

**“ANCHE SE NON VUOLE!”:
MANIPULAÇÃO E RESISTÊNCIA EM “MÁRIO E O MÁGICO”,
DE THOMAS MANN**

Giovanni Marques Santos*

Resumo:

A novela “Mario e o mágico: uma trágica experiência de viagem” (1930), de Thomas Mann, verifica-se geralmente acolhida pela crítica como uma narrativa de viés eminentemente político e antifascista. Lida à contraluz de “Morte em Veneza”, também tem sido considerada um exemplar de literatura homoerótica. Procura-se aqui superar os impasses de interpretações enviesadas e conflitantes, propondo-se uma leitura que contemple a tensão ética entre manipulação e resistência como geradora do conflito profundo da novela.

Palavras-chave: Thomas Mann; literatura e política; literatura homoerótica; manipulação.

Abstract:

Thomas Mann's novel "Mario and the Magician: a tragic travel experience" (1930) is often received by critics as a narrative of antifascist and eminently political bias. Read in confrontation with "Death in Venice", has also been considered an exemplary of homoerotic literature. This paper seeks to overcome the impasses of conflicting interpretations, proposing a reading that considers the ethical tension between manipulation and resistance as a generator of the deep conflict of the novel.

Keywords: Thomas Mann; literature and politics; homoerotic literature; manipulation.

1. Um libelo antifascista?

Escrita em 1929 e publicada no ano seguinte, a novela “Mário e o Mágico: uma trágica experiência de viagem” (*Mario und der Zauberer: ein tragisches Reiseerlebnis*), de Thomas Mann, veio à luz quando o fascismo encontrava-se em seu auge na Itália. O enredo é narrado por um anônimo pai alemão, que apresenta as

* Mestre em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (SP). Professor adjunto da Faculdade Católica de Pouso Alegre (MG).

desventuras da viagem de sua família à estação balneária internacional fictícia de Torre di Venere, na Itália, em finais dos anos 1920. Desde sua chegada, os alemães sentem-se tratados como “hóspedes de segunda categoria” num local onde se respira um nacionalismo malsão. Após os episódios desagradáveis do mimado e irritante menino italiano Fuggièro, que causou todo um escândalo na praia por uma simples queimadura solar, e do estardalhaço feito pelos banhistas quando a filha mais nova do narrador, de oito anos de idade, foi correndo nua até a água para enxaguar seu maiô, a única distração que poderia salvar a viagem seria o espetáculo de ilusionismo do mágico Cipolla. Figura grotesca, “impressionante e nefasta”, o prestidigitador magnetiza a plateia ao manipular seus voluntários, por meio de um discurso sedutor e hábil, a realizar as ações mais vexatórias: faz um jovem orgulhoso contorcer-se de dor, compele um outro a retirar de um baralho cartas que não deseja, petrifica o corpo de um militar, transforma a dona do hotel em sonâmbula, obriga parte da plateia a uma dança burlesca, até que hipnotiza o garçom Mario, do Café Esquisito, forçando-o a beijar-lhe a boca como se fosse a sua amada Silvestra. Humilhado sob o riso geral da plateia, Mario saca uma pequena pistola e mata o ilusionista com dois tiros.

O clima excessivamente etnocêntrico e agressivo da estação balneária internacional de Torre di Venere, onde se desenvolve a trama; a chegada do hipnotizador Cipolla, capaz de subjugar a liberdade de quem quer que fosse e colocá-la sob seu comando; o contexto de produção e publicação do texto são fatores que enviesam a leitura da narrativa e tendem a provocar sua recepção como novela eminentemente política.

Waldo Peebles (1936, p. 482), poucos anos após a publicação de *Mario e o mágico*, em uma resenha sobre os principais expoentes da literatura alemã na época, referiu-se à trama como uma “novela de oitenta páginas que concentra a essência do gênio de Mann”. Para o crítico da Universidade de Boston, ela “satiriza engenhosamente o fascismo italiano”. Conclui citando Félix Bertaux¹, cuja impressão ao ler *Mario e o mágico* era a de que “ditaduras com um poder catalisador temporário são impotentes para criar a nova ordem de que o mundo necessita”.

Também Anatol Rosenfeld leu essa narrativa de Thomas Mann sob um prisma predominantemente antitotalitário. Considerou-a uma “pequena obra-prima [...] tragicamente profética”, uma vez que, em 1930, “Hitler não subira ainda ao governo,

¹ Félix Bertaux (1881-1948), germanista francês e crítico da literatura alemã de seu tempo, manteve ampla correspondência com os irmãos Thomas e Heinrich Mann (BERTAUX, p. 304-305).

mas já alcançara êxitos ruidosos entre as massas alemãs” (1994, p. 171). Entretanto, como na Itália o fascismo estivesse “em plena flor” à época da publicação da novela, Rosenfeld identifica claramente em Cipolla a figura de Mussolini:

aquele homem conseguira hipnotizar esse povo [italiano], levando-o a ações profundamente contrárias à sua índole e tradição. Nunca conseguiu – e talvez nunca quisera – levá-lo a excessos semelhantes aos cometidos pelo povo alemão. Não sabemos se, querendo, tivesse conseguido induzi-lo a praticar crimes tão hediondos, ou se havia no povo italiano uma profunda obstinação que resistia às intenções do hipnotizador. Mas, de qualquer maneira, seus êxitos como sedutor de um povo eram enormes (1994, p. 171-172).

O catalão Eugenio Trías insere-se nessa tradição de leitura política de *Mario e o mágico*, ao afirmar que

Thomas Mann viu o seu país nas mãos de um falso pretendente, um verdadeiro Cipolla à alemã, semelhante ao Hipnotizador da sua bela história *Mario e o Hipnotizador*, mas com elementos demoníacos da mais elevada temperatura, mais de acordo com o mundo e a natureza do *Doktor Faustus*. Thomas Mann verificou que o seu público (e a nação torna-se concreta e sensível ao escritor sob a forma de público) deixava de o seguir, a ele, o humanitário, o democrata, o moderado, o goethiano, deixando-se seduzir pelas mui duvidosas artes demoníacas do Hipnotizador, do Mago. [...] Alemanha, a querida Alemanha, o país que o reconheceu como seu escritor predilecto já na idade de 25 anos, colocava-se nas mãos de um histrião de baixo estofado que soubera capitalizar para o mal todas as más artes, bem contrastadas pelas boas, que tinham sido criadas pelos mestres artesãos da cultura alemã [...] (1990, p. 38-39).

O crítico estadunidense George Bridges (1991), da Universidade de Idaho, todavia, questiona radicalmente essa linha interpretativa de *Mario e o mágico*. O autor propõe uma chave de leitura da novela na esteira do homoerotismo, que seria o tema central da narrativa, dada a pletora de referências sexuais e homossexuais semeadas ao longo do texto: o próprio nome do balneário, Torre di Venere (“Torre de Vênus”, com possíveis conotações fálicas); o fato de Cipolla aludir rancorosa e insistentemente ao poder de sedução do *giovannotto* que o provoca no início do espetáculo; o modo pelo qual o hipnotizador refere-se ao garçom Mario como Ganimedes – copeiro do Olimpo e amante de Zeus –, além, é claro, do diálogo travado entre ambos e do beijo que Cipolla força o garçom a dar-lhe. Bridges ainda acena para muitas outras referências homoeróticas no texto que nos parecem,

algumas vezes, bastante forçadas, como, por exemplo: um possível relacionamento lésbico entre a Signora Angiolieri e a atriz Eleonora Duse; o fato de a dança final do espetáculo de Cipolla constituir um festim orgiástico; a pistola de “cano quase inexistente” portada secretamente por Mario como metáfora de uma virilidade diminuída.

Em seu ensaio intitulado *Thomas Mann's Mario und der Zauberer: "Aber zum Donnerwetter! Deshalb bringt man doch niemand um!"*, Bridges sugere que toda a atividade do supostamente homossexual Cipolla consiste não em impor ao público a sua própria vontade — uma vontade heterônoma, autoritária —, mas em libertar nas pessoas seus mais íntimos desejos de possíveis restrições psicológicas que lhes teriam sido impostas pela cultura. Sob essa perspectiva, o hipnotizador passa de tirano a salvador, passando pela condição de vítima, que busca desesperadamente criar para si própria a ocasião de experimentar uma nesga de liberdade em meio a um contexto cultural adverso e preconceituoso. Entende-se aqui, sob outro ângulo, o fato de Cipolla referir-se a si próprio como “*il poveretto*”, aquele que carrega sobre si todo o sofrimento não só da discriminação, como também do esforço em destruí-la. Para Bridges, somente uma leitura homoerótica da novela — em consonância com a presença desse mesmo tema em outras obras de Mann, como *Morte em Veneza*, da qual o crítico considera *Mario e o mágico* uma paródia — permite entender o desfecho inverossímil. O que teria motivado o obediente e cordato Mario, garçom do café Esquisito, a trazer consigo uma pistola para o espetáculo e disparar dois tiros contra o hipnotizador? Além disso, a “prostituição dos segredos mais íntimos” do garçom justificaria a violência do ato? Quem teria cometido o pior crime: Cipolla, violando o direito à liberdade, ou Mario, atentando contra o direito à vida? Tais incongruências se resolvem, segundo Bridges, tomando-se *Mario e o mágico* como um esforço do próprio Thomas Mann em resolver, de uma vez por todas, a questão em favor da moralidade burguesa – heterossexualidade, casamento, família, respeito – e contra o homoerotismo. Com semelhante desfecho, o autor tentaria banir o espectro do homossexualismo de sua própria vida e obra. Para chegar a semelhante conclusão, o ensaísta afirma ter lido *Mario e o mágico* à luz de *Morte em Veneza*, do ensaio de Thomas Mann intitulado *Sobre o casamento* e dos diários do escritor alemão, que trouxeram à baila a ambiguidade sexual experimentada por Mann em sua vida pessoal.

Bridges tem como um de seus objetivos, ao propor sua leitura de *Mario e o mágico*, a tentativa de reconciliar, com o restante da trama, o desfecho por ele

considerado inverossímil. Todavia, a leitura homoerótica acaba, por seu turno, deslocando quase todo o conjunto da primeira parte da narrativa, que antecede o espetáculo de Cipolla – excetuando-se, talvez, o episódio em que a família do narrador é denunciada pela nudez inocente da menina de oito anos, o que sugere, sem dúvida, um ambiente de forte repressão sexual. Ficam sem ligação com o tema central os episódios em que o narrador e sua família são convidados a se retirar do Grande Hotel e o escândalo do menino Fuggièro². Em outras palavras, despe-se Pedro para vestir-se Paulo.

Jacques Brenner recenseia duas importantes manifestações do próprio Thomas Mann referentes à recepção de *Mario e o mágico*. A primeira é datada de 15 de abril de 1932, na qual Mann declara sua insatisfação com a leitura estritamente política de sua novela:

Não me agrada ver esta história ser considerada uma sátira política. Dessa forma ela fica destinada a uma esfera que convém apenas a uma parte restrita de seu ser. Não negarei que pequenas fosforescências e alusões políticas atuais estejam inseridas nela, mas a política é uma vasta noção que, sem uma delimitação muito precisa, se confunde com o problema e o domínio da ética; e eu preferiria desvendar o sentido de minha pequena história – colocado à parte o plano artístico – muito mais no plano ético que no político (MANN *apud* BRENNER, 1981, p. 7).

Já posteriormente, em 1948, Mann acaba reavaliando a sua posição sobre *Mario e o mágico*, falando dessa narrativa como “uma história com fortes ramificações políticas, que se inclina em segredo sobre a psicologia do fascismo e também sobre a da ‘liberdade’, com sua doutrina da boa vontade, que a coloca num estado de inferioridade diante do robusto querer de seu adversário” (MANN *apud* BRENNER, p. 7). Desse modo, mesmo admitindo, neste seu comentário mais recente, significações precisamente políticas em sua novela, Mann acaba por resolvê-las no campo da ética, mantendo, portanto, seu ponto de vista apresentado em 1932.

Para além da leitura estritamente antifascista ou homoerótica, há que se reconhecer em *Mario e o mágico* a realização de conflitos mais remotos, dos quais o totalitarismo ou a homofobia não passam de mera manifestação. Correm, portanto, águas mais profundas sob o texto de Mann. Soa a reducionismo saudar a novela como

² A esses episódios, Bridges dedica breves considerações sob o mesmo ponto de vista político antifascista que ele próprio procura superar: “Certainly *Mario* renders a very memorable personal account of the corruption that is part and parcel of a fascist society — the toadyism of the hotel manager, the unnatural patriotism of the children on the beach, the perverted morality that takes offense at the sight of a child's naked body” (1991, p. 509).

mera alegorização do cenário político do período entreguerras ou do drama pessoal experimentado pelo autor quanto à sua orientação sexual. *Mario e o mágico* constitui um engenhoso exame das formas de manipulação, bem como de suas contrapartes – a submissão ou a resistência. Na base deste conflito, o autor desenvolve uma teoria da liberdade e da vontade, com múltiplas repercussões tanto para a vida pública quanto para a esfera privada da condição humana. É, portanto, esse caráter mais profundamente ético do texto que viabiliza outras leituras mais pontuais, possibilitando a identificação de significações políticas, sexuais, artísticas, interpessoais, entre muitas outras possíveis.

A esse respeito, Jacques Brenner assinala que, “considerada fora de seu contexto social e político, destacada das circunstâncias que a viram nascer, a história de *Mario e o mágico* aparece como uma interrogação sobre a margem de liberdade que nos é concedida e sobre certos perigos que ameaçam nossas pequenas individualidades: um homem foi rapidamente levado a se transformar e se comportar como marionete” (1981, p. 8). Acrescentamos que, para chegar a tal conclusão, não é necessário – ou talvez seja mesmo impossível – destacar a trama da novela de seu contexto político. Criação artística e enraizamento social não vivem um sem o outro; todavia, o drama humano, que é tocado e figurado pela obra de arte e está na base dos acontecimentos históricos, não tem data marcada de nascimento ou morte. Daí a perenidade de *Mario e o mágico*.

2. Vontade e liberdade

O tema da vontade é muito caro ao pensamento alemão. Para notá-lo, basta recuperar as reflexões de Arthur Schopenhauer e Friedrich Nietzsche, ambos tendo exercido grande influência sobre Thomas Mann, como observa Rosenfeld (1994). Para Schopenhauer, a vontade é a essência de todo ser, ao qual só é possível ter acesso fenomenicamente. Ela – a vontade – constitui uma potência irracional, insaciável, continuamente insatisfeita e conflituosa. O ser humano, tornado indivíduo, desenlaça-se da coesão de uma “vontade geral” e emerge como sujeito egoísta, sua vontade particular entrecrocando-se com as dos demais indivíduos. A vontade constitui sobretudo dilaceração e, portanto, dor, a cuja eliminação o homem dedica todo seu esforço. Quando eliminada, converte-se em tédio e logo novamente em vontade e sofrimento. Na ascese e na arte, Schopenhauer reconhece experiências

capazes de superar a vontade egoísta de viver e redimir o indivíduo do sofrimento a ela inerente.

De seu lado, Nietzsche, influenciado por Schopenhauer, também entende a vontade como um impulso fundamental de caráter irracional. Ela é vontade de vida e de potência: “A vida, como caso particular, aspira ao máximo sentimento de poder possível. Aspirar a outra coisa não é senão aspirar ao poder. Essa vontade é sempre o que há de mais íntimo” (NIETZSCHE *apud* ABBAGNANO, p. 1.205). Todavia, divergindo de seu predecessor, Nietzsche salienta a positividade dessa vontade: ela é gratuita, pois não se subordina a valores preexistentes, mas os cria, escolhendo-os; inocente, pois está “além do bem e do mal”; trágica, porque obriga o indivíduo a traçar heroicamente seu próprio destino.

Essas pequenas digressões filosóficas são importantes para contextualizar o modo como a vontade se configura em *Mario e o mágico*. Quando Cipolla começa a fazer seus números com cartas, conta como voluntário com um “jovem [...] italiano de rosto bem-talhado levantou-se e se declarou decidido a escolher segundo sua vontade e a resistir conscientemente a toda influência de qualquer espécie que fosse” (MM, p. 42)³. Embaralhando as cartas, o ilusionista embaralhou também as palavras no sentido de lançar a confusão no espírito de seu interlocutor:

Sua resistência não mudará em nada o resultado. A liberdade existe, a vontade também existe, mas a liberdade de vontade não existe, porque a vontade que se dirige à sua liberdade bate no vazio. Você é livre para tirar ou não a carta. Mas, se tirar, vai tirar a boa, ainda mais por procurar agir livremente (MM, p. 43).

Na esteira de Schopenhauer e Nietzsche, Cipolla refere-se à vontade como uma potência cega, irracional, que “bate no vazio”. O que o jovem italiano quer é simplesmente não ser coagido: ele deseja a liberdade pura e simples, destituída de qualquer conteúdo. Aí reside a essência do poder exercido pelo hipnotizador sobre os seus circunstantes: impressionada pela aura mística proporcionada pelo aparato mambembe do frágil *cavaliere*, a plateia fica ciosa de perder a sua conquista burguesa mais preciosa — a liberdade. Trata-se, todavia, de uma liberdade sem fim nem projeto, uma autonomia compreendida em sentido absoluto, o princípio mesmo da “individualização” a que se refere Schopenhauer.

³ Todas as citações de *Mario e o mágico* serão feitas, a partir deste ponto, utilizando-se a abreviatura MM seguida do número da página da edição referenciada no final deste trabalho.

Instala-se, portanto, um círculo vicioso: ser livre para querer ser livre. É essa a atitude ingênua e pueril que domina toda a população de Torre di Venere e que está na raiz de seu “chauvinismo fundamental”, por assim dizer. O chauvinismo é o fundamento da atmosfera de xenofobia que submete a família do narrador a constantes humilhações, do nacionalismo exaltado que provoca brigas mesmo entre as crianças italianas e estrangeiras, do puritanismo que conduz à reprimenda pública da nudez da menina alemã de oito anos na praia. O menino Fuggièro, com o escândalo que faz na praia e seus irritantes gritos “*Oi!*”, “*Oimè!*”, concentra e resume em si essa indolência da entrega total a uma vontade cega: ele é, confessa o narrador, o “horrrível garoto, que tinha entre os ombros uma repugnante ferida causada pelo sol, e que representava ao extremo tudo o que encontrei de desobediência, de idiotice e de maldade” (MM, p. 23).

Essa “repugnante ferida causada pelo sol” funciona como síntese de toda a aversão sentida pelo narrador germânico em relação à indolência daquele povo meridional: gente de “charme físico e graça sã”, inevitavelmente envolvido, contudo, pela “mediocridade humana e idiotice burguesa” (MM, p. 23). Essa oposição entre Norte e Sul constitui, aliás, uma constante na obra de Thomas Mann, como bem faz notar Eugenio Trías:

Nada, pois, em Thomas Mann nos faz supor o mínimo apego ao Meio-dia ou à Latinidade. Confessa inclusive às vezes o seu desprazer pela Itália, embora nas entrelinhas se possa ler um certo espírito de contradição nessas expressões. O seu distanciamento em relação ao Meio-dia, a sua auto-afirmação de tudo o que é alemão, a sua vontade de se mostrar como um filho da burguesia prussiana [*sic*]⁴, devem ser compreendidos da mesma irônica maneira e segundo o mesmo aparato interpretativo com que se deve entender a sua negação do vitalismo nietzschiano e do seu culto ao poder e ao dionisíaco: como um gesto ativo de dignidade que o honra (1990, p. 28).

Torre di Venere, lugarejo asfixiado por um “calor excessivo”, realmente “africano” (MM, p. 22), pelo “tempo sufocante e pesado de siroco”, em cujo “mar mole [...] as águas-vivas flutuavam preguiçosamente” (MM, p. 27) era o palco propício para um manipulador hábil assenhorear-se da vontade irracional e cega de seus habitantes. A atmosfera de indolência meridional nesse “reino do terror solar” (MM, p. 22) fazia o discurso da razão tornar-se completamente deslocado, como nos dois casos em que a opinião do médico foi sumariamente ignorada (MM, p. 20; 23).

⁴ Na verdade, Thomas Mann não era prussiano, mas originário de Lübeck, cidade da Liga Hanseática.

Torre di Venere constitui o domínio da não-razão, da irracionalidade⁵, caos informe a ser modelado por qualquer artista que nele queira imprimir uma forma específica. A esse respeito, Anatol Rosenfeld assinala que

[a] frágil estrutura racional da mente humana não resiste ao choque dos grandes perigos e sofrimentos coletivos. Surge então, do fundo racional da alma humana, uma estrutura prelógica acessível aos mitos políticos. “Em situações desesperadas, o homem sempre recorre a medidas desesperadas. Quando a razão falha, resta sempre uma *ultima ratio* — isto é, o poder do milagroso e do misterioso” (Ernst Cassirer, *The Myth of the State*, New Haven, Yale University Press). Esses mitos condensam-se, segundo uma expressão de Douffé, em torno do desejo coletivo personificado; a intensidade do desejo coletivo encarna-se no ditador, no “grande homem”, no hipnotizador (1994, p. 176).

O indivíduo entregue à potência cega de uma vontade e de uma liberdade cegas, sem conteúdo nem projeto, torna-se presa fácil de qualquer “charlatão” ou “bobo de feira” (MM, p. 28). É o que se dá com o *giovanotto*, que se dirige ostensivamente a Cipolla no início do espetáculo, imbuído de chauvinismo local, exigindo do hipnotizador que cumprimente a plateia presente. Ao que o charlatão engenhosamente lhe responde:

Você me agrada, *giovanotto*. Acredita que o estou observando há bastante tempo? Tenho por gente como você uma simpatia particular, e posso ajudá-lo. Não há dúvida de que é um homem forte. Você faz o que quer. Ou já lhe aconteceu de não fazer o que queria? Ou até de fazer o que não queria? O que não queria? Escute, meu amigo, será prático e divertido nem sempre representar o papel do homem forte que deve prover-se ao mesmo tempo do querer e da ação. Se instituíssemos por uma vez a divisão do trabalho... *sistema americano, sa!* (MM, p. 32)

Cipolla aborda o *giovanotto* como o jovem detentor de uma vontade nietzschiana: alguém movido pelo imperativo “eu quero”. O “homem forte” (super-homem?) é essencialmente vontade, não direcionada para qualquer conteúdo específico. Por esse motivo, ele é passível de ser facilmente seduzido por quaisquer projetos que lhe possam parecer atraentes, ainda que momentaneamente. Ao desafio

⁵ A presença do tema da irracionalidade em *Mario e o mágico* leva Tedlock a situar essa novela num conjunto mais amplo de obras thomasmannianas a refletir sobre o mesmo tema, quais sejam: *A montanha mágica*, em que o herói Hans Castorp hesita entre a razão e a não-razão, o clássico e o bárbaro, Settembrini e Naphta; o conto *O pequeno senhor Friedemann*, protagonizado por um corcunda que procura superar a irracionalidade de sua deficiência física pelo cultivo de um prazer platônico pela beleza; *Morte em Veneza*, na qual o escritor Gustav von Aschenbach relativiza a disciplina e o rigor praticados em sua atividade literária para entregar-se à sedução exercida sobre ela pela beleza clássica do adolescente Tadzio (1952, p. 140-144).

que o hipnotizador lhe pôs de mostrar a língua até a raiz, o *giovannotto* respondeu simplesmente: “não quero” (MM, p. 33). Não querer não constitui obstáculo suficiente para a psicologia da manipulação, que sempre pode fazer-se valer de artifícios como a *sedução* — “não há dúvida de que é um homem forte” (MM, p. 32), “tenho todo o respeito por sua educação” (MM, p. 33) — e a *violência* — “seu chicote assobiou no ar com um golpe seco” (MM, p. 33).

Sobre a fragilidade dessa vontade negativa, o narrador tece seus comentários por ocasião do instante em que Cipolla obriga um senhor romano a dançar contra sua vontade:

Se compreendi bem, esse senhor foi vencido por causa do caráter negativo de sua posição de combate. É verdade, a alma não pode viver de não querer. Não querer fazer alguma coisa é insuficiente para preencher uma vida. Não querer alguma coisa está bem próximo de não querer mais nada, e, logo, de fazer assim mesmo o que uma outra vontade impõe (MM, p. 32).

Esse excerto constitui o núcleo duro das considerações de *Mario e o mágico* sobre as relações entre vontade e liberdade. A principal conquista da revolução burguesa — a liberdade — encontra-se em crise uma vez que se apagam as luzes da *Aufklärung* na noite da não-razão — cujo crepúsculo data do Romantismo e se estende aos nossos dias pós-modernos. Numa sociedade sem projeto, entregue à sanha das vontades nietzschianas conflitantes, qualquer projeto cabe. Ganhará a concorrência aquele que melhor souber captar a “vontade geral”, redimindo o povo do pecado original do individualismo e transformando “a vontade em obediência e a obediência em vontade” (MM, p. 45). Ganhará a concorrência o manipulador mais hábil: em Torre di Venere, Cipolla.

3. Cipolla e a manipulação

Rosenfeld observa que, em *Mario e o mágico*, Thomas Mann esboça uma “teoria do *Fuehrer-prinzip*, uma teoria do sado-masiquismo” (1994, p. 173). Avançando para além de uma leitura política mais pontual, pode-se entrever na novela de Mann uma pequena doutrina da manipulação, construída ao redor da figura do hipnotizador Cipolla.

Para se chegar à sala em que o *cavaliere* faria seu espetáculo, era preciso passar diante do *palazzo*, dos estabelecimentos comerciais e, enfim, atingir a região das casas miseráveis dos pescadores, por meio de uma “rua que conduzia do feudal ao popular, passando pelo burguês” (MM, p. 28). Ora, há alguma metáfora aí: o espetáculo de Cipolla figura como a culminância de um processo histórico dialético, em que a revolução burguesa rompe com a heteronomia medieval e depois entrega as massas miseráveis à sua própria sorte, na esperança do advento de um novo príncipe, ou *cavaliere*, ou *duce*, ou *Führer*, ou pastor, ou “companheiro”, que lhes diga o que fazer e aonde ir.

Cipolla, então, faz-se esperar, ser desejado com aplausos e gritos de “*Pronti!*”, “*Cominciamo!*” (MM, p. 29) Com meia hora de atraso, anunciado por um gongo místico, o *cavaliere* Cipolla faz sua entrada. O manipulador usa a tática de aumentar as expectativas dos que ele pretende submeter, a fim de fazer-se necessário, indispensável, insubstituível. Entra com passos rápidos e rígidos em meio ao público ensandecido, denotando firmeza, segurança, prontidão.

No entanto, ele não pode se deixar levar a sério demais. A bufoneria e a jocosidade são ingredientes imperiosos no domínio da massa indolente e irracional. As suas roupas extravagantes, os cosméticos com que se disfarça, os seus trejeitos incomuns somam-se à sua própria ruína pessoal (deficiência física, vício do fumo e da bebida) e à firmeza com que se porta, construindo uma poderosa figura de força erigida sobre a fraqueza, que catalisa a atenção e o respeito imediato do público miserável. Saudosa de uma nobreza antiga, evocada sob o título de *cavaliere*, e impressionada pelo símbolo de superioridade bélica — o “chicote com incrustações de prata em forma de garras” —, a plateia buscava na figura do mágico um exemplo de perfeição, uma vez que dirigia-lhe “olhares perscrutadores à espreita de qualquer erro desse homem seguro demais”. Todavia, registra o narrador, “ele não se permitiu errar” (MM, p. 31). Em outras palavras, *Mario e o mágico* apresenta o horror — somatória de miséria e potência — como a estética da manipulação.

Cipolla começa a demonstrar suas habilidades de hipnotizador enaltecendo ironicamente as qualidades do *giovanno* que o interpela (MM, p. 32). O elogio é uma tática que se repete ao longo de todo o espetáculo⁶: enaltece as “proporções heroicas dos membros” de dois espectadores convidados ao palco (MM, p. 37); louva a felicidade conjugal do Signor e da Signora Angiolieri (MM, p. 46); evidencia a fineza

⁶ “Ele fingia admiração pelo gênio das pessoas que interrogava. Mas seus cumprimentos tinham qualquer coisa de zombador e de degradante” (MM, p. 42).

do garçom Mario, que “evolui entre pessoas de alta classe” e “oferece com talento bebidas aos estrangeiros” (MM, p. 59). Juntamente aparece a comiseração, a atenção paternal, encorajadora e penetrante que vasculha o âmago do interlocutor até apropriar-se do seu núcleo de sofrimento/desejo a seu favor. Isso fica evidente no texto em duas passagens. Na primeira, Cipolla força o *giovannotto* a contorcer-se, obrigando-o a ceder a uma cólica insuportável:

Você não está disposto a brincadeiras, meu filho [...]. Isso é fácil de compreender, pois todo mundo está vendo que você não se sente bem. Ainda há pouco a sua língua, cuja cor deixava muito a desejar, indicava uma disfunção aguda do aparelho digestivo. Não se deve sair de noite quando não se sente bem, e você mesmo, eu sei, já se perguntou se não seria melhor ir para casa deitar-se e colocar compressas no ventre. Não devia ter bebido esta tarde uma tal quantidade daquele vinho branco horrivelmente ácido. Agora tem cólicas, gostaria de dobrar-se em dois, de tal maneira está sofrendo. Pode fazê-lo sem medo! A gente sente um certo alívio quando o corpo cede às contrações das entranhas (MM, p. 39).

Em outro passo da narrativa, o mágico atíça a tal ponto a vontade do senhor romano em libertar-se de convenções sociais e entregar-se ao prazer da dança que essa opção torna-se irresistível frente à sua vontade meramente negativa: “Quem se torturaria assim? Você está se violentando e chama a isso liberdade? *Una ballatina!* Todos os seus membros estão pedindo por isso. Como será bom deixá-los enfim realizar sua vontade! Mas, pronto, você já está dançando. Não é mais uma luta, já é o prazer!” (MM, p. 54) Em ambos os casos, o manipulador põe a seu favor a vontade reprimida do outro, apresentando-se como o messias piedoso enviado para retirar os obstáculos que impedem o alívio das dores e a realização dos desejos alheios.

Vinculada a essa atitude, aparece a estratégia de aproximar-se fisicamente do público, de modo a aparentar a anulação das distâncias hierárquicas que, no entanto, persistem e se consolidam:

Cipolla continuou em seguida a suprimir o abismo entre o palco e o público. Já havia feito antes uma ponte sobre esse abismo, através da discussão com o jovem pescador. O fato de precisar de representantes do público no palco, e inversamente, de descer os poucos degraus de madeira que conduziam ao estrado para tomar contato com seus hóspedes pessoalmente, fazia parte de seu estilo de trabalho (MM, p. 36).

Todavia, nenhum recurso psicológico ou dramático é mais poderoso que a manipulação retórica. Cipolla era um “conferencista eloquente que não se embaraçava nunca” (MM, p. 36), “falava bem, falava sem interrupção, mas apenas com expressões vagas, presunçosas, como frases de propaganda” (MM, p. 42). Por meio de frases ilógicas e de efeito, geralmente chamando a atenção sobre sua “enfermidade” e sofrimento, o hipnotizador excitava a admiração dos circunstantes. Quando interpelado, sabia aproveitar habilmente as acusações de seus opositores em seu próprio benefício, como na primeira provocação do *giovanotto*, cuja réplica lhe valeu do público um espontâneo “*Parla benissimo!*” No reino da não-razão (“entre os meridionais”, segundo o narrador), a sedução pelo “dom da palavra” torna-se uma arma poderosa de catalisação da opinião pública (MM, p. 35).

Com todo esse aparato – visual, psicológico, dramático, retórico –, as vontades cegas da burguesia e do populacho medíocres de Torre di Venere puderam ser facilmente moldadas por aquele hábil prestidigitador. Suas vidas sem rumo nem projeto, imersas num chauvinismo pueril, ganharam a direção que o hipnotizador lhes quis imprimir. A novela, contudo, não termina com o triunfo de Cipolla. Ele acaba levando dois tiros de um garçom, ficando estendido no chão, como “um pacote de ossos contorcidos e de roupas disformes” (MM, p. 60). Alguém destoou da massa sonâmbula e resistiu à manipulação: Mario, do Esquisito.

4. Mario e a resistência

A atmosfera de irracionalidade existente em Torre di Venere expôs a uma série de crescentes incômodos e humilhações a família do narrador alemão, em férias no balneário italiano. Tratados como hóspedes de segunda categoria, discriminados no Grande Hotel, incomodados pelo escândalo do menino Fuggièro, acusados criminalmente pela nudez inocente da menina de oito anos, o narrador e seus familiares tinham todos os motivos para deixar Torre di Venere, mas não o fizeram. Por quê? O narrador faz-se a mesma pergunta várias vezes, mas sempre se dá conta da impotência de abandonar o lugarejo. Um certo fascínio irresistível pelo horror os fazia permanecer ali, para ver aonde tudo aquilo ainda poderia dar. Pelo mesmo motivo, não foram capazes de abandonar o espetáculo de Cipolla:

O espetáculo do mágico era o mesmo que Torre geralmente oferecia. Curioso e cativante, inquietante e doloroso, e também humilhante. Talvez mais ainda. Essa sala constituía o ponto de condensação de

toda a curiosa singularidade, de toda a insegurança, de toda a tensão de que a atmosfera de nossa estada em Torre estava carregada (MM, p. 48).

O *Bürger* setentrional, o *pater familias*, o bastião da racionalidade e da disciplina, que olhava de soslaio as extravagâncias e indolências daqueles “meridionais”, viu-se ele próprio enredado pelos tentáculos da não-razão. Querer ver até onde a desgraça pode ir – justificativa apresentada por ele mais de uma vez para sua permanência em Torre – equivale à total abdicação do controle sobre a própria vida e história. É o abandono à cegueira da vontade, irracional e conflitante, de tipo schopenhaueriano. Na verdade, o narrador não conseguia sair da cidade e muito menos do *show* de magia porque havia se tornado um com os “meridionais” – também ele e sua família encontravam-se assinalados pela “mediocridade humana e idiotice burguesa” (MM, p. 23). O narrador de *Mario e o mágico* é tão chauvinista e xenófobo quanto os seus pares italianos – mudam apenas as cores da bandeira e a posição no mapa:

O calor era excessivo. Será que preciso dizer? Era africano. [...] Vocês gostariam disso durante semanas? Claro, é o sul, é o tempo clássico, o clima que viu florescer a civilização humana, o sol de Homero, etc. Mas, no fim de algum tempo, não resisto à tentação de achar esse clima estúpido. [...] É verdade que a vivacidade das cores, a monstruosa ingenuidade da luz e sua integridade despertam sentimentos alegres, dão uma certa despreocupação e tornam independentes os caprichos e as surpresas do tempo. Mas, sem que se note no começo, essa claridade deixa insatisfeitas *as necessidades mais profundas e mais complexas da alma nórdica* (MM, p. 22).
[grifo nosso]

Há quem tente se opor à manipulação. O *giovannotto*, na abertura do espetáculo, tenta fazê-lo, mas sua oposição é frágil e inconsistente: o temperamento inconsequente e nacionalista é facilmente subvertido por Cipolla em seu próprio favor. Dois outros casos são dignos de nota: o voluntário do número das cartas e o senhor de Roma que resiste heroicamente à dança. Ambos – o segundo bem mais que o primeiro – propõem-se a impedir que o prestidigitador se assenhere de suas vontades. Todavia, o que eles opõem a Cipolla é uma vontade negativa e vazia, destituída de projeto, aberta, portanto, a qualquer proposta sedutora que se lhe ofereça. Nesse sentido, simplesmente “querer não querer”, a autonomia sem

conteúdo, é insuficiente para “salvar a honra do gênero humano” do discurso da manipulação.

A única resistência eficaz na novela coube a Mario, o garçom do café Esquisito, homem cordato e amável com as crianças, que, com dois tiros, pôs fim ao gozo demoníaco de Cipolla. Última vítima do hipnotizador, padeceu “a prostituição de seus segredos mais íntimos” (MM, p. 59), compelido a humilhar-se perante o público beijando o mágico disforme na ilusão de ser a sua amada Silvestra.

Por que apenas Mario pôde resistir à manipulação? Como poderia ele trazer consigo uma pistola para o espetáculo? Sua atitude, ao final da novela, caracteriza autêntica resistência ou simples reação? Esses questionamentos podem aparecer sob nova luz caso se dirija um olhar mais atento ao caráter que Thomas Mann vai lentamente construindo para o garçom. Causa até certa angústia o suspense criado pela narrativa em torno da figura de Mario. O leitor desavisado, levado pelo título, pode imaginar que se trata de um protagonista presente da primeira à última página. Mas não: na primeira parte, que antecede o espetáculo, ele é mencionado apenas uma vez: “No Esquisito, por exemplo, aonde íamos de vez em quando e éramos servidos por Mario, esse mesmo Mario de quem falarei mais tarde...” (MM, p. 18). Já na segunda seção da novela, antes de sua aparição no final, ele é citado duas vezes:

- a) na chegada da família à sala de apresentação, em discurso indireto livre, no qual se reconhece a voz das crianças: “Olhe, lá está Mario, o Mario do Esquisito, o Mario que nos serve chocolate! Ele também quer ver o mágico, e deve ter vindo cedo. Está quase na frente, mas não nos viu, não presta atenção em nada, é o seu gênero, embora seja garçom” (MM, p. 29);
- b) no intervalo do espetáculo: “Gritavam [as crianças] para Mario, o garçom do Esquisito: “*Mario, una cioccolatta e biscotti!*” Dessa vez ele prestou atenção e respondeu sorrindo: “*Subito!*” Mais tarde tivemos razões para guardar a lembrança desse sorriso amável, carregado de uma certa melancolia” (MM, p. 29).

Essas duas breves passagens contêm um elemento importante a respeito da personalidade de Mario: ele é um homem imerso em sua vida interior, destacado do burburinho externo (“não presta atenção em nada”, “certa melancolia”), embora seja também capaz de incorporar-se ao convívio humano e servir à sociedade por meio do trabalho regular e disciplinado (“embora seja garçom”, “*Subito!*”, “sorriso amável”).

Na figura de Mario, percebe-se uma tensão fundamental a toda a obra de Thomas Mann: a tensão entre vida e espírito, entre normalidade e anormalidade, entre o *Aktivitätskommando* e a “preguiça sonhadora”. Sobre isso, Rosenfeld anota que a obra de Mann

nada é senão a expressão estética desse esforço constante de contrapor os dois valores, de pô-los em xeque, de referi-los num jogo de dialética altamente ambígua, de ironizar-lhes a unilateralidade, de salientar a necessidade de sua síntese final num humanismo em que espírito e vida se interpenetrem e em que o indivíduo isolado se integre de novo na sociedade, enriquecido pela experiência da “doença”, da “morte” e da alienação (1994, p. 23).

O fato de Mario ser um *outsider* que se esforça por integrar-se à sociedade fica mais evidente já durante a sua aparição no espetáculo. Informa-nos o narrador que, antes de subir ao palco, o garçom permanecera toda a noite com “os braços cruzados ou as mãos nos bolsos de seu casaco”, “apoiado contra uma pilastra de madeira, no caminho lateral”. Acompanhara o espetáculo atentamente, “mas sem muita alegria. Só Deus sabe o que havia compreendido. Não lhe era nem um pouco agradável ser chamado para tomar parte nele ativamente”. Atarracado, sem a beleza mediterrânea do *giovannotto* e dos outros nativos de Torre, Mario trazia consigo “um sorriso cético [que] bailava em seus lábios espessos” (MM, p. 55). Além disso, “sua maneira sonhadora de ser [...] degenerava facilmente em distração”. Embora costumasse sorrir para as crianças, “renunciava à amabilidade, como se não tivesse nenhuma esperança de agradar” (MM, p. 56).

Thomas Mann imprime ao garçom do Esquisito⁷ a capacidade de recolher-se em si próprio, afastar-se do seu ambiente, tomando uma distância crítica do entorno social de modo a identificar- -lhe as falhas, as inconsistências e o tédio. Entretanto, não é vítima da hipertrofia da alienação: Mario sabe fazer o caminho de volta, reencontrando “a sociedade, o senso comum, o *pathos* da atividade e do empenho cotidianos, com uma palavra, o imperativo do dia” (ROSENFELD, 1994, p. 22).

Vestido também ele de maneira desconjuntada, Mario aproximou-se de Cipolla, a pedido do hipnotizador. Colocadas lado a lado, as figuras de Mario e Cipolla

⁷ Um dado no mínimo curioso é o fato de que, no texto em alemão, o nome do café em que Mario trabalha se encontra grafado como “Esquisito”, com “e” inicial. Em italiano, não há a palavra “esquisito”, mas apenas “*squisito*”, que significa “delicioso, requintado” – o que seria bem apropriado para um café. Além disso, nas quatro primeiras vezes em que Mario é citado na novela, seu nome sempre vem acompanhado do nome do café: “Mario, do Esquisito” Teria, então, Thomas Mann – filho de mãe brasileira – colocado e repetido essa palavra intencionalmente em *português*, com a ambiguidade semântica (raro, delicioso, requintado, mas também diferente, anormal, excêntrico) e a carga espiritual a ela associada? Haveria aí uma sugestão de que apenas o espírito marginal, a-normal, “esquisito” é capaz de calar o festim da manipulação?

revelam uma interessante similitude. Ambos são indivíduos emancipados da massa amorfa e irracional; os dois conhecem a porta de saída do redil que aprisiona o grande rebanho. O primeiro, contudo, evade-se para escapar ao *tædium vitæ*; o segundo, para manipular os que estão ao seu redor.

Isso significa que apenas agora Cipolla havia encontrado um adversário à altura. Não que Mario não pudesse ser manipulado, como de fato o foi. O *outsider* também vive sob o império da “preguiça sonhadora”, movido pela vontade cega e irracional, sem conteúdo nem projeto. Foi fácil para Cipolla penetrar no âmago da alma de Mario e arrancar de lá seus “segredos mais íntimos”. Todavia, o indivíduo a-normal encontra-se sob o signo da transcendência. Despertado pelo riso da plateia delirante, arrancado subitamente da ilusão da felicidade perfeita ao beijar Cipolla, Mario viu-se espoliado de sua dignidade. Ao sacar da arma e disparar contra o prestidigitador, ele foi o que sempre foi: o marginal, o alienado, o a-normal, apto a tomar a devida distância crítica dos fatos e, regressando ao mundo da ação, capaz também de reagir.

A figura de Mario encerra um esforço de síntese entre vida e espírito, o ideal thomasmanniano de humanismo. Aí se instala um angustiante dilema, pois Mann sugere que apenas esse equilíbrio precário é capaz de oferecer alguma resistência ao discurso da manipulação. Tanto o indivíduo mergulhado no senso comum e na atividade quanto o diletante entregue a um culto estético irresponsável e descomprometido são incapazes de alertar a sociedade dos riscos da manobra ideológica, nas mais diversas esferas da convivência humana — política, religiosa, artística, midiática, interpessoal.

Abordada para além de leituras mais pontuais (antifascistas, homoeróticas), a novela *Mario e o mágico* remete, portanto, o leitor ao campo da ética, apontando a vontade cega, irracional e sem conteúdo como o fundamento de todo discurso de manipulação. Esquadrinha as táticas desse discurso e aponta a síntese entre vida e espírito como possibilidade de resistência. Desse modo, a narrativa de Thomas Mann comparece sempre atual, capaz de lançar suas luzes sobre um tempo habitado por prestidigitadores bem mais sutis que Cipolla, Mussolini ou Hitler.

Referências

ABBAGNANO, N. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BERTAUX, P.; SCHULDE, H. **Mémoires interrompus**. Paris: Sorbonne Nouvelle, 2000.

BRENNER, J. **Prefácio**. In: MANN, T. *Mario e o mágico*. São Paulo: Círculo do Livro, 1981. p. 7-14.

BRIDGES, G. **Thomas Mann's Mario und der Zauberer**: "Aber zum Donnerwetter! Deshalb bringt man doch niemand um!" *The German Quaterly*, v. 64, n. 4, p. 501-517, Autumn 1991.

MANN, T. **Mario e o mágico**. São Paulo: Círculo do Livro, 1981.

PEEBLES, W. C. **Present-day German writers**. *The Modern Language Journal*, v. 20, n. 8, p. 482-483, May 1936.

ROSENFELD, A. **Thomas Mann**. São Paulo: Perspectiva, 1994.

TEDLOCK JR., E. W. **Thomas Mann and the age of unreason**. *College English*, v. 14, n. 3, p. 140-144, December 1952.

TRÍAS, E. **Conhecer Thomas Mann e a sua obra**. Lisboa: Ulisseia, 1990.