

\_\_\_\_\_. **O eleito**. Trad. Claudia Dornbusch. São Paulo: Companhia das Letras, 2018c.

\_\_\_\_\_. **Confissões do impostor Felix Krull**. Trad. Mário Luiz Frungillo. São Paulo: Companhia das Letras, 2018d.

\_\_\_\_\_. **Mário e o mágico**: uma experiência trágica de viagem. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.

MAQUIAVEL. **O príncipe**. Lisboa: Pé da Letra, 2019.

MARIANO, Wellington (Trad.). Encontradas moedas egípcias com a efígie de José: Informação foi publicada pelo jornal egípcio 'Al-Ahram'. **MEMRI / A Supremacia das Escrituras / Genizah Virtual / Gospel Prime**. Disponível em: <https://tinyurl.com/ycxftjir>. Acesso em: 05 abril 2023.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. **Introdução à estilística**: a expressividade na língua portuguesa. 4. ed. São Paulo: EDUSP, 2011 (Acadêmica, v. 71).

MARX, Karl. **O 18 de brumário de Luís Bonaparte**. Trad. Nélcio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2011 (Coleção Marx-Engels).

MAYER, Hans. **Thomas Mann**. Frankfurt: Suhrkamp, 1980.

MAZZARI, Marcus Vinicius. **De Mário e o mágico a Doutor Fausto**: o fascismo na obra de Thomas Mann. *In*: ANAIS... Palestra da Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo. São Paulo: SBPSP, 03 de maio de 2023. 2023a.

\_\_\_\_\_. A hipnose do fascismo. *In*: MANN, Thomas. **Mário e o mágico**: uma experiência trágica de viagem. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2023b (p. 63-101).

\_\_\_\_\_. Thomas Mann e as ideologias do ódio: “Irmão Hitler”. **Estadão: Estado da Arte**. Disponível em: <https://tinyurl.com/357ubeme>. Acesso em: 05 de abril de 2023c.

MEIRELES, Cecília. **Romanceiro da Inconfidência**. São Paulo: Global, 2015.

MIELIETISNKI, E. M. O romance “mitológico” do séc. XX: observações introdutórias. *In*: MIELIETISNKI, E. M. **A poética do mito**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987 (p. 350-405).

\_\_\_\_\_. **Os arquétipos literários**. Trad. Aurora Fornoni Bernardini, Homero Freitas de Andrade e Arlete Cavaliere. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2015.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2013.

MUECKE, D. C. **A ironia e o irônico**. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995.

NEUMANN, Franz. **Behemoth: the structure and practice of national socialism, 1933-1944**. Chicago: Rowman & Littlefield Publishing Group, 2009.

NIETZSCHE, Friedrich. **A Gaia Ciência**. Trad. Márcio Pugliesi; Edson Bini e Norberto de Paula Lima. Hemus, [s. d.].

\_\_\_\_\_. **Considerações intempestivas**. Trad. Lemos de Azevedo. Barcarena; São Paulo: Editorial Presença; Martins Fontes, 1976.

\_\_\_\_\_. **O nascimento da tragédia ou Helenismo e Pessimismo**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

\_\_\_\_\_. **Assim falou Zaratustra**: um livro para todos e para ninguém. Trad. Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: LP&M, 2016.

OS NIBELUNGOS: a morte de Siegfried e a vingança de Kremilda. Direção: Fritz Lang. Intérpretes: Hanna Ralph, Hans Adalbert Schelettow, Margarete Schön, Paul Richter, entre outros. (150 min – primeira parte; 131 min – segunda parte).

OTTE; Georg; COSTA, Luana Signorelli Faria da. **Entrevista com Georg Otte**. No prelo, 2023.

PAULINO, Sibeles; SOETHE, Paulo. Thomas Mann e a cena intelectual no Brasil: encontros e desencontros. *Pandaemonium Germanicum*, p. 28-53, 2009. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/pg/n14/a04.pdf>. Acesso em: 31 jul. 2023.

PEREIRA, Isidro, S. J. **Dicionário grego-português & português e grego**. 8. ed. Livraria A.I. Braga, [s. d].

PIMENTA, Olímpio. **A invenção da verdade**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

POLIAKOV, Léon. **A Europa suicida: 1870-1933 – História do Antissemitismo IV**. Trad. Hilde Teixeira; J. Guinsburg e Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 2007 (Estudos; v. 66).

PRATER, Donald. **Thomas Mann: uma biografia**. Trad. Luciano Trigo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

RANCIÈRE, Jacques. **Figuras da história**. Trad. Fernando Santos. São Paulo: Editora Unesp, 2018.

RIEGL, Alois. **O culto moderno dos monumentos: a sua essência e a sua origem**. Trad. Werner Rothschild Davidsohn e Anat Falbel. São Paulo: Perspectiva, 2014.

RÖHL, Ruth. A ironia – traço estilístico em Thomas Mann. **Letras**, Curitiba, n. 39, p. 227-237, 1990.

ROSENBERG, Alfred. *Mythos und Typus*. In: ROSENBERG, Alfred. **Der Mythos des 20. Jahrhunderts: eine Wertung der seelisch-geistigen Gestaltenkämpfe unserer Zeit**. Createspace Independent Pub, 2012 (p. 233-248).

ROSENFELD, Anatol. Introdução. In: MANN, Thomas. **As confissões do impostor Felix Krull**. São Paulo: Editora Hemus, [s. d].

\_\_\_\_\_. **Thomas Mann**. São Paulo: Perspectiva, 1994.

SCHILLER, Friedrich. **Poesia ingênua e sentimental**. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.

SCHOLEM, Gershom. **As grandes correntes da mística judaica**. Trad. Dora Ruhman, Fany Kon, Jeanete Meiches e Renato Mezan. São Paulo: Perspectiva, 1972.

SPENGLER, Oswald. **A decadência do Ocidente**. Trad. Herbert Caro. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.

SPINA, Segismundo. **Cultura literária medieval**. 3. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

STROHSEHNEIDER-KOHR, Ingrid. **Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung**. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2002.

SUSEMIHL, Elsa Vera Kunze Post. **Hipnose, fascismo e psicanálise**. Comentário ao texto “A hipnose do fascismo”, de Marcus Mazzari. In: ANAIS... Palestra da Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo. São Paulo: SBPSP, 03 de maio de 2023.

TOLKIEN, J. J. **O hobbit**. 2. ed. Trad. Lenita Maria Rímoli Esteves e Almiro Pisetta. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

TRAVERS, Martin. Thomas Mann, *Doctor Faustus and the Historians: the function of ‘anachronistic symbolism’*. In: ROBERTS, David. **The modern german historic novel**. Nova Iorque, Oxford: Berg, 1985 (p. 145-159).

VAN DOREN, Mark. *Joseph and his brothers: a comedy in four parts*. In: HATFIELD, Henry (Ed.). **Thomas Mann: a collection of critical essays**. Prentice-Hall Inc., Englewoods Cliffs, 1961 (p. 96-108).

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e tragédia na Grécia antiga**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011 (Estudos, v. 163).

VICO, Giambattista. **A ciência nova**. Trad. Jorge Vaz de Carvalho. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2005.

VON DER LÜHE, Irmela. „*Ein Fest der Erzählung*”: *Thomas Manns Tetralogie Joseph und seine Brüder als Paradigma von Weltliteratur*. In: LAMPING, Dieter; TIHANOV, Galin (Orgs.). **Vergleichende Weltliteraturen / Comparative World Literatures**. Springer Verlag, 2019 (p. 203-218).

VUILLET, Hélène. **Thomas Mann: les métamorphoses d’Hermès**. Paris: Presse de l’Université Paris-Sorbonne (PUPS), 2007.

WAGNER, Richard. **A obra de arte do futuro**. Lisboa: Antígona, 2003.

WHITMAN, Jon. **Interpretation and allegory: Antiquity to the Modern Period**. Boston: Brill Academic Publishers, 2003.

WHITMAN, Walt. **Folhas de relva: edição do leito de morte**. Trad. Rodrigo Garcia Lopes. São Paulo: Hedra, 2011.

ZILBERMAN, Regina. O romance histórico: teoria e prática. In: BORDINI, Maria da Glória (Org.). **Lukács e a literatura**. Porto Alegre: EdiPUCRS, 2003 (p. 109-139).

## ANEXOS – E AGORA, JOSÉ?

### ANEXO A: GLOSSÁRIO DE MOTIVOS

Os *Leitmotive* são termos usados na terminologia musical, mas em *José e seus irmãos* também se apresentam motivos literários. Para organizar a leitura tanto da tese quanto do romance manneano, foi criado este dicionário de termos importantes para a interpretação. Foi levada em consideração a ordem alfabética em língua portuguesa.

**ABERTURA DA BOCA.** Ritual realizado no Egito Antigo para que os mortos pudessem usufruir das oferendas deixadas em sua tumba, bem como para conseguirem se dirigir aos deuses no submundo. Outros arquétipos (significados) ao longo da tetralogia: caguetar (delação dos irmãos por parte de José); tagarela (fala bonita de José que consegue convencer tanto o povo quanto autoridades políticas pelo seu discurso). A língua bifurcada também é sinal de duplicidade e malícia, ao mesmo tempo, podendo se assemelhar à perfídia da cobra ou à sintaxe lunar (coisas vistas de forma diferente se olhadas de noite ou de dia). No Egito, José era a boca superiora. Ou então ainda o contrário: Osarsif como Abôdu, o senhor do silêncio, pois saber se calar também é um poder. O silêncio é ancestral; é um poder dos patriarcas.

**ÁRVORE.** Símbolo da árvore do conhecimento já desde Adão e Eva no Gênesis. A árvore sagrada na história de José é o terebinto, planta conhecida por ser muito cheirosa. A botânica é importante para a tetralogia e o símbolo da coroa de José é o mirto. Como um arcabouço de conhecimento, outro arquétipo: Aron: arca de Noé; protótipo de toda a sabedoria.

**ASSOCIAÇÃO DE IDEIAS (“*Gedankenverbindung*”).** Conceito introduzido no capítulo “O nome”, da primeira parte “Ao pé do poço” do primeiro volume *As histórias de Jacó*. Termo extraído das leituras que Thomas Mann fez de Freud para explicar o método de cisma de Jacó. Outros arquétipos (sinônimos): “*Folgen und Zusammenhängen*” (“Jacó faz uma descoberta”).

**A HISTÓRIA SE CONTA A SI MESMA (“*und erzählte geschehend sich selbst*”).** Ausência de narrador (Mont-Kav, Mai-Sachme, figuras paternas, experientes e já conhecedoras da história).

**A TERRA SALTA AO SEU ENCONTRO (“*»die Erde ihm entgegengesprungen« sei*”).** Cômica expressão idiomática apontada pelo narrador no capítulo “O servo mais velho”, da segunda parte “Abraão” do primeiro volume *As histórias de Jacó*. Tem a ver com o conceito de facilidade: aos grandes patriarcas caminhos são facilitados para que eles alcancem a bênção.

Mesmo o mais difícil dos obstáculos se remove, como se fossem autônomos e eles mesmo tivessem consciência de serem um obstáculo.

**BASTIDORES DO TEMPO (“*Küstenkulissen*”).** Termo já apresentado na segunda parte do primeiro prelúdio, “Descida ao inferno”. A ideia é a de que somos sempre bastidores do tempo seguinte: nunca seremos os verdadeiros descobridores de nada, nunca somos os reais agentes: significa ser parte de um plano maior, superior (místico).

**BÊNÇÃO (“*Segen*”).** Recompensa aos fiéis na doutrina de Deus, como que para selar o pacto de fidelidade. Pode ser direcionada a um único indivíduo; pode ser uma bênção dupla ou então ambígua; ou ainda em relação a um povo inteiro.

**ERRO.** Do grego, *hamartia*, a essência da tragédia. É um motivo para atrair o contrário da bênção. Arquétipos: mentira, erro, falsidade, mal-entendido, engano. Exemplos: roubo dos terafim (imagens) por parte da preferida Raquel revela traços de delinquência (e quando ela morre não se sabia de onde vinha a maldição, se da tradição pagã ou do Deus de Jacó); Rubem se comportou mal, tendo dormido com uma das escravas do pai (embora tal pecado não tenha impedido a bênção no leito de morte do pai Jacó); Jacó enganando o pai Isaac, que estava cego, entregando-lhe um prato de ervilhas e sua mãe Rebeca o ajudando nesse conluio para se parecer com Esaú, vestindo um manto peludo.

**ESPERA.** Grande parte do livro se passa na inação e no imobilismo, o que também contribui para a trama. Abraão era o homem primordial (“*Urmann*”). Era um lunático que peregrinava enquanto esperava e esperava enquanto peregrinava. Jacó é o usurpador: teve que pagar em tempo de espera de anos pelo seu logro. E José espera agindo: esperava a sua bênção, enquanto provocava outras. Também é o radical etimológico para a própria palavra “esperança”. Como no capítulo “Rubem vai ao poço”, em que aparece o germe da expectativa (“*Keim der Erwartung*”).

**ESTRABISMO.** Lia, a esposa preterida, é frequentemente descrita com um problema de visão que deixa seus olhos sempre marcados. Toda a prole de sua descendência sente vergonha dessa patologia, sendo que frequentemente olham para o chão, tentando disfarçar os traços. Porém, problemas de visão são frequentes na obra, pois também Isaac estava quase cego quando não reconheceu o filho Jacó e deu a bênção erroneamente a ele. Nesse sentido, também a visão assume alguns arquétipos como: visão (sentido humano); visão (perspectiva, ponto de vista); identificação (reconhecimento); consciência. Também no fim da tetralogia: o encerrar dos olhos como final do ciclo. Deus falou em sonho a Jacó: “José porá a mão sobre teus olhos” (capítulo “Jacó ensina e sonha”).

**HORÓSCOPO (“Sternbildfigur”).** Símbolo da promessa de Jacó. Cada irmão receberia o seu quinhão de acordo com aquilo que era predeterminado pela sua personalidade e pela estrela de seu nascimento.

**JOGO.** Especialmente, o jogo de tabuleiro. José e Jacó; José e Mut; José e Mai Sachme; copeiro e padeiro. Nesse sentido, outro arquétipo de José se revela: José, o jogador.

**NUMEROLOGIA.** Como estudioso da cabala e do *midrashim*, Thomas Mann incorpora na tetralogia uma numerologia que corrobora também para o sentido mitológico. Tais reflexões apresentadas a seguir são válidas tanto para os números em si quanto para os seus **múltiplos**.

- **NÚMERO 2.** Número por excelência de irmãos, gêmeos ou não. Formação de pares: Caim e Abel; Esaú e Jacó; Lia e Raquel; José e Benjamin; Dudu e Teófilo; Hui e Tui; Esesi e Ebebi; Efraim e Manassés etc. Também como par amoroso: Adão e Eva; Jacó e Raquel; Eni e Putifar; José e Aseneth, entre outros. Princípios ordenadores do universo: esfera rolante (cima e baixo); Urim e Tummim; Tohu e Bohu; Baal e Baalat.

- **NÚMERO 3.** Trindade descoberta pelos sacerdotes de On, os “inventores do tempo”, pois inventaram o relógio de sol. A vantagem da doutrina de On é ser abstrata, especulativa, relativa, podendo ser comparada a qualquer outra religião e podendo dominar o muito inteiro (significado de “católico” como universal). A própria forma geométrica do triângulo (pirâmide) é continuação da doutrina de On. Mas o número também está presente nos seguintes momentos: a profecia de Jacó em seu leito de morte (discurso dividido em 3 partes); as 3 formas do Deus-Sol Rá (ou Rê), a depender da hora do dia; a história em 3 partes de Mai-Sachme; os 3 significados diferentes de “profundidade”, podendo passar um para o outro: profundidade do mundo, profundidade do tempo e profundidade da alma (ASSMAN, 2006, minha tradução, p. 16).<sup>56</sup> E ainda a tríada acadiana: An (céu), En-lil (deus da atmosfera) e En-ki (senhor da terra). Também são 3 as vezes que o padeiro estremece, porque ele se delatou demais (in)conscientemente e 3 foram os anos de angústia amorosa e espera de Mut-em-enet.

- **NÚMERO 4.** Além do próprio número de volumes do romance, igualmente os 4 atos de *Nibelungenringen* de Richard Wagner (“O ouro do Reno”; “A valquíria”; “Siegfried” e “O crepúsculo dos deuses”). A tetralogia está presente em toda a obra: menção a 4 rios (no prelúdio “Descida ao inferno”: Pison = Ganges, Gihon = Nilo = Chapi = El Chaddai = Ápis, Eufrates e Hidekel = Tigre); 4 anos (Siquém);

---

<sup>56</sup> No original: “drei verschiedene Bedeutungen von «Tiefe» ineinander übergeben: Welttiefe, Zeittiefe und Seelentiefe” (ASSMAN, 2006, p. 16).

Hebron: cidade dos 4; são 4 as mulheres de Jacó (Raquel; Lia; Zelfa e Bala); 4 como o número do equilíbrio/desequilíbrio na mitologia egípcia: Seth; Osíris; Ísis e Néftis; os 4 pontos cardeais: Mestha, Hapi, Tuamauf e Qebhsennuf; Tamar garante a linhagem com o quarto filho de Jacó: Judá – Jehuda, o quarto também na sucessão (desprezando seus próprios 3 filhos: Sela, Her e Onan).

- **NÚMERO 5.** Número provável para os anos de vacas gordas e magras. Além disso, foram 5 escolhidos por José a pedido do faraó para serem os pastores superiores: Rubem, Judá, Benjamin, Neftali e Gad (capítulo “Jacó comparece diante de Faraó”).

- **NÚMERO 7.** Número plausível para os anos de vacas gordas e magras; José apresentado como sétima mercadoria em casa de Putifar; 7 motivos para não ficar com Mut (capítulo “Da castidade de José”).

- **NÚMERO 12.** 12 são os filhos de Jacó, cada um representando um signo do zodíaco; 12 anos tinha Raquel quando Jacó a conheceu; são 12 os deuses do panteão mitológico greco-latino; 12 anos no total de vacas (7 gordas e apenas 5 magras); 12 tons musicais; 12 anos de império nazista (1933-1945).

- **NÚMERO 17.** Quantidade padrão, uma espécie de “cálculo transcendental”, de dias que dura uma viagem mais longa: Eliézer quando foi buscar Rebeca; o percurso do Jordão até o Egito; a viagem de José da prisão em Zavi-Rá até a casa de faraó.

- **NÚMERO 40.** Idade do faraó Amenhotep III ao morrer; idade que tinha o faraó Amenhotep IV, o Ekhnaton, no fim da tetralogia, também numa imagem de ruína; 40 dias de espera no deserto; quantidade de dias entre a conversa de José sobre os sonhos do padeiro e do copeiro na prisão em Zavi-Rá até o parecer oficial de faraó que coincidia exatamente com o seu aniversário.

**PACTO (“*Bund*”).** A aliança entre homem e Deus ocorre de tal forma que ambas as partes tentam se beneficiar.

**POÇO (“*Brunnen*”).** A tetralogia de *José e seus irmãos* começa justamente com esse questionamento, com a pergunta se é fundo o poço do passado. Ele é um termo polissêmico, podendo assumir vários sentidos: o de útero, pois representa a ligação de José com o escuro, líquido, íntimo, insondável; o de tumba: pois simboliza algo a partir do qual não se vislumbra saída (situação limítrofe), como o poço literal em que José foi jogado pelos irmãos na crise de ódio; e o de ponte, pois ainda pode indicar o ínterim, o meio-termo entre a vida anterior, conhecida e familiar, e uma nova a ser assumida, a ser enfrentada com coragem. É ainda uma infraestrutura arcaica: um depósito de água, elemento essencial à sobrevivência (sentido de cisterna). O poço aludido na passagem é o do início

da tetralogia, um lugar físico onde José está sentado ouvindo histórias do pai, mas no futuro será um lugar mítico, onde José será jogado pelos irmãos e no qual ele empreende uma busca pelo autoconhecimento, conversando com Deus e depois ressuscitando. Por fim, como lugar de entrada e saída, o poço manifesta ligação entre Eros e Tântatos, ou seja, sexo e morte, como também apontam os estudos psicanalíticos de Sigmund Freud. Portanto, o poço representa a repetição, pois ele reaparece em momentos decisivos. O poço também é como um lugar do não movimento da água. Outro arquétipo: Absu, que, na mitologia suméria, é o oceano subterrâneo.

**PRIMAVERA (“*Weltenfrühlings*”).** O próprio capítulo da “Ishtar” em *As histórias de Jacó* já começava também com a primavera e agora trata-se da repetição de um ciclo. José nasceu sob o signo da Virgem (primavera nos trópicos íferos). Conveniente a ponto da perfeição foi que os irmãos chegassem à casa de Jacó na primavera no capítulo “A notícia” de *José, o provedor*. É também na primavera que Jacó opera o logro dos rebanhos brancos e malhados. Portanto, é o símbolo da esperança e da frutificação.

**PROMESSA (“*alten Pläne*”).** Ou ainda “*Heilsplan*” ou ainda “*heilig Spiel*”: o plano superior; o plano divino. Tempo de espera que visa a um resultado maior e benéfico, prometido por firmar aliança com um único e exclusivo Deus. O melhor aproveitamento do tempo de vida na terra é recompensado com a eternidade no plano celeste: Abraão esperou 17 dias pela esposa Rebeca; Jacó esperou (viveu) 25 anos na terra de Labão; José espera 3 dias no poço; nos 13 anos que José ficou em casa de Putifar, passou de escravo chabirita a “servo hebreu”; a espera de Eni-Mut por José junto com os seus vários planos de sedução; José espera 40 dias (37 + 3 dias) para tomar providências quanto aos presos: condenação do padeiro e exaltação do copeiro, este que servirá junto com ele na corte do faraó Ekhnaton; José espera 1 ano até Benjamin levar o evangelho e seus irmãos irem para o Egito.

**QUEDA.** Termo genérico que alude desde à queda do ser humano ao comer do fruto proibido (Adão e Eva no Gênesis) até um sinônimo de *hamartia*. Um de seus arquétipos são as descidas ao inferno: os poços de José (conversa com Jacó; poço no qual foi jogado pelos irmãos; prisão de Mai-Sachme, outra espécie de poço; o próprio Egito, como terra inferior; a tumba dupla de Jacó em Machpelach, comprada por 400 siclos). Metáfora da terra se abrindo (intimidade com a terra, abismo = ser engolido por ela). Arquétipo: Bôr = cisterna, prisão, inferno (“No fosso”). Outro arquétipo: cair para trás (“*fällt auf zu Rücken*”), trás = passado (“Rubem vai à cisterna”).

**REUNIÃO NO EGITO (“*Nachkommenlassen*”).** Ideia também de descendência, como se o mero fato de a família poder se ver de novo já

garantisse a sobrevivência e a continuidade da horda. A reunião no Egito começa a partir da história secundária de Tamar.

**SONHO.** Não só nos momentos quando a palavra explicitamente aparece nos títulos de capítulos, como também nas seguintes ocasiões: sonho de Jacó com o lugar sagrado da pedra (Beth-El: a Casa de Deus); sonho de Jacó com a escada que leva ao céu; sonho de José com a Casa de Deus; sonho de José com os irmãos como constelações (seres celestes subordinados: estrelas); sonho de José com as gavelas se curvando; José teve o sonho premonitório dos 7 anos de fome no navio indo para o Egito; sonho de Tutmós IV para desenterrar a imagem do pai, que é feminina: a esfinge (“José junto às pirâmides”); sonho de Eni-Mut com a mão sangrando (e José a socorrendo); sonho do copeiro: espremer suco da uva na água gelada do faraó com 3 varas (3 dias); sonho do padeiro: aves bicam a comida carregada pela cabeça em 3 cestos (3 dias); sonho de faraó com as vacas engolindo as espigas e as espigas engolindo as vacas.

**TÚNICA MULTICOLORIDA (“*das verbuntene Kleid*”).** Do hebraico, *kêtonet passim*, é o véu de noiva de Raquel, rasgado por Jacó em suas núpcias. Veste sagrada e sombria, porque é um véu e esconde como a deusa Maya; portanto, é símbolo também de proteção e esconderijo. Além disso, marca da primogenitura de José, pois a roupa foi passada para ele, arrebatada em um jogo de tabuleiro que vence do pai Jacó, o que causa inveja nos irmãos. Só a palavra *passim* pode ser traduzida como “colorida”, “bordada” ou “listrada”, o que confere às vestes de José um caráter de multiplicidade. Porém, na tetralogia há o entendimento de que o coletivo se converte em individual e vice-versa, e o que é disperso volta a se tornar uno. Então, a vestimenta dada a José é um símbolo mítico de comunhão entre corpo e espírito, pois, ao vesti-la, José incorpora um poder, que é o seu direito à primogenitura. É como se fosse o escudo dos heróis épicos; a capa da invisibilidade de Siegfried. Na túnica, estão representadas histórias de heróis e de antepassados, como Gilgamech, por exemplo, que se sintetizam na figura de José. Com ódio, os irmãos jogam José no poço, rasgando também a sua túnica, representando o contrário: os não reconhecedores de sua história passada, como se a ela não precisassem prestar nenhuma homenagem. E em sua blasfêmia eles vão além: rasgam a túnica e a mancham em sangue de animal. São dois símbolos criados a partir do mesmo elemento: a túnica e a ausência/retirada da túnica. E o manto de José foi duplamente rasgado: a primeira vez pelos irmãos e depois pela Mut-em-enet, que tenta reter José pelas vestes e acaba as puxando (são elas que vão servir como prova de punição para Putifar). Ao retornarem para casa, os irmãos apresentam aquele símbolo para Jacó, como o sinal da ausência do irmão morto: o corpo banhado de sangue. E agora os irmãos tornam-se também os profanadores. A túnica é por fim uma indumentária, como um ator que assume um cargo e veste um traje numa peça teatral, pois José tem um papel a cumprir. Observação: na bênção no leito de morte de Jacó, Tamar estava vestida com *kêtonet paspasim*, pois agora ela é a

nova portadora da bênção. Segundo Fischer (2002, p. 166), o *Leitmotiv* da roupa (“*Kleid*”) em José se liga a vários outros termos, comprovando a sua polissemia. Por exemplo: perna, quadro, sangue, noiva, perto, rugas, celebração, festa, camisa, tribunal, jaqueta, sofrimento, linho, véu, manta, mãe, superior, tanque, protegido, acima, abaixo, mulheres, mundos, vestuário, virgens, área coberta, noite, encapuzados, deserto, pompa, púrpura, noite, pó, saia, cambraia, avental, trabalho, duplo, pelagem, ouro, vilosidades.

**VÍTIMA.** Ou ainda vítima do futuro (“*Opfer der Zukunft*”), como aparece no capítulo “No fosso”. Isaac é a primeira vítima poupada e depois José também se livra de várias situações que para qualquer outro que não ele muito bem poderiam ter sido fatais. A ideia de holocausto já era presente em algumas religiões politeístas da Antiguidade. Porém, no Gênesis, as vítimas são as próprias pessoas, que configuram peças no jogo de Deus. Há ainda o contrassacrifício (“*Gegenopfer*”), no capítulo “Singelo passamento de Mont-kav”.

## ANEXO B: GLOSSÁRIO DE NOMES

No sentido de posteriormente talvez poder contribuir com a futura edição de *José e seus irmãos* que será lançada pela editora Companhia das Letras e revisada por Reginaldo Gomes, segue uma lista de organização quanto a personagens, aos nomes de lugares e a estrangeirismos aludidos na tetralogia, informações estas que foram divididas pelos quatro romances.

### AS HISTÓRIAS DE JACÓ

#### Prelúdio: Descida ao inferno

**SEMAEL.** Aludido na parte 9 do primeiro prelúdio. Anjo pecador, tido como a origem do mal. Teria sido ele a influenciar Deus para criar o homem. Semael significa “veneno de Deus” (sama = veneno). A origem do mal é a criação do homem. Pelo fato de os homens serem fecundos: disseminação do mal. É como se Semael fosse o primeiro racista, pois se virou contra a raça dos humanos. No livro do Apocalipse: anjo da morte. Aludido também no outro prelúdio da tetralogia manneana: “Prelúdio nas esferas superiores”. Seus arquétipos: anão Dudu; Lúcifer; Esaú.

**ADÃO.** O primeiro homem. É o preferido do Altíssimo. Seus arquétipos: Adam > Adom > Adonai, à imagem e à semelhança.

#### Ao pé do poço

##### Istar

**ISTAR.** Ou Ishtar. Achera = Acrath, Astaroth (deusa do amor), Achtarti, Nana, Istar (deusa do ar). Arquétipo por excelência da duplicidade, em sua forma andrógina (barbada). Seus arquétipos: Inanna, Astarte.

**JACÓ.** Pai das 12 tribos de Israel, filho de Isaac, irmão de Esaú. Seus arquétipos: Iekev; Jaakob.

##### Dueto

**ENOQUE.** Da sétima geração de Adão (lembrando que todos os volumes da tetralogia têm 7 partes), pai de Lameque e Rquel, segundo a tradição. É um autor (escritor), reforçando a discussão metalinguística na tetralogia.

## Jacó e Esaú

### Elifaz

**ELIFAZ.** Filho de Esaú que tenta vingar seu pai do malogro de Jacó. Ao conversar com Jacó, Elifaz acaba se rendendo.

### Esaú

**ESAÚ.** Irmão de Jacó, seu gêmeo e contraparte. Seus arquétipos: Seth, Siquém, Tífon (monstro de fogo na mitologia grega), Nergal (Sin, o vermelho = signo da morte na noite de Pessach), Marte (deus da guerra), Edom, Moloc, Melec, Marduk, Deus planeta, homem sem tempo, tio de José, porco do mato, javali, irmãos de José, chacal.

## A fuga

### O grande logro

**RAQUEL.** A esposa preferida, Ishtar, água, significa literalmente “ovelha” em hebraico, assim como o seu filho José será o cordeirinho.

**REBECA.** A irmã-esposa, um arquétipo da própria Eva.

### Jacó vai ter com Labão

**JERUBBAL.** Um intérprete.

### A refeição da arte

**ABDCHEBA.** É um intérprete de Lia. Significa literalmente “língua desembaraçada” (como o próprio José posteriormente).

## Servindo Labão

### Jacó faz uma descoberta

**MARDUCA.** Fiel cachorro de Raquel. É apresentado junto com ela, quando ambos estão num poço e são encontrados por Jacó, em ocasião de sua chegada. O cão Marduca, que antes era de Raquel, agora era de Jacó.

## As irmãs

### O animal imundo

**EA-OANES.** Os “eões”. É um deus-peixe que Jacó vê em sonho e que o ajuda a encontrar águas subterrâneas (Absu), descoberta que vai lhe render a grande estima de Labão. É como um pretexto para o narrador traçar uma teoria do “**mito do monoteísmo**”, já que o próprio Jacó apresenta, neste momento, mais ligações com divindades inferiores (Ea-Oanes na grande descoberta e também um outro sonho com Anúbis) do que com o próprio Deus.

## Raquel

### O oráculo do azeite

**RIMUT.** Rimut ou Rimanni-Bel é o profeta acionado por Raquel, pois ela queria ouvir uma profecia sobre o filho que estava aguardando. Mais uma vez se trata do “mito do monoteísmo” e Jacó vai acompanhá-la, mas a contragosto. É ele quem diz que o número dois é fatídico para ela (ela ainda não sabia, mas o segundo filho seria a causa de sua morte). A segunda parte da profecia é que um filho ao mesmo tempo morrerá e se erguerá.

### Branços e malhados

**BEOR, ALUB E MURAS.** Filhos vivos de Labão. Conduzem o seu patrimônio e negociam com Jacó.

## O JOVEM JOSÉ

### Abraão

### O servo mais antigo

**DAMASEK E ELINOS.** Filhos de Eliézer. Quando Eliézer morre, o filho mais velho – Damasek – assume o seu nome. Assim, entende-se que o seu nome não é um nome, mas sim uma função, o que explica ele ter vivido ao longo de centenas de gerações, tendo servido tanto a Abraão quanto a Jacó. Eliézer não é um nome próprio, mas sim um papel, como Mazkir (arauto ou historiador). Eliézer é o arquétipo de professor, o que é assumido por José quando ensina informalmente a seu irmão Benjamin (capítulo “O bosque de Adônis”). Nesse sentido, José cumpriu o destino que Eliézer queria para ele: o de ser repetido, o de ser professor.

**O amo do servo**

**AMATLA.** Também chamada de Emtelai. É a mãe de Abraão.

**José e Benjamin**

**CHEJAKIM.** O céu das nuvens, em contraposição ao Rakia: o céu estrelado.

**AZA E AZAEL.** Anjos que ficam com ciúmes de José, em seu sonho no qual ele é convidado para entrar na Casa de Deus. Dialogam com o anjo pecador Semaél, do prelúdio “Descida ao inferno”.

**JAHU.** O próprio Deus; um de seus nomes, bem como Shaddai (ou Chaddai), El elion, El ro’i, El olam (ou Eloah), Elbethel. Arquétipo do pai (complexo) na trajetória de José: Deus > Jacó > madianita > Mont-kav > Mai-Sachme > Rubem.

**O terror de Rubem**

**ENOQUE E PALU.** Filhos de Rubem. Lembrando que Enoque é um nome que já havia aparecido na tradição e na própria tetralogia, especificamente, no capítulo “Dueto” da parte “Ao pé do poço” do primeiro volume, *As histórias de Jacó*.

**CHUA.** Primeira esposa de Judá. Não é um nome, mas sim um epíteto. Seu nome é desconhecido e ela era filha de Sue, um cananeu.

**José vai ter com os irmãos****A exigência**

**PAROCH.** Burro que José pediu: Paroch (para trocar de Issacar). Recebe a branca **Hulda**, de 3 anos, jovem como ele, fazendo parecer que era o que ele queria desde o início.

**A contusão de Lamech**

**NAEMA.** Irmã de Caim e Abel, por quem brigaram (visão da mulher como culpada).

## A pedra sobre o fosso

### Os ismaelitas

**ISMAELITAS.** Chamavam-se Musri, ou em outro dialeto Mosar ou ainda Midian. São chamados de “ismaelitas” por serem considerados descendentes de Ismael, mas também são conhecidos como “madianitas” (são termos sinônimos entre si).

**MIDSAM.** O genro do ancião madianita; os filhos desse ancião são Kedar e Kedma e o sobrinho se chama Efer. Ainda da sua trupe: Ba’almahar, o carregador; Jupa: outro ajudante (mencionados mais à frente, no capítulo “Putifar” no próximo volume).

## O despedaçado

### Jacó pranteia a morte de José

**BUNA.** Esposa de Simeão.

**ESPOSA DE LEVI.** Neta de Eber (sem nome).

## JOSÉ NO EGITO

### A viagem para baixo

#### Diante do amo

**DAGANTAKALA.** Vizinho do ancião madianita. Pretexto para desafiar José com um problema matemático, para testar os seus conhecimentos.

**HEKET.** A grande parteira de Osiris.

#### A fortaleza de Zel

**MONT-KAV.** Filho de Achmose, superintendente de Putifar, de quem José aprende e a quem substitui depois de sua morte.

## Entrada no Cheol

### A cidade do enfaixado

**MÊNFIGIS.** A cidade do enfaixado; na época, uma das cidades mais importantes do Egito. Na cultura de Jacó, Cheol é o mundo dos mortos, o que corresponde

ao Egito. Egito é a terra de Cam > Keme (preconceito de Jacó). Outro nome para o reino dos mortos: Aralla. Posteriormente, o nome da cidade de Menfe foi reduzido de Men-nefru-Mirá.

**CHNUN.** Ou então Khnum ou Khnemu. Chamado de “o criador”, pois é o deus da origem da fonte do Nilo.

**ÁPIS.** Repetição viva de Ptach.

**TEBAS.** Veset ou Wêse, outros nomes de Tebas. Seus arquétipos (epítetos): Veset-per-Amun, Thebai, Novet-Amun.

**SACHMET.** Esposa de Ptach, rei de Mênfis, a poderosa, com canela de leão e amante da guerra: a raivosa (Atenas na mitologia grega).

**NEFERTÉM.** Filho de Sachmet e Ptach. Uma outra esfinge: enigmático. Como José e a sua coroa de mirto, o seu símbolo é representado pelo lótus azul, que vive carregando.

## A chegada

### A viagem pelo rio

**THOT-NOFER.** O barqueiro. Arquétipo: Caronte, na mitologia grega.

**CRETA.** Também conhecida pelo epíteto Chipre-Alachia.

### Os anões

**ZESET.** Esposa de Dudu, o anão mal. Dudu (ou no original em alemão, Dûdu, com acento) é o superintendente de guarda-roupa de Putifar.

**ESESI E EBEBI.** Filhos de Dudu, que o anão faz questão de destacar, por orgulho, como pessoas de tamanho normal, apesar de seu nanismo.

**BES-EM-HEB.** Ao mesmo tempo, paradoxalmente, *clown* e vizir. “Bes” significa “em festa” ou Chepses-Bes (magnífico Deus). É o sócia invertido (*Doppelgänger*) de Dudu. Seu arquétipo é o epíteto Se’ench-Ven-nofre-Neteruhopte-em-per-Amun: o Ente benigno (isto é, Osiris), “conserva em vida na casa de Amun o predileto dos deuses”; ou amado de Deus – o “Teófilo”.

## Putifar

**PUTIFAR.** Tratado pelo epíteto “Petepré”, senhor das armas, guarda oficial, título apenas honorífico concedido pelo faraó. Seu arquétipo é o de homem castrado, desprovido de seu poderio, que leva uma vida funcional e de aparências.

**ENI.** Ou Enti. Tratada pelo epíteto “Mut”, palavra que em alemão se remete a vários arquétipos: mãe (uma ironia, porque é casada com um eunuco) e força, coragem, obstinação. Segundo as suas próprias palavras, só ela é terrível no amor (insistência). Outro nome: Mut-em-enet e ainda Mutemone, especialmente no ritual de magia no capítulo “O segundo ano”. Mãe original, símbolo da força feminina, dialoga com a faraó mulher Hatchepsuts (o faraó de seios). Vem de uma linhagem nobre: a história de Mut é a de seu povo, descendente direta do príncipe Teti’an, um dos que lideraram os rebeldes contra o libertador, filha de Mai-Sachme, príncipe dos nomos (ambiguidade com o diretor da prisão Mai-Sachme, mas historicamente falando é improvável que seja o mesmo: **anacronismo**). E também pelas suas profissões: Mai-Sachme, pai de Eni-Mut, é um régulo de província. Outro detalhe em sua representação é o de que Mut é descrita como uma mulher de braços alvos (cor de pele branca) e olhos como se fossem joias (claros). Fontes que falam de Mut para além da Bíblia: Corão, poema de Firdusi, narrativa de Djami. A Bíblia é só a matriz, a partir de qual várias outras histórias derivam (capítulo posterior chamado “A recepção das damas”).

**VESERMIN E VEPVAVET.** Cavalos de Putifar.

**NETERNACHT.** Cocheiro de Putifar. É mencionado posteriormente em outro capítulo também (“O juízo”).

**CHA’AM’AT.** Escrivão de Putifar. Fica desconfiado com José a princípio, mas depois passa a gostar dele (como costumava acontecer com todos).

## O altíssimo

### O cortesão

**ISTARUMMI.** Criada babilônica usada por Mont-kav.

**HAREMHEB.** Ou Hor-em-heb: senhor das execuções de Putifar (torturador).

**BES E EPET.** Divindades do sono pintadas em cima da cama de Mont-kav.

**Hui e Tui**

**HUI E TUI.** Pais de Putifar e irmãos gêmeos (incesto). No fundo, os dois brigavam entre si. Por trás dos apelidos aparentemente carinhosos, reinava o despeito. Hui tinha medo dos costumes do novo mundo, pois se sentia à beira da morte e não sabia como ia ser recebido. É preconceituoso com Tui, a quem infinitamente acusa do insucesso de virilidade de Peteprê. É ele quem a acusa de ser um poço borbulhante, caverna pantanosa, e ela se defende. Os dois vivem na querela, e não na paz, e por isso se cansam, apesar da imagem de perfeição que tentam pintar. Acha que a culpa é da escuridão dela e que a luz irá se vingar. Como se a esterilidade de Putifar fosse culpa só dela, do poder feminino dela, quando na verdade é de ambos: Putifar se tornou castrado em um erro, pois seus pais o circuncidaram errado por querer fazer dele um cortesão, camareiro do Sol (faraó). Arquétipos: o homem é o magnífico; a mulher, o sagrado. Na realidade, ignorante e intuitiva. Culpam a corte de problemas que parecem desconhecer, alimentando secretas animosidades.

**MER-EM-OPET.** Escultor de Putifar.

**José fala diante de Putifar**

**CHUN-ANUP.** O Pança Queimada, filho de Dedi, primeiro jardineiro de Putifar, jardineiro-chefe.

**AMENEMUJE.** Aluno da casa de livros, o leitor permitido a ler para Peteprê antes de dormir.

**MENG-PA-RE.** Escrevente das cavaliças e das torres fortificadas.

**O abençoado****José cresce como junto de uma fonte**

**MERAB.** Servo das aves e caça aos peixes.

**Amun olha de través a José**

**RENENUTET.** Consorte do superintendente dos bois e confidente de Mut.

**José torna-se visivelmente egípcio**

**DENDERA.** Residência de Hathor.

**AMENHOTEP III.** Conhecido pelo epíteto Neb-ma-ré, era o filho de Tutmés III e da mitânia Mutenveja. Pai de Amenhotep IV, o Ekhnaton. Morreu aos 40 anos. Seu filho tinha apenas 15 anos e ainda estava sob os cuidados da mãe Teje.

**HEBSED.** Jubileu de 30 anos do faraó Amenhotep III em seu cargo; mas ele estava doente e não tinha grandes esperanças. Levou seu filho Amenhotep IV para o cortejo e o preparava para sucedê-lo. Ocasão em que José conhece os **dois faraós**. José se encontrou com Amenhotep IV duas vezes: no Hebsed e na sua caminhada meio-dia à casa de Amun, ocasião em que também conheceu Amenhotep IV ainda criança (com 8 ou 9 anos). José era 13 anos mais velho que o próprio faraó menino (assim como Thomas Mann era 14 anos mais velho que Hitler). Amenhotep IV é o filho de sua velhice, que se assemelha ao próprio José e o que faz dele um irmão de José, uma espécie de Benjamin.

**TEJE.** Mãe de Amenhotep IV. Atua como regente até a maioridade do filho.

### **Narração do singelo passamento de Mont-kav**

**BECKNECHONS.** Sacerdote de Amun-Rá, um tipo conservador, mas não é uma ameaça. Seu discurso se volta para o geral e não para o particular caso de José

**MONTU.** O Deus da guerra. Arquétipo de Marte (na mitologia latina) e Ares (na mitologia grega).

**ACHMOSE.** Pai de Mont-kav. Irmão de Kemose, libertador do país (Tebas) dos estrangeiros.

**BEKET.** Conhecida pelo epíteto de “a Oliveira”: a falecida esposa de Mont-kav, filha de Kegboi, funcionário da tesouraria. No momento de sua morte, o leitor descobre, pela sua confissão, que a história de Mont-kav sempre foi uma história de amor. Arquétipo da árvore: fruto sagrado de gênese; terebinto nos bosques de Manfre.

**MIN-NEB-MAT.** Chefe dos embalsamadores.

**IMHOTEP.** Sacerdote dos mortos do Ocidente.

### **A mulher ferida pelo amor**

#### **Os cônjuges**

**NOFER-ROHU.** Chefe dos unguentos da tesouraria do rei.

#### **Nas roscas da serpente**

**KEDECHA.** É o véu da sedutora rameira, em contraposição a Kadichtu (véu da castidade).

**O primeiro ano**

**HEZES E ME'ET.** Damas de honor de Mut.

**O segundo ano**

**AMIGAS DE ENI-MUT.** Confidentes de Eni sobre o amor a José. São elas: a concubina Meh-en-Vesecht e Tabubu, velha marcadora de goma (kuchita).

**CHETI.** Escrava costureira.

**SANIP.** Traje sírio com o qual Mut se vestiu para José, tentando parecer a sua mãe.

**SENER NETER.** O perfume divino, em egípcio (incenso).

**O fosso****A acusação de Dudu**

**ISTAR-UMMI.** A escrava babilônica Istar-ummi com quem Dudu queria casar José.

**A recepção das damas**

**NEIT-EM-HET.** Esposa do lavrador principal de Faraó.

**ACHVERE.** Consorte de Kakabu, escrivão da casa da prataria do monarca.

**NES-BA-MET.** A superiora da ordem, esposa de Becknechons.

**Ano novo**

**ACHET.** Quando se celebrava o começo da cheia, o dia de Ano-Novo: Achet. Marca a transição das estações. Época das colheitas: Chemu e época do inverno: Peret.

**O semblante paterno**

**ME-ENI NACHTEF.** Epíteto egípcio que significa "eu vi o seu vigor".

**JOSÉ, O PROVIDOR****O segundo fosso****José conhece suas lágrimas**

**ZAVI-RÁ.** Ilha na qual se situa a prisão para onde José foi levado como punição pela perseguição da esposa de Putifar. A casa de Mai-Sachme, o escrivão do

exército vitorioso, ficava no torreão Migdol. Ele admirava Imhotep Tutanch-Djehuti: assim como ele, um médico e escrivão, além de arquiteto, padre, um dos responsáveis por uma das versões do *Livro dos Mortos*.

### **O governador da prisão**

**NE'ARIN.** Mercenários, termo militar adaptado do semítico.

**BATA.** Um jovem que se castra e se transforma em Ápis.

**SACERDOTE DE VAPVAVET.** Ouvinte paciente.

**IMESIB.** Filho do funcionário Amenmose e irmão de Nechbet (Beti) e sua filha com um comerciante de marfim de Suenet: Nofrurê, a amada de Mai-Sachme, a quem ele um dia tinha a esperança de reencontrar. Por isso, vivia escrevendo a sua “**história de três partes**”, para escrever um final feliz para a sua própria história: tal reencontro.

### **Os senhores**

**O PADEIRO.** E superintendente da confeitaria régia, Príncipe de Menfe. Mersu-Rá (“o deus o ama”) > Mesedsu-Rá (“odioso ao Deus-Sol”). É condenado pela tentativa de assassinato do faraó.

**O COPEIRO-MOR.** Conde de Abodu, Bin-en-Vese (“mau em Tebas”) > Nefer-em-Vese (“bom em Tebas”). Não só cargos, mas títulos honoríficos e também nomes são alterados de acordo com as circunstâncias. É acusado de colocar giz e moscas no vinho do faraó, numa tentativa de assassinato, mas depois é inocentado e José chega a se reencontrar com ele na corte egípcia.

### **A mordedura do réptil**

**TUCHTARA.** Rei de Canigbat ou terra de Mitani no Eufrates; irmão e cunhado de faraó.

**NOFERKA-PTACH.** Filho bastardo de faraó a quem a mãe queria que ocupasse o trono. Na verdade, o copeiro e padeiro como parte de um plano maior: 72 conspiradores (mesmo número de juízes do submundo).

## **A chamada**

### **Neb-nef-nezem**

**AMENHOTEP IV.** Uma de suas alcunhas: Nefer-Keperu-Rá-Vanre: “belo de aparência é ele que é único e para quem ele é o único” (ele não era bonito, contrário de José). Pelo contrário: é descrito como um jovem doentio e sensível. Outro de seus epítetos (arquétipos): Neb-nef-nezem: “senhor do hálito doce”. O narrador descreve a relação entre José e Ekhnaton com traços homoeróticos.

Em sua faceta infantil, é tratado pela mãe como uma criança, e chamado pelo apelido de Meni. Da mesma forma, ele chama a mãe Teje por “Mamachen”, como se sempre precisasse de aprovação. Este faraó só teve filhas, no total 6, nem todas nomeadas. A terceira filha de Faraó é Aunchsenpaaton. A quarta é Nefernefruaton, título da rainha dos países. A quinta é Nefernefrure. Com a mãe e a irmã vivas, e a irmã da mãe, Nezemmut, a corte de faraó era inteiramente feminina. Faraó com 40 anos (mesma idade que o pai morreu) levava uma existência triste. Chorou a morte da filha de 9 anos, Meketaton, que faleceu de anemia.

**NOFERTITI.** Esposa de Amenhotep IV, agraciada por ele com o título Nefernefruaton: “formoso além de toda formosura é Aton”.

**RAMOSE.** Vizir do sul. Leva o título de Ptach-em-heb.

### Os sonhos de faraó

**NEZEMMUT.** Irmã de Teje.

**BAKETATON.** Irmã de faraó (única sobrevivente). Sua sina é marcada por tragédias e por uma **corte feminina**, com exceção dele próprio.

**BENNU.** Fênix. Pai de si mesma, gerando-se a partir de um ovo de mirra, o que provoca demoradas questões teológicas, que faraó discute incansavelmente com os sacerdotes.

**AMENEMOPET.** O novo padeiro-mor, em substituição ao antigo condenado.

## O pavilhão cretense

### A apresentação

**NOFERT.** Instrumento musical. Correspondente à lira na mitologia grega, carregada pelo deus Apolo (Deus-Sol). Símbolo (hieróglifo) para bondade e graça. Observação: guarda semelhança com o nome da rainha Nofertiti.

**MERIATON.** Filha de faraó.

### O varão sábio e prudente

**MILKILI.** Rei de Achod.

**HOREMHEB.** Oficial de alta patente.

### A douradura

**DJE-P-NUTE-EF-ONCH.** Um dos arquétipos de José. Título que ele ganha na procissão de douradura. É uma dupla face, tanto de conselheiro político do faraó como um parceiro mais íntimo (atuando na esfera privada).

## Tempo dos privilégios

### Senhor do Egito

**SALEF.** Rio de Eber, inventor da irrigação.

### A donzela

**ASENETH.** A que pertence a Neith, é a donzela que se casa com José.

**PUTIFERA.** Pai de Aseneth também se chamava Putifera (coincidência). Assim como há uma ambiguidade quanto ao nome do pai de Eni-Mut.

### José casa-se

**MANASSÉS.** Um dos filhos de José. Seu nome significa literalmente “Deus me fez esquecer de todos os meus compromissos e da casa de meu pai”. É ao mesmo tempo uma ironia por ter se esquecido do passado de seus pais e também uma promessa de reencontro com a família. Ele nasceu no primeiro ano de fartura e era o filho mais velho.

**EFRAIM.** Um dos filhos de José. Significa “Deus me fez crescer na terra do meu exílio”. Nome que carrega carga semântica positiva, em contraposição ao do irmão. **Observação:** José teve outros filhos, que não são conhecidos. Só estes dois importam para a tradição, por causa da bênção de Jacó em seu leito de morte. Ele nasceu no terceiro ano de fartura e era o filho mais novo.

## Tamar

### O quarto

**MAALIA.** Uma das esposas de Benjamin. Ele teve dois casamentos: Maalia, filha de Aram, neto de Tara; e Arbath, filha de Sirom (todos tentando comprovar ascendência de Abraão).

**SELA, HER E ONAN.** Três filhos de Judá. Descritos como perversos e adoráveis ao mesmo tempo (paradoxo). Her teve uma morte trágica por hemorragia; Onan morreu de “golpe mortal”, seu cérebro parou de funcionar. Em vez de investir no último, Tamar investe logo na fonte: o pai.

### Tamar conhece o mundo

**SHILOH.** Uma cidade antiga localizada perto de Jerusalém e fonte de messianismo. Durante muito tempo, foi considerada símbolo de destruição ou então de bênção; terceira estrela cadente é o próprio Jesus.

### A tosquia

**HIRÃO.** amigo de Odolom, por meio de quem Judá conheceu a filha de Sue.

**KEDECHE.** Filha do prazer.

**ENAJIM.** Cidade fantasma.

**LINHAGEM DE TAMAR.** Gêmeos, o primeiro: Farés > Booz (sétima geração) > Isaías (neto) > 7 filhos (um era Davi). É José de Maria, pai de Jesus, o descendente de Davi.

### **A comédia sagrada**

#### **Das águias**

**HEPI E HEZES.** Dois lebréus (tipos de cachorro) de Punt.

#### **Aí vem eles**

**DAIAULU.** Termo acádio para “espião”; é como José acusa os irmãos no reencontro com eles, sem estes saberem que era um jogo.

#### **Os desfalcados**

**HANNUCH E PALLU.** Filhos de Rubem.

#### **Jacó luta no Jaboque**

**PTACH-HOPTE.** Sacerdote-leitor da casa de Ptach.

**ENTEF-OKER.** Coronel da guarnição da casa de Deus.

**PA-NECHE.** Agrimensor-chefe e inspetor de limites de tumbas.

#### **Fragrância de mirto, ou seja, a refeição com os irmãos**

**FILHOS DE BENJAMIN.** Bela era o mais velho e o mais moço se chamava Mofim.

#### **A notícia**

**SARA.** A primeira a ser vista no retorno dos irmãos à casa paterna com a boa nova foi Sara (Serach), filha de Aser, arquétipo da Sara original (esposa de Abraão). Observação: a mulher de Aser era bisneta de Ismael.

### **O perdido é achado**

#### **Irei e verei**

**ABIMELECH.** Isaac procurou Abimelech, em Gégara, na terra dos filisteus. Ele era o rei de Gerar.

**Em número de setenta**

**BERSABÉ.** Onde nasceu Jacó e seu pai. Onde desejava ser enterrado na tumba dupla que depois dele foi selada. Jacó manifesta interesse de ser enterrado com Lia, mãe do primogênito e escolhido, e não com Raquel. Isso porque Raquel estava enterrada em Bethleem (Belém).

**FARES.** Filho de Tamar com Judá. É dele que sai a linhagem direta de Isaías.

**JOCHEBED.** Filha de Levi.

**“Trazei vosso pai”**

**AGOLT E MERKOBT.** Tipos de carros egípcios.

**KIRJAT SEFER.** A cidade dos livros.

**Do amor desinteressado**

**GOSEM.** Gessen, Kosen, Kesem, Gosem, Gochem. Verdadeiro lugar de reunião no Egito: onde José se reencontra com Jacó.

**A recepção**

**PA-KOS.** Região egípcia com mercado. No fim da vida, a tribo de Jacó iria viver como estrangeiros (*gerim*) e próximos ao mercado de Pa-Kos, para não se distanciarem tanto da civilidade.

**O servo astuto**

**AMEAÇAS A EKHATON.** Faraó estaria ameaçado por guerras (províncias orientais de Seir e Carmel, sírios apoiados por Chatti e invasões de beduínos do deserto do Leste e do Sul) se não fosse a fome. Um de seus principais desafetos e contestadores é Milkili, rei de Achdod.

**A última reunião**

**EABANI.** Um dos nomes para Enkidu. Gilgamech e Eabani eram como se fossem Simeão e Levi.

## ANEXO C: ENTREVISTA COM GEORG OTTE

A fim de implementar a discussão acerca da tetralogia de *José e seus irmãos*, procurei germanistas para endossar a minha argumentação. Abaixo segue um questionário enviado a Georg Otte, diretor da Faculdade de Letras da UFMG, em 12/02/2023; respondido em 26/02/2023; revisado primeiramente em 29/03/2023, e por fim em 01/08/2023. Os participantes serão identificados pelas suas iniciais:

- Luana Signorelli Faria da Costa (LSFC): entrevistadora;
- Georg Otte (GO): entrevistado.

Observação: manifesta-se interesse em publicar este material eventualmente.

### **(LSFC) Poderia falar um pouco sobre você e sobre sua história com a literatura e na academia?**

(GO): Nasci na Alemanha, onde frequentei um “ginásio humanista”, isto é, um colégio com ênfase nas línguas antigas e modernas e suas literaturas, sendo que as literaturas de língua alemã (que incluem a literatura suíça e austríaca) ocupavam grande parte do ensino. Depois estudei Letras Germânicas e Românicas na Universidade de Trier, dando preferência às literaturas de língua francesa e espanhola e terminando os estudos com uma dissertação de mestrado sobre o autor mexicano Carlos Fuentes em 1984. Em 1987 iniciei meu trabalho como professor na área de Língua e Literatura Alemãs na Faculdade de Letras da UFMG no âmbito da Graduação. No início dos anos 90 fiz o doutorado sobre Walter Benjamin e passei a lecionar Teoria da Literatura no Programa de Pós-Graduação.

### **(LSFC) Como você conheceu Thomas Mann? Qual é a sua relação com a obra do escritor?**

(GO): Apesar de ser um “clássico” da literatura alemã, Thomas Mann não foi objeto das minhas aulas no ginásio. O primeiro contato com o autor foi através do filme “Morte em Veneza” (1971), de Luchino Visconti. Li o texto logo em seguida e acabei lendo outros livros dele (*Buddenbrooks*, *A montanha mágica*, *Doutor Fausto*), mesmo porque era considerado o maior autor alemão do século XX. Inicialmente, portanto, li Thomas Mann por ser “leitura obrigatória”, mas, durante meu curso universitário, passei lê-lo também por interesse e gosto.

**(LSFC) Como você situa *José e seus irmãos* na obra de Mann?**

(GO): O *José* não fazia parte daquelas leituras iniciais, talvez pelo seu tamanho “assustador”, talvez por se basear num episódio da Bíblia, uma vez que a minha educação, tanto em família quanto na escola, pode ser chamada de “irreligiosa”. Me lembro que meu irmão mais velho lia para mim da “*Kinderbibel*”, uma versão infantil da Bíblia, sendo que as histórias – entre elas o episódio de *José* – tinham um certo suspense, tipo “será que *José* vai se salvar depois de ser jogado naquele poço?”. Mas esses episódios se alternavam e se misturavam com os contos de fada dos irmãos Grimm e de outros autores; eram histórias, nada mais.

Comecei a me interessar pelo *José* no contexto dos meus estudos sobre o mito, partindo dos estudos de Hans Blumenberg (1920-1996) e descobrindo os trabalhos de Károly (Karl) Kerényi (1897-1973), com quem Thomas Mann trocou muitas cartas, inclusive sobre a questão do mito. E é nessa correspondência em que Mann, que tinha escrito, durante os anos de 1915 a 1918, as *Considerações de um apolítico* (*Betrachtungen eines Unpolitischen*), apoiando a política de guerra do Governo alemão, se torna “político” no sentido de enfatizar seu distanciamento do fascismo. Mann passou por uma certa virada no seu posicionamento político quando, numa das cartas a Kerényi, fala da necessidade de “arrancar o mito das mãos do fascismo”.

Não deixa de ser curioso que um autor, que já se considerava como “apolítico”, se posiciona decididamente contra o fascismo e, mais curioso ainda, que esse posicionamento se baseia na questão do mito. Sabemos que o nazismo, além de defender a ideologia “Sangue e solo” (*Blut und Boden*) para justificar sua política antissemita e expansionista, recorria à mitologia germânica – que, aliás, era simplesmente um tabu na minha formação escolar – para difundir a suposta supremacia da raça “ariana”. Mann procura opor à manipulação “mítica” das massas um outro conceito de mito, que poderia ser descrito com o termo junguiano da “individualização”: o indivíduo se desenvolve tomando consciência sobre seus ancestrais, suas origens.

Cabe lembrar que Kerényi tinha bons contatos com C. G. Jung, que o convidava a dar palestras sobre mitologia na Suíça. O país passou a ser a nova pátria de Kerényi, que sofria perseguições políticas por parte do Governo

stalinista na Hungria – e por parte do departamento de propaganda política, liderado, aliás, por György (Georg) Lukács. Embora Thomas Mann também tenha se inspirado pelas ideias de Jung, ele dava preferência ao pensamento de Freud – lembrando que Jung era dissidente e que Freud passou a romper com ele.

**(LSFC) Como você vê a recepção dessa tetralogia no Brasil, tanto entre leitores quanto pela academia?**

(GO): Li em algum lugar que, para os especialistas (acadêmicos) de Thomas Mann, o *José* é a obra-prima do autor, o que certamente não corresponde à sua recepção por parte dos leitores “leigos”, que deram preferência às obras já mencionadas, muitas vezes motivados pelas versões cinematográficas. Sabemos das raízes brasileiras do autor, cuja mãe nasceu e cresceu no Brasil até ser enviada à Alemanha com sete anos de idade, mas isso parece ter tido pouca influência na recepção da obra no Brasil. Quanto às traduções, que fazem parte da recepção, cabe destacar o excelente trabalho de Herbert Caro, que, infelizmente, não chegou a traduzir o *José*, o que deve ter levado a um certo atraso na recepção da obra.

Participo regularmente dos congressos da Associação Brasileira de Estudos Germanísticos e não me lembro de ter visto alguma apresentação sobre a obra, nem sobre seu autor. Espero então que sua tese, Luana, dê algum impulso no sentido de despertar o interesse pelo autor pelo menos no âmbito acadêmico – quem sabe você participa do próximo congresso da ABEG...

**(LSFC) Você considera *José e seus irmãos* um romance histórico? Se considerar, é um romance histórico do tempo presente (da escrita do livro) ou um romance histórico do passado?**

(GO): Sem dúvida, os estudos arqueológicos de Mann sobre o chamado “Oriente Médio” (na perspectiva europeia) é um dos motivos pela alta estima do *José* por parte dos especialistas. Jan Assmann, em seu livro *Thomas Mann und Ägypten (Thomas Mann e o Egito)*, dá a sugestão de ler a obra como uma fonte de informações culturais sobre a região e, principalmente, sobre o Egito. Mesmo assim, eu não considero a obra como romance histórico, até porque o gênero,

por sua vez, é historicamente circunscrito aos séculos 18 e 19, mas também por ser uma obra que procura valorizar os aspectos míticos, isto é, a permanência e a repetição cíclica de certas constelações. Há, por exemplo, a figura de Eliézer, escravo e “professor particular” tanto de Isaac quanto de José, separados historicamente, por séculos, isto é, indivíduos distintos, porém fundidos pelo nome e pelo seu papel sempre igual. Há, ainda, a rivalidade pela bênção da primogenitura que leva aos conflitos entre os irmãos, ou seja, a retomada de determinadas constelações. Resumindo: a história é condensada naquilo que Jung chamava de “arquétipos” e que não apenas se repetem ao longo da história, mas, segundo Jung, nas mais diversas culturas.

O romance histórico, para ser histórico, enfatiza a mudança, sendo que o mito insiste na permanência. Posso estudar história para sustentar a ideia de que, no fundo, a humanidade *não* muda, o que é o caso das alusões mais ou menos óbvias da obra aos fatos históricos da época que parecem ter sido prefigurados no antigo Egito. Assim, pode-se ver uma aproximação entre os adeptos do deus Ámon, cujos sacerdotes procuram criar um estado totalitário, e o nazismo. Quando José, depois de interpretar o sonho do faraó, toma as providências para o país – e seus vizinhos – sobreviverem aos sete anos “das vacas magras”, seu papel de “José, o provedor”, conforme o título do terceiro volume, evidencia paralelos com a política do *New Deal*, do presidente americano F. D. Roosevelt, venerado por Mann.

Acredito que as próprias analogias entre o passado narrado e o presente vivido por Mann mostram que não se trata de um romance histórico, sendo que este procura apresentar uma época justamente em sua especificidade histórica – em alguns casos para contradizer a historiografia oficial. Há ainda outro aspecto: partindo de uma narrativa do Gênesis para “ampliá-la”, ele reproduz, de certa maneira, a relação entre a Torá e o Talmud, isto é, acrescentando “comentários” à maneira dos chamados *midrashim*. Essa ênfase em técnicas rabínicas era consciente, conforme Mann afirma numa conferência – e era “histórica” no sentido de desafiar o antisemitismo da Alemanha nazista. Mas, nem por isso, o *José* é um romance histórico.

**(LSFC) Qual é a sua opinião sobre a *Entstehungsgeschichte* do romance? Poderia comentar sobre a pesquisa de Thomas Mann e suas influências? Como o exílio do autor influenciou nessa pesquisa?**

(GO): Não tenho familiaridade suficiente com a correspondência e os diários de Thomas Mann para saber o que ele mesmo considera como “influência”. O certo é que suas pesquisas científicas alcançaram mesmo uma profundidade que transformaram o próprio José, segundo Jan Assmann, numa fonte de informações sobre o Egito Antigo.

Sendo leitor assíduo de Goethe, ele conheceu o comentário do seu ídolo segundo o qual o episódio bíblico em torno da figura de José mereceria uma elaboração maior. Mas detalhes biográficos como este são tão precários quanto o próprio biografismo, que procura estabelecer uma relação de causa e efeito entre vida e obra. Prefiro falar em possíveis “reflexos” dos dados biográficos na obra, que é o caso também da homossexualidade do autor. Parece que Mann sublimava mesmo, conforme o conceito freudiano de “sublimação”, sua homossexualidade quando descreve a beleza de José e seu caráter hermafrodita. Algo semelhante já encontramos na figura de Tadzio, em “Morte em Veneza”, que, a rigor, narra um caso de pedofilia (transvestido em homoerotismo socrático mediante referências ao diálogo platônico *Fédon*), pois a paixão do protagonista Aschenbach é voltada para um menino pré-adolescente.

O mesmo vale para a questão do exílio. Certamente só se sabe o que é o exílio quando se passa pela experiência, o que facilita a identificação com os judeus exilados na época e com a figura de “José no Egito”, para citar o título do segundo volume da tetralogia. Repito que se trata de “reflexos para a reflexão”: a obra pode refletir elementos da vida, mas ela ganha vida própria e ajuda o autor a refletir sobre a própria vida. Há um comentário muito interessante no prefácio da edição americana (que juntou os quatro volumes numa única edição), no qual Mann “agradece” sua própria obra por ter lhe ajudado a superar os momentos difíceis do exílio. Ou seja: é a própria obra que teve uma “influência” no pensamento do seu autor.

**(LSFC) Nessa obra, a história das religiões dialoga com a História da humanidade?**

(GO): Acho que não tem como separar as duas coisas, mesmo no caso de uma sociedade majoritariamente irreligiosa como na Alemanha de hoje, pois as religiões deixam vestígios culturais profundos numa sociedade. O famoso estudo de Max Weber, *A ética protestante e o espírito do capitalismo*, talvez seja a manifestação mais famosa nesse sentido. O livro de Weber, aliás, foi publicado poucos anos depois de *Buddenbrooks*, sendo que Thomas Mann viu nele algumas afinidades com seu romance, sendo que as quatro gerações dos Buddenbrooks, moradores de uma cidade protestante, representam bem esse “espírito”.

Talvez o ponto mais interessante no *José* em relação à história das religiões sejam os embates entre o monoteísmo e o politeísmo. Sabemos que José, sendo descendente da linhagem representada pelas figuras bíblicas Moisés, Abraão e Jacó, seu pai, é defensor do “único Deus” (sem ser um “militante” tão árduo quanto seu pai). Mas o politeísmo está presente na própria família de Jacó, como fica claro durante os anos que passa na casa de Labão, seu tio, e onde conhece sua futura esposa Raquel.

O politeísmo talvez seja a característica principal das grandes mitologias que foram combatidas pelas religiões monoteístas. O mito no *José* certamente não se reduz ao politeísmo e a alguma mitologia, mas diz respeito também ao “mito do monoteísmo”, no sentido de José seguir os passos predefinidos pelos seus antecessores ou, dito de outro modo, no sentido de José ser uma figura prefigurada pelas grandes personagens do Gênesis. Como o Édipo do mito grego, ele não tem como escapar do destino traçado anteriormente. Mas, diferentemente de Édipo, seu destino não é trágico; muito pelo contrário: ele é um “Jacó melhorado” pelo seu poder conciliador e pelo impacto da sua administração como “provedor” no Egito. Basicamente, todas as personagens da linhagem de José são encarnações da missão do monoteísmo, que encontra sua continuação na figura de Jesus.

**(LSFC) Qual é o papel do perdão em *José e seus irmãos*?**

(GO) O perdão faz parte da tradição judaico-cristã e marca o fim da lei da vingança, bem explícito no sermão da montanha. No caso de Thomas Mann, que não demonstra ter qualquer preferência religiosa, o perdão não parece ter um fundamento religioso, mas parece ter uma ligação com seu objetivo declarado de querer “humanizar o mito”, sempre em oposição à barbárie nazista. Cabe lembrar, no entanto, que essa humanização não é algo óbvio, tendo em vista que as origens das diversas mitologias (penso na *Teogonia* de Hesíodo) são marcadas por muita violência e brutalidade. Ela pode ter uma ligação com o perdão judaico-cristão, mas também com o *Humanitätsideal* do classicismo de Weimar. Em *Ifigênia em Tauris*, Toas, o rei do povo “bárbaro” dos Tauros, desiste de seguir da “vingança de sangue” (*Blutrache*) e libera os prisioneiros, que, pelas leis daquele povo, seriam mortos. A violência mitológica, ainda presente na versão de Eurípides, é amenizada, tornando-se mais “palatável” para o público de Weimar.