



## SÁTIRA AO NACIONALISMO: DOIS POEMAS DE KURT TUCHOLSKY

### *FROM SATIRE TO MILITARISM: TWO KURT TUCHOLSKY'S POEMS*

Anderson Roszik<sup>1</sup>

**RESUMO** – Neste trabalho pretendemos elucidar como ocorre a crítica satírica do alemão Kurt Tucholsky (1890-1935) publicada sob o pseudônimo Kaspar Hauser a três temas bastante presentes na trama social no ano de 1919, início da República de Weimar: o imperador Guilherme II, a classe média e o militarismo. Para demonstrar como Tucholsky questiona a existência dos símbolos nacionalistas mencionados no passado e no presente, selecionamos dois poemas satíricos veiculados no periódico berlinense *die Weltbühne* (doravante *WB*) e que são paradigmáticos quanto à elaboração da sátira literária do autor: são eles *Schäferliedchen* e *Unser Militär!*. Iniciamos as discussões discorrendo sobre conceitos-chave da teoria da sátira, os quais, juntamente com o conceito de *habitus*, abordado no segundo tópico, são empregados na leitura dos poemas, no terceiro tópico. Desse modo, buscamos contribuir tanto para a ampliação dos estudos sobre a sátira literária publicada em periódicos quanto sobre Kurt Tucholsky, importante autor da

década de 1920 alemã e ainda pouco difundido no Brasil.

**PALAVRAS-CHAVE** – Sátira; República de Weimar; Literatura Alemã; Kurt Tucholsky.

**ABSTRACT**– In this work, we intend to elucidate how the satirical criticism of the German man Kurt Tucholsky (1890-1935), published under the pseudonym Kaspar Hauser, takes place on three themes that were very present in the social fabric in 1919, the beginning of the Weimar Republic: Emperor Wilhelm II, the middle class and militarism. To demonstrate how Tucholsky questions the existence of the nationalist symbols mentioned in the past and present, we selected two satirical poems published in the Berlin periodical *die Weltbühne* (hereinafter *WB*) and which are paradigmatic regarding the elaboration of the author's literary satire: they are *Schäferliedchen* and *Unser Militär!*. We began the discussions by discussing key concepts in the theory of satire, which, together with the concept of



habitus discussed in the second topic, are used in reading the poems in the third topic. Thus, we seek to contribute to expanding studies on literary satire published in periodicals and on Kurt Tucholsky, an important author from the 1920s in Germany and still little disseminated in Brazil.

**KEYWORDS** – Satire; Weimar Republic; German Literature; Kurt Tucholsky.

### Sátira: conceitos-chave

Um dos principais conceitos que empregamos baseia-se no *Prinzip der transparenten Entstellung* (princípio da deformação transparente)<sup>1</sup> (PREISENDANZ 1976a; 1976b). Segundo o crítico, é fundamental que a sátira deixe seu objeto deformado, mas ainda reconhecível para o receptor. Durante a representação satírica, as referências extratextuais devem garantir que o texto possa ser lido como satírico. O princípio tem êxito quando autor e receptor partilham do mesmo contexto referencial, quando ambos compartilham o conjunto de informações presentes nos contextos histórico, político, social e cultural. A abrangência do contexto referencial estabelece o nexo entre a agressão do satirista ao objeto da sátira e forma a imagem do objeto satirizado. O satirista utiliza o ataque agressivo funcionalmente, buscando negativizar o objeto e sua norma e convencer o receptor da contra-norma, pois, “para atacar alguma coisa, escritor e audiência devem concordar quanto à indesejabilidade desta” (FRYE, 1973, p. 220).

Propomos compreender a sátira não

como um gênero, mas sim como uma “forma discursiva” crítica passível de se manifestar em diferentes gêneros literários, como também em textos não literários. Existem poemas satíricos, assim como existem também narrativas satíricas, dramas satíricos e programas televisivos satíricos. O ataque, termo central nos estudos sobre o assunto, é direcionado e referencial: é direcionado porque tem um objeto que o satirista deseja criticar e é referencial porque o receptor necessita compreender qual é o objeto. O ataque visa deformar o objeto e sua norma e postular a consequente defesa, pelo satirista, de uma contra-norma positiva. Tais aspectos são possíveis graças à transformação estética funcional do mundo em que se passa a ação satírica, transformação que busca reconhecimento e aceitação do receptor. Pressuposto para ambos – reconhecimento e aceitação – é que o ataque direcionado oriente a ação compreensiva do receptor através do dado contextual, possibilitando ao receptor interpretar o texto como satírico. Citemos alguns estudiosos que podem nos auxiliar a compreender em que medida os conceitos acima – princípio da deformação transparente, ataque, norma e contra-norma

indicados.

---

<sup>1</sup> Todas as traduções presentes no trabalho são de nossa responsabilidade, exceto os casos devidamente



– ajudam a pensar o poema satírico *Unser Militär!*

Gerth (1977) denomina o aspecto estético de *Indirektheit* (indireta), denominação que tem o mesmo substrato que a cunhada por Preisendanz. Ele é explorado no poema, como veremos, ao idealizar a figura militar aos olhos de uma criança.<sup>2</sup> Outros autores, como Knight (2004), Schönert (2011) e Frye (2015), são bastante relevantes, pois eles salientam como a referencialidade possibilita ao leitor compreender o ataque e decodificar o objeto e a contra-norma defendida pelo satirista. Concebemos a referência como um dos principais elementos na constituição do ataque satírico via deformação crítica do objeto e de sua norma.

Outro ponto significativo no estudo de textos literários satíricos é o equilíbrio entre a agressão do ataque e o emprego de elementos estéticos. O equilíbrio evita ser o ataque satírico manifestação pura de ódio e é um dos principais apontamentos de Frye (2015). Para a análise de *Unser Militär!*, um argumento fundamental é o de Schönert (2011), para quem a crítica e a rejeição do satirista ao objeto e à sua norma devem ser do conhecimento do receptor. Crítica e rejeição integram o que Griffin (1994) denomina de retórica do questionamento e retórica da provocação: respectivamente, a apresentação do objeto e a posterior

negativização através de elementos persuasivos. Embora Schönert não empregue os termos, eles estão presentes na formulação dos níveis de seu modelo de comunicação satírica.

Como veremos em *Unser Militär!*, predomina o ataque direcionado após o emprego da *indireta* na primeira estrofe. O narrador inicia sua crítica aos militares ao opô-los à inocência infantil. A rejeição aos militares é gradualmente construída no âmbito da retórica da provocação, na medida em que a crueldade dos anos de guerra é exposta como consequência da mentalidade militar.

Conceito igualmente relevante é o de redução (ou rebaixamento). Ele é presente, sobretudo, nos estudos de Hodgart (1969) e Frye (2015) e é um dos componentes possíveis do “princípio da deformação transparente”, ao lado do exagero. A técnica consiste na “depreciação ou desvalorização da vítima por meio da redução de sua estatura e de sua dignidade pessoal” (HODGART, 1969, p. 122-123) e é uma ferramenta através da qual o objeto da sátira é destituído de qualquer símbolo distintivo. A redução pode ser física, moral, social ou hierárquica.

Pretendemos demonstrar que os conceitos apresentados – princípio da deformação transparente, ataque, contra-norma, referencialidade e redução – são aplicados com diferentes gradações no

<sup>2</sup> Um exemplo no qual o leitor pode encontrar o emprego da indireta *Ach, sind wir unbeliebt!*, publicado em 19 de junho de 1919 no *WB*. No poema, a visita a um local que se revela, aos poucos, uma estalagem, é o ponto de partida para se abordar as consequências da revolução de novembro de 1918 e janeiro de 1919. O ataque é realizado de forma indireta no poema porque há poucas referências ao local. Ao receptor cabe a tarefa (às vezes bastante árdua, mesmo para o leitor daquele momento, como é o exemplo do poema citado) de perceber, no eixo

do ataque, quais são os os elementos referenciais. Para uma análise completa do poema mencionado e de outros poemas satíricos, ver ROSZIK, Anderson Augusto. **"Und heute?" [E hoje?]**: A poesia satírica de Kurt Tucholsky na revista *Die Weltbühne* (1919-1920). 2019. Tese (Doutorado em Língua e Literatura Alemã) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. doi:10.11606/T.8.2019.tde-18122019-170318. Acesso em: 2023-09-20.



poema analisado. O fato aponta para a multiplicidade de recursos empregados pela instância enunciadora do poema e, por extensão, para a relevância dos estudos sobre a literatura de Kurt Tucholsky que, apesar de compreender ampla gama de gêneros literários, ainda são pouco desenvolvidos no Brasil.

### Uma breve digressão sobre o conceito de *habitus*

Para uma compreensão do poema seguinte e do modo como o militarismo é transformado em objeto da sátira, propomos uma digressão sobre um conceito fundamental: o do *habitus*. No caso da Alemanha, o desenvolvimento do *habitus* está relacionado a quatro processos interrelacionados de formação do Estado. Baseados nas reflexões de Norbert Elias (1997, 2006a, 2006b), para quem os problemas contemporâneos de um grupo remontam às origens do desenvolvimento desse mesmo grupo, apresentamos o primeiro e o terceiro processos em linhas gerais. Concentramo-nos no segundo e no quarto porque eles vêm à tona com maior ênfase no conjunto da escrita satírica de Kurt Tucholsky.

Segundo Elias (1997), o *habitus* encerra uma ampla gama de maneiras de pensar e de agir originadas em um complexo processo histórico. Por isso, o *habitus* é uma categoria mutável que se desenvolve com o tempo e está vinculado aos processos de formação do Estado. Ele se difere dos traços de comportamento porque é um fator social e, como tal, é uma dimensão na qual as experiências sociais passadas de indivíduos e grupos que formam uma nação estão em uma relação equilibrada de continuidade e mudança. O *habitus* é um fator substancial na constituição da identidade nacional, desenvolvendo-se e alterando-se ao longo

do tempo porque as experiências de uma nação, expressas por seus indivíduos, também mudam e se acumulam ao longo do tempo.

De acordo com Elias (1997), o primeiro processo consiste nas mudanças estruturais pelas quais passou o povo de língua germânica nas lutas contra falantes de línguas derivadas do latim e falantes de língua eslava. Os três grupos sentiam-se constante e mutuamente ameaçados e buscavam expandir-se e subjugar seus oponentes, lutas através das quais as fronteiras dos territórios eram constantemente modificadas. Nesses embates, tiveram vantagem os povos de fala de origem latina, de cujas vitórias originou-se a atual França, e desvantagem os povos de fala germânica, cujas áreas periféricas desvincularam-se por uma espécie de “força centrífuga” (ELIAS, 1997, p. 16). Tais regiões viriam a se tornar Estados independentes, como a Suíça e a Holanda.

O segundo processo está diretamente relacionado com as mudanças territoriais originadas das lutas entre os grupos. Essas mudanças têm consequências na esfera social. Eis o segundo processo: quando uma tribo ou um povo era derrotado e seus territórios alterados, passava-se a viver como grupo social de categoria inferior. As unidades sociais, em tais situações, perdem suas pretensões a uma posição de superioridade e ocorre o declínio de seu amor-próprio, cuja consequência é “negar a realidade do próprio declínio” (ELIAS, 1997, p. 17).

Um resultado do segundo processo de formação do Estado alemão é a existência em uma posição periférica de poder que acarreta o culto a símbolos de liderança e grandeza. O culto é iniciado no período medieval, fase em que se estabelece a maior diferença entre a Alemanha e outros países.



Isso significa que países como França, Inglaterra, Suécia e Rússia integram-se na forma de monarquias absolutistas e internamente pacificadas.

Na Alemanha, por outro lado, os territórios não são integrados e concentram cada vez mais suas forças “a favor dos príncipes regionais” (ELIAS, 1997, p. 18), que respondem à necessidade de uma figura de liderança. Chegamos ao terceiro processo, de acordo com Elias: o império germânico, desintegrado, é estruturalmente fraco e se torna palco de guerras. Para Hardtwig (1994, p. 191), o fator corrobora a “segmentação” do império no período de 1871 a 1914. Segmentação é compreendida pelo estudioso como uma população formada por camponeses, proletários, burgueses, aristocratas, católicos e protestantes, para os quais não havia uma identificação comum com a ideia de nação.

Enquanto países como França, Inglaterra e Holanda guerreiam fora de suas fronteiras, o império germânico vivencia guerras em seu próprio território, tornando-se mais pobre e atrasado que os Estados acima mencionados. Atraso, derrotas e pobreza são alguns dos motivos de crises para quem os vivencia, pois alimentam um sentimento revanchista baseado na inferioridade. As lutas em solo alemão, como a Guerra dos Trinta Anos (1618-1648),<sup>3</sup> as batalhas contra o exército francês no século XVII<sup>4</sup> e as lutas contra Napoleão, no início do século XIX, reforçaram o sentimento alemão de fraqueza.

Ainda segundo Elias, há uma relação entre a fragilidade estrutural do território alemão, o sentimento de inferioridade daí decorrente e o alto respeito à conduta militar e à ação bélica. Um exemplo da manifestação desse sentimento no habitus alemão é a exaltação de temas militares em poemas, nos quais se busca criar uma imagem contrária à realidade frustrante. Citemos *Das Lied der Deutschen* [A canção dos alemães], composta pelo poeta August Heinrich Hoffmann von Fallersleben, em 1841. O primeiro verso, *Deutschland, Deutschland über alles* [Alemanha, Alemanha acima de tudo], revela o caráter chauvinista de louvar o país como o “bem mais elevado” para todos os alemães (STEIN, 2008, p. 233). O título da canção acentua seu caráter nacionalista, pois ele restringe – a canção pertence aos *alemães*, versa sobre sentimentos *alemães*, e não franceses ou ingleses – e exclui, justamente porque só pode ser entoada por *alemães*. A identificação com o termo plural “faz com que o sentimento de pertença se sobreponha à ideia de individualidade e apague o que existe de ‘eles’ e de diferença” na sociedade (ANDERSON, 2008, p. 16).<sup>5</sup>

Como já dito, a fragilidade das fronteiras leva os alemães a respeitarem e idealizarem os militares e as ações bélicas. Nesse contexto, justifica-se o culto ao imperador, que solidifica o poder por meio de uma vitória militar. Isso ocorre após 1871, quando a França, símbolo de organização estatal – e, na perspectiva de formação do

<sup>3</sup> O enredo do romance *Der abenteuerliche Simplicissimus* tem lugar durante os anos de guerra. No Brasil: GRIMMELSHAUSEN, Hans Jakob Christoph von. *O aventureiro Simplicissimus*. Tradução Mario Luiz Frungillo; posfácio Mauricio Mendonça Cardozo. Curitiba: Editora UFPR, 2008.

<sup>4</sup> Uma das consequências dessas batalhas foi o incêndio do castelo da cidade de Heidelberg em

1689.

<sup>5</sup> O poema *Ich dachte schon...*, assinado pelo pseudônimo Kaspar Hauser e publicado em 26 de junho de 1919 na *WB*, é um exemplo de como a concepção plural do pronome *wir* [nós] se manifesta e de que maneira seu sentido plural constrói o ataque satírico – nesse caso, contra o imperador Wilhelm II. Ver ROSZIK, 2019.



habitus, de superioridade –, é derrotada pela dinastia que, na década anterior, vencera guerras internas na Alemanha. Por esse motivo, a derrota na guerra de 1914-1918 atinge um ponto sensível no *habitus* alemão. Ela representa o retorno ao passado de fraqueza estrutural e ao sentimento de viver à sombra de países poderosos. Podemos resumir da seguinte forma a característica do terceiro processo da formação do Estado alemão: ele é marcado por um grande número de rupturas e descontinuidades. Elias exemplifica seu argumento ao comparar três capitais.

Para o autor, a principal diferença entre Londres, Paris e Berlim é que as duas primeiras são capitais seculares de seus Estados e símbolos de tradição, ao passo que Berlim é uma cidade cuja data de fundação remonta ao século XIII. Ela ganha relevância política no século XIX, quando passa a ser a capital do império, após ser uma cidade secundária durante o império Habsburgo. No período, Viena era considerada a capital do império alemão (ELIAS, 1997, p. 24).

Chegamos ao quarto processo da formação do Estado alemão. Trata-se da acentuada incorporação de modelos militares ao *habitus* pela classe média. Optamos pela expressão “classe média” porque ela é empregada por Elias em seus estudos nos quais nós nos baseamos, sobretudo em *Os alemães*. Além disso, o termo *classe média* “abrange uma ampla gama de formações sociais”, segundo afirma Wehler (2003, p. 74).

Os processos de formação do Estado alemão são longos, graduais e não ocorrem isoladamente. Eles são inter-relacionados. Para compreender os motivos que levam à assimilação de modelos militares pela classe média e, em seguida, como os são satirizados por Tucholsky, é preciso entender o

antagonismo entre a classe média e a nobreza na Alemanha.

Elias afirma que a classe média alemã, até 1871, tem seu *habitus* marcado por duas especificidades. Ela é humanista, no sentido de que rejeita atitudes militares, e não tem acesso à militância política. Os dois fatos resultam numa posição marginal e refletem-se em seu pensamento idealista. No final do século XIX, ela tem um forte desejo de unificação do país, mas seus planos fracassam quando seu desejo não se materializa por um via humanista. Chega-se à unificação por meio da guerra vencida pelo rei da Prússia e pelo chanceler Otto von Bismarck, comandante da política expansionista prussiana. A derrota social foi decisiva na mudança do *habitus* da classe média.

Ela vê a vitória do exército alemão como uma derrota para seu ideal de unificação, que não se baseava em ações e valores militares. A vitória fortalece o Estado militar e a difusão de atitudes e comportamentos militares, como, por exemplo, o duelo, disseminado nas confrarias estudantis. Entre 1871 e 1914, a classe média passa a assimilar modelos e normas do Estado militar, marcando a ruptura com os padrões humanistas defendidos desde o século XVII. Elias (1997, p. 27) denomina tal fase de “capitulação de vastos círculos da classe média à aristocracia”, o que atesta, em sua análise, a “natureza descontínua do desenvolvimento alemão”.

Além do duelo, outro exemplo de assimilação de valores militares e seus padrões de comportamento pela classe média é a mudança de seu ponto de vista sobre a política imperial em torno dos monumentos públicos, “símbolos nacionais de autolegitimação” (HARDTWIG, 1994, p. 195). A mudança não ocorre *ex abrupto*, assim como não o são as mudanças em



estruturas sociais nem o processo de formação do Estado e o desenvolvimento do *habitus*. Até 1898, ano de falecimento de Bismarck, os principais promotores dos monumentos são os monarcas. Após esse período, entram em cena setores da classe média, que formam centenas de associações e erigem mais de setecentos monumentos em honra a Bismarck, considerado um dos símbolos do império e da unificação (HARDTWIG, 1994, p. 195). Os representantes da classe média, derrotados na luta pelo poder, homenageiam os vencedores. A atitude submissa, considerada por Wehler (1994, p. 54) típica “expressão da classe média alemã”, é objeto de crítica satírica em *Schäferliedchen*, como observaremos. O ataque é dirigido contra os

militares e, em segunda instância, ao imperador.

Finda a digressão, passemos à análise dos poemas.

### Os objetos da sátira: imperador Guilherme II, a classe média e militarismo

No poema *Schäferliedchen* a função simbólica exercida pelo imperador como sustentáculo do nacionalismo torna-se objeto inicial da sátira. Publicado no dia 20 de fevereiro de 1919, o poema é formado por quatro oitavas, das quais dois versos formam o refrão. A alternância silábica – os versos ímpares contêm quatro acentos, e os pares três – propicia a o ritmo da cançoneta presente no título.

#### *Schäferliedchen*<sup>6 7</sup>

- 1 *Der Kaiser ist ein braver Mann*
- 2 *doch leider nicht zu Haus,*
- 3 *und mancher gute Bürgersmann*
- 4 *zieht still sein Schnupftuch raus.*
- 5 *Und er beweint so tränennass*
- 6 *den kaiserlichen Bann –*
- 7 *und sonst noch was und sonst noch was*
- 8 *was ich nicht sagen kann.*
- 9 *Wie war sie schön die große Zeit!*
- 10 *Man fühlte sich als Gott.*
- 11 *Man nutzte die Gelegenheit*
- 12 *ganz aus, bis zum Bankrott.*
- 13 *Der Orden reiches Übermaß*
- 14 *in manche Hände rann*

<sup>6</sup> *Die Weltbühne*. Berlim, v. 15, n. 9, p. 214, 20 fev. 1919.

<sup>7</sup> Cançoneta pastoril: O imperador é um homem íntegro, / mas infelizmente em casa, não! / E alguns bons cidadãos / tomam silenciosamente seus lenços. / E, banhados em lágrimas, choram / o banimento do imperador – algo mais e algo mais / que não posso contar. / Como foi bela, a grande era! / Sentíamos-nos como se fôssemos Deus. / Exploramos a ocasião / Até o fim, até a bancarrota. / A profusão de condecorações / correu por algumas

mãos / e algo mais e algo mais / que não posso contar. // Penetraram fundo em Flandres / e no Império Russo. / Lá a mão forte prevaleceu; / valendo-se o mesmo para os camponeses. / Com ódio profundo furtaram / do homem, da mulher e da criança / e algo mais e algo mais / que não posso contar. // E então tudo acabou. / Não surpreende o lamento: / “Ai de mim que fiquei sem imperador! / Como eu gostava dele!” / E marejam os olhinhos / dos homens ao redor de Stresemann / e algo mais e algo mais / que não posso contar.



15 *und sonst noch was und sonst noch was*  
16 *was ich nicht sagen kann.*

17 *Sie standen tief im Flamenland*

18 *und tief im Russenreich.*

19 *Es herrschte dort die starke Hand;*

20 *bei Panjes galt das gleich.*

21 *Sie nahmen mit den tiefen Hass*

22 *von Weib und Kind und Mann*

23 *und sonst noch was und sonst noch was*

24 *was ich nicht sagen kann.*

25 *Und Das ist alles nun dahin.*

26 *Was Wunder, dass es klagt:*

27 *“Weib, dass ich ohne Kaiser bin!*

28 *Wie hat mir Der behagt!”*

29 *Sie machen sich die Änglein nass,*

30 *die Herren um Stresemann,*

31 *und sonst noch was und sonst noch was*

32 *was ich nicht sagen kann.*

Observamos que o primeiro verso da primeira estrofe: *Der Kaiser ist ein braver Mann* [O imperador é um homem íntegro] tematiza o imperador Guilherme II, o primeiro objeto de ataque. O eu lírico propicia-lhe um suposto tratamento distinto face à classe média e aos militares, acompanhado pela modificação rímica. Outro aspecto referente remete-nos à “materialidade da página que lhe serve [ao poema] de suporte” (PAES, 1997, p. 67). O título aparece à esquerda da página, diagramação usual dos textos jornalísticos e literários da *WB*, seguido pelo nome do autor, procedimento que cria no leitor habituado com o veículo a expectativa sobre o conteúdo textual.

A verve satírica começa no título, elemento que lhe encima e lhe define “a essência ou tema como divisa” (PAES, 1997, p. 66) e evoca um ambiente bucólico

e idílico próprios da vida pastoril. Sobre essa categoria, Burdorf afirma que

a poesia pastoril [*Schäferdichtung*] esboça a imagem de uma vida simples, feliz e pacífica, vivida em harmonia com a natureza. Duas características lhe são constitutivas. Uma é o esboço implícito de uma imagem contrária à da vida na cidade, limitada por normas e estruturas sociais, e que pressupõe uma proximidade da utopia, do idílio e, por vezes, da sátira. A outra é a alegoria que lhe marca por vezes, na qual o pastor não representa um pastor real, massim outras pessoas ou classes. (BURDORF, 2007, p. 680-681)

Entretanto, no poema existem diferenças em relação ao motivo poético original. Emergem figuras políticas reais e sujeitos que ganham contornos indefinidos,



todos eles personagens do cenário descrito e da trama narrada na cançoneta pastoril. A descrição no poema está muito distante do cenário idílico. Há o contraste entre a simplicidade do mundo pastoril, expressa no diminutivo do título, e o mundo profundamente abalado pela guerra. A tensão tem início quando se passa do título ao verso inicial.

O primeiro verso é iniciado com o substantivo *der Kaiser* [o imperador], figura na qual se concentra o poder na estrutura social do império. A alusão ao monarca evoca os correspondentes “símbolos conceituais” (ELIAS, 1997, p. 167) do período, como coragem, honra e lealdade, elementos do *ethos* guerreiro cultivados até o fim do império. É importante destacar a ligação entre a figura do imperador e sua representação social porque o monarca é um elemento que desencadeia a crítica à classe média e aos militares. O *status* do imperador é gradualmente diminuído na medida em que se identifica com a derrota na guerra. Na perspectiva satírica, busca-se eliminar o culto à figura cuja representação social fora antes fortalecida pela vitória militar responsável pela unificação do país e pela fundação do império.

O primeiro verso define Guilherme II como um homem íntegro, qualidade esperada do monarca numa comunidade imaginada. Para Benedict Anderson (apud WEHLER, 2013, p. 9), o termo implica que “a maioria de seus membros, mesmo na menor nação, nunca conhecerão a maior parte dos outros, embora na cabeça de cada indivíduo exista uma representação de sua nação”. Uma comunidade é imaginada porque seus membros jamais encontrarão e jamais ouvirão falar da maioria dos outros membros, embora exista uma imagem das

relações que os unem. Antes de prosseguirmos com a análise, podemos observar a representação do imperador numa comunidade imaginada em uma obra literária. Ressalte-se que a obra é empregada à guisa de exemplo, e não como fonte historiográfica. Em seguida, retomaremos o poema, explanando como o discurso satírico inverte o coeficiente de poder simbolizado pelo monarca, ridicularizando-o, e como a classe média e os militares são transformados em objetos de crítica satírica.

Apesar da distância temporal<sup>8</sup> que a separa do poema *Schäferliedchen*, veiculado em 1919, a obra de Remarque pode nos fornecer uma imagem do imperador entre os soldados de baixo escalão de origem trabalhadora no romance. No romance, Paul Bäumer é um jovem de família trabalhadora retirado de sua vida escolar e de sua família e é obrigado a participar de uma guerra que lhe é estranha. No nono capítulo, Paul reencontra seus companheiros de tropa, Kat e Kropp, após retornar de uma licença de duas semanas. Causam-lhe espanto as atividades intensas e inusitadas, como revistas e limpeza de equipamentos, e as roupas novas e limpas, que contrastam com os andrajos costumeiros. Quando Paul e seus companheiros são informados de que o Kaiser fará uma inspeção e que a rotina será alterada, ele exclama:

Por fim, chegou o momento. Ficamos imóveis, em posição de sentido, e o Kaiser surge. *Estamos curiosos parar saber que aspecto ele tem. Na verdade, fico um tanto desapontado: pelos retratos, eu o imaginava mais alto, e mais imponente e com uma voz mais ressonante.* (REMARQUE, 2018, p. 140-141, grifos nossos).

<sup>8</sup> A obra *Westen nichts Neues*, de Erich Maria

Remarque, é publicada em 1929.



O excerto contém dois aspectos fundamentais. O primeiro refere-se à importância da função iconográfica na construção de um líder ativo e cultural. Ela é ampliada por outros instrumentos que criam e/ou fortalecem a “consciência de Estado” (HARDTWIG, 1994, p. 192). Trata-se, segundo Hardtwig, de tornar precisas as ideologias sobre o Estado presentes na “sociedade antagônica e pluralística do império” (p. 192). A representação do imperador como uma figura digna de louvor devido à sua grandeza permite agregar-lhe epítetos correspondentes à função centralizadora na rígida estrutura hierárquica da sociedade guilhermina, fortalecendo certas crenças políticas.

O segundo aspecto advém do primeiro. Para Paul Bäumer, o imperador existe somente de forma abstrata, numa distância intransponível para sua classe social. Nem mesmo a concepção física real do monarca é presente na mente dos soldados. A distância contribui, em longo prazo, para a glorificação de Guilherme II e para a atribuição de valores inquestionáveis, dada a construção de uma imagem simbólica do Estado em sua figura. É possível compreender o desapontamento de Paul ao presenciar um imperador mais baixo, menos imponente e com voz mais fraca daquela figura existente em seu imaginário: ocorre a derrocada simbólica do império na visão de Paul Bäumer.

Vejam os como o imperador é representado em em *Schäferliedchen*. Ao passarmos do primeiro ao segundo verso,

observamos que o atributo “íntegro” está ausente, assim como o próprio monarca do solo pátrio: *doch leider nicht zu Haus* [mas infelizmente não em casa]. O verso contém uma ambiguidade marcada pela elipse do verbo de ligação. O recurso possibilita compreender o enunciado de duas formas. A primeira – e selecionada na tradução – destaca sua integridade apenas fora da Alemanha. A segunda alude à característica positiva, mas ressalta sua ausência da posição de comando. O não dito da expressão opõe a suposta integridade à sugerida covardia. Afinal, não é digno do representante máximo da sociedade imperial ausentar-se repentinamente.

A segunda leitura possível ressalta a abdicação do monarca, ocorrida em 28 de novembro de 1918, quase vinte dias após a proclamação da república pelo socialdemocrata Philipp Scheidemann. O verso condensa o momento em que o imperador passa a viver na Holanda e o início da república, marcada pela revolução dos trabalhadores e soldados, em novembro de 1918.

No terceiro verso da primeira estrofe, o leitor encontra *mancher gute Bürgersmann* [alguns bons burgueses] que vivenciam um sentimento de tristeza pela ausência do imperador, banido. A imagem do pranto é construída no quinto verso, no qual o verbo *beweinen* e o adjetivo *tränennass* complementam-se: *Und er beweint so tränennass* [E, banhados em lágrimas, choram]. A imagem tem origem na oposição entre o passado, na referência ao imperador, e o presente, na alusão, no



segundo verso, à democracia recém-instituída.

A imagem do pranto tem um sentido irônico, originado nas duas acepções possíveis do termo *Bann*: ele pode significar tanto “banimento” quanto “fascínio” (DUDEN, 2011, p. 254). A duplicidade reforça o antigo domínio do imperador sobre os sujeitos indefinidos. Indefinidos dado que universais: enquanto a referência ao imperador constata a derrocada do império e de suas instituições, o sintagma *mancher gute Bürgersmann* é uma metáfora do servilismo da classe média e do seu culto ao monarca. É uma característica dessa classe, ela também hostil à república, a romantização do poder e a aceitação de códigos de comportamento cujo símbolo é o imperador. Por esse motivo, a fuga do imperador é motivo de pranto.

O eu lírico oculta detalhes, como demonstra no refrão. A elocução na primeira pessoa do singular confere-lhe autoridade para expressar sua opinião no refrão. Ao dizer *und sonst noch was und sonst noch was / was ich nicht sagen kann* [e algo mais e algo mais / que eu não posso contar], ocorre o duplo processo de retardar a ação presente na estrofe seguinte e intensificar a da estrofe anterior, criando um movimento de ir e vir do discurso poético. A esse movimento, com um pé no momento presente (primeira e quarta estrofes) e outro no passado (segunda e terceira estrofes), acrescenta-se o escárnio do refrão.

Na segunda estrofe, muda-se o tempo verbal do presente para o pretérito, e redefine-se o tempo histórico da ação,

retornando aos anos de guerra: *Wie war sie schön die große Zeit!* [Como foi bela, a grande era!] (nono verso). O verso distancia o eu lírico do tempo e do ambiente presentes e instaura o caminho para o surgimento de um passado grandioso e heroico. Apesar de se denominar “bela” a “grande era”, deve-se ter em mente que a expressão é uma forma irônica de se referir ao período de 1914-1918. Assim, até o início da segunda estrofe, o ataque dirige-se, em primeiro lugar, ao imperador e, em segundo, ao conjunto de elementos que o revestem de uma certa aura sagrada enquanto símbolo.

A construção do enunciado irônico ocorre no nono verso e remete aos anos finais do império. Destaca-se que o ponto de exclamação adquire dupla função. Ele completa a intenção entusiástica do eu lírico e é um elemento coesivo na trama lógico-temporal. Isso significa que sua manifestação no vigésimo sétimo e vigésimo oitavo versos (“*Weh, dass ich ohne Kaiser bin! / Wie hat mir Der behagt!*”) [“Ai de mim que fiquei sem imperador! / Como ele me acalentava!”] vincula o encanto pela “grande era” no tempo passado ao tempo presente, num intervalo de tempo ininterrupto para aqueles que lamentam o banimento do imperador (primeira estrofe) e ainda sofrem com sua ausência (última estrofe). O ataque dirige-se a um ponto central da antiga estrutura de poder imperial: ao nacionalismo como forma de amor-próprio.

Ampliam-se as consequências da guerra quando se introduz, no décimo verso, um sujeito indeterminado e impessoal, expresso



pelo pronome *man*: *Man fühlte sich als Gott* [Sentíamos-nos como se fôssemos Deus]. O pronome tem a função de indeterminar o sujeito e de sugerir uma noção de coletividade. No mesmo verso, a introdução da imagem divina não apenas mescla o sagrado e o profano, mas também acentua o arbítrio do poder estabelecido – o imperador e as instituições militares – sobre seus subordinados.

Uma particularidade do período imperial é a exclusão da classe média de decisões políticas, como mencionado na digressão sobre o *habitus*. Por isso, o lamento dos “burgueses” pelo banimento do imperador torna-se central na crítica satírica. Os representantes da classe média, com raras exceções, não ocupam cargos de poder nem fazem parte do estrato superior e governante, posição ocupada pela nobreza militar. Como assinalado, essa posição é fortalecida após a vitória militar sobre a França, em 1871, que obrigou a classe média a encaixar-se “na ordem social do império como uma classe de segunda categoria, como subordinados” (ELIAS, 1997, p. 26). Ressaltar o pranto dos cidadãos reforça a posição submissa da classe média, que lamenta a ausência de seu símbolo de dominação.

Na segunda estrofe, o eu lírico parece ignorar as fronteiras do recanto bucólico ao qual pretendeu dedicar sua cançoneta. O *locus amoenus* pastoril, “motivo principal de toda descrição da natureza [...] e uma bela e sombreada nesga da Natureza” (CURTIUS, 2013, p. 252), sucumbe à presença de

constantes referências à guerra. As referências extratextuais são um dos componentes do ataque satírico e permitem ao leitor compreender qual o objeto de crítica. Nas duas primeiras estrofes, as principais referências são o imperador e a classe média.

A terceira estrofe é encenada por um sujeito plural, *sie* [eles]. Circundado por elementos anafóricos, como a ocupação militar em Flandres e na Rússia, o pronome torna-se uma referência aos militares, no décimo sétimo e décimo oitavo versos: *Sie standen tief im Flamenland / und tief im Russenreich* [Penetraram fundo em Flandres / e no Império Russo]. Além das localidades, surge, no vigésimo verso, o termo *Panjes*, usado para referir-se aos camponeses russos e poloneses (DUDEN, 2011, p. 1304).

Isso possibilita ao receptor compreender que o satirista ataca não apenas o imperador e a classe média, mas também os militares. O ataque abrange *die Herren um Stresemann* [os homens ao redor de Stresemann], no trigésimo verso, agentes da última estrofe. A expressão refere-se aos membros do *DVP*,<sup>9</sup> partido de cunho liberal e com anseios nacionalistas, do qual Gustav Stresemann (1878-1929) é um dos fundadores em 1917. O partido presta homenagem ao Kaiser, no dia 27 de janeiro de 1919, por ocasião de seu aniversário (TUCHOLSKY, 1999, p. 564). O evento tem elevado valor simbólico na defesa de ideais nacionalistas do antigo *establishment*.

Em *Schäferliedchen*, encontram-se os três

<sup>9</sup> *Deutsche Volkspartei* [Partido Popular Alemão].



elementos básicos da sátira: o ataque agressivo, a defesa de uma contra-norma e a indireta. O ataque está presente na forma irônica de encadear os argumentos contra o imperador, inicialmente, e contra a classe média e os militares, posteriormente. A defesa de uma contra-norma pode ser compreendida como um conjunto de valores ou representações do objeto da sátira, que incluem seu comportamento, sua ideologia ou seu ideal. No poema, estabelece-se a oposição entre a contra-norma do satirista e a norma do objeto da sátira.

Por fim, a indireta cria a distância da realidade. Ela tem origem no título, que sugere o idílio localizado num passado remoto. O ambiente é marcado pela quebra do eixo temporal na segunda e terceira estrofes, com verbos no passado. A

panóplia temático-temporal que surge dos conjuntos das quatro estrofes define a construção da imagem paródica do cenário pastoril e amplia a verve satírica, dadas as categorias de pessoa e de lugar servirem ao discurso falsamente laudatório elaborado com viés irônico. A imagem que se cria da realidade é mais caótica que pacífica.

No poema seguinte, *Unser Militär!*, o narrador narra seu percurso por ambientes marcados pelo caos. Ao contrário do poema anterior, nesse o militar é o principal objeto da sátira. O poema ocupa relativa extensão nas páginas da *WB*, meio de circulação de “sátira[s] política[s] que distraía[m] e amedrontava[m] seus leitores (GAY, 1978, p. 18).

*Unser Militär!*<sup>10 11</sup>

<sup>10</sup> *Die Weltbühne*. Berlim, v. 15, n. 23, p. 629-630, 29 mai. 1919.

<sup>11</sup> Nosso militar! // Há muito tempo, quando eu era um rapazinho / e ia à escola com a mochila, / gritei tão forte quanto pude, / ouvi, ao longe, o barulho. / Corri por sobre o aterro / postei-me diante do senhor capitão, / diante dos tenentes, dos esguios e hirtos... / E quando os tambores e os pífaros / soaram a Canção da Prússia / quase caí no chão de tanta alegria – / Os olhos brilhavam – ao céu alçava-se / A música militar! A música militar! // Passaram-se os anos. O que uma criança outrora / festejara com seu coração infantil / agora, sob o vento russo, um jovem contemplava / de perto, e sob dores. / Contemplava a crueldade e o logro. / Agachar! Agachar! Mais ainda! / Agachar até o chão! Curvar-se até o chão! / Chutar e pisar nas costas curvadas! / Os

tenentes se empanturram e bebem e dormem com as putas / quando não estão de licença. / Os tenentes bebem e dormem com putas e se empanturram com / a carne e o pão de quem? De quem? / Os tenentes se empanturram e dormem com putas e bebem... / O homem comum mal consegue comprar o mínimo necessário. / E passa fome. E se lança ao assalto. E sua. E marcha. / Até morrer. / E alguém via isso com olhos ardentes / e achava que a tralha era inútil. / E achava que a coisa devia ruir / para a salvação da Alemanha, para a salvação de todos nós. / Mas na guerra o lamento ainda era abafado / pela música militar! Pela música militar! // E hoje? / Ah, hoje! os senhores lá em cima / louvam Pater Noske / e necessitam como base para seu preceito / do velho e lamentável tenente. / Ele prende, rege e espanca as pessoas / Ontem como hoje, ontem



- 1 *Einstmals, als ich ein kleiner Junge*  
2 *und mit dem Ranzen zur Schule ging,*  
3 *schrie ich mächtig, aus voller Lunge,*  
4 *hört ich von fern das Tschingderingsching.*  
5 *Lief wohl mitten über den Damm,*  
6 *stand vor dem Herrn Hauptmann stramm,*  
7 *vor den Leutnants, den schlanken und steifen...*  
8 *Und wenn dann die Trommeln und die Pfeifen*  
9 *übergingen zum Preußenmarsch,*  
10 *fiel ich vor Freuden fast auf den Boden –*  
11 *Die Augen glänzten – zum Himmel stieg*  
12 *Militärmusik! Militärmusik!*
- 13 *Die Jahre gingen. Was damals ein Kind*  
14 *bejubelt aus kindlichem Herzen,*  
15 *sah nun ein Jüngling im russischen Wind*  
16 *von nabe, und unter Schmerzen.*  
17 *Er sah die Robeit und sah den Betrug.*  
18 *Ducken! ducken! noch nicht genug!*  
19 *Tiefer ducken! Tiefer bücken!*  
20 *Treten und Stoßen auf krumme Rücken!*  
21 *Die Leutnants fressen und saufen und huren,*  
22 *wenn sie nicht grade auf Urlaub fuhren.*  
23 *Die Leutnants saufen und huren und fressen*  
24 *das Fleisch und das Weizenbrot wessen? wessen?*  
25 *Die Leutnants fressen und huren und saufen...*  
26 *Der Mann kann sich kaum das Nötigste kaufen.*  
27 *Und hungert. Und stürmt. Und schwitzt. Und marschiert.*  
28 *Bis er krepirt.*  
29 *Und das sah Einer mit brennenden Augen*  
30 *und glaubte, der Krempel könne nichts taugen.*  
31 *Und glaubte, das müsse zusammenfallen*  
32 *zum Heile von Deutschland, zum Heil von uns Allen.*  
33 *Aber noch übertönte den Jammer im Krieg*  
34 *Militärmusik! Militärmusik!*

---

como hoje. / E se alguém realmente cair na armadilha / outro lhe toma o lugar. / Liebknecht está morto. Vogel rápido. / A Alemanha nunca pune um assassino assim. / E aí? / O ódio que se acumula lá embaixo / ainda não bloqueou o caminho de vocês. / Mas pode acontecer outra vez...! / Nem todos os fogos que ardem sob a cinza / se apagam. / Atenção! Há material inflamável na casa! / Não queremos esses nacionalistas, / esses bolchevistas da ordem, / toda a gentinha que nos espancou / e sob a qual Rosa Luxemburgo sangrou até morrer. / Chamem-nas, se quiserem, de associações voluntárias: / são as velhas e sujas mãos. / Conhecemos a empresa, conhecemos o espírito, / sabemos o que significa uma ordem da corporação... / Basta! / Rasguem suas dragonas / em pedacinhos – a cultura nada perderá / quando sumir do país aquele / que a todos tem oprimido. / Existem duas Alemanhas – uma é livre, / a outra é servil, seja ela quem for. / Ó República, faça finalmente calar / a música militar! A música militar! /

---



35 *Und heute?*  
36 *Ach heute! Die Herren oben*  
37 *tun ihren Pater Noske loben*  
38 *und brauchen als Stütze für ihr Prinzip*  
39 *den alten trostlosen Leutnantstyp.*  
40 *Das verhaftet, regiert und vertobackert Leute,*  
41 *Damals wie heute, damals wie heute -.*  
42 *Und fällt Einer wirklich mal herein,*  
43 *setzt sich ein Andrer für ihn ein.*  
44 *Liebknecht ist tot. Vogel heidi.*  
45 *Solchen Mörder straft Deutschland nie.*  
46 *Na und?*  
47 *Der Hass, der da unten sich sammelt,*  
48 *hat euch den Weg zwar noch nicht verrammelt.*  
49 *Aber das kann noch einmal kommen...!*  
50 *Nicht alle Feuer, die tiefrot glommen*  
51 *unter der Asche, gehen aus.*  
52 *Achtung! Es ist Zündstoff im Haus!*  
53 *Wir wollen nicht diese Nationalisten,*  
54 *diese Ordnungsbolschewisten,*  
55 *all das Gesindel, das uns geknütet,*  
56 *unter dem Rosa Luxemburg verblutet.*  
57 *Nennt Ihr es auch Freiwilligenverbände:*  
58 *es sind die alten schmutzigen Hände.*  
59 *Wir kennen die Firma, wir kennen den Geist,*  
60 *wir wissen, was ein Corpsbefehl heißt...*  
61 *Fort damit!*  
62 *Reißt ihre Achselstücke*  
63 *in Fetzen – die Kultur kriegt keine Lücke,*  
64 *wenn einmal im Lande Der verschwindet,*  
65 *dessen Druck keine Freier vermindet.*  
66 *Es gibt zwei Deutschland – eins ist frei,*  
67 *das andre knechtisch, wer es auch sei.*  
68 *So lass endlich schweigen, o Republik,*  
69 *Militärmusik! Militärmusik!*

O poema possui três estrofes de extensão irregular. A primeira contém doze versos, a segunda vinte e dois e a terceira trinta e cinco. O acréscimo de versos reforça a construção de uma narrativa iniciada com as memórias da infância, na primeira estrofe, passando pelas da juventude, na segunda, e terminando com as da vida adulta, na

terceira. Acumulam-se experiências passadas e presentes, tanto pessoais quanto coletivas, modeladas entre si. O aumento gradativo das estrofes cria a passagem temporal definida, na qual são expostos eventos que relacionam o cidadão e os militares. O primeiro deles é contado pelo imberbe narrador na primeira estrofe,



quando ele narra uma distração durante sua ida à escola. Na primeira estrofe, ele retorna à infância, localizada em um passado remoto. A distância temporal que o separa do momento da enunciação não apaga as minúcias das lembranças. Em seguida, na segunda estrofe, ele se desloca a um passado recente, marcado por sofrimento físico e psicológico: trata-se da guerra de 1914-1918. Por fim, na terceira estrofe, ele reflete sobre as consequências dos dois passados em sua vida.

O primeiro verso (*Einstmals, als ich ein kleiner Junge*) [Há muito tempo, quando eu era um rapazinho] é iniciado com um advérbio de tempo, transformado em locução adverbial na tradução. Ele distancia a ação do tempo presente e a insere na infância do narrador, anterior à guerra. A imagem do narrador é pouco definida, ao contrário da banda militar. O adjetivo do poema-fonte, substituído pelo diminutivo na tradução, acentua a distância temporal e dirige a atenção do leitor para a inocência infantil. Ele se apresenta como uma criança a quem o mundo é algo a ser descoberto e livre para apreender valores.

Ele relembra detalhes daquele dia remoto. A indefinição confere caráter permanente ao acontecimento, como um trauma. Ocorre-lhe uma lembrança que desperta-lhe um assombro inicial, mas que termina agradável à criança. Podemos observar sua reação entre o segundo e o décimo versos. O jovem desconhece certamente a simbologia militar, expressa no campo lexical alusivo a um desfile militar, no momento em que seus olhos brilham ao

ouvir a música militar, no décimo primeiro e décimo segundo versos: *Die Augen glänzten – zum Himmel stieg / Militärmusik! Militärmusik!* [Os olhos brilhavam – ao céu alçava-se / A música militar! A música militar!). O som do desfile o leva a correr em disparada e encontrar *Herrn Hauptmann* [senhor capitão]. Detenhamo-nos nesse aspecto.

O narrador, após sua corrida, depara-se com um capitão e com tenentes. O emprego do termo *Herr* antes da posição militar assevera o respeito infantil à figura do militar. No decorrer do poema, o narrador demonstra que o sentimento de respeito e de idealização aos militares é possível apenas na perspectiva infantil. Nesse ponto, reside o aspecto central da crítica satírica.

O narrador não determina o momento da infância, situando-a antes da guerra. Obtemos essa informação ao passarmos à segunda estrofe. Ele concebe a si mesmo como um simples cidadão que sofre os resultados do desenvolvimento da política interna prussiana, fortemente marcada por êxitos militares no final do século XIX, quando o militarismo assume seu protagonismo na política nacional. Por essa razão, ele se deixa encantar pelas figuras militares, às quais demonstra respeito através do pronome *Herr*.

Podemos nos deter um pouco mais no emprego desse pronome, vista a sua relevância para a crítica satírica ao militarismo. Vimos que Norbert Elias (1997) relaciona a fragilidade estrutural do Estado alemão ao enaltecimento da figura militar. Podemos conceber a reação do



jovem – o respeito imediato ao capitão – como um gesto, uma expressão de um comportamento no qual está solidificado o enaltecimento. Para Elias (2006a, p. 131), a reação correta a um gesto – o “contragesto”, ou, no caso, a posição ereta do jovem frente ao capitão, tratado como senhor – é fruto de um *habitus*.

A reação do jovem é a esperada de um comportamento moldado por uma política de cunho militar. O termo política é aqui empregado com o sentido amplo de fenômenos sociais, econômicos e jurídicos que formam um “entrelaçado de relações mútuas” (WEHLER, 1994, p.6). Até o final do império, a política do Estado favorece tendências antidemocráticas e busca uma forma de estabilização social que sirva a esses interesses. Os êxitos da política antidemocrática e militarista legitimam o domínio autoritário na Alemanha em que se passa a infância do narrador. Portanto, ao se deparar com o capitão, não lhe resta alternativa exceto tratá-lo por senhor.

Até 1918, a sociedade alemã sofre um processo de militarização. Os militares são colocados “no topo da pirâmide de prestígio social, o que vincula, cada vez mais, normas, formas de pensamento e de comportamento militares à sociedade”, enfatizando a defesa de valores e da honra militares (WEHLER, 1994, p. 156). Embora o processo tenha transcorrido com grande ímpeto até 1871, não é possível desvinculá-lo da outra razão apontada por Wehler (1994, p. 146) para a forte presença militar na sociedade alemã nas duas primeiras décadas do século XX. Trata-se do efeito

produzido pela saída de Bismarck do poder, em 1890. Os militares ganham mais força nos ministérios, e os políticos começam a se render aos seus argumentos.

Wehler (1994, p. 158) destaca a necessidade de se observarem os “detalhes sociais de comportamento” que refletem a assimilação de modos de agir e de pensar. Dado que o exército, na infância retratada pelo satirista, é a principal base de um governo autoritário e quase absolutista, parece não restar saída exceto mostrar-se como mero elemento de uma sociedade na qual a coerção externa atua como forma de controle comportamental. No que tange ao poema, observamos essa representação no emprego do termo *Herr*.

O paralelismo entre o terceiro e o sexto versos, todos iniciados por verbos no passado (*schrie* [gritei], *hörte* [ouvi], *lief* [corri] e *stand* [postei-me]) e encerrados por vírgulas, denota uma somatória exaltada de ações irrefletidas da criança, atraída pelo fascínio despertado pela música. O rapazinho posta-se diante do capitão e dos tenentes. A imagem é marcada por uma dupla oposição. A primeira é a imediata discrepância física entre a criança com sua mochila escolar e a altivez dos militares. A segunda é uma oposição ideológica.

No oitavo verso, os tambores e os pífaros simbolizam o universo militar e referem-se à marcha prussiana que, assim como a figura dos militares, fascina a criança e lhe é motivo de júbilo. Predominam a ordem e a disciplina, reforçadas por elementos formais, como as rimas paralelas (no poema-fonte). O esquema repete-se no décimo



primeiro e décimo segundo versos, que encerram a primeira estrofe, e os pontos de exclamação são a apoteose do encantamento infantil: *Die Augen glänzten – zum Himmel stieg / Militärmusik! Militärmusik!* [Os olhos brilhavam – ao céu alçava-se / A música militar! A música militar!].

Ao inserir-se como um personagem infantil, o narrador não se concentra na idealização de um modo de vida simples e frugal. Se essa é uma característica das sátiras de Juvenal (SCHMIDT, 2000, p. 77), em *Schäferliedchen* a inserção contrasta os dois universos, o infantil e o militar, reduzindo a importância do segundo. A inserção inicia o processo de redução do objeto da sátira e faz surgir o efeito cômico na medida em que os militares só podem ser admirados na perspectiva infantil.

A criança depara-se com a música que lhe desvia do caminho da escola. É interessante ressaltar que sua atração pela música militar faz com que falte à escola. A falta remete à impossibilidade de construir um futuro baseado nos estudos. O jovem, no entanto, não tem consciência do fato – afinal, ele ainda é um rapazinho que nota com alegria crescente o som da música militar e a distância da escola. A fascinação pela música militar consolida-se no semblante da criança e sobrepõe-se à atividade cotidiana de frequentar a escola.

A exceção ao esquema rímico na primeira estrofe tem lugar no nono e décimo versos: *übergangen zum Preußenmarsch, / fiel ich vor Freuden fast auf den Boden* [soaram a Canção

da Prússia / quase caí no chão de tanta alegria]. Quando a banda militar, um agente do “Estado nacional” que transforma em rotina as intervenções desse Estado, segundo Hobsbawn (2013, p. 116), toca *Preußenmarsch* [Canção da Prússia], ocorre uma mudança na psique do jovem. O som dos instrumentos musicais e o movimento festivo do desfile o envolvem de tal maneira que, feliz e atraído pelos sons, quase vai ao chão, como destaca no décimo primeiro verso.

A composição de *Preußenmarsch* insere-se no cenário nacionalista de legitimidade emocional despertada por um produto linguístico, como a letra de uma canção. Essa letra foi iniciada em 1830, num momento de lutas entre o movimento unificador liberal da classe média e os detentores do poder, que a reprimem de forma violenta. A canção contém seis oitavas de rimas cruzadas e paralelas, das quais as cinco primeiras foram compostas pelo professor Bernhard Thiersch (1793-1855) e a sexta acrescentada em 1851. Podemos presumir que a canção tem função simbólica expressiva na evocação de sentimentos de comunhão, pois ela ainda constava na grade curricular na Prússia em 1912,<sup>12</sup> fato que corrobora o papel da escola como elemento difusor do nacionalismo.

Em cada uma das estrofes cantam-se motivos distintos. Na primeira, destaca-se o orgulho de ser prussiano, simbolizado pela bandeira, e de honrar a liberdade adquirida por lutas; na segunda, a fidelidade ao rei,

<sup>12</sup> *Zentralblatt für die gesamte Unterrichtsverwaltung in Preußen. Herausgegeben in dem Ministerium dergeistlichen*

*und Unterrichts-Angelegenheiten.* Berlim, n. 54, p. 626, 1912.



cujo status é igualado ao de uma divindade, e à *Vaterland* [pátria] sé expressa por um sujeito individual *ich* [eu]; na terceira, retoma-se indiretamente o orgulho pelas lutas, e a superação de obstáculos é, para o narrador, condição para construir a honra. Na quarta estrofe, a rigidez física e moral próprias da Prússia, presentes nos versos *Und was nicht bebte, war des Preußen Mut e Es stürm', es krach', es blitze wild darein*, fortalecem o sujeito individual *ich*: *Ich bin ein Preuße, will ein Preuße sein*; na quinta, retoma-se a fidelidade ao rei e à *Vaterland*, expressa por um sujeito coletivo *wir*, que denota a capacidade da canção em penetrar em diferentes classes sociais e psicologias individuais; na sexta, louvam-se objetos aos quais se agregam valores protonacionalistas, como *Fabne* [bandeira], *Schwert* [espada], além de *Adler* [águia], presente no brasão da Prússia, e *König* [rei].

*Preußenmarsch* insere-se em um contexto de fortalecimento do nacionalismo. Segundo Wehler (2013), a construção de uma nação pode percorrer três dimensões interdependentes, como foi o caso da Alemanha imperial. A primeira tem caráter institucional e seus agentes, como o militar e o corpo político, têm a tarefa de inculcar a estrutura do Estado-nação no consciente coletivo.

A segunda dimensão é composta por agentes responsáveis pela “aceitação psicossocial de um habitus nacional” (WEHLER, 2013, p. 75-76), como as escolas, universidades, associações de classe média e confrarias estudantis. Vimos como Hardtwig (1994) relaciona o aumento do

número de associações com o culto a Bismarck, após sua morte, em 1898, e como Elias (1997) vincula as confrarias estudantis à assimilação do duelo como um padrão de comportamento militar. A terceira dimensão proposta por Wehler percorre o valor simbólico inerente a festas, paradas, desfiles militares, canções, hinos e discursos do imperador.

Podemos retornar a *Unser Militär!*. Na primeira estrofe, destaca-se todo o aparato que configura o desfile militar, como os oficiais, os instrumentos musicais e a canção. Eles atuam como mecanismos institucionais e simbólicos – a primeira e a terceira dimensões elencadas acima – que difundem e mantêm o nacionalismo vivo, vinculando-o a diferentes classes sociais.

O narrador emprega outro elemento formal no décimo primeiro e décimo segundo versos: *Die Augen glänzten – zum Himmel stieg / Militärmusik! Militärmusik!* [Os olhos brilhavam – ao céu alçava-se / A música militar! A música militar!]. Trata-se do encadeamento através do *enjambement*, uma forma de transgressão da unidade sintagmática do verso, cindida e compartilhada com o verso seguinte. Com isso, o enunciado que se inicia em um verso é completado somente no verso seguinte, que origina uma breve pausa na formulação do pensamento. O recurso introduz o novo estado d'alma do rapazinho: a alegria propiciada pela música militar extravaza para a estrutura sintático-semântica do verso seguinte.

O tempo verbal da primeira estrofe é anunciado por *einstmals*, advérbio que



determina a semântica da estrofe. O tempo cronológico assemelha-se ao que sugerimos chamar de passado remoto, anterior ao tempo narrativo da segunda e terceira estrofes. A construção tem uma função significativa. Ela instaura o acúmulo de sentidos que traça a mudança da personalidade do narrador e culmina no apelo crítico e pacifista na terceira e última estrofe.

O núcleo do sintagma do décimo terceiro verso (*die Jahre gingen*) direciona a participação do leitor, na medida em que remete às possíveis alterações sofridas pelo narrador na passagem do passado remoto, na primeira estrofe, para o passado mais recente, na segunda. O primeiro verso da segunda estrofe, além de demarcar a passagem do tempo, principia uma nova fase de recordações. Não se trata mais de uma criança, mas sim de um jovem. Igualmente muda-se o ambiente que circunda sua memórias: a familiaridade do caminho da escola cede lugar ao estranhamento, simbolizado pelo vento russo, causando-lhe dor. Deparamo-nos, agora, com os anos de guerra.

Ocorrem duas mudanças. Na primeira estrofe, um narrador narra suas experiências passadas da perspectiva do *ich* [eu], enquanto, na segunda, o esvaziamento profundo o anula. Desaparece o sujeito expresso na primeira pessoa, que cede lugar a um *er* [ele] de caráter impessoal, como se a guerra aniquilasse o indivíduo, que não vê mais a si mesmo, mas apenas o outro. Contudo, as identificações do narrador com o tempo-espaço não terminam. No décimo

sétimo verso, o emprego de um *er* [ele] aumenta a perspectiva narrativa e possibilita abranger a vida do outro. O jogo do narrador é quase esquizofrênico: é um narrar a vida do outro, e o outro é ele mesmo.

Quando criança, o fascínio e a alegria em torno da melodia transparecem em seus olhos brilhantes. Quando jovem, o contato com o lado outrora ignorado do militarismo causa-lhe sofrimento, como observamos no décimo quinto e décimo sexto versos. Destaca-se o acréscimo do sintagma no último verso, após a conjunção, que ressalta o padecimento do jovem em território russo.

O sentimento de dor recobre seu amadurecimento e envelhecimento. A alternância rímica dos quatro primeiros versos (*abab*), em oposição às rimas parelhas dos versos seguintes (*cddee* etc.), denota sua mudança psicológica, assim como a mudança do tempo cronológico. O décimo sétimo verso anuncia sua mudança de percepção: *Er sah die Robeit und sah den Betrug* [Contemplava a crueldade e o logro], mazelas que não conhece quando criança. Adverso agora é o seu mundo, destruído pela guerra, figurada na metonímia “vento russo”. A guerra aniquila a inocência infantil e, do prisma pacifista elaborado, esvazia de sentido a existência juvenil.

A extensão das estrofes está associada ao gradual processo rememorativo. Os vinte e dois versos da segunda estrofe apresentam o horizonte da guerra e evocam um conjunto de instantes de percepção, delimitados pelo refrão *Militärmusik!*



*Militärmusik!* [música militar! música militar!]. O verso define os traços de suas lembranças, permeadas de sofrimento e construídas em um mundo de atividades militares e opressão, como se ressalta entre o décimo oitavo e o vigésimo versos: *Ducken! ducken! noch nicht genug! / Tiefer ducken! Tiefer bücken! / Treten und Stoßen auf krumme Rücken!* [Agachar! Agachar! Mais ainda! / Agachar até o chão! Curvar-se até o chão! / Chutar e pisar nas costas curvadas!].

Em uma série de artigos publicada no início de 1919, Tucholsky desqualifica os militares ao destacar que o exército é empregado pelo governo como instrumento de lutas contra seus inimigos – no caso, contra o “perigo vermelho” (WEHLER, 1994, p. 159). A crítica à atitude antidemocrática é presente também nos versos supracitados, os quais revelam a violência militar, talvez expressa de forma exagerada. Porém, há uma razão para o exagero.

O exagero é um dos elementos estéticos satíricos empregados na sátira para distorcer o objeto. A distorção não deve visar a transformação do objeto em mera caricatura nem impossibilitar o leitor de reconhecer o objeto da sátira. No trecho acima, o exagero consiste em estender, para toda a estrutura militar, o sentimento punitivo dos militares de alta patente, que buscam aniquilar seu subalterno. Empregando o “princípio da deformação transparente”, segundo o qual o objeto é deformado e reconhecível ao receptor (PREISENDANZ, 1976a; 1976b), o narrador transforma uma atitude singular

em coletiva.

O narrador expõe uma visão dolorosa do mundo, e a dor é física e psicológica. A figuração do ambiente hostil baseia-se na reiteração do verbo *sehen* [ver] no passado, como se nota no décimo quinto e décimo sétimo versos, e na rotina dos severos exercícios impostos aos soldados. A força imperativa dos pontos de exclamação entre o décimo oitavo e vigésimo primeiro versos ultrapassa o limite retórico. Ela representa a hierarquia militar e o cumprimento irrestrito das ordens militares. A pontuação do verso é uma forma de se referir ao monopólio da violência física legitimada pelo Estado e encarnada pelos militares. Realizar os exercícios físicos é apenas a primeira parte da submissão à hierarquia. A segunda parte consiste em ser pisado e chutado quando curvado.

No campo de forças submetido à violência, sobressaem os grupos detentores do monopólio estatal da violência. Trata-se dos grupos autorizados pelo Estado a empregar a violência como instrumento de legitimação da força e da estabilidade do poder central desse Estado. No caso da Alemanha imperial, período ao qual se referem as duas primeiras estrofes, o recurso à violência é usado deliberadamente e “apresenta-se aos olhos de todos como um uso evidente e legítimo do monopólio estatal da violência” (ELIAS, 1997, p. 199).

Na primeira estrofe, a violência militar é representada pelo capitão e pelo tenente e, na segunda, pelos tenentes. O consumo excessivo de bebidas alcoólicas, a alimentação desregrada e o



descomedimento sexual dos tenentes, no vigésimo quinto verso (*Die Leutnants fressen und buren und saufen...*) [Os tenentes se empanturram e dormem com as putas e bebem...], opõem-se à miséria de civis e soldados, como se nota entre o vigésimo sexto e vigésimo oitavo versos: *Der Mann kann sich kaum das Nötigste kaufen. / Und hungert. Und stürmt. Und schwitzt. Und marschirt. Bis er krepirt.* [O homem comum mal consegue comprar o mínimo necessário. / E passa fome. E se lança ao assalto. E sua. E marcha. / Até morrer]. Uma das mazelas apontadas – a alimentação desregrada dos militares de alta patente em contraste com a fome experimentada pela soldadesca – fora abordada por Tucholsky em outra ocasião.

Entre janeiro de 1919 a agosto de 1920, Tucholsky publica, sob o pseudônimo Ignaz Wrobel, a série de ensaios intitulados *Militaria*. No segundo deles, *Militaria. II. Verpflegung* [Militaria. II. Provisões],<sup>13</sup> Tucholsky, com tom crítico, analítico e irônico, diz que a distribuição das provisões aos militares de alta patente teria sido fraudada durante a guerra. De acordo com o ensaio, eles teriam reservado para si os melhores produtos, ao passo que aos soldados era enviado apenas o restante. É nesse solo corrupto, segundo o autor, que “floresce o patriotismo” alemão (p. 87) reivindicado pelos militares como apoio à guerra. À ironia do ensaio acrescenta-se a descrição da desonestidade e corrupção dos oficiais, como se pode observar no seguinte trecho: “Todos tinham consciência dos atos

alheios, de quanto dinheiro equanta sujeira havia debaixo das unhas de cada um” (p. 89).

Em *Unser Militär!*, constrói-se um militar cujos contornos não se diferenciam dos presentes no ensaio citado: ele é glutão e devasso, enquanto outros sujeitos são marcados por um acúmulo constante de sacrifícios e de penúria. Trata-se de acúmulo porque suas atitudes são expressas usando-se a repetição da conjunção *und* [e] (vigésimo sétimo verso), e de constância porque, ao contrário dos demais, os verbos desse verso são conjugados no presente. Sacrifícios e penúria acompanham o cidadão até a morte.

O ataque estende-se a outras estruturas do Estado porque a ideologia oficial colocase acima de qualquer outra em defesa de si mesma e da continuidade hierárquica de instituições estatais. No trigésimo segundo verso, a “salvação da Alemanha” resume-se à salvação de um único *nós*. O sujeito não se estende além do mecanismo estatal que regula ou elimina a autonomia do que lhe pareça contraditório. A barreira imposta pela música militar, refrão da estrofe, delimita os espaços sociais e a lógica das lutas individuais e coletivas, nas quais o militarismo é vitorioso.

Os versos *Und heute? / Ach heute! Die Herren oben / tun ibren Pater Noske loben* [E hoje? / Ah, hoje! os senhores lá em cima / louvam Pater Noske] iniciam a terceira estrofe, na qual encerra-se o processo rememorativo e situa-se o leitor no momento presente. Os dois últimos versos

<sup>13</sup> *Die Weltbühne*. Berlim, v. 15, n. 4, p. 87-89, 23 jan.

1919.



são elaborados com o tropo da ironia através da proximidade fonética entre o núcleo do sintagma do trigésimo sétimo verso (*Pater Noske*) com *Pater noster*, oração dos evangelhos. O ministro Gustav Noske é equiparado a Deus, o “Pai” religioso da oração, e a ironia ganha forças: Noske, responsável por comandar atos de extrema violência através das milícias paramilitares *Freikorps*, é colocado no mesmo patamar de Deus, reforçando a contraposição do sagrado e do profano e a representação da bondade e misericórdia na simbologia judaico-cristã.<sup>14</sup>

No trigésimo quinto verso, a passagem é feita através de uma pergunta breve e taxativa que objetiva um confronto de realidades: *Und heute?* [E hoje?]. A inclusão de uma nova “fase” narrativa é ressaltada pela rima livre do verso e marca a teia de significados do processo orientado para a reflexão sobre a nova realidade. Retomemos a retórica do questionamento (*display*), baseada em um discurso ornamental, e a da provocação (*play*), baseada em um discurso persuasivo, propostas por Griffin (1994). Ao negativizar o objeto – os militares – ao longo de duas estrofes, o narrador fornece paradigmas que sustentam a tentativa de convencer o receptor. Em *Unser Militär!*, a manipulação de emoções é realizada através da pergunta breve.

A primeira realidade é de cunho histórico, ligada ao fim da guerra e expressa na estrofe

por meio de verbos conjugados no presente. Ela é o resultado do processo narrativo iniciado na primeira estrofe, que atravessa a segunda e desemboca na terceira. Seguindo uma progressão que liga os elementos argumentativos e narrativos, a realidade atual do narrador é uma somatória das vivências passadas que induz a estrofe a uma extensão superior à das outras – trinta e cinco versos diante de vinte e dois da segunda e doze da primeira.

A segunda realidade é de caráter pessoal e é modelada pela experiência histórica. Baseada no momento que lhe é contemporâneo, ela busca apresentar o mundo a partir do devir do sujeito. Trata-se de um sujeito não apenas maduro, mas, sobretudo, envelhecido. Assim como Franz-Ferdinand Trotta, protagonista do romance *Die Kapuzinergruft* [A cripta dos capuchinhos], de Joseph Roth, o narrador retrata a vida após a guerra, momento em que se depara com um mundo surgido da guerra e tão estranho quanto o que se apresenta na segunda estrofe do poema.

Nele habitam personalidades que vêm à tona na terceira estrofe, na qual a violência é representada pelo ministro Gustav Noske<sup>15</sup> e pelas milícias paramilitares *Freikorps*., analisados a seguir. No caso de *Unser Militär!*, é apresentado ironicamente como *Pater Noske* [Padre Noske] (trigésimo sétimo verso), elogiado pelos políticos do governo – ou *die Herren oben* [senhores lá em cima]

<sup>14</sup> Agradeço ao Prof. Dr. Tercio Redondo (FFLCH/USP) pela observação.

<sup>15</sup> Gustav Noske é uma figura recorrente em outros poemas de Tucholsky. Há um vasto campo de pesquisa ainda não explorado sobre a representação

desse personagem militar na produção satírica não apenas de Kurt Tucholsky, mas também de outros colaboradores de periódicos satíricos no início da República de Weimar, como o *Ulk* e o *Simplicissimus*.



(trigésimo sexto verso). Suas ordens são estritamente seguidas pelos integrantes das milícias paramilitares.

Na terceira estrofe, encontramos três outros sujeitos históricos. Trata-se de Karl Liebknecht e Kurt Vogel, no quadragésimo quarto verso, e Rosa Luxemburgo, no quinquagésimo sexto verso. Liebknecht e Luxemburgo são vítimas da violência paramilitar e mortos no dia 15 de janeiro de 1919. Vogel, membro dos *Freikorps* – e, portanto, subordinado de *Pater Noske* –, é, inicialmente, considerado envolvido nos assassinatos. Não obstante, o processo não o condena por esse crime, mas pelo abuso de violência e ocultação de cadáver. Condenado a dois anos e quatro meses de prisão, Vogel foge para a Holanda com a ajuda de companheiros da milícia.

O ataque a Noske reveste-se de referências extratextuais cuja função é garantir a compreensão do leitor (SCHÖNERT, 2011). Observamos que nomes próprios emergem pela primeira vez somente na terceira estrofe. O processo regula a produção dos significados ligados aos nomes e os integra “no sistema global do texto” (RIGOLOT, 1982, p. 139). A menção aos nomes próprios liga-se à elaboração do ataque direcionado e referencial, um dos elementos constitutivos da “forma discursiva” satírica, elaboração que não ocorre *ex abrupto*. O ataque é construído gradualmente: expõe-se uma juventude preenchida pelas agruras bélicas, dado que faz eliminar a inocência infantil e constrói um sujeito crítico, possibilitando o ataque.

A elaboração do ataque e a personalidade do narrador desvendam-se pouco a pouco através do processo rememorativo que percebe os objetos empíricos, representados pelas personagens agora nomeadas. O narrador dirige-se a Noske com base em sentidos opostos que beiram a dessacralização: um pastor que conduz o rebanho à perdição.

A disposição tipográfica dos quatro últimos versos, deslocados à direita, aponta para o caráter conclusivo originado dos imperativos anteriores, através dos quais o narrador se dirige ao receptor. Tal fato distingue-se do aspecto rememorativo predominante no início. Concluir a existência de duas Alemanhas – uma marcada pela liberdade, outra pelo servilismo – permite-lhe empregar novamente a voz imperativa para se dirigir, dessa vez, à República. Ela é a interlocutora personificada de seu apelo pacifista. Da mesma maneira, a conclusão permite-lhe cobrar o fim daquilo que considera ser o responsável pela divisão do país: *Militärmusik! Militärmusik!* [a] música militar! [a] música militar!].

Destaque-se que o narrador muda a estrutura sintática do último refrão, forma de encerrar não apenas o poema, mas também a presença dos militares na Alemanha, que passa a ser marcada pela liberdade. Nos dois refrões anteriores, o sintagma *Militärmusik* [música militar] tem a função de sujeito da oração. Todavia, no terceiro e último, a música militar torna-se predicado da oração. A mudança sintática corrobora a mudança psicológica pela qual



passou o narrador e reforça seu desejo de mudança social para que o país viva sem militares.

### Palavras Finais

Observamos que o poema *Schäferliedchen* é iniciado com a redução do imperador: ele é um homem desonrado e ausente de solo pátrio. O poema desenvolve-se como uma crítica ao culto da classe da classe média ao monarca e aos militares. No segundo poema, intitulado *Unser Militär!*, um narrador narra suas lembranças remotas e presentes, todas marcadas pela forte presença de militares.

Para encerrarmos nossas discussões, ressaltamos a pergunta *Und heute?* [E hoje?], 35º verso do segundo poema. Por meio desse recurso, buscamos salientar que Kurt Tucholsky, através do pseudônimo Kaspar Hauser, emprega o procedimento satírico intencional de apresentar um lado do que considera a verdade, bem como opera no eixo da seleção e/ou eventual descarte de acontecimentos históricos para formar a imagem de seu objeto da sátira. A pergunta do satirista expressa o contraste entre o passado e o presente do pseudônimo e o conduz à busca por uma resposta. Como vimos, o passado está no presente de Hauser, que o critica por estar na origem dos conflitos individuais e sociais.

A oposição discursiva originada da questão *Und heute?* pode guiar o leitor na compreensão da dialética “ontem *versus* hoje”. Os responsáveis pelas mazelas – os alvos da sátira – são representados por meio da principal arma satírica dos poemas, como

já notamos: a técnica da redução, que é tanto física quanto social. A redução é uma ferramenta para enveredarmos no aspecto cíclico interno dos poemas satíricos estudados, característica que sugere uma dificuldade em encontrar resposta aos problemas aos quais o satirista se relaciona.

A técnica da redução torna mesquinho aquilo que é, socialmente, considerado expressivo, ressaltando aspectos que o satirista julga cômicos. Nos poemas *Schäferliedchen* vimos que o imperador é representado como um homem covarde, desonrado e que foge da Alemanha. A voz do poema opera na esfera da iconoclastia relativa ao simbolismo político, ao destituir “formas simbólicas do Estado” (HARDTWIG, 1994, p. 192) de seu valor institucional, e o processo é fundamental na crítica aos motivos nacionalistas.

Em ambos os poemas, Tucholsky forma um aimagem inicial do objeto de ataque e concentra a atenção do leitor na crítica inicial. O procedimento determina a primeira fase do ataque e é elaborada na primeira estrofe dos poemas analisados. Comum aos dois exemplos é o direcionamento intencional da instância enunciativa do poema para esclarecer seu objeto. Esse recurso é a expressão do “espírito que renega” (WÖLFEL, 1960, p. 87), um princípio fundamental da sátira: ele procura mostrar, de forma incontestável, um lado do objeto considerado desprezível.

A primeira estrofe dos poemas é o momento em que se explora outra condição essencial da sátira: o conhecimento do objeto, compartilhado tanto pela instância



enunciadora quanto pelo receptor (HODGART, 1969, p. 44). Nessa fase inicial, estabelece-se o aspecto *direcionado*: no primeiro exemplo, o imperador e a classe média; no segundo, os militares. Dentro do projeto estético definido por Tucholsky, constatamos a consolidação de uma estrutura formal característica do pseudônimo, com uma estrofe inicial atuando como invólucro da retórica do questionamento (apresentação do objeto), e estrofes posteriores de extensão nem sempre regulares, nas quais a retórica da provocação (negativização do objeto) é empregada.

Assim, *Und heute?* não é apenas uma pergunta que Tucholsky/Hauser lança a si mesmo. Ela se dirige sobretudo ao leitor e funciona como um fio condutor retórico que tanto conduz a instância enunciadora

do poema ao aprimoramento do discurso satírico, priorizando a figura retórica da redução, quanto incita o leitor a buscar a resposta. Entretanto, como instrumento de autorreflexão, a pergunta é, infelizmente, infrutífera, levando ao emudecimento da voz poética.

Encerramos nesse ponto, pretendendo ter lançado um olhar para uma faceta de Kurt Tucholsky, autor representativo da revista *die Weltbühne* e da República de Weimar, apresentando dois de seus mais significativos poemas do ano de 1919. Além disso, desejamos estimular pesquisas futuras sobre a importância literária não apenas de Kaspar Hauser, mas dos outros três pseudônimos tucholskyanos: o poeta Theobald Tiger, o ensaísta crítico Ignaz Wrobel e o prosador satirista Peter Panter.

---

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS



ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Tradução Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BURDORF, Dieter *et al.* (Org.). **Metzler Lexikon Literatur**. Stuttgart; Weimar: J.B. Metzler, 2007.

CURTIUS, Ernst Robert. A paisagem ideal. In: **Literatura Europeia e Idade Média Latina**. Tradução Teodoro Cabral (com colaboração de Paulo Rónai). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013. p. 239-272.

DUDEN. **Deutsches Universalwörterbuch**: Das umfassende Bedeutungswörterbuch der deutschen Gegenwartssprache. Mannheim: Bibliographisches Institut – Duden, 2011.

ELIAS, Norbert. **Os Alemães**. A luta pelo poder e a evolução do *habitus* nos séculos XIX e XX. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

\_\_\_\_\_. Introdução. In: **Os estabelecidos e os outsiders**. Sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade. Rio de Janeiro: Zahar, 2000. p.19-50.

\_\_\_\_\_. Habitus nacional e opinião pública. In: **Escritos e Ensaios**. Vol. 1: Estado, processo, opinião pública. Rio de Janeiro: Zahar, 2006a. p. 113-152.

\_\_\_\_\_. Processos de formação de Estados e construção de nações. In: **Escritos e Ensaios**. Vol. 1: Estado, processo, opinião pública. Rio de Janeiro: Zahar, 2006b. p. 153-165.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

GAY, Peter. **A cultura de Weimar**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

GRIFFIN, Dustin. **Satire**: A critical reintroduction. The University Press of Kentucky: 1994.

HARDTWIG, Wolfgang. Bürgertum, Staatssymbolik und Staatsbewusstsein im Deutschen Kaiserreich 1871-1914. In: **Nationalismus und Bürgerkultur in Deutschland 1500-1914**. Ausgewählte Aufsätze. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1994. p. 191-218.

\_\_\_\_\_. Einleitung: Politische Kulturgeschichte der Zwischenkriegszeit. In: \_\_\_\_\_. (Org.). **Politische Kulturgeschichte der Zwischenkriegszeit 1918-1933**. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2005. p. 7-22.

\_\_\_\_\_. Der Bismarck-Mythos. Gestalt und Funktionen zwischen politischer Öffentlichkeit und Wissenschaft. In: \_\_\_\_\_. (Org.). **Politische Kulturgeschichte der Zwischenkriegszeit 1918-**



1933. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2005. p. 61-90.

PAES, José Paulo. **Os perigos da poesia e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

PREISENDANZ, Wolfgang. Zur Korrelation zwischen Satirischem und Komischem. In: \_\_\_\_\_; WARNING, Rainer. (Org.) **Das Komische**. Munique: Wilhelm Fink, 1976(a). p. 411-413.

\_\_\_\_\_. Negativität und Positivität im Satirischen. In: \_\_\_\_\_. **Das Komische**. Munique: Wilhelm Fink, 1976(b). p. 413-416.

STEIN, Peter. Klassikverehrung und Klassikwirkung im 19. Und 20. Jahrhundert. IN: In: BEUTIN, Wolfgang (Org.). **Deutsche Literaturgeschichte**. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Stuttgart; Weimar: Metzler, 2008. p. 231-238.

REMARQUE, Erich Maria. **Nada de novo no front**. Tradução de Helen Rumjanek. Porto Alegre [RS]: L&PM, 2018.

RIGOLOTT, François. Retórica do nome próprio. In: REIS, Carlos; REIS, Leocádia (Org.). **O discurso da poesia**. Tradução de Carlos Reis e Leocádia Reis. Coimbra: Livraria Almedina, 1982. p. 137-166.

SCHMIDT, Christine. Das Satirische in Juvenals Satiren. **Untersuchungen zur antiken Literatur und Geschichte**. Herausgegeben von Gustav-Adolf Lehmann, Heinz-Günther Nesselrath und Otto Zwierlein. Band 58. Berlin: de Gruyter, 2000.

SCHÖNERT, Jörg. **Theorie der (literarischen) Satire. Ein funktionales Modell zur Beschreibung von Textstruktur und kommunikativer Wirkung**. *Textpraxis* 2 (1.2011). Disponível em: <<http://www.uni-muenster.de/textpraxis/joerg-schoenert-theorie-der-literarischen-satire>>. Último acesso: 15 ago. 2016.

TUCHOLSKY, Kurt. **Gesamtausgabe Texte und Briefe**. Texte 1919. Herausgegeben von Stefan Ahrens, Antje Bonitz und Ian King. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1999.

WEHLER, Hans-Ulrich. **Das deutsche Kaiserreich: 1871-1918**. 7. ed. Göttingen: Vanderhoeck und Ruprecht, 1994.

\_\_\_\_\_. Das Kaiserreich im Ersten Weltkrieg. In: **Deutsche Gesellschaftsgeschichte**. V. 4. Vom Beginn des Ersten Weltkriegs bis zur Gründung der beiden deutschen Staaten 1914-1949. Munique: Beck, 2003. p. 3-251.

**LUMEN ET VIRTUS**  
**REVISTA INTERDISCIPLINAR**  
**DE CULTURA E IMAGEM**

**VOL. XIV N° 36 JULHO-DEZEMBRO/2023**  
**ISSN 2177-2789**

---



\_\_\_\_\_. **Nationalismus**. Geschichte – Formen – Folgen. Munique: C.H. Beck, 2013.

---

<sup>1</sup> Doutor em Língua e Literatura Alemã e Docente do Departamento de Letras Modernas da Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho” – Faculdade de Ciências e Letras - UNESP / Assis.