
DO SONHO À TORRE: O ÚLTIMO DRAMA DE HOFMANNSTHAL COMO REAÇÃO À PRIMEIRA GUERRA

Helmut Galle¹

Resumo: Em 1928, Hugo von Hofmannsthal publicou sua última peça e seu legado: “A torre”, baseada em *La vida es sueño* de Calderón de la Barca. Na trama ficcional, a Polônia antiga, abalada por uma guerra perdida, oscila entre três formas de governo: o tradicional, o legal e o carismático. Sigismund, filho do déspota fracassado, não consegue sustentar-se como novo príncipe humano, e a revolução milenarista das crianças órfãs tampouco se afirma; quem triunfa é o soldado Olivier, apoiado em amoralidade radical e seus guerreiros embrutecidos. Reconhece-se, neste cenário, uma alegoria sobre a situação austríaca do pós-guerra e dos movimentos fascistas em surgimento na Europa. Ao mesmo tempo, o autor assimila leituras de M. Weber, W. Benjamin e C. Schmitt, de forma que “A torre” pode ser lida como complemento ficcional das agudas análises desses teóricos sobre a sociedade europeia após a catástrofe da 1ª Guerra.

Palavras-chave: Áustria; Primeira Guerra; Totalitarismo; Tragédia; H. v. Hofmannsthal.

Abstract: In 1928, Hugo von Hofmannsthal published *The Tower*, his last play and his legacy, based on *La vida es sueño* by Calderón de la Barca. The fictional plot presents an ancient Poland shaken by a lost war and oscillating between three kinds of government: the traditional, the legal and the charismatic. Sigismund, the son of the dethroned despot, fails to establish himself as a new and humane ruler and so does the millenaristic revolution of the orphan children; the triumph falls to the soldier Olivier, supported by radical amorality and brutal troopers. This scenario can be seen as an allegory of the Austrian post-war context and of the rising of fascist movements in Europe. Hofmannsthal also integrates elements from the works of M. Weber, W. Benjamin and C. Schmitt in *The Tower*, so it can be understood as a fictional complement to the perceptive analyzes made by these intellectuals of the European society after the catastrophe of the war.

Key words: Austria; 1st World War; Totalitarianism; Tragedy; H. v. Hofmannsthal.

1 Professor associado da Universidade de São Paulo. Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq.

Quando Hugo von Hofmannsthal (1874-1929) morreu aos 55 anos de idade, Arthur Schnitzler anotou: “Com ele se foi o maior poeta do nosso tempo” (apud DANGEL-PELLOQUIN, 2016, p. 42). Para um leitor brasileiro do início do século XXI isto pode soar estranho, porque, no Brasil, as palavras de Carpeaux (1999, p. 140), de que “ele seja [um poeta] esquecido” se aproximam da verdade.² Uma busca nas livrarias brasileiras não produz nenhum título atual em português – a não ser livrinhos com a emblemática *Carta do Lord Chandos* (Hofmannsthal, 2008). O nome de Hofmannsthal evoca, entre pessoas cultas, associações ao impressionismo literário e ao conservadorismo católico da direita, autorizado por alusões questionáveis de Adorno num ensaio de 1942.³ Além de ser autor da mencionada *Carta de Chandos* – a referência obrigatória para a crise da linguagem e do sujeito por volta de 1900 – talvez ele seja lembrado como libretista de Richard Strauss, fundador do Festival de Salzburg ou como poeta genial e prematuro do *fin de siècle*. No entanto, a observação de Schnitzler documenta adequadamente como o vienense foi prestigiado na primeira metade do século XX como representante errático, e consagrado pela grande tradição literária europeia. Competindo com Gerhart Hauptmann e Thomas Mann, Hofmannsthal era candidato ao trono vacante do poeta nacional, ocupado por Goethe um século atrás (cf. HONOLD, 2015, p. 325 ss) e, considerando a abrangência e a perfeição da sua obra em poesia, drama, narrativa e ensaio, ofuscava seus dois rivais. É inegável que suas posições políticas e sua obra provocaram e ainda provocam crítica, mas o alto nível da sua literatura é inegável. Indicador disso é também a atenção que lhe foi dedicada por teóricos como Peter Szondi e Walter Benjamin. Enquanto Szondi analisou sobretudo o drama lírico por volta de 1900, Benjamin dedicou duas resenhas ao último drama, “A torre”: uma à publicação da primeira versão em 1926 (BENJAMIN, 1991a) e outra à estreia da versão definitiva da peça em 1928 (BENJAMIN, 1991b). Benjamin reconheceu em “A torre”, um legítimo *Trauerspiel* (drama trágico) contemporâneo,⁴ congenial às obras do século XVII abordadas na sua Tese de Livre Docência *Ursprung des deutschen Trauerspiels (Origem do drama trágico alemão)* e

2 No primeiro ano da sua colaboração como Correio da Manhã, O. M. Carpeaux, refugiado da Áustria anexada, dedicou um artigo (06/11/1941) ao autor e a peça *Der Turm*, que depois foi incluída na primeira coletânea *A cinza do purgatório* (1942). O artigo – provavelmente escrito sem recursos bibliográficos – tem o mérito de apresentar Hofmannsthal e “A Torre” aos brasileiros, mas contém muitas distorções e vários erros: assim, não se sustenta que o poeta tenha sido uma pessoa desconhecida na Áustria ou na Alemanha. Contrário à afirmação de Carpeaux, a peça já tinha sido encenada: só no ano 1928, em três cidades diferentes.

3 No seu texto de 1942 sobre a correspondência entre Hofmannsthal e George, Adorno até insinua uma relação indireta do poeta com o nazismo, se ele ainda estivesse vivo: “A ala da direita alemã que tem a simpatia de Hofmannsthal desertou para o nacional-socialismo, na medida em que lhe foi permitido.” (Adorno, 1986, p. 205) No mesmo ensaio, o filósofo critica um trecho onde Hofmannsthal aproximou o símbolo literário ao sacrifício de um carneiro e a identificação imaginativa do sacrificador com sua vítima (em *Das Gespräch über Gedichte / “A conversa sobre poemas”,* de 1904); para Adorno, “essa teoria sanguinária do símbolo inclui as possibilidades políticas sombrias do neoromantismo e expressa algo dos seus motivos verdadeiros” (Adorno, 1986, p. 234). Sobre esta interpretação bastante polêmica ver Bamberg (2017) e Mionskowski (2015, p. 68). Seja como for, o influente veredito, como muitos outros de Adorno, não parece justo, nem com a poética, nem com a atitude política de Hofmannsthal.

4 „Na verdade, vejo na sua obra um drama trágico na sua forma mais pura e canônica. [...] Não me cabe fazer uma comparação com suas outras obras, neste caso, mas talvez a minha sensação esteja correta, quando considero esta última como remate da renovação e do renascimento daquela forma barroca alemã [o drama trágico] e como obra de suprema autoridade para o palco.” Carta a H. v. Hofmannsthal de 11 de junho de 1925. (GS Dramen III, p. 613)

presenteou um exemplar deste manuscrito com dedicatória pessoal⁵ ao poeta, que por sua vez publicou previamente um trecho na sua revista *Neue Deutsche Beiträge*. A última versão da peça reflete a leitura atenta da tese de Benjamin. Além de Benjamin, autores como Max Weber e Carl Schmitt⁶ foram estudados para a configuração final de “A torre”. O drama deve ser lido, sobretudo, como tentativa de compreender a 1ª Guerra e o subsequente colapso da sociedade burguesa na Europa.

DO SONHO À TORRE

Os primeiros estudos de Hofmannsthal em relação a este drama datam de 1901, quando o jovem decidiu dedicar-se à literatura em vez de seguir uma carreira universitária (König, 2017, p. 213). Durante os três anos seguintes, o poeta começou a traduzir em versos trocaicos *A vida é sonho* de Calderón de la Barca (estreia em 1635). A peça espanhola trata de Segismundo, filho do rei Basilio, que, segundo uma profecia, algum dia destronaria e mataria seu pai e, por isso, é mantido preso numa caverna escura desde criança, privado de todo conhecimento do mundo e dos homens. Já adulto, Segismundo é submetido a uma prova e mostra, de fato, uma “natureza” selvagem e agressiva e deve, portanto, voltar à prisão, acreditando que o episódio no mundo e no poder teria sido um sonho. Agora ele desenvolve uma atitude estóica, considerando toda vida um sonho e, mediante esta sublimação do seu caráter, torna-se digno do governo. A adaptação de Hofmannsthal permaneceu fragmento porque ele enfrentava “uma dificuldade central, quase insuperável, de índole mais espiritual do que artístico-técnica” (apud KÖNIG, 2017, p. 213). Apesar da fascinação pela estrutura alegórica da peça barroca e pelo motivo do sonho, o autor ainda não havia encontrado a chave para reformular este tema, impregnado pela ideologia do Absolutismo e da Contrarreforma, para a sociedade do século XX. Somente após a 1ª Guerra e a derrota do Império Habsburgo é que o poeta retoma o material, criando uma primeira versão de “A torre” (*Turm I*), publicada na revista de Hofmannsthal e, em 1925, uma segunda versão, abreviada, em livro (*Turm II*); de acordo com seus finais, estas duas variantes são chamadas de “*Kinderkönigfassung*” (versão do rei-criança). As diversas reações – sobretudo de Martin Buber, Max Reinhardt e Walter Benjamin – levaram o autor a fazer alterações cruciais, particularmente nos dois últimos atos do drama, que apareceu como 3ª versão em 1927 (*Turm III*) e teve sua estreia em 1928; esta é chamada pela crítica de “*Bühnenfassung*” (versão de teatro; cf. KÖNIG, 2017, p. 213). Aqui entraram leituras de Carl Schmitt, Walter Benjamin e

5 De acordo com Mionskowski (2015, p. 467), três livros enviados ou entregues pessoalmente por Benjamin foram encontrados na biblioteca de Hofmannsthal: a tradução dos poemas de Baudelaire, *Einbahnstraße* e a tese; nesta última escreveu: “Hugo von Hofmannsthal / escolta deste livro / em agradecimento / 1 de fevereiro de 1928 Walter Benjamin”.

6 Ingeborg Villinger (1995, p. 120) cita uma carta de Hofmannsthal de 11 de novembro de 1926, na qual o poeta fala particularmente de dois livros de Carl Schmitt, lidos por ele com grande interesse: *Politische Theologie* e *Die Diktatur*. Também cf. Breuer (2016, p. 291-292) e Nicolaus (2004, p. 52).

Max Weber⁷, assimiladas por completo na unidade e pureza estética da obra.⁸

Para aproximar-se desta última versão de "A torre", seria útil começar com um registro das diferenças entre os estágios da peça, porque desta forma percebe-se melhor como o autor conseguiu, progressivamente, enriquecer o material barroco de Calderón com a experiência da realidade política do século XX. É interessante observar que, já na adaptação versificada⁹ de 1904, aparece uma cena com dois soldados, que falta no modelo espanhol.¹⁰ Este prelúdio à moda de Wallensteins Lager de Schiller apresenta uma figura denominada "Segundo Soldado". Este personagem, o "Segundo Soldado", introduz, já no primeiro quadro, o discurso do niilismo absoluto:

Você sabe o que é que unicamente
 mantém junto o mundo inteiro?
 Cala a boca e presta atenção: violência!
 e violência e mais uma vez
 a violência! [...]
 pois é, quero vivenciar o dia
 em que ele sair do cárcere
 e quebrar o mundo em escombros,

7 O livro sobre a *Ética protestante e o espírito do capitalismo* estava na biblioteca do poeta e foi estudada nos anos após 1920 (Mionskowski, 2017, p. 241). Mionskowski considera muito provável que Hofmannsthal conhecesse também o ensaio sobre os "Três tipos de dominação legítima" publicado só em 1922 e apresentado já antes em palestras. (cf. Mionskowski, 2015, p. 140) Stefan Breuer (2016, p. 291-292) afirma que, no circuito de Hofmannsthal, Weber era altamente respeitado; os dois se encontraram uma vez em 1918; na ocasião da leitura da biografia póstuma da esposa Marianne Weber, o poeta recomendou o livro como "um dos seis melhores livros do ano 1926". Nessa biografia encontra-se um resumo dos três tipos de dominação legítima; o ensaio extenso encontra-se publicado desde 1922/23 e uma versão abreviada apareceu na *Neue Freie Presse* (o jornal mais lido pela burguesia vienense) em 1917; diante do interesse documentado que Hofmannsthal tinha para a sociologia, é pouco provável que não conhecesse a tipologia de Weber enquanto trabalhava na revisão de "A torre" em 1926.

8 As três versões estão disponíveis na edição das Obras completas (*Sämtliche Werke*, citado SW), nos volumes XV, XVI,1 e XVI,2. Para referir-se aos comentários e documentos, esta edição será usada aqui. Quando se trata de citações do texto, a edição usada é a mais divulgada das *Obras reunidas em volumes separados* (*Gesammelte Werke in Einzelbänden*, citado GW); esta edição apresenta no volume *Dramen III. 1893-1927*, tanto a versão de *Das Leben ein Traum*, quanto a 1ª e 3ª versão d'A Torre.

9 Como Egon Schwarz (1962, p. 93) observou, o poeta não traduzia do espanhol, mas se serviu de uma tradução alemã de J. D. Gries (1825, que ele adapta em muitos casos literalmente).

10 Cf. Schwarz (1962, p. 109): "Os soldados mudos de Calderón que se limitam a órgãos executivos recebem voz e se tornam homens. Num deles se reconhece claramente aquele que posteriormente será Olivier, a encarnação da violência pura ou, como ele mesmo se chama: o porrete na mão da fatalidade."

vingar-se de mil maneiras.

(GW, Dramen III, p. 181-182) [as traduções são nossas; H.G.]

Este elogio da violência está vinculado à esperança de uma revolução, liderada por Sigismund, o príncipe encarcerado pelo próprio pai. É importante salientar que a palavra alemã “Gewalt”, traduzida aqui como “violência”, implica também “poder”: O poder supremo implica a execução da violência e pressupõe a monopolização da violência na mão do soberano. Já nessa suposta adaptação da peça barroca, Hofmannsthal insere um elemento completamente ausente no modelo espanhol e relaciona a trama à realidade social e histórica do século XX: a revolução que iria acabar com toda a ordem do regime antigo. Trata-se de um representante dos estratos sociais baixos que, sendo soldado, sabe que o poder vem dos canos de fuzis. Na trama de Calderón, o príncipe humilhado se vingaria só durante o 3º ato, quando o rei quisesse testar seu caráter; no final do drama, Segismundo assumiria o governo após a rebelião do povo, sem vingança e destruição, mas restituindo a ordem e a justiça do mundo, submisso à ordem divina. Para Hofmannsthal, em 1904, isso já não era uma solução viável: interrompeu o trabalho no 4º ato, quando o povo rebelde, incluindo soldados desertores, libera Segismundo e quer entroná-lo como legítimo rei da Polônia.

O fragmento teve que aguardar por 15 anos. O que começava como “transcrição livre de *A vida um sonho*” de Calderón, tornou-se “completamente concreto [*faßlich*] só através das vivências da guerra”, como explicado pelo autor na carta de 15 de junho de 1918 dirigida a Hermann Bahr (apud HONOLD, 2015, p. 370 e 2016, p. 250). Não sabemos exatamente quais as vivências concretas que o levaram a retomar o assunto. Durante o primeiro ano da Guerra Hofmannsthal foi obrigado a servir, inicialmente na frente balcânica (Ístria), até ser transferido para a assessoria de imprensa do Ministério do Interior. Inicialmente cumprimentou e acompanhou a guerra com satisfação, publicando artigos que respiram menos um tom nacionalista alemão do que um patriotismo inspirado pela ideia do Sacro Império Romano, preservada pela casa Habsburgo até o umbral do século XX. A partir de 1916 sua atitude se tornou cada vez mais cética e conforme documentam cartas, ficou “deprimido pela continuação absurda da guerra”.¹¹ Foi nesta fase que voltou ao trabalho literário e retomou o projeto de Calderón, o qual, a partir de então, recebeu o título de “A torre”. Já nos esboços iniciais, Hofmannsthal comenta que essa torre, o lugar do encarceramento de Sigismund, seria “o centro da injustiça do mundo”; “aqui, a iniquidade terrível gera, continuamente, demônios, como o cadáver produz vermes”.¹²

O miolo básico da peça barroca continua intacto: um Reino da Polônia e um século semelhante ao XVII “mais na lenda do que na história” (GW, Dramen III, p. 257), os personagens centrais são o príncipe Sigismund, o rei Basilius, Julian (em Calderón: Clotaldo), o governador da torre, senhores feudais, soldados, o povo. A trama ainda parte da profecia do filho parricida, mantido em cativeiro até a grande crise do estado obrigar o rei a buscá-lo, tentando apaziguar a rebelião em andamento. Julian é, ao mesmo tempo, carcereiro, prote-

11 Sobre estes dados biográficos cf. Dangel-Pelloquin (2016: p. 39-40).

12 São afirmações do autor nos esboços. (GW, Dramen III, p. 242)

tor e preceptor do príncipe recluso e aguarda seu dia para colocar Sigismund no trono para, junto com essa sua criatura, governar mediante princípios iluministas. A crise da sucessão no governo, cujas causas, em Calderón, permaneciam mais difusas, ganha perfil como crise fundamental do governo e da ordem social desencadeada por uma guerra ambiciosa e desnecessária. A presença dos soldados da guarda na cena inicial e, ainda mais, suas falas profundamente irreverentes, estabelecem o ponto de partida para a trama de “A torre”.

Alguns elementos da “comédia” barroca, como uma ação secundária amorosa e a erupção da “natureza demoníaca” de Sigismund durante a prova, foram abandonados. Com as palavras de Benjamin (1991a, p. 31): “nas cancelas dessa nova cena de sonho, não é a criatura cega que se esbravece, é a criatura sofrida que entra em juízo sobre seu perpetrador.” O suposto “sonho” muda seu significado e sua função. Citando novamente Benjamin (ibid.): “Enquanto ele [o sonho], em Calderón, abre, como num espelho côncavo, o interior para um fundo imenso como um sétimo céu transcendente, ele é, em Hofmannsthal, um mundo mais verdadeiro, para o qual o mundo acordado tem imigrado por completo.” Neste mundo imanente, a torre, emblema tanto da injustiça quanto do encarceramento do sujeito, assume o papel de símbolo central.

No seu impulso de resgatar o patrimônio cultural barroco para a nova era, o poeta mantém valores do humanismo: sujeito, liberdade do espírito, pacifismo e justiça, sendo Sigismund, a criatura sofrida, o portador desses valores. Nas intuições do povo, esse será o verdadeiro rei, o “rei dos pobres, que anda montado num cavalo branco e à sua frente serão carregados espada e balanço” (GW, Dramen III, p. 259). Não é, porém, sua ascendência de filho de Basílio, que motiva sua legitimidade; é a trajetória de humilhado e oprimido que coloca Sigismund no papel do rei mártir, traço que compartilha com os protagonistas do drama barroco alemão.¹³ O perfil do príncipe, nas três versões de “A torre”, é o de um indivíduo que tinha aprendido, não tanto pelos ensinamentos de Julian, seu educador iluminista, mas mais pela experiência da criatura torturada, que a vida do outro, ou seja, a vida dos seres humanos e dos animais, é sagrada e exige proteção absoluta. Seu poder utópico contrasta com a concepção do ancien régime do seu pai, o governo racional de Julian e a ditadura bruta do soldado Olivier. Na versão final tudo sucumbirá à sua violência bruta. Até lá, contudo, essa sociedade passará por várias transformações.

2. FORMAS DE GOVERNO

Quando a versão definitiva de “A torre” foi encenada em 1928 em Hamburgo, Hofmannsthal contribuiu para o anúncio com algumas frases autoexplicativas: „Na peça trágica [*Trauerspiel*] “A torre” que em breve deve aparecer no palco, trata-se do problema da dominação [*Herrschaft*], da liderança, que é modificado em cinco figuras: o monarca, o filho designado para a sucessão, o ministro-cardeal, o político mundano, o líder revolucionário” (SW, XVI.1, p. 616). As palavras do autor colocam os personagens na função de

13 Benjamin (1991a, p. 32-33) percebe em Sigismund “o corpo esfolado do mártir”. Honold vê no prisioneiro na torre “traços da figura de um mártir cristológico” (2016, p. 34).

representações simbólicas de tipos determinados de governo que estão sendo instaurados de forma passageira no momento da crise do estado e da ordem geral. A sequência apresentada no anúncio não corresponde exatamente à ordem cronológica da peça, nem tampouco funciona como mera ilustração dos três tipos de governo legítimo Weberianos.

O primeiro ato mostra uma ordem monárquica ainda aparentemente intacta, apesar de o soldado Olivier, já na primeira cena, estar disposto à insubordinação. Mas o governador Julian ainda tem o comando na torre, seu poder é emprestado do rei para guardar o príncipe herdeiro, Sigismund. Este seria o próximo rei legítimo, mas a ordem do pai o mantém em condições humilhantes, pior do que um animal. Além do direito ao poder proporcionado pelo sangue real, Sigismund é reconhecido como ser superior a todos os homens (“quinta-essência”) pelo médico que foi chamado para verificar o estado físico e psíquico do prisioneiro. Este médico, que reúne qualidades de alquimista e vidente como os eruditos renascentistas (cf. HONOLD, 2016), denuncia o crime gritante e acompanha Sigismund até o final. Ao lado do príncipe e seu aio Anton, personagem cômico da peça, este médico é a única figura, cujo caráter positivo é inquestionável. O fato de ele reconhecer Sigismund, já na primeira cena, como ser humano, em sentido enfático (“O homem! o homem!”, GW, Dramen III, p. 392), indica que este homem seria digno de governar por suas qualidades pessoais – nos termos de Max Weber ele estaria destinado para o tipo carismático de governos legítimos por suas qualidades humanas, percebidas intuitivamente pelas pessoas que o enfrentam.

O rei Basilius aparece no segundo ato. Nesta cena já se percebe toda a dimensão da crise. O tipo da dominação de Basilius corresponde à dominação tradicional, legitimada pela crença na origem divina do governo. Perguntado pelo filho, sobre qual a origem de “tamanho poder”, Basilius responde: “De Deus imediatamente. Do pai, que você conhece, no dia em que lhe aprouve, adquirimos nosso direito como herdeiros. A chamada de um arauto ressoou aos quatro ventos, a coroa tocou a cabeça untada, esta capa nos foi colocada. Assim houve, novamente, um rei na Polônia.” (GW, Dramen III, p. 431). Este poder, porém, desmorona-se porque a legitimidade via tradição não legitima todo tipo de arbitrariedade e injustiça, como uma guerra devastadora, a manipulação da moeda e o crime simbólico cometido contra seu filho. Segundo Weber, “o conteúdo das ordens [do rei] está vinculado à tradição, cuja violação por parte do senhor ameaçaria a legitimidade do seu próprio governo, que pousa na santidade da tradição.” (WEBER, 2002, p. 717) A monarquia, no entanto, se aproximou de um despotismo denominado por Weber (2002: p. 721) de “sultânico”, e os crimes de Basilius resultaram na erosão do seu apoio, evidenciada pela insubordinação do Ministro-Cardeal e dos soldados, bem como pela inquietação geral do povo.

Apresentar Sigismund, o legítimo herdeiro da coroa, seria, talvez, uma solução para manter a ordem monárquica. Como a santidade está vinculada à figura imortal do rei, não ao corpo físico da pessoa de Basilius, a instituição pôde ser mantida pelo novo representante (cf. KANTOROWICZ 2016): o filho coroado, que salvaria também o pai. Mas antes de ceder o poder, Basilius quer submeter o filho à prova de lealdade, o que acontece no terceiro ato: o rei exige que Sigismund prenda seu próprio preceptor Julian, manifestando seu poder num ato arbitrário. Diante do maquiavelismo cínico do rei, porém, Sigismund não o

reconhece como pai e rei legítimo, atacando Basilius com a própria espada. Julian esperara por esse momento, levantando a bandeira em favor do novo príncipe, mas o golpe fracassa, porque os palacianos ainda permanecem leais a Basilius. O domínio verdadeiro, de fato, não depende dos símbolos (bandeira, coroa, capa, cetro), mas da aprovação ou, pelo menos, da tolerância dos dominados.

O plano de Julian é estabelecer uma espécie de monarquia esclarecida. Sob sua tutela, o príncipe Sigismund poderia estabelecer um governo justo e humano, após a ruptura com a tradição e a introdução de princípios racionais. O absolutismo despótico seria transformado em estado de direito que funcionaria mediante regras codificadas e uma administração liderada por Julian, o que corresponderia ao primeiro tipo de Weber (2002, p. 717), a dominação legal. Mas a primeira tentativa de estabelecimento desta monarquia reformada fracassa por falta de apoio dos poderosos aristocratas, e Julian – com ajuda do médico e um judeu – busca o apoio das massas rebeldes, entre as quais atua o cabo Olivier. De acordo com um verso de Virgílio: “*Flectere si nequeo superos, Acheronta movebo!*”, citado duas vezes pelo médico (GW, Dramen III, p. 276-277; p. 334), Julian tenta realizar sua reforma primeiro de cima e depois a partir de baixo. Mas quando a insurreição tem sucesso, Julian não consegue controlá-la: ele e a razão iluminista são varridos pela dinâmica da rebelião.

O quarto e quinto atos diferem substancialmente entre a primeira e a última versão de “A torre”. Na primeira, Sigismund é salvo por uma multidão de milenaristas, que reconhecem nele o rei pobre e bondoso das profecias. O último ato dessa versão vê Sigismund transformado em líder carismático, vencedor das tropas de Olivier. Ele recebe os paladinos do reino e lhes anuncia seu reino: “justo e grande, clemente e poderoso” e, ao mesmo tempo, que ele não renovaria a ordem antiga, mas mudaria “o mundo inteiro de uma vez” (GW, Dramen III, p. 374-375). Antes porém, que isto se possa realizar, é envenenado por uma jovem cigana do séquito de Olivier. Morrendo, Sigismund recebe o rei das crianças, outro filho de Basilius com “uma bela mulher selvagem” (GW, Dramen III, p. 362); esse meio-irmão de Sigismund fora eleito rei por um exército de milhares de órfãos e explica então a nova ordem coletiva e igualitária: “nós construimos cabanas, mantemos fogo na chaminé e forjamos as espadas para relhas de arado. Criamo-nos a nós novas leis, porque as leis sempre devem vir dos jovens. E ao lado dos mortos colocamos luzes” (GW, Dramen III, p. 380). Sigismund morre com as palavras: “Prestem testemunho que eu existi. Ainda que ninguém me tenha conhecido.” (GW, Dramen III, p. 381) Nesta variante, tanto Sigismund quanto o rei das crianças, são líderes carismáticos; o fato de eles possuírem sangue real é apenas simbólico. Sua legitimidade está vinculada à integridade pessoal e é reconhecida por aqueles que os apoiam. O governo passaria a outro, uma vez que a missão estivesse cumprida, ou a aderência das massas cessasse. A diferença entre os dois é que Sigismund, dentro da estrutura alegórica do drama, representa a possibilidade política real e histórica de um líder esclarecido. O rei das crianças, ao contrário, é uma figura mítica, relacionada ao messianismo.¹⁴ Esse final rescinde a ambientação histórica da peça e protela a solução da crise para um futuro irreal.

14 Numa carta, Martin Buber criticou o rei criança, por ser uma “figura demasiado lírica” para um final adequado da tragédia, cf. Nicolaus (2004: p. 41)

Nos últimos atos da versão definitiva, a alta nobreza abandona Basilius. Os poderosos Palatinos oferecem a coroa a Sigismund em troca de uma renovação garantida dos seus privilégios. Mas Sigismund se recusa. Ele sabe que sua soberania espiritual está além do poder mundano que ele detesta. A conspiração de Julian fracassa na renúncia de Sigismund e na dinâmica da revolução desencadeada. A grande diferença desta versão é a ausência da utopia socialista, personificada no rei-criança. Quem controla o processo é o general Olivier. Ele mantém o comando militar e manipula as esperanças milenaristas do povo sem escrúpulos. Sabendo que o carisma de Sigismund atrai as massas, Olivier quer usá-lo como boneco e, quando este se recusa, manda assassiná-lo e busca um sócia. Neste final profundamente pessimista, Hofmannsthal entrega o mundo às mãos de uma personagem cínica, que exerce o poder pelo poder mesmo, sem respeito à tradição, à lei ou a uma visão. Olivier não representa nenhum tipo de dominação legítima de Weber, mas é ele que reconhece que o estado de exceção é decidido pelo próprio poder. A legitimidade do governo, de acordo com Weber, é algo necessário para obter obediência em configurações sociais de uma certa estabilidade. No estado de exceção, no entanto, governa quem sabe decidir e comandar o poder militar.

3. A FIGURA DO OLIVIER

Diferente de Basilius e Sigismund, este nome não provém de Calderón. O nome Olivier provém do grande romance barroco de Grimmelshausen (2008), onde ele atua como antagonista principal do herói Simplex Simplicissimus; este Olivier é uma encarnação do satânico, que começa como estudante vicioso, continua como mercenário e termina como ladrão e assassino. O que sobressai na personagem de Hofmannsthal, desde sua primeira aparência, é sua linguagem. Foi observado que ele solta exclusivamente ordens (breuer, 2016, p. 292-293) e palavrões (HONOLD, 2016, p. 235) do registro mais baixo. Quando alguém lhe pergunta, não responde. Sua boca ejeta agressões e ameaças. Sendo cabo, ele é colocado acima da guarda da torre e pode dar ordens aos soldados simples, mas não se enquadra na hierarquia, desrespeita as instruções que regularizam o tratamento do prisioneiro e se gaba de poder enfrentar o próprio governador quando alguém denunciar seu comportamento insubordinado.

Na primeira versão, Olivier parece assemelhar-se ao tipo barroco do fanfarrão, mas já aqui o exagero das suas falas supera qualquer retórica marcial da convenção literária. Quando ele ameaça que “o suco vermelho deve escorrer” (GW, Dramen III, p. 260) aos seus superiores ou que ele quer “enforcá-lo e engraxar suas botas com a gordura da sua barriga” (id., p. 261), isso não é tomado como gabarolice, mas como acometimento real. Seus palavrões e brutalidades anunciadas configuram o caráter de Olivier. Não existe uma autoridade, uma regra, uma consideração que colocaria limite à violência dessa figura. Por ter servido naquela guerra absurda desencadeada pelo rei, sua violência é motivada pelo embrutecimento. A guerra criou essas pessoas e deslegitimou o poder central, que não consegue mais controlá-las. Avisado por outro soldado que deve ater-se às instruções rígidas da guarda para não correr risco de ser punido, o cabo responde: “Os tempos não são tais para que possam

chicanear alguém como minha pessoa” (GW, Dramen III, p. 256). A lei marcial (“*das schleunige Recht*”), exercida pelo governador da torre sobre a vida dos guardas, na opinião de Olivier, já só atinge mendigos, e não homens como Olivier. Ele entende perfeitamente que o poder entregue ao governador é simbólico e depende do rei: “Entregue? Entregue por quem! Para isso alguém deve ter o poder marcial em mãos para passá-lo a outras mãos! Será que o poder lhe foi entregue por aquele ali? Toma uma moeda [com o retrato do rei] e a coloca no rosto de Pankraz. Esta não pesa! Nesta eu cuspo! Nesta eu ca...! E lança a moeda com desprezo sobre as costas. (GW, Dramen III, p. 261) O rei da moeda, o garante simbólico da ordem judicial e política não é mais soberano. Olivier compreende então que todo poder é “entregue” e que a “soberania é o poder supremo, poder não derivado” (SCHMITT, 2004, p. 13). A guerra instaurou o estado de exceção e são os militares que dispõem de armas e poder físico, enquanto a legitimidade do monarca se invalidou por causa da injustiça e dos abusos.

Na versão definitiva, Olivier, já no início da peça, é idolatrado justamente por sua atitude arrogante e violenta (GW, Dramen III, p. 386-387). Um dos seus sequazes comenta: “Eu não entendo isso, mas sei que você vai comandar. Pois você olha sobre os homens como se olha sobre pedras” (GW, Dramen III, p. 388). E Olivier responde: “Comandar aquele, a quem se confia a fatalidade política.” (ibid.) A rebelião anunciada é a guerra civil, de “todos contra todos” e o massacre dos senhores: “eles serão jogados de cabeça latrina abaixo” (GW, Dramen III, p. 387). O *bellum omnium contra omnes* é o estado natural de Hobbes, precedendo ao estabelecimento de um poder que garante ordem e paz interna. A crise do reino de Basilius é do tamanho deste mesmo estado, onde vale somente a força física de cada um. Olivier já sabe que na ausência da ordem social, o “estado de exceção” de Schmitt, a soberania, cabe àquele que sabe dediciar e comandar as armas.

O cabo Olivier não é um general como Wallenstein, o grande líder carismático da Guerra dos Trinta Anos. Nem seu gênio estratégico, nem sua jovialidade motivam a ascensão ao poder absoluto. Ele nem sequer é apresentado como demagogo que consegue inflamar as massas com palavras empolgantes. Destaca-se por sua prontidão para usar de violência sem restrição nem condição.¹⁵ Seus seguidores são igualmente marcados pela experiência da guerra e confiam nele exatamente por não conhecer nenhum freio no uso da violência para dominar. Essa força nihilista e a vontade de poder do Olivier são identificados como valores destrutivos e perniciosos por todas as pessoas de maior nível intelectual – em primeiro lugar Julian, o médico e o próprio Sigismund. No entanto, Julian era suficientemente cego para conspirar com o cabo e levar Sigismund ao trono. Nos últimos dois atos, as multidões e os protagonistas se dividem em dois grupos: um, que compactua com a violência explícita de Olivier para participar da dominação, e o outro, que mantém os valores éticos, o respeito do ser humano e o princípio da justiça. As primeiras duas versões terminam com o triunfo da esperança, colocada no movimento coletivo milenarista. Este final se assemelha mais a um conto de fadas, apesar do fim trágico de Sigismund. Contudo, diante das realidades que Hofmannsthal podia observar na Europa durante os anos 1920, e das análises de Benjamin, Schmitt e Weber, este final não parecia uma solução aceitável.

15 Nas palavras de Honold (2016: p. 235): “Olivier aparece como fanfarrão prepotente que derruba um regulamento tradicional, autorizado unicamente pela própria disposição em exercer a violência.”

Na versão final, não são os verdadeiros portadores do carisma, nem Sigismund, nem seu meio-irmão, o rei das crianças, que conseguem instalar-se como líderes. Para Hofmannsthal, Olivier precisa de um sócia do líder carismático, porque seu jeito cínico e bruto não pode fundamentar um governo legítimo. Competindo com Sigismund, ele pode ganhar as armas, mas não as almas. Na lógica da peça, porém, ele nem precisa do apoio do povo para si como pessoa. Pode simplesmente mandar assassinar seu rival e confiar nos efeitos das técnicas da propaganda, colocando um fantoche dócil no lugar do morto. O que vence aqui é a força bruta, o carisma necessário para ganhar legitimidade pode ser simulado.

4. A DIMENSÃO ALEGÓRICA

Para o público contemporâneo de Hofmannsthal, a alusão à crise europeia era evidente. No entanto, a estrutura alegórica não permitia relacionar personagens e cenários de forma direta a figuras e processos concretos. Em certos momentos, é mencionado que a guerra de Basilius durou quatro anos (GW, Dramen III, p. 263, 389) e que seu financiamento resultou numa inflação, elementos que alemães e austríacos reconheciam facilmente. Também era evidente, que, no processo da 1ª Guerra, o poder dos dois imperadores do eixo passara aos generais Ludendorff e Hindenburg. Em novembro de 1918, os soldados deixaram de obedecer aos seus oficiais e a legitimidade das monarquias estava em pleno desmoronamento.

Seria difícil, porém, relacionar as personagens da peça com os agentes políticos e militares do Entre Guerras. O autor comentava numa carta de dezembro de 1925 sobre seus leitores: “Um vê diante de si um grupo de figuras atadas pelo destino, outro acredita ver ideias personificadas, até ideias políticas, mas não tais ideias que poderiam ser denominadas de forma exata” (GW, Dramen III, p. 473). As ideias políticas, até certo ponto, correspondem a conceitos como os de Weber ou de Schmitt, sua atribuição concreta, entretanto, continua polêmica. Seria demasiado simples relacionar a figura de Olivier com o bolchevismo ou até com Lenin, pelo fato de Hofmannsthal ter se preocupado com a situação na Rússia e de ter sugerido, num discurso de 1927, a ideia de uma “revolução conservadora”; movimento que posteriormente adotou este nome, e que não comparte mais com Hofmannsthal do que um mal estar na modernidade. A personagem do Olivier, com certeza, não tem muita semelhança com os líderes socialistas europeus do final da 1ª Guerra. Seria mais convincente compará-la com os protagonistas dos *Freikorps* que participaram dos vários golpes e assassinatos políticos como Kapp, Lüttwitz, Ehrhardt e Röhm. O embrutecimento e a vontade incondicional pelo poder correspondem ao depoimento de Ernst von Salomon, integrante da ação Consul, responsável pelos assassinatos de Liebknecht, Luxemburg e Rathenau. “acreditávamos”, escreveu salomon, “que devíamos obter o poder, e ninguém além de nós, para o bem da Alemanha” (apud KIESEL, 2017, p. 38). Era essa geração de soldados do front que o historiador Michael Wildt (2008) chamava de “geração do incondicional”. “embrutecidos pela guerra, pela necessidade do pós-guerra e a militância da revolução e dos golpes, muitos integrantes dessa geração estavam decididos a seguir seus objetivos sem respeito a normas reguladoras, ideias morais moderadoras, com consequências incondicio-

nais e irreflexão implacável” (KIESEL, 2017, p. 39). Seria essa geração que comporia as filas do *Reichssicherheitshauptamt* e da SS. Neste sentido, a peça de Hofmannsthal configura-se mais como premonição do futuro pernicioso do que como nostalgia de um estágio político a ser restaurado. Defender que as simpatias do autor estariam com a personagem de Olivier não se sustenta, segundo o drama e os comentários.

Cabe ainda dizer que Sigismund, a criatura esfolada, é mais do que o filho primogênito do rei. O médico comenta: “O crime monstruoso foi cometido contra a humanidade inteira” (GW, Dramen III, p. 269). O tempo que Sigismund é mantido em isolamento rigoroso é também simbólico, são quatro anos, como a guerra. É sabido que os mortos nas frentes da 1ª Guerra eram, sobretudo, os jovens de vinte e poucos anos. Nessa guerra, as majestades e as nações europeias sacrificaram seus próprios filhos e como resultado desse delito monstruoso surgiu a crise que abalou as ordens tradicionais e resultou tanto em teorias sobre a soberania de Schmitt como em revoluções e ditaduras sangrentas. Na peça de Hofmannsthal, essa tragédia foi formulada de forma alegórica, sem sugerir soluções, mas apresentando o abismo que se abriu e que continua aberto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. George und Hofmannsthal: Zum Briefwechsel 1891 bis 1906 [1942]. In: ADORNO, T. W. *Kulturkritik und Gesellschaft. Gesammelte Schriften. Bd. 10,1*. Rolf Tiedemann (ed.) Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1986, p. 195-237.

BAMBERG, Claudia. „Das Gespräch über Gedichte“ (1904). In: MAYER, M.; WERLITZ, J. (Org.). *Hofmannsthal Handbuch: Leben - Werk - Wirkung*, Stuttgart: Metzler, 2017, p. 322–324.

BENJAMIN, Walter. Hugo von Hofmannsthal, *Der Turm*. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen. (München: Verlag der Bremer Presse 1925) 158 S. [1926]. *Kritiken und Rezensionen. Gesammelte Schriften (GS) Bd. III*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991a, p. 29–33; 613-616.

BENJAMIN, Walter. Hugo von Hofmannsthals „Turm“. Anlässlich der Uraufführung in München und Hamburg [1928]. *Kritiken und Rezensionen. Gesammelte Schriften (GS) Bd. III*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991b, p. 98–101; 625-626.

BREUER, Stefan. Peripetien der Herrschaft. Hugo von Hofmannsthals „Der Turm“ und Max Weber. *Hofmannsthal Jahrbuch*, v. 24, p. 289, 2016.

CARPEAUX, Otto Maria. Hofmannsthal e seu *Gran Teatro del Mundo*. *Ensaio reunidos: 1942-1978* vol. 1: De “A cinza do purgatório” até “Livros na mesa.”, Rio de Janeiro: Topbooks; UniverCidade Editora, 1999, p. 140–146.

DANGEL-PELLOQUIN, Elsbeth. Phasen eines Lebenslaufes. In: MAYER, M.; WERLITZ, J. (Org.). *Hofmannsthal Handbuch: Leben - Werk - Wirkung*, Stuttgart: Metzler, 2017, p. 32–42.

GRIMMELSHAUSEN, Hans Jakob Christoffel von. *O aventureiro Simplicissimus*. Curitiba: Editora UFPR, 2008.

HOFMANNSTHAL, Hugo von. *Dramen 14.2. Der Turm*. Zweite Fassung. Dritte Fassung. Aus dem Nachlass. In: HIRSCH, R.; MAYER, M.; PERELS, C.; REICHEL, E.; RÖLLEKE, H. (Org.). H. v. H. *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe (SW)*, Frankfurt a. M.: Fischer, 1989.

HOFMANNSTHAL, Hugo von. *Dramen III. 1893-1927*. Gesammelte Werke in Einzelbänden (GW). Frankfurt a.M.: Fischer, 1979.

HOFMANNSTHAL, Hugo von. *A carta de Lorde Chandos, ou, Da incapacidade da linguagem dizer o mundo*. Lisboa: Padrões Culturais, 2008.

HONOLD, Alexander. *Einsatz der Dichtung: Literatur im Zeichen des Ersten Weltkriegs*. Berlin: Vorwerk 8, 2015.

HONOLD, Alexander. „Der Turm“ und der Krieg. *Hofmannsthal Jahrbuch*, v. 24, p. 229–251, 2016.

KANTOROWICZ, Ernst. *The King's Two Bodies* (1957). Princeton: Princeton University Press, 2016.

KIESEL, Helmuth. *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1918-1933: Geschichte der deutschen Literatur*. Band 10. München: Beck, 2017.

KÖNIG, Christoph. Der Turm. In: MAYER, M.; WERLITZ, J. (Org.). *Hofmannsthal Handbuch: Leben - Werk - Wirkung*, Stuttgart: Metzler, 2017. p. 213-218.

LA CALDERÓN DE BARCA, Pedro. *La vida es sueño*. 1. ed. [Barcelona]: Penguin Clásicos, 2015.

MIONSKOWSKI, Alexander. *Souveränität als Mythos*. Wien: Böhlau Verlag, 2015.

NICOLAUS, Ute. *Souverän und Märtyrer: Hugo von Hofmannsthals späte Trauerspieldichtung vor dem Hintergrund seiner politischen und ästhetischen Reflexionen*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004.

SCHMITT, Carl. *Politische Theologie. Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität (1922)*. Berlin: Duncker & Humblot, 2004.

SCHWARZ, Egon. *Hofmannsthal und Calderon*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1962.

VILLINGER, Ingeborg. Der Souverän verläßt den Turm. Hofmannsthals Dramatisierung des Verlustes politischer Einheit nach Carl Schmitt. In: GÖBEL, A.; VAN LAAK, D.; VILLINGER, I. (Org.). *Metamorphosen des Politischen*, Berlin, Boston: de Gruyter, 1995. p. 119-135.

WEBER, Max. Die drei reinen Typen der legitimen Herrschaft. Eine soziologische Studie (1922). In: M. W. *Schriften 1894-1922*, org. D. KAESLER. Stuttgart: Kröner, 2002. p. 717–733.

WILDT, Michael. *Generation des Unbedingten. Das Führungskorps des Reichssicherheitshauptamtes (2002)*. Hamburg: Hamburger Edition, 2008.