

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA E LITERATURA ALEMÃ

ANDERSON AUGUSTO ROSZIK

“*Und heute?*” [E hoje?]: A poesia satírica de Kurt Tucholsky na revista *Die Weltbühne*
(1919-1920)

VERSÃO CORRIGIDA

SÃO PAULO

2019

ANDERSON AUGUSTO ROSZIK

“*Und heute?*” [E hoje?]: A poesia satírica de Kurt Tucholsky na revista *Die Weltbühne* (1919-1920)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua e Literatura Alemã do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Letras.

Área de concentração:
Língua e Literatura Alemã

Orientador:
Prof. Dr. Tercio Loureiro Redondo

VERSÃO CORRIGIDA
SÃO PAULO
2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

R788" Roszik, Anderson Augusto
"Und heute?" [E hoje?]: A poesia satírica de Kurt
Tucholsky na revista Die Weltbühne (1919-1920). /
Anderson Augusto Roszik ; orientador Tercio Loureiro
Redondo. - São Paulo, 2019.
330 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras
e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Letras Modernas. Área de
concentração: Língua e Literatura Alemã.

1. Kurt Tucholsky. 2. República de Weimar. 3.
nacionalismo alemão. 4. sátira. I. Redondo, Tercio
Loureiro, orient. II. Título.



ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Anderson Augusto Roszik

Data da defesa: 18/11/2019

Nome do Prof. (a) orientador (a): Tercio Redondo

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 18/11/2019

(Assinatura do (a) orientador (a))

ROSZIK, Anderson Augusto. “*Und heute?*” [E hoje?]: A poesia satírica de Kurt Tucholsky na revista *Die Weltbühne* (1919-1920).

Aprovado em:

Banca examinadora

Prof. Dr. Tercio Loureiro Redondo (Presidente)

Instituição: Universidade de São Paulo

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

A Lucila, força e amor ininterruptos.

Ao João, com amor e gratidão.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Prof. Dr. Tercio Loureiro Redondo, pelo acompanhamento atencioso da pesquisa. Sem suas observações e críticas, sempre imprescindíveis e pontuais tanto nas reuniões quanto no exame de qualificação, não teria sido possível concluir a tese.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela concessão da bolsa de estudos entre os anos de 2015 e 2019, que possibilitou a dedicação integral à realização da pesquisa.

Ao Prof. Alvaro Santos Simões Junior, pelas críticas e sugestões no exame de qualificação, que propiciaram diretrizes fundamentais para a continuidade da pesquisa.

Ao Prof. Dr. Fernando Simplício dos Santos, que aceitou ler e reler os capítulos durante o processo de escrita. Seus comentários críticos e, ao mesmo tempo, amigáveis, foram de grande valia para mitigar lacunas de sentido e para transformar de trabalho em prazer.

A Prof. Dra. Anna-Katharina Elstermann, pela correção da tradução dos poemas do pseudônimo Kaspar Hauser da língua alemã para a portuguesa, sem a qual, certamente, interpretação e análise teriam sido prejudicadas. Sua leitura revela, além de atenção louvável, um conhecimento invejável de uma língua estrangeira.

Agradeço os três outros pseudônimos tucholskyanos, que proporcionaram momentos de riso e de reflexão sobre problemas do Homem de ontem e de hoje: Peter Panter, Ignaz Wrobel e Theobald Tiger. Certamente eles ainda dedicar-se-iam às mazelas atuais.

Agradeço ao meu filho, João Zorzato Roszik, pela paciência nos momentos em que a necessidade do trabalho eliminou os momentos de diversão.

Agradeço especialmente minha mulher, Lucila Bassan Zorzato, pelo companheirismo, amor, carinho e paciência durante todo o período de escrita da tese.

Agradeço, por fim, a todos os amigos e familiares que, em algum momento, com um pé cá, outro lá, colaboraram para que esse trabalho viesse à luz.

Resumo

ROSZIK, Anderson Augusto. “*Und heute?*” [E hoje?]: A poesia satírica de Kurt Tucholsky na revista *Die Weltbühne* (1919-1920). 2019. 380 p. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

A presente tese dedica-se a uma faceta da ampla gama de escritas literárias de Kurt Tucholsky (1890-1935). Trata-se das poesias satíricas publicadas no periódico *Die Weltbühne* assinadas sob o pseudônimo Kaspar Hauser nos dois primeiros anos da República de Weimar – ou seja, entre 1919 e 1920. Em seus textos, Hauser transforma em objeto de crítica satírica temas relacionados ao nacionalismo alemão, como a religião, política externa agressiva, a classe média, os militares e o imperador Guilherme II. Para compreendermos como ocorre a representação literária desses motivos nos poemas selecionados, propomos um caminho que parte, no primeiro capítulo, de discussões sobre a teoria da sátira a partir de autores em língua inglesa e alemã. Em seguida, no segundo capítulo, fazemos um percurso sobre aspectos constitutivos do nacionalismo alemão que predominam nos poemas selecionados para a análise. Para esse fim, mostram-se de grande valor obras que abordam o período imperial alemão (1871-1918) e, por extensão, a Primeira Guerra Mundial (1914-1918) e o início da década de 1920, a partir da perspectiva da história social. Elas apresentam dados fundamentais para a compreensão mais profunda das inter-relações que tecem a estrutura social alemã anterior e que se refletem nos poemas. No terceiro e último capítulo, apresentamos as condições de origem do pseudônimo Kaspar Hauser, em 1918, e passamos à análise dos poemas satíricos, divididos segundo critérios temáticos. Nesse sentido, o terceiro capítulo apresenta as análises e as conclusões da tese. Observamos os resultados de um processo reflexivo no qual convergem os conceitos teóricos sobre a sátira e os desdobramentos, em 1919 e 1920, dos acontecimentos históricos e sociais anteriores ao momento de veiculação dos poemas. Em nossa tese concluímos que Kurt Tucholsky dedica-se sobretudo à crítica ao militarismo como o principal fator do nacionalismo alemão.

Palavras-chave: Kurt Tucholsky; República de Weimar; nacionalismo alemão; sátira.

Abstract

ROSZIK, Anderson Augusto. “*Und heute?*” [E hoje?]: Kurt Tucholsky’s satirical poems in the periodical *Die Weltbühne* (1919-1920). 2019. 380 p. Thesis (Doctorate) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

This thesis is devoted to a facet of Kurt Tucholsky's wide range of literary writings (1890-1935). These are the satirical poems published in the journal *Die Weltbühne* signed under the pseudonym Kaspar Hauser in the first two years of the Weimar Republic - that is, between 1919 and 1920. In his texts, Hauser turns issues related to German nationalism such as religion, aggressive foreign policy, the middle class, the military, and Emperor William II into themes of satirical criticism. To understand how the literary representation of these motifs occurs in the selected poems, we propose a highlight that starts, in the first chapter, from discussions about the theory of satire from authors in English and German. Then, in the second chapter, we focus on the constitutive aspects of German nationalism that predominate in the poems selected for analysis. To this end, works that address the German imperial period (1871-1918) and, by extension, the First World War (1914-1918) and the early 1920s, from the perspective of social history, are of great value. They present fundamental data for a deeper understanding of the interrelations that weave the previous German social structure and which are reflected in the poems. In the third and last chapter, we present the conditions of origin of the pseudonym Kaspar Hauser in 1918, and proceed to the analysis of satirical poems, divided according to thematic criteria. In this sense, the third chapter presents the analyzes and conclusions of the thesis. We observe the results of a reflexive process in which the theoretical concepts about satire and the unfolding, in 1919 and 1920, of the historical and social events prior to the moment of the poems. In our thesis, we conclude that Kurt Tucholsky is mainly concerned with criticism of militarism as the main factor of German nationalism.

Keywords: Kurt Tucholsky; Weimar Republic; german nationalism; satire.

Zusammenfassung

ROSZIK, Anderson Augusto. “*Und heute?*”: Die satirischen Gedichte Kurt Tucholskys in der Wochenschrift *Die Weltbühne* (1919-1920). 380. XXX p. Dissertation (Promotion) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

Diese Dissertation widmet sich einer Facette des weitgefächerten literarischen Werks von Kurt Tucholsky (1890-1935). Es handelt sich um seine satirischen Gedichte, die in der Zeitschrift *Die Weltbühne* unter dem Pseudonym Kaspar Hauser in den ersten zwei Jahren der Weimarer Republik, also um 1919 und 1920, herausgegeben wurden. In seinen Texten werden Themen wie Religion, Kriegspolitik, die bürgerliche Mittelklasse, das Militär oder Wilhelm II. in Bezug auf den deutschen Nationalismus von Hauser zu Objekten der satirischen Kritik gemacht. Um zu verstehen wie sich diese Motive in den ausgewählten Gedichten literarisch ausdrücken, werden im ersten Kapitel zunächst Theorien von deutschen und englischen Autoren über die Satire diskutiert. Anschließend werden im zweiten Kapitel konstitutive Aspekte des deutschen Nationalismus nachgezeichnet, die in den für die Analyse ausgewählten Gedichten vorherrschen. Dazu eignen sich besonders Werke, die die deutsche Kaiserzeit (1871-1918), dabei besonders den ersten Weltkrieg (1914-1918), und den Beginn der 1920er Jahre aus einem sozialgeschichtlichen Blickwinkel betrachten. Diese offenbaren grundlegende Informationen, die für das tiefere Verstehen der Beziehungen, die die frühere deutsche Sozialstruktur durchweben, wichtig sind und sich in den Gedichten wiederfinden. Im dritten Kapitel werden die Ausgangsbedingungen für das Erscheinen des Pseudonyms Kaspar Hauser im Jahr 1918 dargelegt und es wird mit der Analyse der satirischen Gedichte in thematischen Blöcken begonnen. In diesem Sinne werden in diesem letzten Kapitel die Ergebnisse eines Reflexionsprozesses wiedergegeben, in dem die theoretischen Konzepte der Satire mit den Entwicklungen der historischen und sozialen Ereignisse aus den Jahren 1919 und 1920 zusammengeführt werden.

Schlüsselwörter: Kurt Tucholsky; Weimarer Republik; deutscher Nationalismus; Satire.

Lista de siglas

DDP: *Deutsche Demokratische Partei* [Partido Democrático Alemão]

KPD: *Kommunistische Partei Deutschlands* [Partido Comunista Alemão]

SB: *Die Schaubühne* [Revista *Die Schaubühne*]

SPD: *Sozialdemokratische Partei Deutschlands* [Partido Social-Democrata Alemão]

USPD: *Unabhängige Sozialdemokratische Partei Deutschlands* [Partido Social-Democrata Alemão Independente]

WB: *Die Weltbühne* [Revista *Die Weltbühne*]

DVP: *Deutsche Volkspartei* [Partido Popular Alemão]

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

1. Estrutura dos capítulos.....	14
2. A trajetória literária de Kurt Tucholsky (1890-1935).....	17
1. SOBRE A SÁTIRA	
1.1 A origem do termo <i>sátira</i>	24
1.2 Conceitos-chave.....	27
1.2.1 A “forma discursiva”	27
1.2.2 A indireta, a norma e o ataque.....	29
1.2.3 Northrop Frye e a “natureza da sátira”.....	32
1.2.4 A anatomia proposta por Highet.....	33
1.2.5 Matthew Hodgart: destaques e restrições.....	36
1.2.6 A tríade proposta por Brummack.....	38
1.2.7 Charles Knight e o “estado de espírito satírico”.....	40
1.2.8 Jörg Schönert e a “comunicação satírica”.....	43
1.3 Esboço de síntese.....	47
2. O INÍCIO DA REPÚBLICA DE WEIMAR: UM PANORAMA	
2.1 Introdução.....	50
2.2 Aspectos da sociedade alemã.....	55
2.2.1 O militarismo.....	55
2.2.2 A violência paramilitar e o contexto da revolução.....	57
2.2.3 A experiência da violência: duas perspectivas.....	66
3. KASPAR HAUSER E O MUNDO EM CONFLITO: A POESIA SATÍRICA	
3.1 A origem do pseudônimo Kaspar Hauser.....	70
3.2 O nacionalismo: manifestações e símbolos.....	75
3.3 O nacionalismo nos poemas satíricos.....	77
3.3.1 A religião.....	77
3.3.2 A Prússia.....	86
3.3.3 A política externa agressiva	108
3.3.4 O militarismo, o imperador e a classe média.....	122

3.4 Conclusão.....	190
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	192
REFERÊNCIAS.....	201
ANEXO I – APRECIÇÕES (1919-1932).....	217
ANEXO II – ILUSTRAÇÕES.....	326

INTRODUÇÃO

Esta introdução está dividida em duas partes. Na primeira, intitulada “Estrutura dos capítulos”, pretendemos expor os procedimentos adotados e objetivos almejados no primeiro, segundo e terceiro capítulos, assim como os motivos pelos quais selecionamos os dez poemas de Kurt Tucholsky assinados com o pseudônimo Kaspar Hauser. A segunda, intitulada “A trajetória de Kurt Tucholsky (1890-1935)”, tem o objetivo de expor, em linhas gerais, as etapas das carreiras jornalística e literária do autor e a imbricação de ambas. Sua inclusão no trabalho deve-se ao reduzido número de estudos sobre o autor em língua portuguesa. Ressaltamos que todos os textos traduzidos para a língua portuguesa são de nossa responsabilidade, ressalvados os casos com indicação contrária. Em todas as traduções buscamos nos manter o mais próximo possível da língua de partida, com a intenção de auxiliar a compreensão do leitor que não domina a língua alemã.

1. Estrutura dos capítulos

O primeiro capítulo é intitulado “Sobre a sátira” e tem dois objetivos fundamentais. O primeiro é ilustrar, em linhas gerais, as distintas origens da palavra sátira, partindo das proposições do gramático latino Diomedes, um dos principais nomes ligados à história da definição. A discussão será realizada no tópico “A origem do termo sátira”, para cuja elaboração nos baseamos nas obras de Knoche (1949), Wölfel (1960), Highet (1962), Elliot (1962), Arntzen (1964; 1989), Brummack (1971), Griffin (1994) e Knight (2004).

O segundo e principal objetivo é buscar um conjunto central de conceitos norteadores. A comparação entre os autores objetiva conceber a sátira não como um gênero, mas como uma “forma discursiva” [*Schreibweise*] crítica e cômica que se manifesta por meio de diferentes gêneros literários, modificando-os pela via de elementos estilísticos como a ironia, a paródia, o paradoxo, o chiste e o trocadilho (ARNTZEN, 1964, p. 13). É importante destacar que a modificação de características do gênero tende a ser referencial para que o receptor conceba o texto como satírico, como buscamos ressaltar durante o terceiro capítulo. Tal concepção é desenvolvida no segundo tópico, “Conceitos-chave”. Neste ponto, baseamos nossas discussões em estudiosos como Brummack, Bosi, Enzensberger, Fantinati, Frye, Gerth, Hantsch, Highet, Hodgarth, Knight, Preisendanz, Simões Junior e Schönert.

Ressaltamos a importância de revisitar a teoria da sátira porque tentamos estabelecer um conjunto de critérios norteadores para a análise dos poemas satíricos assinados por Kaspar Hauser, pseudônimo de Kurt Tucholsky, publicados em um periódico – no caso, na revista *Die Weltbühne* (doravante *WB*). Os poemas ligam-se à dinâmica própria da revista, correspondendo à contemporaneidade dos acontecimentos aos quais se referem. Por esse motivo, buscamos compreender a sátira como uma “forma discursiva” que expressa um ataque direcionado, referencial e funcional. Os três epítetos são citados aqui de passagem, explicitados detalhadamente no primeiro capítulo e empregados no terceiro.

No segundo capítulo, intitulado “O início da República de Weimar: um panorama”, destacamos aspectos político-culturais dos anos iniciais da República de Weimar (1919-1920), proclamada em novembro de 1918 e existente até janeiro de 1933. Restringimo-nos aos dois anos iniciais porque eles são o pano de fundo da circulação dos poemas satíricos do pseudônimo Kaspar Hauser publicados nas páginas da *WB*. A compreensão do começo da década de 1920 alemã é auxiliada por um breve excuro sobre alguns momentos fundamentais. O primeiro deles é o período imperial (1871-1918), durante o qual ocorre a Primeira Guerra Mundial (1914-1918). O fim da guerra marca a queda do império, origina a fase revolucionária (1918-1919) e assinala o nascimento do sistema político democrático no qual se inserem os poemas.

Inicialmente, veremos como a eclosão da guerra e suas consequências são sentidas de duas maneiras opostas, ainda presentes no início década de 1920: há os apologistas da guerra e seus críticos. Destacamos ambas as formas de percepção porque procuramos demonstrar, nas análises desenvolvidas no terceiro capítulo, como Kurt Tucholsky transforma manifestações nacionalistas, muitas vezes ligadas à exaltação da guerra, em matéria de sua sátira, colocando-se como crítico dessas manifestações.

No segundo capítulo, baseamo-nos, em grande parte, nos estudos de história social de Wehler (1994, 2003, 2013), de sociologia de Elias (1997, 2006a, 2006b) e de história de Haffner (2010) e Hobsbawn (2012). Ao longo do capítulo, acrescentamos textos literários, artigos jornalísticos e resenhas que se relacionam às situações sociais em questão. Buscamos ressaltar aspectos que sobressaem nos poemas analisados no terceiro capítulo, como o militarismo, a violência paramilitar, representada, principalmente, pelos *Freikorps*, milícias compostas por ex-soldados e organizadas por oficiais da extrema-direita, em meio à revolução de novembro de 1918 e janeiro de 1919. Eles serão retomados e aprofundados durante as análises.

O terceiro capítulo intitula-se “Kaspar Hauser e o mundo em conflito: a poesia satírica”. Seleccionamos dez poemas satíricos publicados no periódico *WB* entre janeiro de 1919 a janeiro

de 1920, todos com a “assinatura” do pseudônimo Kaspar Hauser. Apesar do curto intervalo de tempo, eles abrangem alguns dos diferentes meios de manifestação do nacionalismo alemão. Segundo Wehler (2013), eles podem ser psicossociais ou simbólicos. Os primeiros compreendem escolas, universidades, professores, imprensa, associações e confrarias estudantis e inculcam modelos de comportamento ao longo de gerações. Os segundos, ainda de acordo com Wehler, são os simbólicos e representados pelo imperador, festas, paradas, canções, hinos, desfiles ou discursos oficiais. Eles têm um efeito mais imediato na manifestação do nacionalismo.

Antes das discussões sobre os poemas, abrimos o capítulo com “A origem do pseudônimo Kaspar Hauser”, no qual, como o próprio título indica, discorremos sobre o “nascimento” de Kaspar Hauser. Em seguida, introduzimos os aspectos gerais do conceito de nacionalismo no segundo tópico, “O nacionalismo: manifestações e símbolos”, com o objetivo de orientar o leitor para os princípios desenvolvidos nas análises. Para tanto, lançamos mão das noções de Planert (2004). No decorrer do trabalho, empregamos os referenciais de Wehler (1994, 2003 e 2013) Anderson (2008) e Hobsbawn (2012).

Após a explicação da origem de Hauser e a breve introdução ao tema do nacionalismo, damos início às análises no terceiro tópico: “O nacionalismo nos poemas satíricos”. Sugerimos dividi-las segundo a maneira como os temas surgem nos dez poemas selecionados, ora menos, ora mais acentuada. O primeiro aspecto satirizado é a religião, como veremos em *Religionsunterricht* [Aula de religião]; em seguida, a política externa agressiva em *Zwischen den Schlachten* [Entre as batalhas] e *Ach, sind wir unbeliebt!* [Ah, como somos malquistos!]. O terceiro é a Prússia e sua relação com o nacionalismo, como se dá em *Preußische Professoren* [Professores prussianos] e *Preußische Presse* [Imprensa prussiana]. Na quarta e última parte, dedicamo-nos às análises de uma tríade cara a Tucholsky: a representação satírica do imperador, da classe média e do militarismo. Ela aparece, em graus distintos de importância para a instância enunciativa dos poemas, em *Schäferliedchen* [Cançoneta pastoril], *Unser Militär!* [Nosso militar!], *Ich dachte schon...* [Pensei que...], *Badetag* [Dia de banho] e *Lautenlied* [Canção de alaúde].

Os dez poemas acima mencionados foram selecionados porque, na perspectiva analítica deste trabalho, contemplam de modo mais abrangente os objetos da sátira. Além disso, eles indicam que uma ampla pesquisa de seu contexto de enunciação, comentando seus elementos referenciais, proporcionaria conhecimentos detalhados de aspectos sociais do início dos anos de 1920 na Alemanha e seria fundamental para a compreensão do sentido satírico.

Em muitos dos dez poemas selecionados, não há a presença de um eu lírico, mas sim de uma instância enunciativa que imprime características narrativas aos textos. Os dez poemas não são os únicos elaborados com a “forma discursiva” satírica no período, como concluímos após a leitura de todos os textos de Hauser na *WB*. Para uma visão ampla da produção literária de Kurt Tucholsky sob o pseudônimo Kaspar Hauser, oferecemos, nos anexos, apreciações de todos seus textos – satíricos ou não, poemas, *sketches*, narrativas curtas, aforismos etc. – publicados na revista *WB* entre 1919 e 1932. As apreciações são resumos dos textos acima mencionados e são tabuladas de acordo com os seguintes critérios: título original do texto e sua respectiva tradução para o português; data de publicação; edição e página da revista *WB*; gênero e aspectos formais, assim como tom, tema e assunto presentes. Por fim, segue o respectivo resumo. O objetivo é tanto obter um entendimento maior do “projeto estético” de Kurt Tucholsky para o pseudônimo Hauser quanto despertar o interesse de futuros estudiosos por um pseudônimo que representa Joseph Goebbels como “um senhor mais velho, mas levemente bêbado” em um monólogo satírico homônimo,¹ ou escreve uma redação escolar comparando Adolf Hitler e Goethe em uma paródia satírica.²

Buscamos compreender como os elementos abordados nos dez poemas são transformados em objeto da sátira. Para tanto, além de empregarmos os conceitos teóricos sobre a “forma discursiva” satírica, explanados no primeiro capítulo, retomaremos e ampliaremos aspectos do contexto histórico expostos no segundo.

2. A trajetória literária de Kurt Tucholsky (1890-1935)

A atividade literária de Kurt Tucholsky (1890-1935) desenvolve-se juntamente com a jornalística e é marcada pela variedade de temas e estratégias literárias. Suas análises e críticas às estruturas sociais e políticas do *Kaiserreich* [império], depois às da República, por meio de resenhas, poesias satíricas, ensaios, fábulas, glosas e aforismos revelam não apenas uma escrita empenhada, mas também uma alternância de perspectiva expressa, sobretudo, por meio de pseudônimos. Para uma compreensão mais vasta dos poemas satíricos de seu pseudônimo Kaspar Hauser, é válido resgatar sua participação em periódicos, sobretudo na *WB*, *corpus* do nosso trabalho. Sua atuação na imprensa, anterior à década de 1920, pode evidenciar a construção dos diferentes papéis como escritor.

¹ Ein älterer, aber leicht besoffener Herr. *Die Weltbühne*. Berlim, v. 26, n. 37, p. 405-408, 9 set. 1931.

² Hitler und Goethe. Ein Schulaufsatz. *Die Weltbühne*. Berlim, v. 28, n. 20, p. 751-753, 17 mai. 1932.

A trajetória de Tucholsky é iniciada em 1907, quando o autor tem apenas dezessete anos. Ele publica anonimamente duas narrativas na revista satírica *Ulk*, da editora de Rudolf Mosse (1843-1920). A partir de 1913, a revista é um suplemento do jornal *Berliner Tageblatt*, cujo grande número de leitores possibilita a Kurt Tucholsky tornar-se conhecido pelo público. Tucholsky ocupa a função de redator-chefe da revista entre 1918 a 1920.

A primeira narrativa, intitulada *Märchen* [Conto de fadas],³ escarnece o gosto artístico do imperador Guilherme II. Escrita quando Tucholsky tem apenas dezessete anos, seu conteúdo dá indícios de sua relação com temas políticos: a ironia à grandeza e à amplidão dos territórios sob domínio monárquico, contrapostas ao desconhecimento artístico do monarca.

Na segunda, intitulada *Vorsätze* [Intenções],⁴ descrevem-se os desejos de um personagem pseudo-ambicioso que almeja escrever um romance repleto de grandes heróis. Posteriormente, ele quer dedicar-se à escrita de um poema lírico, ideia que abandona outra vez para escrever uma balada com heróis valentes, gigantes e belas princesas em um cenário idílico. Apesar do desejo de “mergulhar a caneta bico-de-pena na tinta escura” (TUCHOLSKY, 1993, p. 39) e se consagrar no mundo literário, o protagonista desiste novamente e acaba por escrever uma carta ao tio para pedir-lhe dinheiro emprestado. Nos dois casos, é possível observar uma vertente que marca a escrita satírica do pseudônimo Kaspar Hauser: a ironia e, em estágio embrionário, certa melancolia.

Na década seguinte, as publicações tornam-se mais frequentes, assinadas com as rubricas *K.T.*, *tu.* ou *Kurt*, e publicadas no periódico *Vorwärts*.⁵ Nelas, observa-se como o autor desenvolve sua crítica acirrada a temas como a pena de morte e a censura. O engajamento faz-se presente em todo seu trabalho como jornalista e estende-se à literatura, inicialmente na prosa do pseudônimo Ignaz Wrobel, que surge em 1913 e, nos anos seguintes, de outros pseudônimos: Peter Panter, Theobald Tiger e Kaspar Hauser.

No ensaio *Kunst und Zensur* [Arte e censura],⁶ escrito em 1911 no *Vorwärts* e assinado por *K.T.*, Tucholsky afirma que a censura é regida pelo interesse político dos detentores do poder econômico. Eles desejam impor padrões artísticos à “massa”, e sua superioridade econômica corresponde à cultural. Para o autor, o problema é a definição do conceito de “cultura” a partir do viés econômico. A censura é motivada pelos interesses em reprimir os

³ TUCHOLSKY, Kurt. *Gesammelte Werke*. Org. por Mary Gerold-Tucholsky e Fritz J. Raddatz. Vol. 1: 1907-1918. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1993. p. 39.

⁴ _____. *Gesammelte Werke*. Org. por Mary Gerold-Tucholsky e Fritz J. Raddatz. Vol. 1: 1907-1918. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1993. p. 39.

⁵ O jornal *Vorwärts* é fundado em 1876 como o principal veículo de comunicação da socialdemocracia alemã.

⁶ *Vorwärts*. *Berliner Volksblatt*. Zentralorgan der sozialdemokratischen Partei Deutschlands. Berlim, v. 28, n. 96, colunas 1 e 2.

anseios artísticos da classe proletária, que integra o conceito de “massa” presente no texto e à qual são impostos padrões de gosto.

A recusa à imposição de um padrão artístico encontra-se no artigo *Stirbt die Kunst?* [A arte está morrendo?].⁷ Tucholsky critica o ideal artístico que exclua as “massas”, como propõe Victor Auburtin (1870-1928), escritor e jornalista do *Berliner Tageblatt* e do periódico satírico *Simplicissimus*. Auburtin, além de não definir o conceito de “massa”, reitera que “não haveria nada de mais horroroso do que apresentações de obras de Schiller e teatros populares nos quais a arte é servida a trabalhadores bem-comportados e a preços populares”. Para Tucholsky, no entanto, qualquer forma de manifestação artística deve considerar a presença do proletariado como fator de existência. Essa postura caracteriza muitos de seus textos publicados no jornal *Vorwärts*, cujo público-alvo é formado por trabalhadores.

Em 1912, Tucholsky torna-se conhecido após publicar *Rheinsberg – ein Bilderbuch für Verliebte* [Rheinsberg – um livro ilustrado para apaixonados], que alcança a cifra de cinquenta mil exemplares em pouco tempo. O livro encontra boa recepção crítica. Mas talvez o que tenha alavancado as vendas é o fato de Tucholsky ter aberto, junto com o ilustrador Kurt Szafranski (1890-1964), um bar na *Kurfürstendamm*, importante avenida da cidade de Berlim. A ideia é presentear todo comprador com uma bebida alcoólica. Embora o empreendimento não tenha evoluído, ele mostra a veia humorística do autor.

A repercussão de seu trabalho abre-lhe novos caminhos. Em 9 de janeiro de 1913, ele inicia sua colaboração na *Die Schaubühne*⁸ – *Wochenschrift für die gesamten Interessen des Theaters* [revista semanal dedicada aos interesses teatrais]. Na crítica teatral *Die beiden Brüder H.* [Os dois irmãos H.],⁹ ele elogia as apresentações realizadas pelos irmãos Anton Herrnfeld (1866-1929) e Donat Herrnfeld (1867-1916). É através da crítica teatral que Tucholsky se destaca, com mais de setenta publicações em 1913.

A *SB* vem a ser o principal trabalho de Tucholsky, seu ganha-pão durante sua carreira jornalística e literária. A revista é fundada em 1905 por Siegfried Jacobsohn, editor do jornal até o ano de sua morte, em 1926. Em 1918, o periódico muda de nome e passa a se chamar *Die Weltbühne – Wochenschrift für Politik-Kunst-Wirtschaft* [semanário de política, arte e economia]. Sob o novo formato, a *WB* começa a dar maior enfoque não apenas aos temas culturais, mas também às análises da origem da guerra e da derrota, à revolução de novembro de 1918 e janeiro de 1919, à inflação, ao desemprego, aos julgamentos de militares, às

⁷ *Unterhaltungsblatt des Vorwärts*. Berlim, v. 28, n. 121, p. 484, colunas 1 e 2.

⁸ Doravante *SB*.

⁹ *Die Schaubühne*. Berlim, v. 9, n. 2, p. 50-52, 9 jan. 1913.

biografias de personagens históricas etc. A mudança do nome indica sua nova orientação, não mais voltada para o “mundo do teatro, mas para o teatro do mundo, como já diz seu próprio subtítulo” (KRAIKER, 2002, p. 280). Vítima de constantes proibições e da censura desde o final da década de 1920, a revista encerra suas atividades em 1933.

Entre 1914 e 1918, diminuem as publicações de Tucholsky na *SB*. A revista sofre com a crise de abastecimento gerada pela guerra e reduz sua circulação devido ao racionamento de papel. Em 1915, ele não publica nenhum texto em função dos trabalhos administrativos no fronte leste; em 1916, escreve doze textos, número igual a 1917. Em 1918, seus pseudônimos Theobald Tiger e Peter Panter justificam o emudecimento durante os anos de guerra em dois textos irônicos.

O primeiro é o poema de Tiger, intitulado *An Peter Panter* [A Peter Panter] e formado por seis quartetos de rimas paralelas.

An Peter Panter ¹⁰	A Peter Panter ¹¹
1 Peter Panter, Mitarbeiter!	Peter Panter, meu colega!
2 Steig doch auf die hohe Leiter!	Entra a fundo na refrega!
3 Singe doch von aktuellen	Canta-me esses atuais
4 Zeitgenossenzwischenfällen!	Incidentes temporais!
5 Lass die Liebe, lass die Damen	Deixa as loiras e as morenas
6 mit den freundlich blonden Namen;	Gozo raro, fartas penas;
7 lass die bunten Busentücher -	Fora os lencinhos garridos
8 und vor allem: lass die Bücher!	E os livros dos presumidos!
9 Lass sie Bücher schreiben, drucken -	Deixa-os escrever e imprimir -
10 wozu da hintergucken!	Em vez disso, aprende a rir!
11 Frisch! hinein ins volle Leben!	Dá-te à vida, que afinal
12 Aktuell musst du dich geben.	Tens que mostrar-te atual!
13 Sieh mich an! Fast jede Woche	Olha para mim: Dia a dia
14 pfeife ich auf dem Flötenloche:	Toco a mesma melodia:
15 Reichstag, Wahlrecht, Osten, Westen,	Leste, oeste, parlamentos,
16 Presse, Orden, Schweinemästen!	Eleições, porcos – excrementos!
17 Tanz die nationale Runde!	Vá-de-roda nacional!
18 Kennst du das Gebot der Stunde?	Vai para a dança, tal e qual!
19 Höcker macht das viel gewandter,	Faz zumbaias, enche a pança!
20 Peter Panter, Peter Panter!	Peter Panter, Peter Panter!
21 Du musst aktueller schwätzen,	Paleio o mais atual,
22 und man kann dich höher schätzen!	Mais te estimam, afinal!

¹⁰ *Die Weltbühne*. Berlim, v. 14, n. 28, p. 42, 11 jul. 1918.

¹¹ Tradução de Paulo Quintela (ACKERMANN, 1978, p. 44-45).

²³ Lerne du im Hurraschrein:

Entra a fundo no vivório!

²⁴ man dar nicht beschaulich sein.

Peter Panter, sê finório!

Theobald Tiger convida Peter Panter a fazer parte de um ambiente de predominante confusão, repleto de aspectos divergentes e que se misturam, tais como a música, a dança e até mesmo excrementos animais. Cria-se um jogo entre os pseudônimos, em que Tiger questiona Panter sobre os motivos pelos quais ele tem se mantido tão recôndito diante dos acontecimentos. É interessante observar que Tiger se dirige ao seu interlocutor com intimidade, ilustrada através do pronome de tratamento informal *du* [você, em chave coloquial], excluindo qualquer formalidade.

Pouco depois, Peter Panter escreve *An Theobald Tiger* [A Theobald Tiger],¹² uma resposta à “carta-poema” de Theobald Tiger. Contudo, ele adota tom bastante formal: *Lieber Herr Tiger, ich danke Ihnen vielmals für Ihren freundlichen Gesang* [Prezado Senhor Tiger, eu lhe agradeço imensamente por seu cordial cântico]. Como se observa, os pronomes no texto de Panter tendem à formalidade, marcando o distanciamento entre ele e seu interlocutor. O fato adquire relevância na medida em que a formalidade distancia ambos os sujeitos em um campo fictício de poderes. O principal ponto do texto de Panter é sua afirmação de que ele “não tem jeito para ser mártir”, com a qual ele alude à censura à imprensa durante a guerra.

A partir de 1918, o periódico volta a contar com maior participação de Tucholsky sob seus pseudônimos. Ignaz Wrobel é o pseudônimo com o qual Kurt Tucholsky dedica-se à discussão de temas polêmicos, como assassinatos políticos no início da década de vinte, presença de militares no governo republicano e estrutura do sistema judiciário de Weimar. É desse universo, aliás, que nasce Wrobel, ainda na década de 1910 – mais precisamente, na edição de 20 de fevereiro de 1913 da *SB*, com o artigo “Die Theaterkritik, wie sie sein soll”¹³ [A crítica teatral como ela deve ser]. Tucholsky emprega pela primeira vez sua criatura em um gênero com o qual ganha cada vez mais espaço e confiança de seu editor, Siegfried Jacobsohn: a crítica teatral.

O poeta Theobald Tiger escreve *chansons*,¹⁴ gênero musical muitas vezes satírico e popular em meados da década de 1920, e poemas satíricos. Peter Panter não esconde a crítica arguta em sua prosa irônica, humorística e, em grande parte, satírica; por fim, o observador Kaspar Hauser, que nasce em meio às agruras de 1918 e contempla o mundo desconhecido com desconfiança. Visto ser sua poesia satírica entre 1919 e 1920 nosso objeto de discussão,

¹² *Die Weltbühne*. Berlim, v. 14, n. 28, p. 62, 18 jul. 1918.

¹³ WROBEL, Ignaz. Die Theaterkritik, wie sie sein soll. *Die Schaubühne*. Berlim, v. 9, p. 233-235, 20 fev. 1913.

¹⁴ Para maiores especificidades da *chanson*, vide BURDORF, 2007, p. 117-119.

detalharemos, no terceiro capítulo, a origem do pseudônimo Kaspar Hauser.

Os críticos não são unânimes em relação a Kurt Tucholsky. Para Stephan (2008), a principal produção literária do autor é a obra *Deutschland, Deutschland über alles*, publicada em 1929. O livro contém poemas e textos em prosa publicados durante a década de 1920 em periódicos como o *Berliner Tageblatt*¹⁵ e a *WB*, entre outros, e textos inéditos. Muitos textos são acompanhados por imagens formadas pelo processo da montagem, explorada pelo movimento dadaísta no início da década.

Stephan afirma que a relevância da obra consiste na resignação e na melancolia que se fortalecem diante do crescente fascismo. Porém a crítica desconsidera os poemas satíricos assinados pelo pseudônimo Kaspar Hauser na *WB*, os quais apontam para a consciência acerca dos problemas políticos, culturais e sociais advindos do nacionalismo alemão. Neste trabalho, buscamos ressaltar o aspecto desconsiderado por Stephan.

Tal aspecto é ressaltado por outros críticos. Para Raddatz (1993), ele é certa previsão do cenário político que se configura a partir da década de 1930. Outro estudioso que defende tal ponto de vista é Sontheimer (1974), ao afirmar que Tucholsky se torna meramente um crítico do sistema republicano. De fato, Tucholsky tece frequentes críticas à forma de manutenção do sistema republicano. Assim como ocorrera na década anterior, ele coloca-se frequentemente contra temas como a censura e as incongruências do sistema judiciário e, durante a década de vinte, contra os militares.

Diferente de Weyergraf (1995a), para quem o principal aspecto de Tucholsky é a agressão direcionada que não renuncia à forma artística, e de Stephan, Rötzer (1992) proporciona um panorama geral sobre o autor, passando por suas críticas teatrais, em meados da década de 1910, e pelos romances *Rheinsberg, ein Bilderbuch für Verliebte* e *Schloss Gripsholm* [Castelo Gripsholm], de 1931, considerados pelo crítico como os pontos altos da produção literária de Tucholsky. Rötzer, assim como Stephan, desconsidera a escrita satírica de Kaspar Hauser publicada na *WB*.

A fortuna crítica sobre Kurt Tucholsky em língua portuguesa não é ampla, e por isso acreditamos ser relevante ampliar os estudos sobre o autor, ainda pouco debatido. Citemos três exemplos. O primeiro é a coletânea precursora *Hoje entre ontem e amanhã*, organizada por Ingard Ackermann e publicada na cidade de Coimbra em 1978. Trata-se de uma seleção de textos em prosa (narrativas curtas, glosas, discussões sobre assuntos políticos etc.) e poemas

¹⁵ Jornal fundado em 1872 por Rudolf Mosse. Entre seus colaboradores encontram-se, além de Kurt Tucholsky, o escritor e crítico teatral Alfred Polgar e o escritor Erich Kästner.

traduzidos para a língua portuguesa, e que, salvo engano, é a única coletânea de Tucholsky publicada em língua portuguesa. Em sua introdução, Ackermann destaca três fatores decisivos que norteiam a organização da obra.

O primeiro é a atualidade dos textos. Podemos estendê-la até mesmo à realidade brasileira, não nos restringindo à portuguesa, à qual refere-se a autora. O segundo e mais relevante é a historicidade dos textos, que nos propiciam “um quadro vivo da época, composto de pequeníssimos instantâneos que captam o momento fugaz” e “uma visão mais ampla assente em análises e perspectivas de conjunto mais ambiciosas” (ACKERMANN, 1978, p. 18). Ackermann faz uma constatação da qual partilhamos. O terceiro fator é que, ao fazer convergir o valor de atualidade e o significado histórico, seus textos se desprendem do local e momento da enunciação, explorando e refletindo as experiências fundamentais do Homem (ACKERMANN, 1978., p. 19).

O segundo e terceiro exemplos resultam de uma pesquisa recente no catálogo de teses da CAPES. Ela indicou que há apenas dois estudos dedicados a Kurt Tucholsky no país.¹⁶ O primeiro é a dissertação de mestrado intitulada *A crítica política e literária de Kurt Tucholsky e o início da República de Weimar (1919-1924)*, de Anderson Roszik, defendida na Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho, Campus de Assis, em 2007. Em sua dissertação, o autor “objetiva discutir a construção do discurso crítico de Tucholsky expressa através dos heterônimos Peter Panter e Ignaz Wrobel” e “suscita[r] indagações a respeito não só do contexto artístico e cultural da República de Weimar, como também questões referentes à relação do autor com o novo sistema político (ROSZIK, 2007, p. 4). O segundo também é uma dissertação de mestrado, intitulada *Silêncio, alteridade e reticências – da literatura de Kurt Tucholsky*, de autoria de Eliane Luisa Stein e defendida na Universidade Federal de Santa Catarina em 2018. Em seu estudo, Stein dedica-se, sobretudo, à obra *Rheinsberg: ein Bilderbuch für Verliebte* “para empreender uma discussão sobre o procedimento da escrita satírica e do emprego dos sinais de pontuação, especificamente, das reticências”, as quais representam “uma busca inacabada, um desejo insatisfeito” do autor (STEIN, 2018, p. 14).

¹⁶ Disponível em: <<https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#/>>. Acesso em 30 jun. 2019.

1. SOBRE A SÁTIRA

1.1 A origem do termo *sátira*

A sátira literária tem suas primeiras aparições na literatura latina. Segundo Knoche (1949) e Knight (2004), é o gramático latino Diomedes quem primeiro tece reflexões acerca de sua definição etimológica. A primeira definição concebe *satura* como descendente da palavra grega *satyr* [sátiro]; a segunda, da expressão latina *lanx saturae*; a terceira, do termo culinário *farci-men*, e a quarta, da expressão legal *Lex per Saturam*.

A primeira definição baseia-se na conotação impressa ao sátiro grego, ser mitológico caracterizado pelo aspecto obsceno, pelo hedonismo e pelas ações impulsivas, comportamento que exclui o autocontrole. Os instintos primitivos justificam o ataque sob a forma de invectiva que visa a ridicularizar suas vítimas. A perspectiva do elo *satura/satyr* explora a formulação estética da sátira e a define como poesia destrutiva e insultante. Segundo essa concepção, o prazer pessoal do satirista é predominante e a agressividade prejudica o objeto através de palavras que causem riso. Observamos que a agressividade do ataque permanece comum em diferentes espaços sociais e culturais como elemento constitutivo da sátira, fazendo com que “rudeza e sua correspondente sublimação linguística sejam ainda quase indissociáveis” (ARNTZEN, 1989, p. 5).

A segunda definição (sátira oriunda da expressão *lanx saturae*) tem origem no ritual sagrado de oferecer aos deuses uma cesta farta com as primeiras frutas da colheita. A oferenda confere à sátira origem mágica pela relação transcendental entre homem e divindade. A definição tende a deslocar o termo a um elemento ritualístico relacionado a um ambiente no qual a música, o canto e a dança eliminam as fronteiras entre o sacro e o profano. A derivação originada na expressão *lanx saturae* aponta para a noção de “mistura”, expressa, em textos, pela mescla de características formais, e elimina as barreiras da sátira, permitindo-lhe assumir diferentes formas.

A primeira definição proposta por Diomedes refere-se à estrutura textual (ao ataque), enquanto a segunda, ao produtor (ao satirista como detentor do efeito de cura ou de punição). Entretanto, ambas isolam a sátira de seu receptor. A menção ao receptor surge, ainda que de forma embrionária, com a terceira definição: *satura* proveniente do termo *farci-men*, que designa um “recheio” composto por diferentes ingredientes e que deve ser consumido (KNOCHE, 1949). A metáfora presente na definição – aliás, todas as definições propostas por Diomedes

são metafóricas – “ênfatisa a função da sátira como uma mistura a ser consumida por seu leitor” (KNIGHT, 2004, p. 24). Para Knoche, o termo não se relaciona à literatura: deslocado do contexto culinário, ele designaria uma iguaria à base de frutas secas e mel.

Knight, opondo-se a Knoche, defende o postulado de Diomedes. Para o crítico, o conteúdo do texto satírico é representado pelo alimento em comum ao satirista e ao leitor, e sua ingestão possibilita compreender o acontecimento presente na sátira. Metaforicamente, a ingestão do recheio e a compreensão do tema satirizado assemelham-se, e “o processo de leitura transforma a representação satírica da experiência em experiência pessoal daqueles que a leem” (KNIGHT, 2004, p. 25). Knight alude ao caráter não fixo do texto satírico, que se alimenta do conteúdo de sua referência. É possível concluir, segundo Knight, que a forma de representação deve conservar características do acontecimento original, para que o leitor identifique o alvo da sátira e interprete o texto como satírico. Veremos a validade da noção inicial de referencialidade no ataque satírico ao longo do capítulo e nas análises desenvolvidas no terceiro capítulo.

Por fim, segundo a quarta definição de Diomedes, uma possível origem da sátira teria sido uma lei chamada *Lex per saturam*, caracterizada por ser um requerimento com diversas cláusulas para se preencher. Ela parece ser a menos representativa e presente no desenvolvimento posterior das discussões sobre o tema. Para Knight e Knoche, ela mantém a ideia central de mistura – ou, nas palavras de Arntzen (1989, p. 3), a de “estar preenchida com componentes diversos”. O caráter híbrido da sátira é essencial, mas os dois estudiosos afirmam que a lei enquanto instituição surge nos poemas latinos como um tema abordado ironicamente. O resultado são poemas nos quais a própria lei é objeto satirizado.

As tentativas de delinear a origem do termo sátira apontam para a dificuldade de definir o próprio conceito, segundo afirma Griffin (1994, p. 3). Por outro lado, elas destacam o que consideramos ser um aspecto fundamental da sátira literária: ela não possui uma forma fixa e pode se manifestar na estrutura dos gêneros literários. Numa modesta perspectiva, seguimos o caminho proposto por Knoche (1949), Highet (1962) e Knight (2004). Eles conferem aos poetas romanos a instauração da sátira como gênero literário e consideram o ataque direcionado como um de seus principais elementos. Knight (2004) acrescenta a referencialidade à constituição do ataque – argumento com o qual concordamos, vale mencionar.

Sugerimos que a etimologia de sátira a partir de *lanx saturae*, expressão transposta da área alimentar (e ritualística, sobretudo) para a literária, seja a mais útil aos nossos propósitos. Dado não ser nosso objetivo percorrer um longo caminho para atestar, em detalhes, cada uma das quatro definições, propomos adotar a segunda definição porque ela aborda o papel do

satirista e a alteração de sua função sacerdotal e mágica, única capaz de mostrar as mazelas do mundo, para a social, que é, como buscaremos demonstrar adiante, um elemento intrínseco ao processo de comunicação satírica.

As definições propostas por Diomedes influenciam as reflexões sobre o assunto em diferentes épocas. Elas são retomadas pelos comentadores da sátira latina nos séculos XV e XVI,¹⁷ que prosseguem a tradição de empregar metáforas para a sátira, como “medicamento açucarado” para curar os males, principalmente os morais. Um exemplo é Domitius Calderinus (1446-1478). No último quartel do século XV, ele parte da poesia satírica do poeta Juvenal e a concebe como poema em versos hexâmetros “escritos com muito conhecimento da história do próprio tempo” (BRUMMACK, 1971, p. 288). Para o comentador, a sátira de Juvenal é uma escrita punitiva que busca fustigar indiscriminadamente os homens.

Outro comentador das sátiras latinas, Christophorus Landinus (1424-1498), dedica-se ao poeta Horácio. Para ele, a influência do poeta não se limita à escrita da sátira, dado que ele próprio define o satirista como a união do poeta cômico e moralista (*ridendo dicere verum*), e dedica-se igualmente ao processo criativo em sua *Epistula ad Pisones*.¹⁸ Landinus parte da tradição iniciada pela ironia dos poemas horacianos – a *dissimulatio* –, ressaltando o caráter redentor de seus escritos. Vejamos, com mais detalhes, como se configuram os dois “tipos” clássicos de satirista: o horaciano e o juvenaliano.

O primeiro pode atuar como um doutrinador de virtudes que busca corrigir o homem e que, segundo uma metáfora dos comentadores, “carrega em uma mão o pão, na outra, uma pedra; mas é uma pedra que salva” (BRUMMACK, 1971, p. 290). Segundo Highet (1962, p. 232), este tipo de satirista considera os homens insensatos e incapazes de compreender o mundo ao redor, contando-lhes a verdade com um sorriso. Highet refere-se *en passant* à ironia horaciana, aclamada pelos comentadores e humanistas, mas preterida por Diomedes, que se atém aos aspectos morais da sátira. A ironia busca curar os homens de sua ignorância, considerada pelo satirista horaciano o mais grave erro: é a redenção da sátira horaciana.

O segundo “tipo” de satirista, novamente segundo Highet, é influenciado pela poesia de Juvenal. Ele dirige-se abertamente contra os homens, mostrando seu ódio ou seu desprezo; com sua escrita, ele não busca curar, mas sim ferir, punir ou destruir. Ele condena vícios e paixões

¹⁷ Jürgen Brummack (1971, p. 286-297) oferece uma análise detalhada do papel dos humanistas e comentadores da sátira latina.

¹⁸ Arte Poética. In: *A poética clássica*. Aristóteles, Horácio, Longino. Introdução Roberto de Oliveira Brandão. Tradução Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2014. p. 55-68.

humanas: é a punição da sátira juvenaliana. Note-se que em ambas as distinções está subjacente um conceito de norma.

A noção da sátira estabelecida pelos comentadores do século XV e pelos humanistas do século XVI designa aspectos que perdurariam até o século XVIII. Os comentadores e humanistas, baseados nos poemas de Juvenal e de Horácio, escrevem prólogos às obras, enfatizando aspectos como etimologia, origem e história da sátira, assim como seu objeto, forma e finalidade. A comparação entre diferentes autores, sobretudo entre os poetas latinos, possibilita-lhes conceber a sátira como uma escrita que amaldiçoa os vícios, e o satirista como portador de um papel moralizante. Percebe-se, ainda no século XVII, um esboço de mudança no foco dado ao objeto da sátira, mudança que se firmaria no século seguinte.

A partir do século XVIII, as definições não tomam mais por base o gênero histórico romano. Na Alemanha, por exemplo, Schiller advoga a autonomia da arte que possibilite a liberdade de criação formal para a literatura satírica (ARNTZEN, 1964, p. 10). Schiller deixa de compreender a sátira como história de um gênero e passa a classificá-la como uma forma de poesia “sentimental”, baseada na contradição entre o ideal do poeta e o mundo. A falta de uma forma própria que caracterize a sátira é uma ideia que ganha força e reduz a influência renascentista e dos comentadores e humanistas. A noção de sátira não como um gênero, mas como “aspecto satírico” (ARNTZEN, 1964; 1989) ou “tom” (FRYE, 2015) com determinadas variantes consolida-se gradualmente com as discussões teóricas no século XX, como observaremos a seguir.

1.2 Conceitos-chave

1.2.1 A “forma discursiva”

Discorrer sobre a sátira incide, para empregarmos os termos de Hansen (2011, p. 145), na “divisão, decomposição ou análise dos elementos constitutivos”. Doravante, procuramos nos guiar pela proposição do crítico brasileiro, apresentando e, por vezes, comparando os aspectos centrais de cada estudioso. Comuns a quase todos são a tentativa de elucidar ser a sátira um conceito de difícil definição e a alusão à ausência de uma forma fixa como um de seus fatores distintivos.

O termo *satírico* pode ser aplicado a diferentes gêneros. Uma peça teatral (pertencente à Dramática) pode ser satírica, assim como obras pertencentes à Lírica (ode, elegia etc.) ou à

Épica (romance, conto ou novela). Isso equivale a dizer que a “forma discursiva” satírica participa em “diferentes graus e modos” (STAIGER, 1974, p. 15) dos três gêneros. Chamar a um texto de *satírico* corresponde a observar que a “forma discursiva” satírica é um traço estilístico interno nas possíveis combinações que caracterizam os gêneros lírico, épico e dramático.

O termo “forma discursiva” [*Schreibweise*], cuja concepção é de base aristotélica, é tomado de empréstimo das discussões propostas por Hempfer (1973). Para o crítico alemão, ela consiste em “constantes a-históricas”, das quais o aspecto narrativo [*das Narrative*], o dramático [*das Dramatische*] e o satírico [*das Satirische*] são exemplos. A forma discursiva são estruturas fundamentais que podem ser descritas como “relações de elementos que geram, através de determinadas transformações, por um lado, os tipos atemporais e, por outro, os gêneros concretos e históricos” (HEMPFER, 1973, p. 27). A “forma discursiva” (satírica, no caso) é uma característica interna que, na perspectiva ontológica, passa a existir quando entra em simbiose com um determinado gênero literário.

A veiculação da “forma discursiva” nos gêneros abre espaço para a possibilidade de hibridismo. Tynianov (2013a, p. 133) afirma que uma obra não é uma unidade “simétrica e fechada”, mas sim uma “integridade dinâmica” que lhe rege o desenvolvimento. Seus elementos constitutivos, ainda segundo o autor, estão associados num “processo dinâmico de correlação e integração”. Observamos que a primazia dada por Tynianov ao termo “dinâmico” ressalta a possibilidade de mudança da estrutura do gênero.

Conceber a sátira como uma “forma discursiva” sugere sua manifestação em diferentes gêneros literários. O satirista busca criticar determinado objeto, mesclando ou transgredindo as características próprias de um gênero. Na perspectiva de sua função crítica a valores e normas sociais e ao buscar influenciar a vida pública, a sátira se torna, segundo Simões Junior (2007), uma forma discursiva literária engajada. Para empregarmos as palavras do crítico Alfredo Bosi (2000, p. 187), ela transforma-se numa “forma de resistir dos que preferem à defesa o ataque” e que “rebelar-se e fere no peito a sua circunstância”. Observamos que o argumento de Bosi assemelha-se ao de Hantsch (1975, p. 37), para quem a sátira é uma “forma linguística à qual subjaz uma postura militante, agressiva e não defensiva, estimulada por fenômenos extratextuais e a eles se referindo.”

1.2.2 A indireta, a norma e o ataque

A compreensão da sátira como uma “forma discursiva” vinculada à sua época, dada sua veiculação em periódicos, encontra-se na obra de Simões Junior (2007), para quem “a poesia [de Olavo Bilac] escrita especialmente para jornais e revistas corresponderia ao interesse dessas publicações pela contemporaneidade” (p. 29). Para o autor, o satirista posiciona-se diante do mundo considerado problemático e manifesta predileção por temas como hipocrisia, egoísmo, desonestidade etc. Além do vínculo da sátira com seu contexto de veiculação, Simões Junior ressalta o emprego de variados elementos na elaboração de um mundo ficcional. O processo tem dupla finalidade: ele dissimula o aspecto crítico presente no ataque e proporciona prazer ao leitor, mormente pelo viés cômico.

Os elementos estéticos como a ironia, a paródia, o pastiche, o grotesco etc. estão relacionados com a elaboração do ataque presente na “forma discursiva” satírica e impedem-no de se constituir em pura manifestação de ódio do satirista. De agora em diante, empregaremos o termo *Indirektheit* [indireta] para nos referirmos ao conjunto de elementos estéticos que dão o epíteto de literário à sátira. Cunhada por Klaus Gerth (1977, p. 83), a *Indirektheit* refere-se “à forma na qual o satirista propaga seu ataque” e, nesse processo, dois aspectos devem ser considerados: a sátira “suprime o ataque direto em situações fictícias ou fingidas e o conteúdo é refratado comicamente”. Os elementos estéticos têm a função de criar um mundo fictício, um mundo de contornos oblíquos que possibilite a veiculação do ataque satírico.

Os elementos são recursos linguísticos que originam o aspecto cômico. No caso dos poemas satíricos do pseudônimo Kaspar Hauser na *WB*, a linguagem referencial auxilia o receptor a reconhecer a relação entre o texto satírico e os assuntos do contexto original de enunciação. Nesse processo, é essencial a elaboração de um pano de fundo no qual o objeto do ataque satírico seja reconhecível pelo receptor e a partilha de informações permita ler o texto como sátira. A etapa é possível quando o satirista e o receptor compartilham o mesmo contexto de acontecimentos sobre o objeto da sátira (a sociedade, um indivíduo, uma instituição etc.). Por essa razão, dada a distância histórica e cultural que nos separa dos poemas satíricos assinados por Hauser, procuramos lançar uma luz ao seu contexto através de menções a reportagens e a documentos históricos, no terceiro capítulo.

O satirista descreve e ataca seu objeto, empregando a retórica do questionamento e a da persuasão, expressando-se criticamente em função de uma determinada *Norm* [norma]. Doravante, para manter a unidade conceitual coesa, é necessário também defini-la.

Baseados outra vez em Gerth (1977), compreendemos que *Norm* significa, em termos gerais, a expressão crítica do satirista face ao desacordo entre o que considera ideal e a realidade negativa. Distanciada do apelo à pura virtude que marca a sátira romana, a norma relaciona-se a uma ordem moral ou social que precisa ser compactuada entre satirista e receptor para que os ideais daquele atinjam a eficácia almejada. Reflexões sobre o conceito já permeiam a obra *Über naive und sentimentalische Dichtung*¹⁹ (1795), de Schiller, e são retomadas por Gerth, que o considera um dos três elementos indissociáveis da composição satírica. O primeiro é o já mencionado conjunto de elementos estéticos que formam a indireta. O terceiro, como veremos, é o ataque.

Podemos pensar que a defesa de uma norma pelo satirista *pode* contrapor-se à ideologia, ao comportamento, enfim, ao conjunto de valores ou representações do objeto do ataque da sátira (a sociedade, um indivíduo, uma instituição etc.). A oposição não é, todavia, obrigatória.²⁰ A norma do satirista não se define necessariamente em função da de seu oposto, que é a norma do objeto, representada pelo objeto da sátira e seu universo. Neste ponto, para adequarmos o referencial teórico, é válido antecipar parte da exposição de Schönert (2011), detalhada posteriormente.

O crítico alemão sugere uma alteração na ordem dos termos, denominação com a qual concordamos. Schönert afirma que o satirista defende uma contra-norma, e o objeto uma norma. Consideramos adequada tal denominação, dado que a norma impele o satirista a expressar-se de forma antagônica. Quando ambos, satirista e objeto, compartilham da mesma instância de valores (o que pode ocorrer), ou, em outros termos, da mesma *norma*, o surgimento de qualquer fator conflituoso desencadeia a negativização, pelo satirista, da norma do objeto. O satirista passa a defender uma contra-norma e a representar esteticamente os estigmas do objeto em seu ataque, deixando-os reconhecíveis para o receptor.

Estabelecidos os conceitos de indireta e de norma, passemos ao terceiro elemento que, segundo Gerth, compõe a sátira literária: *Angriff* [ataque], ao qual acrescentamos, no decorrer do capítulo, os epítetos referencial, direcionado e funcional.

¹⁹ No Brasil: SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*. Estudo e tradução Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.

²⁰ Agradeço ao Prof. Dr. Alvaro Santos Simões Junior pela observação.

Para Jakobson (2003), na maioria das mensagens, há o predomínio da função referencial da linguagem. Ela é orientada para o contexto, que deve ser apreensível pelo decodificador da mensagem e que a torna eficaz no processo de comunicação. O satirista faz uso da função referencial ao empregá-la como componente do discurso satírico, ou, mais especificamente, como elemento constitutivo do ataque. No processo de elaboração do ataque, o satirista utiliza a função referencial com a finalidade de indicar ao receptor qual é o objeto alvo da sátira. Por essa razão, sugerimos designar o ataque como direcionado (contra a sociedade, um indivíduo, uma instituição etc.) e referencial (deixa claro ao receptor qual é seu objeto). O terceiro epíteto – funcional – será esclarecido posteriormente.

O satirista, antes de tudo, produz um produto social e está sujeito às condições históricas específicas que influenciam sua produção. Seus textos são objetos sociais, relacionando-se à sua posição em um determinado campo de poder. Assim, torna-se difícil conceber uma expressão desinteressada do satirista, visto que ter um lugar no mundo corresponde a assumir uma postura ideológica e estética. Defender uma contra-norma é colocar-se em função de um conjunto de valores, pois o satirista contempla “não a verdade, mas um aspecto da verdade; não o homem por completo, mas um de seus lados” (SUTHERLAND, 1968, p. 15). Citemos dois exemplos para essa afirmação. O primeiro é a crítica de Kaspar Hauser a membros do partido *Zentrum* em virtude da reforma do ensino religioso no início da década de 1920, tematizada no poema *Religionsunterricht*. O segundo é a denúncia dos maus-tratos de um capitão a soldados, em 1915, abordados em *Lautenlied*. Ambos os poemas são discutidos no terceiro capítulo.

Neste ponto, apresentamos o primeiro esboço do conjunto de conceitos-chave, que ampliamos duas vezes ao longo do capítulo. A sátira pode ser compreendida como uma “forma discursiva” crítica capaz de veicular-se em diferentes gêneros literários. O satirista cria a imagem do objeto, à qual é dada uma forma de rebaixamento difamatório – inversão de hierarquia, difamação de ações nobres, rebaixamento moral ou social etc. Veremos, a seguir, que outros críticos empregam o termo “redução” com o mesmo sentido. O ataque direcionado e referencial evidencia-se como um dos principais elementos da “forma discursiva” satírica. Para ser eficaz, ele deve ser expresso por meio de recursos estéticos que visem despertar prazer no receptor via comicidade, e ser referencial, para que o receptor identifique o objeto referido na enunciação e compreenda o texto como satírico.

1.2.3 Northrop Frye e a “natureza da sátira”

Definir a sátira a partir de seu viés crítico leva a sua compreensão como uma “forma discursiva”, separada do conceito de gênero. É o que se observa no caso de Northrop Frye. Em seu ensaio *The Nature of Satire* [A natureza da sátira] (2015, p. 40), ele afirma ser a sátira um “tom ou qualidade artística que podemos encontrar em qualquer forma”, literária ou não. Afirmção semelhante está presente também no estudo de Griffin (1994, p.3, grifos do autor): a sátira “pode invadir *qualquer* forma literária”, dominando-a, alterando-a e criando o que ele chama de “híbrido estranho”, ou uma estrutura literária que mescla características de diferentes gêneros. A mescla de estilos distintos, na qual elementos “inferiores”, como linguagem rude ou dialetos, a presença de sujeira, maldade ou vilania etc. podem surgir em nível considerado “elevado”, tende a subverter características específicas do texto.

Para Frye, o fator que confere a um tipo de texto a designação de satírico são o “tom” ou “atitude satírica” (p. 40). Dois aspectos são essenciais para a existência da sátira literária. O primeiro é a presença do chiste (*Witz*) e do humor, que possibilitam ao satirista um equilíbrio entre a esfera de ataque deferido e os recursos estéticos. O segundo é a presença de um objeto alvo do ataque satírico, componente que é direcionado, como vimos. Ele torna-se suportável quando chiste, humor, ironia ou outro recurso retórico modelam o vocabulário do satirista e criam o mundo ficcional.

O equilíbrio proposto por Frye tem dupla importância. Ele distingue o aspecto satírico da pura expressão de ódio individual – fato ressaltado também por Arntzen (1964; 1989), Hantsch (1975), Gerth (1977), Simões Junior (2007) e Fantinati (2012) – e demarca os limites da sátira. Em outras palavras: caso um autor expresse somente sua ira e seu sentimento seja imbuído somente de qualquer discurso moralizante, não há sátira. Ele afirma não poder haver somente ataque a um objeto sem humor, nem apenas humor desprovido de ataque. O satirista deve possuir o que Frye denomina de “riso sardônico”, que consiste na capacidade de despertar o riso por meio da ironia, que “destila seu veneno num aperto de mãos amigável e que passa despercebido pela sua vítima corpulenta, corroendo tanto os tecidos sadios quanto os doentes” (FRYE, 2015, p. 48-49).

A definição do crítico, por vezes metafórica, do papel da ironia – além da citação anterior, Frye (2015, p. 57) a concebe como “uma breve picada de um anel envenenado” – mostra a relevância do tropo na elaboração do ataque direcionado. Tanto o humor quanto o ataque direcionado dependem de certas “convenções” que devem ser compartilhadas entre

satirista e receptor. Neste ponto, podemos retomar a importância da referencialidade. Segundo Knight (1992, p. 35), ela “é um aspecto central precisamente porque a identidade do referente satírico, sua independência e a transformação ocorrida quando a sátira precisa ser dita para textualizar o referente são os principais elementos da mensagem satírica”.

Frye aborda o elemento estético sob o prisma da *poetic imagination in reverse gear* [imaginação poética em marcha reversa, numa tradução literal]. Ela é caracterizada como um “tipo especial de absurdidade” e é uma das principais distinções da sátira, que “menospreza e minimiza” o que é grandioso. A título de comparação, o menosprezar e o minimizar correspondem ao processo de redução, apontado por Hodgart, sobre o qual discutiremos posteriormente. Chegamos à definição de sátira proposta pelo crítico canadense, que deixa marcas de sua visão de mundo liberal sobre a arte literária e restringe seu alcance social. Para Frye (2015, p. 45), a sátira pode ser concebida como

literatura [*poetry*] que assume uma função especial de análise, isto é, de dissolver as tralhas de estereótipos, crenças fossilizadas, terrores supersticiosos, fanatismos, dogmatismos pedantes, épocas opressoras e todas outras coisas que impedem o livre movimento da sociedade.

O conjunto de conceitos teóricos norteadores tem a primeira ampliação. Como uma atividade social, a sátira literária pode ser concebida como uma forma discursiva marcada por duas características distintivas. A primeira, como assinalado anteriormente, é a indireta, a presença de elementos estéticos que lhe garantem o epíteto de literária. A segunda é o equilíbrio entre a indireta e a *tonalidade* crítica, determinada por circunstâncias históricas e manifesta no ataque direcionado pelo satirista com função referencial. Para tornar-se crítica, uma das principais figuras retóricas da sátira é a ironia, que intensifica o ataque direcionado e atinge o objeto e sua norma.

1.2.4 A anatomia proposta por Highet

Dustin Griffin (1994, p. 35) afirma que grande parte dos críticos de língua inglesa da década de 60 costuma interpretar o satirista como portador de uma “certeza monolítica”. Highet pertence à corrente para a qual o satirista possui a única das verdades possíveis. O mundo é dividido em dois padrões distintos: o lado do satirista é o bom, o do objeto é marcado por vícios e loucura. O objeto opõe-se ao satirista e deve ser ridicularizado e repreendido.

Segundo essa concepção moral, o satirista insiste na diferença entre vício e virtude, entre aquilo que o homem é e o que ele deveria ser, e os elementos estéticos baseiam-se no binômio

exageração/simplificação. Não seria longo o caminho para pensarmos que a sátira baseada somente no princípio clássico da dicotomia bem e mal, assim como na figura do satirista como o único dono da verdade, poderia relegar, por exemplo, o papel da referencialidade. No terceiro capítulo, veremos, por exemplo, na análise do poema *Badetag*, em que a cidade de Berlim é uma enorme banheira cheia de água suja, que a exageração – ou sua variante, o exagero –, tem função mais ampla do que apenas amparar o binômio bem e mal. No caso, ela realça os aspectos negativos das personalidades satirizadas e busca despertar o riso pela incongruência entre a realidade, representada por Berlim, e a fictícia, representada pelo seu papel de local de banho coletivo.

Começamos com dois enunciados fundamentais do autor: a sátira é “livre, fácil e direta”, e nas obras dos melhores satiristas há “o mínimo de convenção [e] o máximo de realidade” (HIGHET, 1962, p. 3). Ambos dizem respeito à representação do objeto, cujas referências encontram-se no mundo extratextual e que devem ser expressas ao receptor. Entretanto, os enunciados desconsideram que a sátira se configura como uma “forma discursiva” passível de se manifestar por meio de variados elementos estéticos e em diferentes gêneros.

Os elementos estéticos são empregados funcionalmente, o que torna suportável a presença do ataque satírico. Bases do aspecto literário da sátira, eles podem mesclar-se de modo a influenciar a estrutura interna do texto considerado satírico. É desta forma que os elementos estéticos, responsáveis por tornar a sátira mais “sedutora” e “convincente” junto ao leitor, consolidam-na não como forma discursiva direta, mas sim indireta. O argumento – a indireta presente na forma discursiva satírica – contrapõe-se ao defendido por Highet.

O autor afirma que “a intenção da sátira é uma de suas marcas distintivas, a outra é a forma em que se manifesta” (HIGHET, 1962, p. 156). Embora esse aspecto seja mencionado *en passant*, nós o consideramos importante porque corrobora nossa proposta de compreender a sátira como uma “forma discursiva”. Num emprego conceitual amplo, Highet atribui à sátira a função de chocar seu público e, a despeito de sua forma grotesca, a de ser engraçada. Ele realça o elo entre a sátira e o aspecto cômico, assim como o compartilhamento do mesmo contexto entre autor e receptor para a existência do humor, fato relevante, como buscamos demonstrar. Apesar disso, o autor não considera que a sátira busque amenizar a severidade de seu ataque agressivo através de procedimentos estéticos. Acreditamos ser necessário o equilíbrio entre a faceta engraçada e os demais elementos para não enfraquecer a criticidade. Nesse ponto, retomamos Frye (2015), com quem concordamos e cuja proposta está nas entrelinhas das análises do terceiro capítulo.

Procuramos demonstrar que a sátira pode ser compreendida como uma “forma discursiva” crítica veiculada indiretamente. Em outras palavras, seus elementos estéticos comunicam-se indiretamente com o universo extratextual, e não de “forma o mais real possível”, como afirma Highet (1962, p. 19). O mundo originado pelos elementos estéticos possibilita amenizar, para o leitor, o ataque satírico dirigido a um objeto. A afirmação segundo a qual “quase todas escritas satíricas contêm termos coloquiais e antiliterários” (p. 17) parece generalista; ela elimina o ataque criado através da ironia ao passo que ameniza o ataque, mas não impede o receptor de compreender o texto como satírico.

Consideremos outra observação do autor: a representação do objeto alvo do satirista. Para o autor, o objeto deve surgir distorcido e, ao mesmo tempo, reconhecível ao receptor do texto. O exagero da distorção não deve nem transformar o objeto em mera caricatura, excluindo-o da estrutura satírica, nem impossibilitar ao receptor seu reconhecimento. Podemos observar o procedimento, entre outros exemplos, no poema *Unser Militär!*. Nele, militares conservam traços distintivos físicos e sociais, apesar de representados no passado remoto. Para Highet (1962, p.150), a obra satírica deve despertar no receptor a

complexa emoção composta de diversão, desprezo, indignação e ódio, e cujo efeito é geralmente negativo e destrutivo. [...] Ódio que não é simplesmente uma repulsa provocada pelo choque, mas é baseado em um julgamento moral, juntamente com um grau de diversão que pode variar entre um riso irônico ácido à incongruência da condição humana e um estrondo encantador do riso que vem da exposição de uma fraude absurda – tais são, em proporções variáveis, os efeitos da sátira.

Highet define a sátira orientando-se na primazia do efeito cômico e nos traços de uma “complexa emoção”. Ao processo descrito na citação acima, Highet dá o nome de “*distorção difamatória*” do objeto e de seu mundo (1962, p. 158, grifos nossos). Para o autor, a sátira opera no duplo procedimento de mostrar a realidade verossímil, mas predominantemente distorcida, e “seus personagens, embora frequentemente descritos com toda aparência de seriedade, são deformados, exagerados e caricaturados”. As bases da “distorção difamatória” são as mesmas do *Prinzip der transparenten Entstellung* [princípio da deformação transparente], sugerido por Preisendanz (1976a; 1976b) e que orienta todo o artigo de Schönert (2011), como veremos posteriormente.

Highet deixa implícita a referencialidade na elaboração do ataque satírico. Neste trabalho, nós a salientamos porque ela 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, e não um componente secundário de estratégia textual.

1.2.5 Matthew Hodgart: destaques e restrições

Para Hodgart, a sátira torna-se arte literária tão somente quando a agressão e o desmascaramento do objeto são realizados por meio de sinais estéticos cujo objetivo é despertar “livre prazer” no receptor (HODGART, 1969, p. 16). A maneira distinta de referir-se ao objeto, cuja ênfase no caráter recreativo provavelmente é baseada na cultura do ouvir, diferencia a sátira “de outros gêneros”, como afirma o autor (HODGART, 1969, p. 18). Aqui, cabe uma observação ao emprego do termo “gênero”.

Hodgart defende a sátira como uma forma textual que não se enquadra numa categoria unívoca de classificação, fato que contradiz o próprio uso do termo “gênero” empregada em seu livro. Consoante a outros críticos, ele assevera que a sátira, além de não ser exclusiva do campo literário, “não é uma categoria claramente definível, mas sim uma designação que abrange grande número de obras literárias que têm muito em comum entre si” (1969, p. 10). De acordo com o autor, ela pertence aos gêneros literários tradicionais e possui uma multiplicidade de formas devido, em grande parte, ao fato de não ter passado por um processo de estabelecimento de regras, como é o caso da epopeia e do drama (p. 18).

Defendemos a noção de que a liberdade formal da sátira aponta para sua não pertença a um gênero literário específico. No texto literário, a enunciação satírica origina-se na “vivência subjetiva e conflituosa do autor em não-poder-estar-de-acordo com a realidade da vida que o cerca” (SIEBERT, 1999, p. 26), que visa contrapor o objeto à contra-norma defendida pelo satirista, através da remissão à realidade extratextual. O processo ocorre através da representação da realidade por intermédio de elementos referenciais. A posição crítica do satirista face ao mundo é elaborada por meio de recursos estéticos para que o ataque não se transforme em pura expressão de ira.

Segundo Hodgart, outro registro da não demarcação da sátira enquanto gênero é que “muito das melhores sátiras são fragmentos” de grandes obras que, em sua totalidade, não são satíricas (p. 19). Parece surgir um paradoxo: como conceber a sátira como gênero, como Hodgart procede com frequência, se ela não precisa demarcar, necessariamente, uma obra completa? Por esse motivo, preferimos concebê-la como uma “forma discursiva” passível de ocorrer em qualquer gênero.

Concordamos com a afirmação de Arntzen (1989, p. 13), que sugere a expressão “aspecto satírico”, pois, “enquanto o épico, o dramático e o lírico tendem a gêneros definidos, o aspecto satírico tende, na maioria das vezes, a aparecer dentro de tais gêneros”. O estudioso alemão compreende a sátira não como um gênero, mas como uma “forma discursiva” que nele se veicula. Assim compreendida, a sátira não tem forma fixa e aparece em simbiose com gêneros.

Os procedimentos empregados pelo satirista são variados. Para Hodgart, importantes formas são a invectiva e o chiste (*Witz*), o qual, segundo Freud, sempre encobre a intenção de zombar ou ridicularizar alguém. Todavia, Hodgart valoriza, acima de tudo, o processo de redução, ao qual tanto o chiste e a invectiva dão sustentação. Ele consiste na depreciação ou desvalorização do aspecto físico, moral, social ou psicológico. O comportamento do objeto pode ser comparado ao de um animal, por exemplo, ou o próprio objeto ser despido – como ocorre em *Badetag*, ou eliminado, como veremos.

É possível acrescentarmos outras técnicas satíricas às elencadas pelo autor. Destacam-se o uso de desproporções, inversão ou quebra de relações hierárquicas, sociais etc. Há a tipificação, um dos principais elementos da sátira segundo Ringel (2006),²¹ e a técnica do *Hohlspiegel* [espelho côncavo], um tipo de inversão hierárquica que origina um choque da semelhança entre a realidade representada na sátira e a extratextual (ENZENSBERGER, 1958, p. 686). O exemplo dado por Enzensberger é a realização de tarefas banais por um funcionário de alto escalão. Podemos observar essa técnica sobretudo em *Badetag*, no qual figuras proeminentes do cenário político e cultural são apresentadas durante o banho – como o presidente Friedrich Ebert, cuja aparência física é alvo de zombaria.

As técnicas conferem à sátira seu caráter artístico. Acrescentadas à tomada de posição crítica do satirista, elas resultam no componente que Hodgart (1969, p. 17) considera essencial: a “visão fantástica de um mundo transformado”, que possibilita ao satirista desferir o ataque. O emprego de elementos estéticos tem uma função interdependente. Por um lado, eles proporcionam a construção de um mundo fictício através do qual há a referência à realidade; por outro, eles tornam possível a veiculação do ataque agressivo. Tal postulado será retomado em diversos momentos no capítulo.

Para Hodgart, a sátira é literária apenas quando “a agressão e o prazer no desmascaramento ligarem-se a marcas estéticas que despertem no espectador diversão

²¹ Os *sketches* satíricos publicados por Kaspar Hauser a partir de 1921 exploram, frequentemente, essa técnica satírica.

descompromissada”, processo durante o qual é possível ao receptor “identificar-se com a posição do satirista e assumir sua atitude de superioridade” (HODGART, 1969, p. 16). Entretanto, o ataque referencial e direcionado do satirista, quando dissociado de aspectos estéticos (como a difusão em um mundo fictício, por exemplo) ou enquanto único elemento composicional (sem a defesa da contra-norma pelo satirista), pode resultar em expressão de ira incontrolada. Para que o texto se configure como sátira, torna-se necessário adotar uma posição crítica face ao objeto. Por essa razão, afirmar que a sátira desperta diversão sem finalidade significa anular o aspecto crítico presente na “forma discursiva” satírica.

Consoante a autores como Simões Junior (2007), concebemos que a sátira contempla seu objeto por um viés cômico, buscando depreciá-lo junto ao receptor. Sua função social erige-se na consciência crítica acerca dos problemas de uma dada realidade e na consequente defesa de uma contra-norma, aspectos que delineiam o ataque. Assim, fortalecer o liame entre sátira e riso deve levar em conta igualmente a criticidade da forma discursiva. O aspecto cômico surge da ironia, tropo muitas vezes predominante. Ela é baseada na alusão no nível da polissemia semântica e em sua função crítica, que não permite reduzi-la à substituição do não dito pelo dito. A função pragmática da ironia – sua “aresta avaliadora” (HTUCHEON, 2000) – configura o enunciado e a intenção de deslocar a percepção do receptor pela relação discrepante entre a realidade factual e a representada, como assinala Preisendanz (1976a, p. 412).

1.2.6 A tríade proposta por Brummack

O enfoque dado por estudiosos ao receptor como elemento importante na construção do sentido satírico não é considerado plenamente em outros textos que abordam a sátira literária, como ocorre no ensaio de Jürgen Brummack (1971). Em seu estudo, Brummack menciona três elementos indispensáveis para o acontecimento satírico: são eles o individual, o social e o estético. Contudo, o autor restringe-os à agressão e desconsidera o conhecimento de mundo necessário entre satirista e receptor (leitor ou ouvinte).

O primeiro elemento da tríade é o individual. Ele é composto por “ódio, ira, prazer em agredir ou alguma outra irritação particular” (BRUMMACK, 1971, p. 282) – em outros termos, são os motivos desencadeadores do ataque. O segundo elemento é o social: “o ataque serve a uma boa finalidade, deve dissuadir ou corrigir e está vinculado a quaisquer normas” (BRUMMACK, 1971, p. 282). Por fim, o terceiro elemento é o estético e, “embora condicionado em sua especificidade pelos elementos individual e social, não pode ser

simplesmente reduzido a ambos”. Assim, a sátira é composta por uma dimensão psicológica, uma social e uma estética. Brummack a define como “agressão esteticamente socializada”. O autor concebe como sátira uma obra marcada plenamente pela tripla inter-relação desses elementos, os quais constituem a “forma discursiva” satírica, e não um gênero determinado, dado que sátira “é uma obra totalmente marcada por isso”.

O autor afirma que o caráter estético deve deixar a agressão reconhecível no texto através de sinais, cuja forma de elaboração ele não explana. Brummack não deixa claro como ocorre o emprego do elemento estético no texto satírico, restringindo-o quase à subordinação aos elementos individual e social, fato que deixa o leitor sem uma orientação precisa quanto à elaboração estética da “forma discursiva” satírica.

Isso difere, por exemplo, da exposição realizada por Schönert (2011), em cujo estudo, como observaremos, o objeto da sátira e sua norma surgem ao mesmo tempo deformados e passíveis de decodificação pelo receptor. Para Brummack, o aspecto social da sátira é definido como a abrangência de três polos: a instância que desfere o ataque, a vítima e o destinatário. O autor destaca a possibilidade de ambos, vítima e destinatário, poderem ser representados por um único objeto.

Para Brummack, um traço distintivo da sátira é a verve que nasce do ataque direcionado do satirista ao objeto. É possível pensar o elemento estético como o momento que possibilita o ataque direcionado ao objeto, dado que ele configura o necessário distanciamento artístico da realidade. O elemento estético cria um mundo no qual ocorre o ataque direcionado e referencial. Ele adquire dupla função: a de tornar prazeroso, para o receptor, o ataque ao objeto, e a de convencê-lo da validade da contra-norma defendida pelo satirista.

Brummack examina a origem e o desenvolvimento do conceito a partir de suas constantes históricas e suas discussões são retomadas, com enfoques diferentes, por outros estudiosos.²² Mas Schönert (2011, p. 20) ressalta que sua metodologia não o leva a diferenciar “entre as constituintes da sátira no nível extratextual e textual” e considera sua tríade falaciosa. Para Schönert, ela refere-es antes à pessoa empírica do autor e não ao satirista como autor-criador, e iguala três aspectos funcionalmente distintos sem esclarecer o conceito de elemento estético:

É constitutivo para a forma discursiva satírica que o aspecto estético não seja um fim em si mesmo, mas sim funcionalizado. Brummack não entra nesses problemas. Com isso sua formulação torna-se problemática quando ele coloca

²² Hantsch (1975); Warning (in Preisendanz 1976); Gerth (1977); Siebert (1999); Simões Jr. (2007); Fantinati (2012).

em um patamar equivalente “esteticamente”, “socializada”, e “agressão” sem, com isso, diferenciar as relações textuais e extratextuais respectivamente distintas e sem tematizar a relação constitutiva que essas relações adquirem para “sátira”. (SCHÖNERT, 2011, p. 21)

Consideramos válida a crítica de Schönert à proposta de Brummack, mas apenas no que concerne ao terceiro aspecto elencado: ao elemento estético. Observamos que Brummack não define o conjunto de relações discursivas que originam o universo estético na sátira, relegando-o a uma constante cuja existência carece, assim, de uma maior clareza.

Talvez possam ser feitas duas observações quanto à crítica acirrada de Schönert. A primeira consiste no fato de que Brummack concentra a primeira parte de seu estudo no desenvolvimento do termo e em suas constantes, que a fazem “uma forma sempre possível de literatura” (BRUMMACK, 1971, p. 281). Nesse campo de relações, é possível extrair tanto a noção de sátira como uma manifestação literária à qual falte uma característica distintiva quanto os componentes do ataque, da norma e do aspecto estético, sendo que é a inter-relação dos três elementos que origina a “forma discursiva” satírica.

Decorrente desse fator vem a segunda observação à crítica de Schönert. Brummack não pretende definir uma teoria da sátira. Percorrendo uma via metodológica oposta à de Schönert, Brummack procura exemplificar a influência dos conceitos estabelecidos pelos comentadores das sátiras latinas entre os séculos XV e XVII na posterior discussão sobre o tema.

1.2.7 Charles Knight e o “estado de espírito satírico”

Voltemos à obra Charles Knight, *The literature of satire* (2004). Em seu estudo, além de abordar a origem do termo, como observado, o autor afirma que o caráter multiforme da sátira é um fato reconhecido pela crítica, reiterando argumentos de seu estudo anterior.²³ Na obra de 2004, ele retoma a noção: “a qualidade proteica da sátira é geralmente reconhecida. Esse fato deve explicar a *impossibilidade de definir a sátira* ou ser sua própria definição” (p. 31, grifos nossos).

Knight concebe a sátira a partir do “estado de espírito satírico”. Ele refere-se à forma como o satirista observa e ataca seu objeto, permitindo ao receptor o reconhecimento desse objeto, a aceitação do ataque e a posterior atribuição do sentido satírico ao texto. O processo ocorre através de uma combinação de elementos que reorganiza o discurso ficcional da sátira e

²³ KNIGHT, Charles A. Satire, Speech and Genre. *Comparative Literature*, Vol. 44, n. 1, 1992, p. 22-41.

lhe atribui sua dimensão pragmática, que busca confrontar o receptor com algo novo presente na crítica do satirista.

Para o autor, o estado de espírito satírico atribui ao satirista qualidades complexas e até mesmo paradoxais. O satirista é um “observador cético e perplexo que proclama verdades disfarçadas de mentiras e direciona a ação para provocar o fim que proclamou” (KNIGHT, 2004, p.3). Sua principal arma para despertar no observador o envolvimento é a ironia. O satirista observa o homem e, ao mesmo tempo, desfere seu ataque, e ambos os aspectos – observação e ataque – convergem na sua forma de representação satírica.

Knight não concebe a sátira como um gênero, mas como uma “forma discursiva” que se manifesta nos gêneros tradicionais. Ele a define como “anterior ao gênero”, como uma “uma posição mental que precisa adotar um gênero a fim de expressar suas ideias enquanto representação” (KNIGHT, 2004, p. 4). Segundo a concepção proposta pelo autor, o ataque intencional e referencial é o elemento composicional que delinea o gênero incorporado para representar o aspecto negativo do objeto.

Ressaltar o ataque como o elemento composicional distintivo é um argumento recorrente entre os críticos – e adotado neste trabalho. A modificação da realidade ou o incitamento para um processo de reconhecimento de uma falácia são elementos modulatórios do ataque satírico e convergem para a crítica ao objeto da sátira. Assim, podemos acrescentar o terceiro – e último – epíteto ao ataque satírico. Além de direcionado e referencial, ele é funcional: ao mostrar o lado negativo do objeto, ele atua no fortalecimento da contra-norma do satirista. Para tal fim, a sátira veicula-se sob a forma de um gênero estabelecido. A transformação irônica de suas asserções lança luzes para o objeto que, assim como sua esfera de atuação, toma corpo através das referências presentes no ataque direcionado.

Knight afirma que elemento distintivo do ataque funcional determina o estado de espírito satírico. Para o autor (2004, p. 4), o ataque é funcional segundo o conceito de “paralelismo de percepção”. Isso equivale a afirmar que a elaboração da “forma discursiva” satírica ocorre na esfera de relações entre satirista e receptor. Retomando nas entrelinhas a retórica do questionamento e a da persuasão propostas por Griffin (1994), Knight diz que o satirista manipula a estrutura do gênero literário e a conseqüente relação significativa e significado, mormente pelo viés irônico, de forma a realçar a negatividade do objeto representado, com o intuito de convencer o receptor da negatividade da norma do objeto.

Através de recursos estilísticos como a distorção, a redução ou o seu oposto, o exagero, o satirista busca a negativização do objeto e o conseqüente convencimento do receptor da

validade de sua contra-norma. No paralelismo de percepção está implícito o reconhecimento, pelo receptor, da crítica ao objeto da sátira e das normas que o circundam.

A sátira, assim formulada por Knight, pode ser compreendida como uma forma discursiva em que o ataque funcional cria uma imagem irônica e criticamente deformada de um objeto sem, contudo, suprimir a referencialidade necessária para provocar a mudança de percepção do seu receptor e, conseqüentemente, convencê-lo do aspecto negativo do objeto. As fronteiras do texto satírico são permeáveis e permitem que a forma discursiva satírica se manifeste nos gêneros literários.

Discorrer sobre a sátira é analisar a inter-relação de seus elementos constitutivos. O exemplo mais explorado por Knight e outros estudiosos, como Hantsh (1975) e Simões Junior (2007), é a pragmática do ataque direcionado que visa à defesa de uma contra-norma e à mudança da percepção do receptor. Na relação simbiótica que a sátira assume com os gêneros literários confluem recriação e crítica e se forma o estado de espírito satírico. Assim, podemos lançar um olhar para a função desempenhada pela ironia, na formação do ataque, e pela paródia, na estruturação formal, e observar os traços distintivos:

A ironia corresponde à perspectiva desalojada a partir da qual o assunto da sátira é percebido dentro do quadro formal, e a paródia corresponde à forma imitada ou emprestada do próprio quadro. (KNIGHT, 2004, p. 6)

Relacionar a paródia como elemento constitutivo da “forma discursiva” satírica levamos novamente a indagar sobre sua manifestação nos gêneros literários. Discordamos de Frederick Stopp (apud KNIGHT, 1992, p. 22, grifos nossos), para quem “tradicionalmente, a sátira tem tomado de empréstimo sua concepção básica, de maneira *parasitária* e por inversão irônica, de outras formas de expressão organizada na arte ou na vida.” Concebemos a sátira como “forma discursiva” que toma de empréstimo formas de expressão artísticas, concordando com Simões Junior (2007), para quem ela mantém uma relação *simbiótica* com os gêneros pelos quais se manifesta. O “empréstimo” não é, assim como afirma Stopp, realizado de “maneira parasitária”. Ele altera a estrutura original, com o objetivo de veicular determinado ataque – ele é *funcional*. Nesse sentido, segundo afirma Knight (1992, p. 22),

a prática satírica de imitar, parodiar e emprestar outras formas está comprometida, como concordam os definidores da sátira, com os interesses de atacar não apenas a maldade, mas também indivíduos históricos e reais que a perpetram.

Não se pode negar que a sátira toma de empréstimo as formas – ao contrário, esse também é nosso modo de concebê-la.

A sátira configura-se como “forma discursiva” literária cujo ataque direcionado mantém uma dupla relação com a história. Ele a reflete na forma e linguagem textuais através de uma visão distorcida e fantasiosa do mundo, marcada pela ironia. Na distorção transparente do texto satírico, o ataque deve conter índices de referencialidade suficientes para que o receptor atribua ao texto o sentido satírico. Em outras palavras, no ataque presente no universo textual, veiculado graças ao emprego de recursos estéticos – à “indireta” de Gerth, ao “espelho côncavo” de Enzensberger, à “distorção difamatória” de Highet, à “visão fantástica de um mundo transformado” de Hodgart ou ao “princípio da deformação transparente” de Preisendanz –, deve estar exposta a referência ao material histórico.

1.2.8 Jörg Schönert e a “comunicação satírica”

Jörg Schönert (2011) busca constituir um modelo para o que denomina de “comunicação satírica”, que amplia o alcance social da sátira ao considerar a importância do receptor na construção do sentido satírico. Schönert baseia-se na definição do termo sátira proposta por Klaus Hempfer (1972). Por um lado, há o “aspecto satírico”, também chamado pelo autor de “forma discursiva satírica” [*die satirische Schreibweise*] (HEMPFER, 1972, p. 27). A segunda acepção do termo consiste em suas “concretizações historicamente variáveis, as sátiras”, compreendidas como textos literários “marcados predominantemente pela forma discursiva satírica” (SCHÖNERT, 2011, p. 5).

O autor pretende determinar a pragmática específica da “forma discursiva” satírica. Ele afirma ser preciso compreender que os aspectos fundamentais das “ações comunicativas da sátira” (SCHÖNERT, 2011, p. 5) funcionam de maneira inter-relacionada. Schönert procura elencar os elementos fundamentais e descrever como eles atuam entre si. Seu modelo considera tanto a esfera de produção (o satirista) quanto a do receptor e o contexto de origem do texto. Forma-se, desse modo, a pragmática do texto satírico, baseada nas relações interdependentes e funcionais dos elementos.

Para o autor, é fundamental a relação entre o texto satírico e os acontecimentos extratextuais para se compreender a comunicação satírica como escrita direcionada. É direcionada porque a “permanente referência ao dado extralinguístico e sua interpretação direcionada pelo interesse [da referência]” (SCHÖNERT, 2011, p. 6) buscam modificar a concepção de seu receptor acerca do objeto e de seu mundo. A inter-relação dos elementos faz a forma discursiva satírica operar funcionalmente para produzir o produto final.

Schönert propõe uma tríade interdependente de níveis, semelhante a Gerth e Brummack. O primeiro é o nível da estrutura profunda [*Ebene der Tiefenstruktur*], o segundo o da estratégia [*Strategie-Ebene*] e o terceiro é o da representação [*Repräsentanz-Ebene*]. O interior de cada nível é um campo de acontecimentos e relações específicas, mas não isoladas. Por essa razão, empregamos os termos “interdependente” e “inter-relacionado”. Num segundo momento, as inter-relações entre os três níveis passam a constituir a “forma discursiva” satírica.

Como um dos elementos ainda pré-textuais, o satirista decide-se pela superioridade de sua contra-norma, procedendo de forma tendenciosa e parcial. Outras “decisões pré-textuais” (SCHÖNERT, 2011, p. 16) constituem a “forma discursiva” satírica e podem ser influenciadas pelo “contexto referencial” (SCHÖNERT, 2011, p. 28) no qual satirista e receptor se inserem. Isso equivale a dizer que a representação do objeto pela funcionalização satírica no mundo fictício do texto satírico ocorre com acontecimentos no nível da estratégia. A agressão e os argumentos do satirista provêm desse nexos, ou seja, do contexto amplo necessário para puxar o receptor à memória o objeto e seu mundo, ou sua norma.

Pensando nas sátiras veiculadas em periódicos, como é o caso dos poemas assinados pelo pseudônimo Kaspar Hauser, podemos concordar com a afirmação de Schönert. Para o crítico, o satirista “orienta-se num círculo definido de receptores, com o qual ele deseja, via texto, comunicar-se e o qual ele deseja influenciar a seu favor” (SCHÖNERT, 2011, p. 28). Novamente estamos diante de decisões pré-textuais, que não são aleatórias. Elas são a parte inicial do processo que resulta na comunicação satírica e nos faz crer que autor e receptor devem compartilhar de “situações complexas de pressupostos” (SCHMIDT apud SCHÖNERT, 2011, p. 28). Uma breve descrição dos três níveis e de suas inter-relações posteriores talvez seja relevante para compreendermos a comunicação satírica.

O primeiro nível é composto por aspectos básicos. A posição crítica assumida pelo satirista face ao seu objeto origina a tensão entre sua contra-norma e a norma do objeto da sátira. Ocorrem a crítica e a rejeição à norma, que deve ser de conhecimento do receptor. A partir desse ponto, há a representação do objeto e a funcionalização do mundo textual como base de agressão e crítica ao objeto (deparamo-nos, novamente, com a retórica do questionamento de Griffin). As duas fases são possíveis devido à relação entre procedimento tendencioso e crítica pelo satirista.

A inter-relação entre os processos no nível da estrutura profunda e os que ocorrem nos níveis seguintes confere ao texto o epíteto de satírico. Além disso, ela o distingue em sua pragmática específica marcada pela direcionalidade do ataque. Os fatores unem-se sob a defesa

de uma contra-norma superior à norma do objeto. Nesse nível, o satirista começa a construir um aparato com o qual tenta convencer o receptor de sua norma, desferindo o ataque agressivo e negativizando o objeto da sátira.

Uma característica da “forma discursiva” satírica, de acordo com o modelo proposto por Schönert, é sua organização textual que acentua as funções apelativas e as relações extratextuais. Essa esfera dá forma ao texto satírico – em todo caso, uma forma mista, na função de “forma discursiva secundária” que preenche o invólucro narrativo, dramático ou lírico de um texto, considerados “forma discursiva primária” (SCHÖNERT, 2011, p. 16).

A relação entre as formas discursivas primária e secundária organiza as condições básicas para a “forma discursiva” satírica e para a existência do ataque satírico. A atitude crítica do satirista frente a um objeto gera a tensão entre a contra-norma e a norma do objeto da sátira, e o receptor deve ser convencido da superioridade da primeira. O processo envolve a “tensão entre a referência à realidade extratextual e sua ‘refração’ no contexto do significado do objeto estético” (SCHÖNERT, 2011, p. 10). Ele é o início da comunicação satírica, definida como a posição agressiva do satirista face ao objeto da sátira e sua norma, com o objetivo de negativizá-los. A tensão tem o objetivo de despertar o interesse do receptor pelo objeto. Apesar de Schönert não abordar a possibilidade de haver falhas de comunicação, podemos supor que a tensão será deficiente caso o receptor ignore a crítica do satirista ou não compartilhe de sua norma ou do contexto referencial.

A comunicação satírica nasce da combinação de elementos retóricos e é elaborada sob a díade *estrutura e função*. A combinação possibilita que a realidade do objeto e sua norma sejam retratadas crítica e agressivamente. As constantes remissões à norma do objeto incluem o receptor no processo de comunicação satírica. Por essa razão, o crítico afirma que

o receptor, por isso, deve compreender não apenas a relação objeto-referência do texto, mas também converter as avaliações associadas à representação da esfera do objeto em favor do autor: em processos de reconhecimento para a validação ou alteração de atitudes, eventualmente em ações concretas que auxiliem a restringir a norma negativa e a ampliar a pretensão à contra-norma. Nessa *finalidade direcionada* a sátira é funcionalmente definida pelo liame constitutivo com o objetivo de comunicação e com o círculo de receptores almejado. Essa funcionalidade deve ser buscada em sua relevância para a estrutura textual no nível da estratégia. (SCHÖNERT, 2011, p. 11, grifos nossos)

A partir das considerações acima, podemos retomar a concepção de ataque satírico, para o qual propomos uma tripla articulação: ele é referencial, direcionado e funcional. Ele é referencial porque faz referência “ancorada intencionalmente” (SCHÖNERT, 2011, p. 7) em

acontecimentos ou em objetos extratextuais. O ataque é marcado por signos que possibilitam a compreensão do leitor. Ele é direcionado porque, num duplo movimento, busca negativizar o objeto e sua norma e ressaltar a superioridade da contra-norma do satirista. Ele é funcional porque, ao representar criticamente o objeto, torna-se um instrumento através do qual o satirista busca convencer o receptor da superioridade de sua contra-norma. Esse movimento gera a tensão entre contra-norma e norma. A forma discursiva satírica passa a constituir-se como texto literário a partir da inter-relação de elementos referenciais dissolvidos no eixo agressivo. A inter-relação ocorre em um universo textual com função crítica e agressiva em sua relação com o objeto da sátira.

Chegamos ao segundo nível. As relações ocorridas no nível da estratégia resultam na composição estética da sátira. A representação do objeto ocorre segundo o “princípio da deformação transparente” (PREISENDANZ 1976a; 1976b), empregado por Schönert como a estrutura principal da comunicação satírica e segundo o qual é fundamental que a sátira deixe seu objeto deformado e reconhecível para o receptor. Durante a representação satírica, as referências extratextuais devem garantir que o texto possa ser lido como satírico. À guisa de comparação, ressaltamos que o “princípio da deformação transparente” corresponde ao da “distorção difamatória”, proposta por Highet. Entretanto, Highet não desenvolve a noção de referencialidade como elemento fundamental da representação satírica, como o faz o estudioso alemão, o que reduz o papel desempenhado pelo receptor.

Podemos compreender da seguinte maneira o “princípio da deformação transparente”. Através da deformação do objeto da sátira e de sua norma, por intermédio de elementos estéticos, o satirista busca convencer o receptor de seu texto a repudiá-los e a partilhar da posição adotada. Para haver comunicação satírica, o receptor deve compartilhar da contra-norma defendida pelo satirista. O princípio pressupõe a referencialidade como instrumento de compreensão do texto e atribuição do sentido satírico. Ele funcionaliza o ataque agressivo para negativizar o objeto e remete à superioridade da contra-norma do satirista.

A deformação transparente veicula o ataque do satirista a um objeto. O princípio integra a representação funcional do objeto e procura atrair o receptor à contra-norma defendida pelo satirista. O cerne da deformação transparente está na forma de representação da realidade na sátira. É fundamental o satirista deixar seu objeto reconhecível ao receptor, apesar da deformação do objeto da sátira, produzindo o caráter satírico a partir da redução ou do exagero. Importante na incorporação de elementos extratextuais ao universo textual é que a deformação seja aceitável pelo receptor.

A deformação transparente do objeto é duplamente funcional. Ela justifica a presença do ataque satírico elaborado esteticamente e é um canal através do qual o ataque se faz perceptível, dado que o ataque dissociado da defesa de uma norma não concede ao texto o epíteto de sátira. Dessa forma, é incompleta a concepção da sátira sem vinculá-la a uma atitude crítica e corretiva face à realidade, considerada adversa pelo satirista.

O “princípio da deformação transparente” atua como um ciclo. A “forma discursiva” satírica, através do elemento constituinte do ataque direcionado, deforma o objeto, sem eliminar a referencialidade. O processo de deformação é essencial para fazer surgir a contra-imagem positiva, a qual fundamenta e canaliza o ataque satírico. Ela fundamenta porque tece críticas à realidade negativa, e canaliza porque o ataque é funcional: busca convencer o receptor da superioridade da contra-norma em detrimento à norma do objeto da sátira.

Chegamos ao terceiro nível do modelo. O nível da representação é a superfície textual na qual ocorrem os fenômenos que estão em dependência funcional com os níveis anteriores. Os fenômenos referem-se diretamente aos elementos ficcionais pelos quais a sátira transpõe o ataque satírico para o universo textual. Numa atitude de distanciamento da realidade do objeto, os fenômenos podem tomar diversas formas, como a paródia, viagens ou ambientes fantásticos, ações oníricas ou a inversão irônica do absurdo em condições aceitáveis ou até mesmo desejáveis.

1.3 Esboço de síntese

A comunicação satírica baseada na deformação transparente tem êxito quando autor e receptor partilham do mesmo contexto referencial, ou seja, do 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 no nível da representação. 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).

Aqui ampliamos pela segunda e última vez o conjunto de conceitos-chave. 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. O ataque direcionado é referencial, 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, também 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.

Por meio da explanação dos estudiosos, pretendemos encontrar ferramentas que nos auxiliem a compreender em que medida os conceitos ajudam a pensar os poemas satíricos de Kurt Tucholsky assinados pelo pseudônimo Kaspar Hauser e com quais autores ela dialoga mais intensamente. Citemos alguns exemplos do emprego do referencial teórico nas análises.

O primeiro conceito é a *Indirektheit*, de Gerth (1977). Ele é amplamente explorado no poema *Ach, sind wir unbeliebt!*, no terceiro capítulo. 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 elementos referenciais.

Por essa razão, autores como Knight (2004), Schönert (2011) e Frye (2015) são bastante relevantes. Mencionemos o segundo exemplo: trata-se da referencialidade, cuja importância na elaboração do ataque eles defendem. No poema em questão, ela aparece com a menção à dona da estalagem, *Fräulein Ännchen* [senhorita Ännchen]. A instância enunciativa do poema parte do pressuposto de que seu leitor saiba quem fora senhorita Ännchen para compreender que o local da ação, marcado pelo consumo de bebida alcoólica, apresenta perigos quando o assunto é política.

Outro ponto de afinidade entre os poemas satíricos e os conceitos apresentados 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 *Preußische Professoren*, *Unser Militär!* e *Lautenlied*, igualmente no terceiro capítulo, 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 *Preußische Professoren* a instância enunciativa do poema expõe sua crítica nos dois primeiros versos da primeira estrofe. Ela opera no contraste entre o advérbio *eigentlich* [no fundo] e a conjunção *aber* [mas]. Da tensão surge o motivo da crítica: a defesa de valores belicistas pelos professores. A rejeição, que é o fundamento da posição crítica do satirista, é desenvolvida com a exposição das atitudes dos professores universitários durante e após os anos de guerra (1914-1918). Em *Unser Militär!*, predomina o ataque direcionado após a *Indirektheit* da primeira estrofe. O eu lírico 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. Em *Lautenlied*, o eu lírico apresenta, no primeiro verso, um dos objetos da sátira (um oficial chamado Hiller) e, nos três versos seguintes, o motivo que origina sua rejeição (os maus-tratos que levam seus subordinados à morte). Em todos os poemas, a rejeição é um universo mais amplo que gira em torno do objeto central de ataque.

Outro conceito fundamental nas análises 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 redução, que pode ser física, moral, social ou hierárquica, ocorre com mais ênfase em dois poemas. O primeiro é *Ich dachte schon...*, quando o imperador Wilhelm II [Guilherme II] é chamado apenas de *Willi*. Veremos, no terceiro capítulo, a relação entre redução social e hierárquica e a imagem do monarca no âmbito de uma comunidade imaginada. O segundo é *Badetag*, no qual ocorre redução do aspecto físico (do presidente Friedrich Ebert) e moral (do presidente e dos demais objetos da sátira).

Pretendemos demonstrar que os conceitos apresentados nesse capítulo são aplicados com diferentes gradações nos dez poemas analisados. O fato aponta para a multiplicidade de recursos empregados pela instância enunciativa 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.

2. O INÍCIO DA REPÚBLICA DE WEIMAR: UM PANORAMA

2.1 Introdução

Para uma compreensão mais significativa dos anos iniciais (1919-1920) da República de Weimar, durante os quais são publicados os poemas de Kurt Tucholsky assinados pelo pseudônimo Kaspar Hauser, propomos uma exposição sobre os anos anteriores, marcados pela Primeira Guerra Mundial (1914-1918). Ela assinala o final do império, iniciado em 1871, e o início da república. Como veremos, as conturbações de ambos os períodos se refletem nos poemas.

A seguir, apresentamos dois poemas publicados em 1914, ano de eclosão da guerra, com os quais pretendemos exemplificar a maneira dupla como ela é retratada em escritos literários. Em agosto de 1914 a guerra é recebida, por seus defensores, com uma mescla de júbilo e possibilidade de renovação espiritual, principalmente pelos mais jovens e pelos habitantes das cidades grandes. Observa-se o sentimento eufórico de uma parcela da sociedade do *Reich*, no poema *Deutsche Jugend* [Juventude alemã], de Ina Seidel (1885-1974). O poema é formado por três quartetos de rimas cruzadas e iniciado por um sujeito plural *wir* [nós] que parece abranger toda a coletividade de *deutsche Jugend* [juventude alemã] expressa no título.

Vejamos o poema, ao qual segue um comentário. Assim como nas análises posteriores, citamos os trechos do poema-fonte, seguidos pela respectiva tradução entre colchetes. Relembramos que todas as traduções da língua alemã para a portuguesa são de nossa autoria, exceto os casos devidamente mencionados.

Deutsche Jugend ²⁴	Juventude alemã
1 Wir wussten nicht, wozu wir blühten, 2 Und Jugend schien uns Fluch und Last, 3 Ein Fest an dem wir nicht erglühten, – 4 Man trank – man ging – ein satter Gast.	Nós não sabíamos para o que florescíamos, E juventude nos parecia maldição e fardo, Uma festa na qual nós não resplandecíamos, - Bebia-se – ia-se embora – um cliente satisfeito.
5 Und unser Blut ging dick und träge, 6 Wir hatten allzu blanke Wehr, 7 Wir hatten allzu glatte Wege, 8 Wir hatten keine Lieder mehr.	E nosso sangue corria lentamente, tínhamos armada pura em demasia, tínhamos caminhos perfeitos em demasia, não tínhamos mais canções.
9 Drum jauchzen wir in diesen Tagen, 10 Drum sind wir trunken ohne Wein,	Por isso nós nos rejubilamos nesses dias, Por isso nós nos embriagamos sem vinho,

²⁴ Disponível em www.politik-lernen.at. Acesso em 2/12/2019.

- ¹¹ Drum dröhnt's uns aus der Trommeln Por isso vibramos com o soar dos tambores:
Schlagen:
- ¹² Oh heil'ges Glück, heut jung zu sein! Ó, que felicidade sagrada ser jovem hoje!

Na primeira estrofe, o sujeito plural *wir* remete ao passado coletivo vazio de significado e descrente do próprio futuro. Os três sintagmas do quarto verso, separados graficamente, constataam o desconsolo com a rotina infrutífera de um passado amorfo: *Man trank – man ging – ein satter Gast* [Bebia-se – ia-se embora – um cliente satisfeito]. A ausência de esperança estende-se para a segunda estrofe, definida pelo contraste entre o desejo latente de ação, principalmente no sexto e sétimo versos (*Wir hatten allzu blanke Wehr, / Wir hatten allzu glatte Wege*) [tínhamos armada pura em demasia, / tínhamos caminhos perfeitos em demasia], e a impossibilidade de realização desse desejo. O embate é reiterado pelo paralelismo entre o sexto e oitavo versos (*Wir hatten*) [tínhamos] e resulta na desesperança no oitavo verso: *Wir hatten keine Lieder mehr* [não tínhamos mais canções].

Duas alterações ocorrem na terceira estrofe. A primeira é semântica. Os verbos no passado imperfeito, predominantes nas duas primeiras estrofes, cedem lugar a verbos no presente do indicativo, no nono, décimo e décimo primeiro versos: *jauchzen, sind e dröhnt* [rejubilamos, embriagamos e vibramos]. A voz plural situa o leitor em seu momento “atual”. A segunda alteração está vinculada à primeira. Do estado anterior de estagnação passa-se ao de júbilo, construindo uma ruptura com o passado. Se considerarmos o ano de escrita do poema, 1914, observamos que a renovação espiritual inspira-se no combate, que marca o novo presente e mescla o religioso e o mundano.

O poema de Seidel pode ser compreendido como uma manifestação da fase eufórica que predomina no “espírito de 1914”, para empregarmos a expressão de Wehler (2003, p. 14). Para o historiador alemão, o “espírito de 1914” consiste numa visão da guerra como momento de mudança fundamental na sociedade alemã. Ela é defendida por intelectuais nacionalistas radicais e pela *Bildungsbürgertum* [classe média culta], e não por todas as classes sociais. É notório o fato de que a classe média culta represente, em 1914, uma parcela ínfima da população do *Reich*: apenas 0,8% do total de 64.926 milhões de habitantes (WEHLER, 2003, p. 232). Não são todas as classes sociais que se deixam contaminar pelo sentimento de “renovação espiritual” por meio da guerra, como veremos mais adiante.

A euforia pela guerra é presente, sobretudo, na classe média culta do alto funcionalismo público e no alto oficialato. Este último produz escritos sobre o nacionalismo que auxiliam na compreensão da estrutura social alemã, no início da república de Weimar. Um exemplo é um trecho da revista *Die Wehr*, publicação mensal da *Deutscher Wehrverein* [Associação Alemã

de Defesa], fundada em 1912 com o intuito de difundir ideais militaristas na defesa do imperialismo alemão.

Segundo a revista, “o nacionalismo predominou sobre o individualismo na Alemanha... Uma mudança monstruosa completou-se, [e] outro povo alemão nascerá desta guerra” (DIE WEHR apud WEHLER, 2003, p. 15). Concepção semelhante é veiculada por outros órgãos de imprensa, como o jornal *Tägliche Rundschau*, defendendo a política colonialista e a guerra marítima. Mencionamos a estrutura social do império porque veremos como a classe média e, principalmente, os militares, tornam-se objetos dos poemas satíricos assinados por Kaspar Hauser e publicados no início da década de 1920 na *WB*.

Por um lado, há os apologistas da guerra. Por outro, “a grande maioria da população das cidades e do campo é tomada, no verão de 1914, por medo, gravidade e fatalismo” (WEHLER, 2003, p. 17). A classe média culta, como vimos, representa apenas 0,8% da população. Já a classe assalariada – e contrária à guerra – representa um total de 57% no mesmo período. Ela preocupa-se com questões essenciais da existência, nas quais a luta pelo salário diário ou mensal é o objetivo maior. Medo, pavor e desespero são muito mais presentes entre os trabalhadores da cidade do que o enaltecimento do combate. Tais sentimentos são mais fortes ainda na população do campo: afinal, com a ausência da mão de obra masculina, o sustento de muitas famílias corre perigo.

Podemos notar a aflição das classes trabalhadoras e camponesas diante das necessidades básicas em um romance posterior à guerra. Trata-se do *best-seller* de Erich Maria Remarque (1898-1970), *Im Westen nichts Neues*,²⁵ publicado em 1929. O protagonista Paul Bäumer narra suas memórias do fronte entre 1914 e 1918. No primeiro capítulo, tomamos conhecimento do soldado Detering, “*ein Bauer, der nur an seinen Hof und an seine Frau denkt*” [um camponês que pensa apenas em sua fazenda e em sua mulher] (REMARQUE, 1971, p. 4). Adiante, durante uma conversa entre os soldados antes de uma inspeção, no quinto capítulo, o narrador acrescenta outras características de Detering. Ele é “avarento com as palavras”, mas expressa sua preocupação com a chegada da colheita:

Er [Detering] macht sich Sorgen. Seine Frau muss den Hof bewirtschaften. Dabei haben sie ihm noch zwei Pferde weggeholt. Jeden Tag liest er die Zeitungen, die kommen, ob es in seiner oldenburgischen Ecke auch nicht regnet. Sie bringen das Heu sonst nicht fort. (REMARQUE, 1971, p. 60)²⁶

²⁵ No Brasil: REMARQUE, Erich M. *Nada de novo no front*. Tradução Helen Rumjanek. Porto Alegre [RS]: L&PM, 2018.

²⁶ “Ele [Detering] Está preocupado. Sua mulher tem que tratar do sítio; como se isso não bastasse, já lhe requisitaram dois cavalos. Todos os dias, lê os jornais que encontra para saber se não está chovendo no seu cantinho de Oldenburg. Se chover, não dá pra colher o feno.” Tradução de Helen Rumjanek.

Notamos, na citação anterior, como Paul Bäumer percebe, no comportamento do soldado de origem camponesa, a expressão de regras sociais próprias de sua classe – ou informações não escritas que auxiliam a compreender comportamentos. Detering é um entre os milhões de civis convocados e para os quais as decisões políticas de agosto de 1914 não trazem sinal algum de contentamento. Ao contrário: se, como vimos, a classe média culta é tomada por um júbilo cego que acentua o nacionalismo radical, a maior parte da população é tomada por uma terrível angústia.

Wehler (2003, p. 21) destaca a aversão da classe média culta aos trabalhadores. Ele defende que não é correto afirmar que, em agosto de 1914, “um nacionalismo de guerra descompromissado e incitado tenha [...] abarcado integralmente todas as classes sociais de modo que elas tenham se fundido em uma monolítica ‘nação armada’”. Pretendemos ressaltar como o pseudônimo Kaspar Hauser, ao satirizar os apologistas da guerra, realça a opressão do cidadão comum pelos militares, como ocorre em *Unser Militär!*.

A eclosão da guerra, as manifestações culturais escritas e sentimentos como ceticismo e aflição são expressos, muitas vezes, em poemas de autores expressionistas. Como paradigma contrário ao de Seidel, podemos mencionar o poema *Grodek*, escrito em 1914 pelo austríaco Georg Trakl pouco tempo antes de seu suicídio, num hospital de campanha na Polônia.

Grodek ²⁷	Grodek ²⁸
1 Am Abend tönen die herbstlichen Wälder	No fim de tarde ecoam as florestas outonais
2 Von tödlichen Waffen, die goldnen Ebenen	Armas mortíferas, as planícies douradas
3 Und blauen Seen, darüber die Sonne	E lagos azuis, sobre os quais o sol
4 Duster hinrollt; umfängt die Nacht	sombrio se põe; a noite abarca
5 Sterbende Krieger, die wilde Klage	Guerreiros agonizantes, o lamento selvagem
6 Ihrer zerbrochenen Münder.	de suas bocas despedaçadas.
7 Doch stille sammelt im Weidengrund	Mas, em silêncio, na pastagem junta-se
8 Rotes Gewölk, darin ein zürnender Gott	Nuvem rubra em que habita um deus colérico,
	wohnt,
9 Das vergossne Blut sich, mondne Kühle;	O sangue derramado, frieza mundana.
10 Alle Straßen münden in schwarze	Todas as ruas desembocam numa decomposição
	Verwesung. negra.
11 Unter goldnem Gezweig der Nacht und	Sob a ramificação dourada da noite e das estrelas
	Sternen
12 Es schwankt der Schwester Schatten durch	Oscila a sombra das irmãs em meio ao bosque
	den schweigenden Hain, que se cala,
13 Zu grüßen die Geister der Helden, die	Saúda os espíritos dos mortos, as cabeças
	blutenden Häupter; sangrando;
14 Und leise tönen im Rohr die dunkeln Flöten	E as flautas escuras do outono soam baixinho.

²⁷ Disponível em www.politik-lernen.at. Acesso em 2/12/2019.

²⁸ Tradução de João Barrento (adaptada). Disponível em www.culturapara.art.br. Acesso em 2/12/2019.

- des Herbstes.
- | | |
|--|--|
| <p>¹⁵ O stolzere Trauer! ihr ehernen Altäre</p> <p>¹⁶ Die heiße Flamme des Geistes nährt heute
ein gewaltiger Schmerz,</p> <p>¹⁷ Die ungeborenen Enkel.</p> | <p>Ó luto orgulhoso! Seus altares de ferro</p> <p>Uma dor atroz alimenta hoje a flama ardente do
espírito,</p> <p>Os netos não nascidos.</p> |
|--|--|

O título do poema de Trakl faz referência a uma batalha realizada no início da guerra na cidade homônima, localizada na atual Ucrânia. O poema não possui esquema rímico definido, nem extensão regular dos versos. Nota-se como a forma relaciona-se com o conteúdo: um narrador apresenta um *locus horrendus* devastado pela guerra. Abundam imagens de cunho bélico, como *tödlichen Waffen* [armas mortíferas], no segundo verso, que “ecoam”, por assim dizer, em todo o poema; *rotes Gewölk* [nuvem rubra] e *zürnender Gott* [deus colérico], no oitavo verso, as quais, no contexto semântico de violência e morte presente no poema, podem ser compreendidas como uma alusão a Marte, deus da guerra; *sterbende Krieger* [guerreiros agonizantes] e *zerbrochene Münder* [bocas despedaçadas], no quinto e sexto versos, respectivamente, lexemas que constroem a imagem de soldados mutilados e à beira da morte.

As imagens buscam representar a guerra como um evento destrutivo e ininterrupto. No poema de Seidel, a guerra preenche o vazio espiritual e dá sentido à existência; no de Trakl, ela aniquila tanto a geração presente (representada pelos verbos no presente do indicativo) quanto a futura. A vida é extinta antes mesmo de surgir, como se observa em *die ungeborenen Enkel* [os netos não nascidos], no último verso.

Buscamos ilustrar, de forma sucinta, o momento de eclosão da guerra e a guerra como eventos que dividem a sociedade. Por um lado, os apologistas creem na vitória e veem-na como um símbolo da superioridade da cultura e política alemãs e do heroísmo coletivo. Para retomarmos as palavras de Wehler (2003, p. 18), é a oposição entre os representantes da classe média culta e do alto oficialato, defensores de uma consciência nacionalista agressiva cuja “prontidão missionária para o sacrifício” (alheio, vale ressaltar!) assemelha-se a uma ideologia religiosa.

Por outro lado, há aqueles que não abraçam o morticínio bélico como um momento de glória e redenção. As massas nas ruas não se aglomeram para gritar vivas e saudar o novo tempo. Elas esperam as notícias de última hora e os jornais extras, pois a todo o momento chegam tanto telegramas urgentes como notícias falsas. Para Wehler (2003, p. 16), de quem extraímos a ideia anterior (e à qual lançaremos mão, sobretudo na análise da função social da imprensa prussiana no poema *Preußische Presse*, no terceiro capítulo), a mobilização é usada como propaganda nacionalista, originando os clichês sobre o apoio incondicional da população à guerra.

2.2 Aspectos da sociedade alemã

Neste tópico, pretendemos expor aspectos sociais que emergem nos poemas satíricos. Eles são apresentados em linhas gerais, ao contrário da maneira como procedemos no capítulo seguinte, no qual buscamos elucidar especificamente como estes temas – o militarismo, por exemplo – são transformados em matéria da “forma discursiva” satírica.

2.2.1 O militarismo

O militarismo é um dos elementos constitutivos do nacionalismo alemão durante o *Kaiserreich* (1871 a 1918). Por isso traçamos um panorama da função social no período em que os militares ocupam proeminente posição social. A digressão auxilia na compreensão mais precisa do enaltecimento da figura militar antes e durante a guerra. Por extensão, adiantamos aspectos que estão nas entrelinhas satíricas de Hauser, quando nos deparamos, por exemplo, com versos em que um sujeito se coloca diante do *Herrn Hauptmann* [senhor capitão].²⁹

O império conta com a força do militarismo, transformado em elemento da política nacional por dois fatores interligados. O primeiro é a “revolução vinda de cima” (WEHLER, 1994). A expressão refere-se ao *status quo* privilegiado da nobreza e dos militares nas lutas pela manutenção do poder, em detrimento de outras classes sociais. O segundo fator são as três vitórias militares seguidas em guerras internas e externas em um intervalo de tempo curto. Elas ficam conhecidas como “guerras hegemônicas” (WEHLER, 1994) e solidificam a posição de destaque dos militares na sociedade alemã desde a segunda metade do século XIX até 1918.

A primeira guerra ocorre em 1864. Bismarck, segundo Wehler (1994, p. 32), é considerado por muitos políticos contemporâneos “extremamente conservador” e uma espécie de absolutista tardio que batalha, durante os trinta anos em que detém o poder, contra “as forças progressistas do desenvolvimento político e social”. O chanceler comanda uma guerra vitoriosa no norte da Alemanha. A vitória contra a Dinamarca pelo domínio da região de Schleswig-Holstein é muito festejada pela Prússia, que motiva suas forças militares a conduzir outra guerra.

A segunda guerra ocorre em 1866. A Prússia vence a Áustria e a expulsa da *Deutscher Bund* [Liga Alemã]. Chega ao fim a liga fundada em 1815 e que agregava os príncipes

²⁹ Trecho do sexto verso do poema *Unser Militär!*, analisado integralmente no terceiro capítulo.

soberanos dos territórios alemães, o imperador austríaco, os reis da Prússia, da Dinamarca e da Holanda. A vitória é celebrada pela Prússia e pelos militares. A coroação dos sucessos militares vem em 1871, com a terceira guerra hegemônica. A vitória sobre o exército francês eleva a Prússia à posição de força militar e resulta na unificação dos territórios alemães na forma do *Kaiserreich*.

As três guerras conduzidas e vencidas pelo exército prussiano sob o comando de Bismarck são usadas como instrumentos de legitimação contra o “ímpeto emancipatório” (WEHLER, 1994, p. 35) da classe média e, em parte, do proletariado. Elas podem ser compreendidas como resultado de uma política interna que legitima o domínio autoritário sobre a sociedade. A política de Bismarck propicia enorme prestígio aos militares e ao militarismo prussianos. Destacar novamente esse fator é importante dada a abordagem satírica do militarismo, um dos elementos constitutivos do nacionalismo alemão, por Kurt Tucholsky sob o pseudônimo Kaspar Hauser.

Uma consequência da política militar de Bismarck é a derrota do liberalismo nacional cuja base é a classe média. Ela é subjugada em sua luta por maior participação em decisões políticas e em seu desejo de unificação sem o uso da violência. Entretanto, a vitória na guerra de 1871 simboliza justamente seu oposto, e o emprego da violência favorece a manutenção do poder da nobreza e dos militares. Ambos – a nobreza e os militares – saem fortalecidos com o êxito nas guerras hegemônicas. Por meio do regime de Bismarck, que comanda com relativa independência em relação ao governo, eles detêm o controle das posições centrais de poder. Esta é uma das razões pelas quais a estrutura de poder no *Kaiserreich* era organizada de tal forma que

excluía uma política econômica socialmente igualitária para o bem-estar da maioria dos cidadãos. Até 1918, as intervenções do Estado favorecem as tendências antiliberais e antidemocráticas. Da mesma forma, os efeitos da estabilização econômica e social serviam apenas aos interesses dos inimigos da democracia e seus êxitos legitimam, por isso, somente o domínio autoritário na Alemanha imperial. (WEHLER, 1994, p. 59)

Uma das consequências da concentração de poder nas mãos dos militares reflete-se no período de 1914 a 1918. Os nomes do general Erich von Ludendorff (1865-1937) e do marechal Paul von Hindenburg (1847-1934), que seria eleito presidente em 1925, são vistos como os únicos capazes de dar a honra da vitória à nação. Para sermos mais específicos e lançarmos uma primeira observação (retomada no capítulo seguinte) sobre o papel dos militares no nacionalismo alemão, lembremos que, a partir de 1916, Hindenburg é considerado a maior

esperança de salvação da nação alemã. A criação desse mito é baseada na lembrança coletiva de uma “figura ‘sobrenatural’ do fundador carismático do *Reich*” (WEHLER, 2003, p. 23).

As esperanças em torno dos militares têm início em 1915, após o êxito da ofensiva alemã contra o exército russo e a conseqüente conquista de vasta área oriental. Dois fatos consolidam o ideal representado pelos militares. O primeiro é sua posição de destaque no topo da escala de prestígio social, iniciada com as três vitórias entre 1864 e 1871, como mencionado. Ela influencia as representações de valores e honras, assim como modos de agir e pensar que devem seguir imperativos como *Ruhe* [paz] e *Ordnung* [ordem]. A segunda é a construção dos mitos em torno de jovens soldados, vistos como símbolos do “idealismo predisposto ao sacrifício” (HERBERT, 2014, p. 131). No terceiro capítulo, explanamos como esse aspecto é objeto de crítica satírica nos poemas *Unser Militär!* e *Lautenlied*.

Podemos dizer que, por vezes, os dois imperativos surgem de forma explícita. Um evento histórico anterior à guerra de 1914-1918 pode servir de exemplo. Entre 1904 a 1908, o exército alemão participa da primeira guerra sob o comando do imperador Guilherme II. Ele luta – e dizima com extrema violência – contra a etnia Herero em sua “colônia” na região chamada de “sudoeste da África alemã”. O objetivo explícito é instaurar um regime militar alemão na região (atual Namíbia), ao invés de um governo democrático. Para tanto, quase metade da população é morta e 25% são deportados e submetidos a medidas de *Vernichtung* [aniquilação], para empregarmos o termo oficial usado pelo exército alemão (WEHLER, 1994, p. 157). É interessante, para não dizer irônico – e aqui chegamos ao emprego explícito dos imperativos – destacar que a tropa *Ruhe und Ordnung* é responsável por instaurar “paz” e “ordem” no local.

2.2.2 A violência paramilitar e o contexto da revolução

Como parte do processo de capitulação da Alemanha, o general Ludendorff, que fizera, meses antes, uma coalizão informal com “fanáticos pela guerra, militares, associações de defesa de seus próprios interesses, partidos e grandes segmentos da opinião pública” (WEHLER, 1994, p. 149), oferece aos partidos de maioria parlamentar o controle do poder. O governo passa às mãos dos representantes do SPD.

A primeira medida do partido é a negociação de paz com o governo americano. Porém, a exigência de extinção da frota alemã é recebida pelos militares como uma afronta. Os almirantes alemães desejam minar o estabelecimento do armistício, mas ignoram o grau de

exaustão e insatisfação a que haviam chegado os marinheiros. Eles se rebelam e impedem a partida de navios do porto de Wilhelmshaven, no noroeste do país. Ao mesmo tempo, ao norte, na cidade portuária de Kiel, a revolta dos marinheiros exige a libertação de companheiros aprisionados. A onda de protestos que tem origem nesse momento espalha-se rapidamente pelo país.

No final de 1918, ocorre uma mudança nas estruturas políticas tradicionais. Um exemplo é o fim do reinado na Baviera, após 750 anos. Nesse vácuo de poder, Kurt Eisner proclama em Munique, no dia 8 de novembro, a república, tornando-se seu presidente. O destino de Eisner assemelha-se ao de outros políticos de esquerda nos anos iniciais da república: ele é brutalmente assassinado em 21 de fevereiro de 1919. Os assassinatos políticos não cessam com Eisner. Seu sucessor, Eugen Leviné, membro do KPD, é fuzilado em 5 de junho do mesmo ano.

Por um lado, há os que celebram o fim da guerra e do antigo regime e buscam modificar as relações de poder via revolução, como Eisner e Leviné. Por outro lado, membros do antigo *establishment* consideram o armistício e a instauração da república uma traição. Nesse sentido, são significativas as palavras do imperador, dez dias após sua fuga para a sede do quartel-general militar alemão na cidadezinha belga de Spa, em 29 de outubro de 1918, três semanas antes de sua abdicação. No dia 8 de novembro, já distante de Berlim, ele declara: “Quem teria pensado que terminaria assim. O povo alemão é um bando de porcos” (WEHLER, 2003, p. 193). Note-se que a locução “o povo alemão”, reiteradamente usada em discursos nacionalistas, antes e durante a guerra, perde o significado de grandeza, soberania e união, fenômeno que se observa, por exemplo, quando a percepção de um *nós* glorioso e unificador cede lugar ao *eles*, excludente da *minha/nossa* culpa pela derrota.

A fuga do imperador é a pá de cal no império – e tema para a poesia satírica de Kaspar Hauser, vale adiantar, como veremos em *Ich dachte schon....* Ela contribui para a construção de um período de revolução dividido entre “guerra e paz, entre império e revolução, ditadura militar e democracia parlamentar” (HAFFNER, 2010, p. 55). À revolução nas ruas de Berlim aderem movimentos formados por trabalhadores e soldados, que não querem continuar a guerra, aliam-se ao SPD e formam conselhos. Ao mesmo tempo, as tropas que retornam do fronte dissolvem-se ao chegar a Berlim e também rejeitam a continuidade da luta armada. Após quatro anos de conflitos brutais, muitos querem ir para casa e tentar retomar os afazeres de uma vida normal. A responsabilidade de lidar com a revolução dos trabalhadores e soldados, iniciada em 8 de novembro, cabe a Friedrich Ebert, do SPD, que presidirá a república até 1925.

Ebert simboliza a conquista do poder almejada pelo SPD. Porém, ele encontra oposição no USPD. Este é formado em abril de 1917 por dissidentes da ala esquerda do SPD, contrários, em 1915, à continuidade dos créditos de guerra. Para muitos de seus membros, a figura de liderança revolucionária não é Ebert, mas sim Karl Liebknecht (1871-1919). Ele fora expulso do SPD em 1916 por divergir da aprovação aos créditos de guerra. Liebknecht proclama a república (socialista) no dia 9 de novembro, na mesma data em que o faz Scheidemann. Todavia, este não planeja aniquilar definitivamente o império, mas antecipar-se à república socialista desejada por Liebknecht (HAFFNER, 2010).

Assim como Liebknecht, outro nome imprescindível do contexto da revolução de 1918-1919 é o de Rosa Luxemburgo (1871-1919). Ambos são prisioneiros políticos durante a guerra devido à forte oposição à política externa agressiva. Na prisão, ela escreve textos políticos de cunho marxista e contrários ao militarismo. É a principal mentora intelectual do periódico *Die Rote Fahne* [A bandeira vermelha], ligado à Liga Espartaquista, cuja liderança assume, junto com Liebknecht.

Fundado em novembro de 1918, no contexto da abdicação do imperador e da revolução, o jornal é censurado diversas vezes durante a década de vinte e, a partir de janeiro de 1933, passaria a circular exclusivamente na ilegalidade. A fundação e a redação do jornal estão atreladas à práxis política expressa na diretriz intelectual, exercida por Luxemburgo em artigos críticos a políticos, o que atrai o sentimento revanchista da violência paramilitar. Em janeiro de 1919, isso tem graves consequências: Rosa Luxemburgo e Karl Liebknecht são assassinados por paramilitares.

As reuniões parlamentares para a escolha do novo governo, em novembro de 1918, ocorrem em meio a conflitos. No governo de Ebert estão presentes muitos funcionários do antigo regime. Cabe ao presidente tomar medidas para reduzir a hostilidade entre governo, trabalhadores e soldados. Dentre as providências destacam-se os acordos entre sindicatos e empregadores, que buscam amenizar o perigo de um levante proletário. As conquistas sociais e trabalhistas, como o sufrágio feminino e a implantação da jornada diária de oito horas, não eliminam outras situações pré-existentes, como a permanência da grande propriedade rural oposição da nobreza e da burguesia ao regime republicano (HERBERT, 2014).

Ebert mantém inalterada a estrutura militar, recebendo, em troca, a lealdade do oficialato. O acordo firmado entre o governo e os militares tem duas consequências imediatas. A primeira é a desconfiança de soldados e trabalhadores, na medida em que se reafirma o poder opressor do exército. A segunda é o estremecimento da coalisão formada em novembro de 1918

entre o SPD e a maioria do USPD. Esta não concorda com a aliança do governo com o oficialato e se preocupa com o futuro do movimento operário.

Um dos objetivos do SPD, ao empregar a força militar, é restringir o poder político dos conselhos de trabalhadores, considerados um obstáculo à consolidação do novo regime. Os trabalhadores desejam controlar a situação em Berlim, auxiliados pelas tropas que retornam da frente ocidental, em acirrada disputa com o governo provisório, apoiado pelos generais. O conflito faz Ebert mudar sua relação com os revoltosos. No início de novembro, ele proíbe o uso de armas contra os trabalhadores, mas, no início de dezembro, sua postura muda radicalmente. O erro capital do SPD consistiu na traição à classe operária.

Os anseios da assembleia acentuam o caráter antimilitarista da revolução. Ainda em dezembro de 1918, a reação do Supremo Comando Militar é organizar formações voluntárias para conter a revolução, tanto com jovens oficiais quanto com ex-oficiais. Os primeiros não querem subordinar-se a um governo constituído por representantes de trabalhadores, como Ebert. Aos olhos dos jovens impregnados de tradição militar, isso representa verdadeiro aviltamento de sua condição. Eles formam uma grande massa de oficiais dispensados do exército em virtude da redução do contingente militar alemão, imposta ao país pelos aliados. Entretanto, o abalo nas relações de poder a partir de 1918 não assinala o término da influência militar no sistema político.

Nesse período surge uma nova organização paramilitar que se tornaria um dos principais agentes de repressão política tanto no período revolucionário quanto no da república. Trata-se dos *Freikorps*, que surgem no final de 1918, quando o governo deseja combater a revolução. Eles são formados por antigos combatentes que não desejam voltar à vida civil porque “não tinham profissão ou tinham se acostumado à vida de soldados” (TORMIN, 1977, p. 86). Eles usam a violência armada para defender dos “inimigos” internos seu antigo mundo, o antigo império, o *locus* que haviam deixado antes de partir para a guerra. As milícias aparecem de forma indireta nos poemas assinados por Kaspar Hauser que satirizam o ministro do exército e um dos responsáveis responsável por seu emprego, Gustav Noske, como poderemos observar em *Badetag*.

Os soldados dos *Freikorps* têm a experiência de luta adquirida na guerra. Para Herf (1993), mostram clara preferência por um Estado autoritário, desprovido de um equilíbrio entre meios e fins, e no qual o aspecto subjetivo é entregue às forças do destino, e não ao caminho traçado por decisões racionais e de cunho político. A violência oriunda na experiência do fronte

delinea e redesenha o sentimento do homem que, por sua vez, vê na guerra a força progenitora de um novo ser.

Tais sentimentos não se restringem ao âmbito pessoal. Eles são “transformados em significação” (HERF, 1993, p. 26), ou seja, passam a ser expressos em atos sociais. O principal ato social é a incorporação da técnica ao mundo subjetivo, baseado em princípios românticos e nacionalistas, em cujo discurso comparecem frequentemente os termos “comunidade”, “sangue”, “terra” e “raça”. O surgimento dos *Freikorps* foi uma espécie de “ensaio geral” para a polícia de repressão política do nacional-socialismo.

Segundo Elias (1997, p. 405), uma marca distintiva dos *Freikorps* é “o culto à brutalidade e o alto valor atribuído à violência física, que já tinham começado a desenvolver-se entre os jovens burgueses³⁰ da Alemanha guilhermina”. Para o autor, eles refletem o controle limitado e rudimentar do Estado sobre forças militares e policiais e, por extensão, sua dificuldade em manter o controle do monopólio da violência.

Os *Freikorps* auxiliam as forças políticas que buscam a destruição do Estado republicano. Promovem atos de terror e exploram momentos de crise. Com uma estrutura hierarquicamente organizada, promovem uma “insidiosa corrosão do Estado alemão” (ELIAS, 1997, p. 201) e representam o mais alto grau de padrões anticivilizatórios e amorais. São um dos responsáveis pelo emprego pejorativo do termo “bolchevista” no início dos anos vinte. Para eles e seus seguidores, “bolchevista” é um termo aplicável a qualquer tipo de atitude divergente, principalmente entre os trabalhadores revoltosos. Não demorou para que esses se tornassem seu inimigo número um, seguidos pela república, pelo tratado de paz e pelo próprio SPD. Na análise de *Ach, sind wir unbeliebt!*, trataremos do sentido negativo emprestado ao termo *bolchevista*.

A aliança dos militares com o governo mostra a dupla face da recém-instaurada democracia. Enquanto as milícias sustentam a contrarrevolução, os revoltosos em Berlim, que cercam e tomam a chancelaria, sede do governo, são compostos pelos membros das divisões da marinha, muitos dos quais haviam lutado em Kiel em novembro. Para contê-los, Ebert solicita auxílio militar ao major von Schleicher,³¹ que envia a Berlim tropas fortemente armadas.

O conluio de Ebert e von Schleicher expressa a grande contradição em que está implicado o SPD quando assume a tarefa de governar. Ebert convoca os militares para atacar os trabalhadores, classe que o partido deveria, em princípio, representar. Uma consequência

³⁰ Apesar de Elias empregar o termo “classe média” na maior parte de seu estudo, na referida citação empregou-se o adjetivo “burgueses”.

³¹ Kurt Ferdinand Friedrich Hermann von Schleicher (1882-1934). Oficial e membro do exército durante a República de Weimar. Von Schleicher ocupou, entre dezembro de 1932 a janeiro de 1933, o cargo de último chanceler do período republicano.

imediate do emprego da violência autorizada pelo governo contra os participantes é o impulso dado ao “processo de duplo vínculo” que caracteriza o conflito (ELIAS, 1997, p. 198). Segundo o sociólogo, a violência de grupos paramilitares (no caso, a dos *Freikorps*) desencadeia o aumento da violência dos grupos revolucionários. No início da república, setores da classe trabalhadora empregam a violência para se contrapor ao governo. Este, por sua vez, alimenta sua fração no “processo de duplo vínculo” ao empregar a violência das forças paramilitares. O desenvolvimento da organização da violência no início da década de 1920 é paralelo à instabilidade do poder central e da economia.

O uso sistemático da violência contribui para desestabilizar o Estado, ao passo que modifica as posições dos agentes no campo político. Nos anos iniciais da república, o uso da força é diferente do existente no *Kaiserreich*. Naquele período, o emprego da violência como forma de repressão e eliminação de movimentos anti-institucionais é exclusivo do Estado. O uso da violência autorizada pelo Estado é tema do poema satírico *Lautenlied*, analisado no terceiro capítulo. Após 1918, a violência é sinal importante da ambígua estrutura do regime:

Em relação ao governo central republicano, o qual representa uma espécie de aliança entre a classe média moderada, o exército, ainda liderado pela nobreza, possuía uma independência e um potencial próprio do poder que o seu predecessor na Alemanha do Kaiser não teve. (ELIAS, 1997, p. 199).

O cenário de revolução e contrarrevolução caracteriza o início de 1919, ano em que, na declaração (irônica) de Kurt Tucholsky, *es freut uns, dass wir allhier versammelt Feind und Freund sehn* [e nos alegramos em ver aqui inimigo e amigo reunidos].³² No segundo verso do poema, Tucholsky, sob o pseudônimo Theobald Tiger, alude à emergência de “instintos animalescos” naquele momento. A primeira semana de janeiro parece corroborar sua opinião. Massivos protestos ocorrem em várias partes de Berlim, num momento em que ocorre a tomada das sedes de vários veículos da mídia impressa, tais como as editoras Scherl, Ullstein, Mosse e o jornal *Vorwärts*, ligado ao SPD. Deflagra-se uma greve geral, a partir do dia 6 de janeiro de 1919. Ebert solicita novamente o emprego dos *Freikorps* para restabelecer a “ordem”. O emprego da força assinala o rompimento político entre o governo e os grevistas, e a redação do jornal *Vorwärts* é retomada das mãos dos revoltosos numa ação de extrema violência. O governo autoriza inclusive o fuzilamento de revolucionários, diferentemente do que ocorrera havia pouco, em novembro de 1918.

³² TIGER, Theobald. Ein Deutschland. *Ulk*. Berlim, n. 1, 5 jan. 1919.

Os acontecimentos da primeira semana recebem o epíteto de “revolta espartaquista”, em referência aos revolucionários do grupo de Rosa Luxemburgo e Karl Liebknecht. Todavia, a expressão, de acordo com Haffner (2010), parece antes apontar para uma generalização indevida ao definir os ocupantes do jornal *Vorwärts* como “espartaquistas”. Para o historiador, a revolução e a consequente tomada do jornal socialdemocrata teriam ocorrido mesmo sem a presença de Luxemburgo e Liebknecht. Em sua opinião, a colaboração de ambos restringe-se a discussões teóricas e resulta na fundação e redação do já citado *Die Rote Fahne*. Entretanto, não tarda para que Luxemburgo e Liebknecht, com sua oposição ao governo, sejam vistos como a liderança intelectual que incita a revolução. Por esse motivo, o termo “espartaquistas” torna-se outra alcunha dos inimigos do governo em janeiro de 1919.

Os *Freikorps* contribuem decisivamente para a repressão dos trabalhadores – considerados “espartaquistas” e, por isso, inimigos – e sua tentativa de erigir um Estado formado por trabalhadores e livre do militarismo. Ao permitir aos grupos paramilitares o livre emprego da violência como moeda de troca, o SPD abala sua estrutura partidária, fenômeno que se torna visível já em 1919:

O SPD regia agora um Estado burguês, atrás do qual o verdadeiro dono do poder é a contrarrevolução conclamada pelo partido. Externamente, o posto ocupado pelo SPD reluz como nunca [...]. No *Reich*, na Prússia e na Baviera o partido domina todas as posições mais elevadas, mas seu poder é vazio. No Estado burguês que havia reconstruído, ele permanece um corpo estranho. Para os grupos contrarrevolucionários *Freikorps*, com cuja ajuda o partido reconstrói o Estado, ele continua um inimigo. E seu próprio fundamento do poder é que destrói o partido de base trabalhadora, no momento em que suprime a revolução das massas operárias. (HAFFNER, 2010, p. 213)

A fragilidade parlamentar dificulta coalisões com partidos de esquerda e faz o SPD buscar alianças com partidos menores, que consideram os militares e os grupos paramilitares da contrarrevolução os reais detentores do poder. O jogo de forças entre os partidos que compõem o governo e as forças paramilitares terá reflexos no sistema político que emerge da crise e implica a continuidade de estruturas políticas e burocracias oriundas da monarquia.

Desde o início, o aparato político, militar, jurídico e policial orienta-se no sentido contrarrevolucionário. Ele irá tolerar a violência dos grupos de direita e reprimir a atuação dos grupos de esquerda. Os primeiros incluem os *Freikorps*, que gozam inclusive da anuência dos Aliados e são financiados por industriais e outros grupos da burguesia. Eles são vistos como meio de impedir a revolução (soviética) na Alemanha. O poder judiciário contribui para a formação paulatina de um Estado de exceção. Esse aspecto será ressaltado na análise de *Lautenlied*, no capítulo seguinte.

Nos anos iniciais da República de Weimar ocorrem os assassinatos políticos de Gustav Landauer (1870-1919), filósofo, político socialista e representante dos interesses populares em Munique, assassinado em maio; de Leo Jogiches (1867-1919), um dos fundadores do KPD e redator do *Die Rote Fahne*, morto em março de 1919; de Bernhard Schottländer (1895-1920), integrante do USPD e redator do periódico *Schlesische Arbeiterzeitung*,³³ preso em março de 1920 por membros de uma divisão das *Freikorps* e torturado até a morte; de Alexander Futran (1879-1920), membro do KPD, fuzilado por um membro dos *Freikorps* durante o *Kapp-Putsch*, em março de 1920, e de Hans Paasche (1881-1920), oficial da marinha participante dos conselhos de trabalhadores e soldados, assassinado em 1920 por uma divisão do exército. Os crimes não são punidos pelo sistema judiciário e, segundo Dymetmann (2002, p. 97), os expressivos casos de assassinatos políticos do período configuram um “cenário de guerra continuada” em Weimar.

Tais razões são igualmente consideradas pelo historiador Peter Gay (1978, p. 16). Ele afirma que a república nasce derrotada, vive em tumulto e morre em desastre. Segundo o autor, ela é uma espécie de palco no qual se ensaiam os passos hesitantes do rompimento com o antigo regime e no qual ganham forças, paulatinamente, os movimentos de extrema direita. Ela surge como um retrocesso aos olhos daqueles que veem na guerra um processo de aperfeiçoamento do homem. Para os defensores da guerra, o apelo à violência e à “afirmação irrestrita do negativo, da destruição e da morte” (WEYERGRAF, 1995b, p. 270) é um elemento com o qual se celebra a guerra e se combate a república democrática. Tais fatores permitem a monarquistas, militares e industriais recobrem o ânimo para buscar restabelecer a antiga ordem. A seguir, apresentamos outros fatores pelos quais Gay afirma que Weimar “nasceu derrotada”.

Um dos motivos é o Tratado de Versalhes, imposto pelos Aliados. Ele desfigura o exército, reduzindo o contingente para cem mil homens e exigindo a dissolução do serviço militar obrigatório. Seus artigos ferem a autoimagem dos defensores do império (mormente os militares, como deixam perceber as palavras de certo general, reproduzidas no terceiro capítulo por ocasião da análise de *Lautenlied*) e são vistos como instrumentos da ruína econômica do país. Essa autoimagem é definida por Elias (1997, p. 143), nos seguintes termos: “a imagem que um indivíduo faz da nação de que forma parte é também [...] um componente da imagem que ele tem de si mesmo”. Assim, indivíduo e nação não são duas entidades alheias.

³³ Baseamo-nos em reportagens do jornal para reconstruir o contexto do julgamento do oficial Hans Hiller, satirizado em *Lautenlied*.

Outras exigências do tratado também geram grande insatisfação. As nações vencedoras exigem que a Alemanha assuma a culpa integral pela guerra e lhes ceda colônias e outras regiões de importância econômica, como a carvoeira Região do Ruhr, no oeste alemão. Segundo o documento, a região deve ser desmilitarizada, para possibilitar a ocupação pelos Aliados. Outras imposições são a extradição dos “criminosos de guerra”, dentre eles do imperador Guilherme II, e o pagamento pelos danos da guerra, cujas cifras ultrapassam as condições econômicas reais do país.

As imposições do tratado e os crimes políticos relacionam-se com as manobras políticas efetuadas pelos membros do Supremo Comando Militar. Antidemocráticos, os militares são os principais responsáveis pela situação humilhante, mas tratam de se eximir da culpa pela derrota, passando a tarefa da assinatura da rendição a um governo liderado pelo SPD. A manobra política desloca o ódio endereçado aos militares para o governo signatário do funesto documento. A direita imediatamente passa a cobrar a anulação do tratado, considerando-o uma humilhação nacional. A esse respeito, Dymetmann (2002, p. 60) afirma que

o aumento de poder dos grupos antes marginalizados, dos *outsiders*, provocou a resistência dos meios conservadores, assim como trouxe uma nostalgia pouco realista pela restauração da velha ordem. O velho estrato dominante via-se no mesmo nível que os anteriormente desprezados, o que implicava um *habitus* de auto-rejeição e de rejeição à Alemanha, pois eles, os “nacionais”, eram os legítimos representantes da nação; os *outsiders*, os não pertencentes, eram os trabalhadores e os judeus.

Com o fim do império, crescem as chances de conquistas políticas e sociais dos trabalhadores, dos “*outsiders*”, destacadas por Dymetmann. Entretanto, a ascensão de grupos antes marginalizados torna-se, aos olhos da “boa sociedade”, um fator que beira o inaceitável, dado que ele abala a hierarquia social e o gradiente de poder. Essa mudança reforça a hostilidade ao Estado e influencia os *Wandervogel* [movimentos da juventude], que concebem um destino messiânico e profético para a Alemanha.

Os movimentos da juventude não são um fenômeno que se origina em 1918. No início do século XX, eles são formados por alunos do ensino médio das classes média e alta protestantes. Se, por um lado, os movimentos contestam a disciplina extrema da escola, por outro mostram, ao longo de sua formação, aspectos negativos que contribuem para a construção do nacionalismo antidemocrático.

É importante ressaltar, para retomarmos Gay (1978), que os movimentos da juventude alemã pós-guerra não se identificam com o sistema democrático. O estudioso afirma que a inclinação política desses grupos é motivada pelo descrédito em que nasce e vive a república e

é alimentada por figuras carismáticas, incluindo-se nesse quesito o culto a um líder (*Führer*), destacado também por Wehler (1994, p. 128). A descrença dos movimentos no novo sistema político promove o retorno a um passado romantizado, idealizado e glorioso, alienado do presente, que lhes é estranho. Esses movimentos exaltam a Alemanha, proíbem a afiliação de judeus e de mulheres e fortalecem uma postura anticivilizatória baseada em uma espécie de nacionalismo apaixonado que “dizimou centenas de seus membros que, cantando, foram mortos pelas metralhadoras de Langemarck”³⁴ (WEHLER, 1994, p. 128).

2.2.3 A experiência da violência: duas perspectivas

A frustração e o descontentamento com o fim do império e o início da república estimulam a volta ao passado. Mitos e lendas são apropriados pelo nacionalismo, criando um “amálgama impetuoso e venenoso para os espíritos suscetíveis” (GAY, 1978, p. 104) em que a guerra é apresentada como experiência redentora. Exemplo literário desse fenômeno é o romance *In Stahlgewittern*,³⁵ de Ernst Jünger (1895-1998). A obra consiste nas memórias de sua participação na guerra e apresenta “a violência como heroísmo” (ELIAS, 1997, p. 190).

Nos escritos pró-guerra, seus apologistas romantizam imagens bélicas por meio da “fácil loquacidade da forma e mediocridade do conteúdo” (BENJAMIN, 1994a, p. 68). A ênfase dada ao subjetivismo, apesar do cenário modificado pela técnica, entrega-se às forças irracionais do destino e não às diretrizes políticas e intelectuais. Devido ao fato de que seus representantes tiveram seus “anos de formação” entre 1914 e 1918, surge o desprezo pela sociedade moderna e a aprovação da violência, tanto na forma legalizada quanto na paramilitar. Um dos principais divulgadores dessa visão de mundo foi Ernst Jünger, cujas ideias assemelham-se àquelas expressas e criticadas no poema *Deutsche Jugend*, com o qual iniciamos o capítulo.

Tal perspectiva inclui os autores que deificam a guerra através da descrição romântica e heroicizada da violência. Ela é transformada em “uma experiência arrebatadora em que o indivíduo perde sua própria identidade” (ELIAS, 1997, p. 190). A glorificação do comportamento guerreiro, das noções de honra e coragem e da apoteose do horror relaciona-se à ideia de que a guerra é uma experiência inerente à condição humana.

As obras pró-guerra exaltam a “batalha como uma ‘experiência íntima’” (WEYERGRAF, 1995b, p. 270) e propõem a superação dos valores civis que restringem o uso

³⁴ Referência a uma batalha realizada no dia 10 de novembro de 1914, na região homônima da Bélgica, e na qual o exército alemão sofreu grande baixa.

³⁵ No Brasil: JÜNGER, Ernst. *Tempestades de aço*. Tradução Marcelo Backes. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

da violência (ELIAS, 1997, p. 193). Recusam o presente e defendem a luta e a morte, num processo de negação do sistema democrático e da paz entre as nações.

Em linhas gerais, os representantes da literatura pró-guerra enobrecem as experiências e os traumas da guerra. Além disso, defendem atos de violência para restaurar o antigo sistema, que consideram o único modelo de governo válido para a Alemanha. Para esses autores, “o legado da experiência de guerra é a porta de entrada para um Estado autoritário, formado por soldados do fronte e pela ‘militarização’ do povo” (BARON; MÜLLER, 1989, p. 22). A assimilação da forma de conduta militar faz com que a guerra seja algo a ser possuído como uma segunda natureza. O narrador do poema *Unser Militär!* contrapõe-se a essa manifestação de ideais agressivos e belicistas, como veremos no próximo capítulo.

O elogio da violência, da morte e da aniquilação do outro – enfim, dos elementos que constituem a guerra – contrapõe-se à produção dos intelectuais da esquerda literária. Na literatura antiguerra, o hedonismo aguerrido e purificador é desmistificado. Por esse motivo, essa literatura é considerada uma forma de traição pelos círculos conservadores e de tradição antidemocrática.

À corrente antiguerra pertencem, além do já referido Erich Maria Remarque, diversos autores da esquerda liberal, entre eles, Kurt Tucholsky. Para Korte (1995, p. 135), por exemplo, eles

imaginavam um Estado no qual prevaleceria o intelecto contra a violência, a razão contra as pretensões irracionais de domínio, a livre autodeterminação do indivíduo contra as antigas autoridades. Após a guerra perdida, a literatura da esquerda republicana se ocupou, inicialmente, com maior força das consequências que resultaram do colapso da antiga ordem.

Ao equilíbrio entre práxis e engajamento escrito contrapõe-se a crítica de Benjamin aos autores da esquerda liberal (1994a). Para o pensador, o engajamento político e o aspecto literário devem ser características observáveis na produção literária. Para empregar seus termos, a tendência e a qualidade – ou seja, a obra literária escrita por um autor engajado e que não abdica do aspecto estético – são operações exercidas pelo escritor que combina o pensamento reflexivo com a ação prática. Assim se constitui o “escritor operativo” para Benjamin, que critica a posição predominantemente teórica da inteligência de esquerda liberal na República de Weimar e, portanto, afastada da ação prática.

Para o crítico, a esquerda liberal é formada por escritores e jornalistas que não obtiveram posições de poder mais elevadas, apesar da ascensão social conquistada com a república, e que dirigem suas escritas aos integrantes de seu próprio círculo. Eles perdem a capacidade de reação

ao mundo externo à literatura e anulam uma forma mais abrangente e produtiva de crítica ao se vincularem ao entretenimento, que tem efeitos negativos. Eles perdem sua significação política no momento em que ela se converte “em objetos de distração, de divertimento, rapidamente canalizados para o consumo”, atitude à qual “não corresponde mais nenhuma ação política” (BENJAMIN, 1994a, p.75-76). O jornalista de esquerda deixa de ser operativo – ou seja, deixa de ser reflexivo e prático – quando se distancia do ativismo.

Benjamin inclui Kurt Tucholsky entre os autores “não operativos”. Analisemos sua afirmação. No imediato pós-guerra, escritores e jornalistas defrontam-se com a problematização constante da violência. No caso de Tucholsky, tais questionamentos e a crítica ao militarismo iniciam-se na década de 1910 e estendem-se pela de 1920. Observe-se que processos jurídicos sofridos por Tucholsky indicam um resultado político de seus textos que não pode ser ignorado. Em 1931, um ano após a publicação do artigo de Benjamin, a *WB* veicula o artigo *Der bewachte Kriegsschauplatz* [O cenário de guerra vigiado],³⁶ assinado pelo pseudônimo Ignaz Wrobel. O editor da revista, Carl von Ossietzky, é levado a julgamento em decorrência da publicação. Ele é inocentado, mas a revista passa a ser alvo de forte censura. A reação política da direita a esses e outros textos do autor consitui um elemento a ser considerado em relação à crítica de Benjamin no caso específico de Tucholsky.

A seguir, apresentamos três textos produzidos pela esquerda liberal que tematizam a violência.

O primeiro é um artigo intitulado *Rat geistiger Arbeiter* [Conselho dos trabalhadores intelectuais],³⁷ publicado por Kurt Hiller. À luz da revolução, o crítico afirma que o conselho dos trabalhadores intelectuais “luta, sobretudo, contra a submissão de todo povo ao serviço militar e contra a repressão dos trabalhadores pelo sistema capitalista” (p. 473), desejando “a liberdade pessoal e a igualdade social” e “a imposição dos mandamentos da razão humana” para evitar o “extermínio dos bens culturais e do domínio sangrento de uma minoria” (p. 473). O apelo revolucionário choca-se com a existência de instituições militares incompatíveis com o desenvolvimento pleno da intelectualidade. Esse pensamento não é defendido apenas por Hiller.

O segundo é o artigo *Gehässigkeit* [Odiosidade],³⁸ no qual Alfons Goldschmidt afirma que a liberdade na imprensa é cerceada pela força dos editores. O rompimento dessa força é o passo primordial para o livre desenvolvimento da capacidade intelectual, que só pode ser

³⁶ *Die Weltbühne*. Berlim, v. 27, n. 31, p. 191, 4 ago. 1931.

³⁷ *Die Weltbühne*. Berlim, v. 14, n. 47, p. 473-475, 21 nov.1918.

³⁸ *Die Weltbühne*. Berlim, v. 14, n. 51, p. 589-591, 19 dez. 1918.

alcançado pela união dos intelectuais e pela vitória dos movimentos revolucionários. O terceiro é um editorial intitulado *Rede an Spartakus* [Discurso à Liga Espartaquista],³⁹ em que Emil Gumbel enaltece a posição de Liebknecht durante a revolução.

Gumbel atribui ao governo cumplicidade nas falsas notícias veiculadas pelo exército durante a guerra e critica as medidas violentas para conter a revolução. Para o autor, as medidas violentas impedem a real liberdade de imprensa e a formação de uma camada bem informada de leitores, principalmente em emio ao proletariado, público-alvo dos discursos espartaquistas. A busca pelo esclarecimento é o argumento central de seu artigo, como podemos observar no seguinte excerto:

[...] pois somente quando a opinião pública estiver esclarecida sobre a culpa do *ancien régime*⁴⁰ e somente quando todo o povo realmente souber como foi intrujado e enganado é que haverá uma grande maioria socialista na constituinte. (GUMBEL, 1918, p. 571)

Comum a Hiller, Goldschmidt e Gumbel é o fato de que, no início da década de 1920, marcada pela “reorientação e definição de localização críticas, reflexões sobre a eficácia da literatura e a tarefa do escritor” (WEYERGRAF, 1995a, p. 140), todos desejam estabelecer o predomínio do que consideram ser a “razão”. Porém, essa força de expressão encontra obstáculos logo após o impulso dado pela revolução no início dos anos de 1920.

³⁹ *Die Weltbühne*. Berlim, v. 14, n. 51, p. 569-571, 19 dez. 1918.

⁴⁰ Em francês, no original.

3. KASPAR HAUSER E O MUNDO EM CONFLITO: A POESIA SATÍRICA

3.1 A origem do pseudônimo Kaspar Hauser

O pseudônimo Kaspar Hauser surge após a guerra de 1914-1918, período em que Kurt Tucholsky trabalhara na frente oriental em tarefas administrativas. Ele “nasce” das necessidades do escritor e jornalista inserido nas relações de produção de sua época. Em 1918, quando Tucholsky retorna a Berlim, sua situação financeira é delicada. Ele publica semanalmente poemas sob outro pseudônimo, Theobald Tiger, no hebdomadário satírico *Ulk*. Por esse motivo, Tucholsky julga necessário incorporar um “novo poeta” às páginas da *WB*: é Kaspar Hauser, cujas circunstâncias de nascimento são anunciadas em *Namensänderung* [Mudança de nome], explanado a seguir.

O poema é assinado por Theobald Tiger e publicado no dia 5 de dezembro de 1918. Nele, o poeta despede-se de seus leitores e apresenta-lhes a nova criatura tucholskyana. O poema de Tiger contém quatro quartetos com rimas cruzadas e um quinteto. Versos jâmbicos e alternância entre cadência feminina e masculina marcam o ritmo tanto nos versos pentassilábicos quanto nos dois versos finais, trissílabos. Novamente enfatizamos serem as traduções nossa responsabilidade, salvas as devidas indicações.

Namensänderung ⁴¹	Mudança de nome
1 Ich muss mir einen neuen Namen geben.	Preciso dar-me um novo nome.
2 Mein Gott, wer ändert nicht in großer Zeit!	Meu Deus, quem é que não muda na grande era!
3 Man kann ja auch als Kaspar Hauser leben,	Pode-se viver também como Kaspar Hauser,
4 wie er war ich von aller Welt so weit.	como ele, eu estava distante de todo mundo.
5 Ich Menschenfremdling dacht in meiner Klause:	Eu, estranho aos homens, pensei no meu eremitério:
6 Ist ein Professor einmal Monarchist,	Se um professor já foi monarquista
7 weht einmal Schwarz-Weiß-Rot von seinem Hause,	E diante de sua casa já tremulou a preto-branco- vermelha
8 dann, dacht ich, bleibt er eben, was er ist.	Então, pensei, ele continua a ser o que sempre foi.
9 Ich Kind! Da lebt ich so im frommen Wahne.	Sou uma criança! Vivo então em inocente delírio
10 Der hat ja gar nicht jenen Thron gemeint!	Ele nunca pensou naquele trono!
11 Sein Banner ist die kleine Wetterfahne:	O seu estandarte é o pequeno cata-vento:
12 Zahlst du Pension? Wenn nicht, bist du der Feind.	Você paga pensão? Se não, você é o inimigo.

⁴¹ *Die Weltbühne*. Berlim, v. 14, n. 49, p. 540, 5 dez. 1918.

13	Und flugs und flink hat er sich umgewandelt.	E, sem hesitar, ele se transformou.
14	Man ändert seinen Namen, nicht das Herz.	Muda-se o nome, não o coração.
15	Man lernt die neuen Worte, und man handelt	Aprendem-se as palavras novas, e negocia-se
16	die Überzeugung nunmehr anderwärts.	a convicção em outro lugar.
17	So zeigt sich denn beim Leben und beim Schreiben:	Assim se mostra na vida e na escrita:
18	die Reaktion ist alt – die Phrase neu.	A reação é antiga – o lugar-comum, novo.
19	Ich aber will gern euer Alter bleiben,	Mas eu quero continuar o mesmo de sempre,
20	als Kaspar Hauser.	como Kaspar Hauser.
21	Bleibt mir weiter treu!	Continuem fiéis a mim!

O eu lírico destaca a impossibilidade de manter-se incólume às mudanças provocadas pela guerra mundial – ou *die große Zeit* [a grande era], como ela é ironicamente denominada em diversas ocasiões. As mudanças são tanto de natureza ideológica como financeira.

Para o eu lírico, *man kann ja auch als Kaspar Hauser leben / wie er war ich von aller Welt so weit* [pode-se viver também como Kaspar Hauser, / como ele, eu estava distante de todo mundo] (terceiro e quarto versos). Ele refere-se à figura homônima de um jovem rapaz que surge em 1828 na cidade alemã de Nurembergue, na Baviera. À época, ele chama a atenção devido ao seu comportamento (sabe apenas balbuciar ruídos breves), à lenda criada sobre sua possível origem nobre e à sua morte, cujas circunstâncias, tão obscuras quanto as de seu surgimento, permanecem não esclarecidas. É como uma espécie de arquétipo da estranheza do homem face ao mundo que Tiger apresenta o personagem, colocando-o para contemplar o mundo com uma mescla de estranheza e desorientação.

Em seguida, destaca-se outra vez a dificuldade de se viver em um novo tempo em que prevalecem antigas formas de pensamento, simbolizadas pelas cores da bandeira prussiana: *Ich Menschenfremdling dacht in meiner Klause: / Ist ein Professor einmal Monarchist, / weht einmal Schwarz-Weiß-Rot von seinem Hause* [Eu, estranho aos homens, pensei no meu eremitério: / Se um professor já foi monarquista / E diante de sua casa já tremulou a preto-branco-vermelha] (quinto, sexto e sétimo versos). Elas excluem qualquer visão de mundo e comportamento distintos. O novo tempo não é nada pacífico. Em dezembro de 1918, com a guerra recém-encerrada, proclama-se a república e a revolução estende-se a diversas cidades do país. Diante disso, Tiger vê a urgência em mudar também sua concepção de mundo. A ideia, desenvolvida ao longo do poema, encontra sua conclusão na última estrofe.

Os versos demonstram como a mudança dos nomes não acarreta o completo desaparecimento de Tiger no novo poeta Hauser. É como se, a partir de então, existisse um “pseudônimo do pseudônimo”, por assim dizer: uma nova identidade para Tiger. Sendo assim,

pode-se observar o delineamento de um projeto estético de Kurt Tucholsky para cada um de seus pseudônimos, como ele mesmo declararia em seu ensaio *Wir alle Fünf* [Nós cinco],⁴² apresentado a seguir.

Die rechtsstehende Presse amüsiert sich seit einiger Zeit damit, mich mit allen meinen Pseudonymen als “den vielnamigen Herrn” hinzustellen, “der je nach Bedarf unter diesem oder unter jenem Namen schreibt”. Also etwa: Schmock oder Flink und Fliederbusch oder so eine ähnliche Firma.

Aber wir stammen alle Fünf von einem Vater ab, und in dem, was wir schreiben, verleugnet sich der Familienzug nicht. Wir lieben vereint, wir hassen vereint – wir marschieren getrennt, aber wir schlagen alle auf denselben Sturmhelm.

Und wir hassen jenes Deutschland, das es wagt, sich als das allein echte Original-Deutschland auszugeben, und das doch nur die schlechte Karikatur eines überlebten Preußentums ist. Jenes Deutschland, wo die alten faulen Beamten gedeihen, die ihre Feigheit hinter ihrer Würde verbergen; wo die neuen Sportjünglinge wachsen, die im Kriege Offiziere waren und Offiziersaspiranten, und die mit aller Gewalt – und mit welchen Mitteln! – wieder ihre Untergebenen haben wollen. Und deren tiefster Ehrgeiz nicht darin besteht: etwas wert zu sein – sondern: mehr wert zu sein als die andern. Die sich immer erst fühlen, wenn sie einen gedemütigt haben. Jenes Deutschland, wo die holden Frauen daherblühen, die stolz auf ihre schnauzenden Männer sind und Gunst und Liebesgaben dem bereit halten, der durch bunte Uniform ihrer Eitelkeit schmeichelt. Und die in ihrem Empfinden kaltschnäuziger, roher und brutaler sind als der älteste Kavallerie-Wachtmeister. Wir alle Fünf hassen jenes Deutschland, wo der Beamtenapparat Selbstzweck geworden ist, Mittel und Möglichkeit, auf den gebeugten Rücken der Untertanen herumzutampeln, eine Pensionsanstalt für geistig Minderbemittelte. Wir alle Fünf unterscheiden wohl zwischen jenem alten Preußen, wo – neben den fürchterlichsten Fehlern – wenigstens noch die Tugenden dieser Fehler vorhanden waren: unbeirrbar Tüchtigkeit, Unbestechlichkeit, catonische Strenge und puritanische Einfachheit. Aber es hat sich gerächt, dass man all das nur als Eigenschaften der

A imprensa de direita diverte-se há algum tempo me apresentando, com todos meus pseudônimos, como “o senhor de muitos nomes que escreve sob esse ou sob aquele nome, de acordo com a necessidade”. Algo assim: escritorzinho ou Fink e Fliederbusch ou uma designação semelhante.

Nós cinco descendemos de um pai, e naquilo que nós escrevemos não se nega o laço familiar. Nós amamos juntos, nós odiamos juntos – nós marchamos separados, mas batemos no mesmo capacete de soldado.

E nós odiamos aquela Alemanha que se atreve a se fazer passar pela Alemanha realmente legítima e que ainda é a caricatura sem graça de um prussianismo que sobreviveu. Aquela Alemanha onde florescem os antigos funcionários públicos preguiçosos que escondem sua covardia atrás de sua dignidade; onde crescem os jovens esportistas que, na guerra, foram oficiais e aspirantes a oficiais e que, com toda a violência – e com quais meios! –, querem ter de volta seus subordinados. Sua mais profunda ambição não consiste em ter algum valor, mas sim ter mais valor do que os outros. Eles sentem-se bem somente quando humilham alguém. Aquela Alemanha onde florescem as mulheres graciosas e orgulhosas de seus maridos que dizem impropérios e que dispõe sua graça e donativos àquele que, com seu uniforme colorido, lisonjeia sua vaidade. E que, na sua sensibilidade, são mais impiedosas, grosseiras e cruéis do que o mais antigo mestre de cavalaria. Nós cinco odiamos aquela Alemanha onde o aparato do funcionalismo público se tornou um fim em si mesmo, um meio e uma possibilidade de pisotear as costas curvadas dos subalternos, um sanatório para deficientes mentais. Nós cinco distinguimos entre aquela antiga Prússia onde – ao lado dos mais terríveis erros – existiam ao menos as virtudes desses erros: eficiência inflexível, incorruptibilidade, rigidez catoniana⁴⁴ e simplicidade puritana. Mas saiu caro o fato de que se cultivou tudo isso somente como característica da casta dominante e se alimentou o ‘homem comum’ com livros escolares

⁴² *Die Weltbühne*. Berlim, v. 18, n. 34, seção “Rundschau”, p. 204-205, 24 ago. 1922.

⁴⁴ Relativo a Marcos Pórcio Cato (234-149 a.C.), político e censor romano rigoroso, severo e austero.

Herrscherkaste züchtete und den ›gemeinen Mann‹ mit verlogenen Schullesebüchern und Zeichnungslisten für Kriegsanleihen abspeiste. So sieht kein Mensch einen Hund an wie die regierenden Preußen ihre eignen Landsleute, von deren Steuern und Abgaben sie sich nährten. Und wir hassen jenes Deutschland, das solche Bürger hervorgebracht hat: flaue Kaufleute, gegen die gehalten die alten Achtundvierziger Himmelsstürmer⁴³ waren – satte Dickbäuche, denen das Geschäft über alles ging, und die hoch geschmeichelt waren, wenn sie an ihrem Laden das Hoflieferantenschild anheften durften. Sie grüßten noch die leere Hofkarosse und betrachteten ehrfurchtsvoll den Mist der kaiserlichen Pferde. Spalierbildner ihres obersten Kommiss.

Wir alle Fünf lieben die Demokratie. Eine, wo der Mann zu sagen hat, der Freie und der Verantwortungsbewußte. Eine, wo die Menschen nicht ›gleich‹ sind wie die abgestempelten Nummern einer preußischen Kompanie, jener Inkarnation eines Zuchthausstaates – sondern eine, wo zwischen einem Bankpräsidenten und seinem Portier kein Kastenunterschied mehr besteht, sondern nur ein ökonomischer und einer in der äußern Beschäftigung. Ob sie miteinander Tee trinken, ist eine andre Sache. Dass es aber alles beides Menschen sind, steht für uns fest.

Jenes Deutschland wollen wir zerstören, bis kein Achselstück mehr davon übrig ist. Dieses wollen wir aufbauen, wir alle Fünf.

Und ob das Blatt für die Idioten der Reichshauptstadt und seine geistesverwandte Wulle- und Mudicke-Presse lügt, hetzt oder tadelt: – wir gehören zusammen, wir alle Fünf, und werden sie auf die hohlen Köpfe hauen, dass es schallt, und dass die braven Bürger denken, die kaiserliche Wache ziehe noch einmal auf und der Gardekürassier schlage noch einmal die alte Kesselpauke.

Wir sind fünf Finger an einer Hand. Und werden auch weiterhin zupacken, wenns not tut.

mentirosos e formulários para empréstimos de guerra. Ninguém olha um cachorro como os governantes prussianos olham seus conterrâneos, de cujos impostos e contribuições aqueles se nutrem. E nós odiamos aquela Alemanha que produziu tais cidadãos: comerciantes fracos diante dos quais os antigos participantes da revolução de 1848 eram comunardos – barrigas gordas e fartas para as quais o comércio está acima de tudo e que eram muito adulados quando tinham a placa de fornecedores da corte pendurada em sua loja. Eles ainda saudavam a carruagem vazia da corte e contemplavam, cheios de veneração, a sujeira dos cavalos imperiais. Eles recebem seus administradores fazendo um corredor.

Nós cinco amamos a democracia. Uma em que o homem se expressa, o homem livre e consciente de suas responsabilidades. Uma em que os homens não sejam “iguais” como os números estampados da companhia prussiana, aquela encarnação do Estado-prisão – mas sim aquela em que não exista mais diferença de casta entre o presidente do banco e seu porteiro, mas apenas uma diferença econômica e uma na ocupação externa. Se eles tomam chá juntos, já é outro assunto. Mas que não haja dúvidas de que ambos são seres humanos. Nós queremos acabar com aquela Alemanha até não sobrar dragona nenhuma dela. É isso que queremos estruturar, nós cinco.

E se o jornal para os idiotas da capital do Reich e sua imprensa com espírito de porco mentem, fazem agitação política ou reprovações: nós pertencemos um ao outro, nós cinco, e vamos bater nas cabeças ocas até ressoar e até os cidadãos íntegros pensarem que a guarda imperial desfile novamente e que os soldados da guarda imperial façam rufar novamente os tambores.

Nós somos cinco dedos em uma mão. E continuaremos a intervir sempre que necessário.

Segundo Tucholsky, “imprensa de direita diverte-se há algum tempo me apresentando, com todos meus pseudônimos, como ‘o senhor de muitos nomes que escreve sob esse ou sob aquele nome, de acordo com a necessidade’”. Ao fato ele contrapõe a unicidade entre os cinco nomes: “Nós cinco descendemos de um pai, e naquilo que nós escrevemos não se renega o laço

⁴³ O termo faz referência aos comunardos que organizaram um governo de trabalhadores na França após a Revolução de 1789. Os membros foram derrotados por soldados franceses e prussianos em 1871.

familiar. Nós amamos juntos, nós odiamos juntos – nós marchamos separados, mas batemos no mesmo capacete de soldado” (p. 204). Em seu ensaio, Tucholsky exhibe os temas recorrentes na produção literária sob seus pseudônimos, tanto os que recebem julgamento negativo, como o militarismo prussiano, quanto os que motivam positivamente sua escrita, como a defesa do pacifismo.

Ele afirma que todos seus nomes – em outros termos, seus pseudônimos – lutam contra a Alemanha impregnada de valores imperiais, aquela “que se atreve a se fazer passar pela Alemanha realmente legítima e que ainda é a caricatura sem graça de um prussianismo que sobreviveu”. É nessa Alemanha que se escondem funcionários públicos preguiçosos e covardes, representantes da burocracia prussiana e obstáculos na tomada de decisões.

É essa burocracia que traz à república as orientações prussianas baseadas em máximas conservadoras e autoritárias, apesar de se declararem, durante o império, seguidoras do “evangelho embusteiro da objetividade e neutralidade executivas” (WEHLER, 1994, p. 74). Como representantes dessa categoria, poderíamos pensar, entre outros, na figura satirizada do professor e pastor Wilhelm Kahl, objeto de crítica satírica em *Preußische Professoren, Zwischen den Schlachten e Badetag*.

Em seguida, Tucholsky exhibe a causa de prazer dos cinco pseudônimos. O principal é a democracia, antítese da Alemanha anteriormente descrita, e que permite ao homem livre e consciente ter liberdade de expressão. A democracia, ao contrário da política prussiana que anula o indivíduo, rotulando-o com um número militar, elimina a estrutura de casta da sociedade prussiana. A democracia opõe-se ao universo da imprensa de direita e torna-se o microcosmo de um mundo desejado pelas cinco personalidades, desejo para o qual os cinco dedos da mesma mão continuarão intervindo “sempre que necessário”.

Através da análise dos poemas elaborados com a “forma discursiva” satírica, pretendemos compreender como o pseudônimo Kaspar Hauser insere-se no projeto estético e ideológico do ortônimo, destacando as especificidades da elaboração de sua crítica satírica. Na análise, salientamos dois aspectos: quais são os temas abordados por Kurt Tucholsky sob o pseudônimo Kaspar Hauser e como ele os transforma em objetos de crítica satírica em seus poemas.

3.2 O nacionalismo: manifestações e símbolos

A compreensão de um fator social como resultado de um processo amplo de imbricações de diferentes naturezas é a concepção de Planert (2004). Para a autora, na segunda metade do século XVIII, quase todas as noções do nacionalismo “moderno” encontram-se presentes nas elites nobres e da classe média. Entretanto, somente após as guerras contra Napoleão, entre os anos de 1813 e 1815, elas começam a se fortalecer e a germinar, ainda lentamente, em outros setores da população. Para compreender esse processo durante o século XIX, a autora recua um pouco mais, para localizar seus aspectos fundamentais na segunda metade do século XVIII.

A autora busca definir o nacionalismo integrando três pontos de vista: o cultural, o político e o sócio-histórico. Ele tem raízes culturais porque é uma “ideologia de integração” (PLANERT, 2004, p. 11) que funciona a partir do princípio de inclusão e de exclusão. Ele inclui os membros pertencentes a um mesmo “núcleo étnico atemporal”, ideia que contém um princípio mítico de origem. Por extensão, quem não pertence a essa comunidade deve ser excluído. O fundamento religioso do nacionalismo é um argumento também de Wehler (2003, p. 22; 2013), para quem o nacionalismo faz os membros de uma coletividade considerarem-se o povo escolhido. Tal representação do nacionalismo tem um efeito integrador bastante amplo.

Segundo Wehler (2003, p. 22), o efeito integrador do nacionalismo durante o império forma a representação da “missão alemã” e “legitima a nação a empregar armas na defesa de interesses genuinamente nacionais”. Ele intensifica a visão negativa do *outro*, que se torna um inimigo desconhecido que deve ser excluído. Nas palavras de Wehler, o efeito integrador do nacionalismo “aprofunda suas fobias contra todos os adversários nacionais”, e o nacionalismo “integra como religião política a comunidade de seus seguidores, estabilizando o sentimento de identidade da nação contra todos os ataques.” Observe-se como Wehler ressalta a atuação do nacionalismo na construção da autoimagem do membro do grupo a partir da ênfase na identidade do outro. Esse aspecto é satirizado em *Ach, sind wir unbeliebt!*.

O efeito integrador do nacionalismo cria uma representação específica da identidade alemã, segundo a qual todos descendem de um grupo com cultura e língua comuns e, ao mesmo tempo, distintas e superiores às de outras “coletividades sociais” (PLANERT, 2004, p. 15), sobretudo à francesa. O princípio de uma comunidade imaginada é baseado numa história comum. Segundo Planert, o processo de sacralização justifica sacrificar-se pela “pátria”: é a recompensa do princípio de inclusão de si e da exclusão do outro.

Uma vez evocado um passado mítico no desenvolvimento do nacionalismo, constrói-se um “sistema de crença secular que atua como o mais elevado princípio de legitimação”, exigindo “lealdade e prioridade de seus integrantes face a outros valores” (PLANERT, 2004, p. 11). A premissa evoca um fundamento religioso. A obediência equivale à promessa de participação: na religião, no reino divino; no nacionalismo, no grupo coletivo e escolhido. Exploraremos posteriormente tal vertente – a da pertença a um *nós*-grupo e a exclusão de um *eles*-grupo, para a qual empregaremos o referencial de Elias (2000) – na análise de *Ich dachte schon...*

A terceira característica do nacionalismo “moderno”, segundo a autora, é a “sócio-histórica”. Trata-se das “representações nacionais articuladas por determinados porta-vozes de interesses de classes sociais restritas” (PLANERT, 2004, p. 11) e com maior acesso aos meios de comunicação. A autora refere-se à classe média culta, marcada por mudanças estruturais como o maior acesso às universidades. As mudanças levam ao que a autora denomina de “revolução na leitura” (PLANERT, 2004, p. 14): a ampla veiculação de revistas e jornais corrobora o que se entende por “alemão”. Outras consequências dessas alterações são a crítica à nobreza de orientação francesa e a busca pela criação da unidade e da valorização da língua alemã.

Na primeira metade do século XIX, esses aspectos desenvolvem-se como características que marcarão, mais tarde, o império entre 1871 e 1914 e que, como adiantamos, são objetos da sátira dos poemas assinados por Kaspar Hauser. Planert aponta para o desenvolvimento de uma literatura nacional alemã, que concebe a nação teuto-prussiana com poderes transcendentais até então restritos à religião. São os representantes religiosos, principalmente os pastores protestantes, que colaboram para divulgar a noção de pátria como um elemento religioso, ao pregarem sermões que incitam o combate ao inimigo e defendem a guerra como instrumento de legitimação. Veremos que os pastores são um dos objetos da sátira em *Religionsunterricht*.

Para a autora, três noções básicas inter-relacionadas influenciam a configuração do nacionalismo moderno, que se desenvolve durante o século XIX e se consolida, no caso alemão, durante o período imperial. A primeira noção é a promessa de igualdade e participação (retomemos Wehler: em um grupo “selecionado”, numa perspectiva religiosa); a segunda é a ampla difusão de “representações nacionais” (PLANERT, 2004, p. 16) em tempos de guerra.

Um exemplo das “representações nacionais” é o forte mercado literário voltado à guerra entre 1914-1918. Na Alemanha, até o fim de 1915, haviam sido publicados 235 volumes de poemas que glorificavam a batalha, num montante de 500 mil poemas (WEHLER, 2003, p. 19).

A terceira noção básica, para Planert, é a exclusão do outro – do *Fremde*, do estrangeiro – como afirmação de si e, por extensão, da autoimagem como membro de um grupo seletivo. A agressividade como um instrumento usado pelos membros de um grupo para se impor diante do outro é o fio que amarra as três noções, segundo Planert.

Após o percurso sobre as características gerais do nacionalismo, iniciemos as análises, durante as quais ampliaremos as noções expostas.

3.3 O nacionalismo nos poemas satíricos

3.3.1 A religião

Em *Religionsunterricht*, é apresentada uma manifestação conduzida por representantes religiosos na cidade de Berlim. Em cada um dos doze dísticos, no terceto inicial e no quarteto final, expõe-se um dos fatos relacionados àquilo que o eu lírico denomina de “aula de religião”: o ensino religioso (segunda estrofe), a virtude cristã (terceira estrofe), a ligação entre ambos e a guerra (quinta estrofe), o falso juramento a um mandamento (sexta estrofe) e questões financeiras (sétima e oitava estrofes). Ele expõe diferentes elementos que se destacam no universo religioso, inserindo-o no político e misturando o sagrado e o profano.

Religionsunterricht ⁴⁵	Aula de religião
1 Berliner Pastöre und Zentrumsherren 2 durchziehen die Straßen und plärren 3 Choräle.	Pastores berlinenses e senhores do <i>Zentrum</i> percorrem as ruas e choramingam em corais.
4 Denn die revolutionären Affen 5 wollen die Schulreligion abschaffen.	Pois os revolucionários idiotas querem eliminar a religião na escola.
6 Wer garantiert nun der gutgläubigen Jugend 7 die garantiert echte christliche Tugend?	Quem garante à juventude de boa fé A virtude cristã, garantidamente genuína?
8 Denn was da geht in ein christlich Ohr, 9 fürs ganze Leben hält das vor.	Pois o que entra num ouvido cristão permanece para a vida toda.
10 Wer lehrt nun die Kleinen nach diesem Krieg 11 die Sätze der praktischen Metaphysik?	Quem ensina os pequenos depois dessa guerra os preceitos da metafísica prática?
12 Als da sind: Du solltest nicht töten! 13 Außer, wenn die Fahnen in Nöten.	Lá consta: Não matarás! Exceto se a bandeira mandar.
14 Diese weisen Lehren – wie Paulus uralt...	Essas doutrinas sábias – como Paulo, em

⁴⁵ *Die Weltbühne*. Berlim, v. 15, n. 2, p. 47, 9 jan. 1919.

Wehler fornece detalhes sobre as duas confissões (a protestante e a católica) durante os anos de 1914-1918. Eles são importantes para compreendermos como o ataque satírico é elaborado. Para o autor, o período é formado por “dogma[s] pseudo-teológico[s]” (2003, p. 24) professados pelas duas religiões. Vejamos em que consiste essa afirmação e em que medida o poema se relaciona com ela.

Para Wehler (2003, p. 24), a visão da guerra como um “alívio após anos de tensão” (entenda-se: ausência de guerras) é defendida, por exemplo, por um professor de teologia protestante. Um pregador da corte afirma que Deus está ao lado dos alemães e contra os inimigos, e um pastor evangélico residente em Munique defende a “guerra santa”. Expressões que definem a guerra como “despertar do espírito” e “dias do reino de Deus na Terra” justificam o motivo pelo qual Wehler denomina tal concepção de “a santificação da guerra pelas igrejas”.

Nos anos iniciais de guerra, não demora para os milhares de sermões atuarem como difusores de uma política externa agressiva. Eles reforçam os atos militares, aos quais imprimem qualidades heroicas ao enfatizar a “superioridade da cultura alemã em seu duelo com os inimigos traiçoeiros” (WEHLER, 2003, p. 24). Os sermões não são divulgados apenas de forma oral. Eles ampliam sua eficiência porque eram impressos e distribuídos aos soldados do fronte e à população civil.

A leitura dos sermões equipara-se à do jornal na construção de uma memória coletiva em uma comunidade imaginada. A leitura pode ser efetuada várias vezes, em vários locais e por pessoas desconhecidas entre si e que se integram pelo tom messiânico empregado tanto nas descrições dos atos militares – a guerra é conduzida em “louvor a Deus” – quanto nos apelos aos fiéis – o alemão “é o povo predestinado por Deus a vencer” a guerra (WEHLER, 2003, p. 24). A visão de Deus como aliado dos alemães e os soldados como Seus enviados alicerça o preceito religioso do nacionalismo, destacado anteriormente por Planert (2004). Ela impulsiona que soldados de ambos os credos a lutar contra inimigos internos e externos – contra o *outro* – e a morrer para evitar o estigma de traidores do militarismo.

Em linhas gerais, essa é a constituição dos “dogmas pseudo-teológicos” que fundem nacionalismo e religião durante os anos de 1914-1918. Os princípios religiosos do conceito de ser um povo eleito e a consciência da promessa de salvação que ele encerra, da representação da nação como “terra santa”, do desprezo ao oponente, que deve ser combatido como inimigo mortal, e da consequente crença numa figura messiânica fortalecem a homogeneidade interna. Eles criam e ressaltam as diferenças entre o “povo eleito” e o “outro”.

Wehler (2003, p. 25) dedica atenção ao papel desempenhado pelos pastores no período de 1914 a 1918. O autor afirma que mais de oitenta por cento deles propagam sermões de cunho conservador e nacionalista. Eles divulgam e defendem a política de guerra do Supremo Comando Militar, comandado por Hindenburg e Ludendorff, e sua *Vaterländischer Unterricht* [lições de patriotismo]. As “lições de patriotismo” são uma promulgação de setembro de 1917 e visam repelir qualquer forma de manifestação contrária aos princípios definidos pelo Alto Comando do Exército, tanto entre civis quanto entre soldados. Dentre eles, destaca-se o fato de que a vitória é um fato estabelecido desde o início da guerra, restando ao soldado apenas consolidá-la. O objetivo é manter o controle sobre os soldados diante dos revezes.

Após o percurso, voltemos ao poema. O sintagma *Berliner Pastöre*, no primeiro verso, é usado em sentido depreciativo. Os pastores percorrem as ruas da capital e nada mais lhes resta exceto “choramingar” o passado derrocado, simbolizado pela música dos “corais”. Derrocado porque assim também o é o antigo império, por cuja defesa da ordem política os pastores se engajaram.

Ao longo do poema, outro tema ligado à religião é criticado: a reforma escolar proposta em novembro de 1918 pelos ministros Adolph Hoffmann (USPD) e Konrad Haenisch (SPD), ambos responsáveis pelo ministério da educação. A principal diretriz do projeto é a não obrigatoriedade do ensino religioso nas escolas. O tema surge em outra ocasião, como veremos adiante em *Preußische Professoren*, estruturado igualmente com a forma discursiva satírica.

No terceto inicial de *Religionsunterricht [Berliner Pastöre und Zentrumsherren / durchziehen die Straßen und plärren / Choräle]* (Pastores berlinenses e senhores do Zentrum / percorrem as ruas e choramingam em / corais), encontra-se o elemento extratextual que constitui o ataque referencial. No início do mês de janeiro, ocorre um protesto em Berlim contra o projeto de Hoffmann e Haenisch. Seus detalhes são noticiados na edição matutina do jornal *Berliner Tageblatt*, veiculada no dia 2 de janeiro de 1919, como podemos observar na reportagem intitulada *Straßendemonstrationen und Zentrumspartei. Gründung der “Christlichen Partei”. Sturm auf das Kultusministerium* [Protestos de rua e o partido Zentrum. Fundação do Partido Cristão. Ataque ao ministério da educação].⁴⁶ Após uma assembleia do partido *Zentrum*, da qual participam católicos, protestantes e o professor da Faculdade Evangélica da Universidade de Berlim, Karl Dunkmann,

[...] **ein großer Demonstrationzug**, der dem [...] formou-se **um grande protesto** contra o Kultusminister Hoffmann galt. Unter ministro Hoffmann. Sob efusivos gritos de

⁴⁶ *Berliner Tageblatt*. Edição matutina. Berlim, v. 48, n. 2, p. 2, 2 jan. 1919. Destaques do jornal.

forwährenden Hochrufen auf die neue Partei und Rufen “Nieder mit Liebknecht und Rosa Luxemburg” bewegte sich der Zug auf der Nordseite der Linden bis in die Nähe des Kultusministeriums. Dort entstand nun ein unausgesetztes Rufen nach Hoffmann, ohne dass im Kultusministerium davon Notiz genommen wurde. Da erscholl plötzlich der Ruf: “Holen wir Hoffmann herunter, runter muss der Kerl!” Auf die Aufforderung hin eilte eine größere Anzahl von Personen über die Mittelwege der Linden nach dem Kultusministerium und erzwang sich dort den Eingang. In wenigen Stunden war das Kultusministerium von Tausenden umlagert, die eine drohende Haltung gegen Hoffmann einnahmen. Die Eindringenden kehrten aber zurück mit der Meldung, dass Hoffmann nirgends zu finden sei. Die Mitteilung wurde mit hunderfältigen Rufen “Feigling” quitteiert. Von einem Auto herab hielt nun Dr. Pfeiffer folgende Ansprache: “Vor diesem Hause, in dem eigentlich die heiligen Güter des Volkes gehegt und geschützt werden sollten, legen wir entrüstet Verwahrung ein gegen das Vorhegen des Ministers Hoffmann. Dessen Bosheit noch übertrumpft wird durch die Dummheit seines Vorgehens. Wir geben diesen Mann der Verachtung preis. Wenn Hoffmann glaubt, uns vergewaltigen zu können, so erklären wir, dass wir den Kampf ruhig aufnehmen werden, wie wir ja früher den Kampf mit einem viel größeren (Bismarck) nicht gescheut haben. Angesichts der Hetze, die die Partei der äußersten Linken gegen den Volksstaat ins Werk setzt, rufen wir: “Nieder mit der sozialistischen Republik! Es lebe die demokratische Republik!” Die Versammelten stimmten lebhaft in das Hoch ein und sangen die Choräle “Großer Gott, wir lieben dich” und “Ein‘ feste Burg ist unser Gott.”

“viva” para o novo partido e de gritos de “Abaixo a [Karl] Liebknecht e Rosa Luxemburgo”, o grupo se deslocou pelo lado norte da [avenida Unter den] Linden até as proximidades do ministério da educação. No local começaram os gritos por Hoffmann, os quais não foram notados pelo ministério da educação. Foi então que bradaram, de repente: “Vamos trazer Hoffmann aqui para baixo! O sujeito deve descer!” Seguiu-se a essa exigência um número maior de pessoas que, com pressa, atravessou o caminho que separa a [avenida Unter den] Linden do ministério da educação e forçou a entrada lá. Em poucas horas o ministério da educação estava tomado por milhares [de manifestantes], que tomaram uma atitude ameaçadora em relação a Hoffmann. Os invasores retornaram após serem avisados de que Hoffmann não estava presente em lugar nenhum. O comunicado foi recebido por centenas de vozes que gritaram em coro “Covarde”. Em um automóvel, Dr. Pfeiffer fez o seguinte discurso: “É defronte a esta casa, em que, no fundo, os bens mais sagrados do povo deveriam ser cultivados e protegidos, que protestamos indignados contra os atos do ministro Hoffmann, cuja vilania será ainda superada pela estupidez de seu ato. Nós desprezamos esse homem. Se Hoffmann acredita poder nos violentar, então nós declaramos que aceitaremos tranquilamente a luta, assim como nós já lutamos outrora com alguém bem maior (Bismarck) sem hesitar. Em virtude da difamação que o partido das extremas esquerdas cria contra o Estado popular, nós clamamos: “Abaixo a república socialista! Viva a república democrática!”. O discurso foi intensamente ovacionado aos gritos de “viva!” e todos começaram a cantar os corais “Grande Deus, nós te amamos” e “Nosso Deus é uma fortaleza”.

A voz do poema demonstra ter conhecimento da manifestação religiosa e política, abordada na primeira estrofe. Observa-se como o poema satírico tem seu sentido complementado com a vinculação a um evento específico. A relação da sátira com os assuntos atuais e de conhecimento geral nos periódicos pode facilitar a comunicação entre satirista e leitor (SIMÕES JUNIOR, 2007). A alusão ao evento, o elemento extratextual do ataque satírico, orienta a compreensão do leitor.

O enunciado *plärren / Choräle* ganha maior expressão ao escarnecer o encerramento da manifestação, momento em que são entoadas canções religiosas e o termo *Choräle* passa a ter não somente o significado metafórico mencionado anteriormente. Destaca-se como a reportagem do *Berliner Tageblatt* exibe a ira dos manifestantes dirigida contra Karl Liebknecht e Rosa Luxemburgo. Ambos viriam a ser assassinados poucos dias depois, em 15 de janeiro de 1919.

Para se referir aos agentes envolvidos na reforma educacional, o eu lírico utiliza o epigrama, poema de breve extensão marcado pela concisão sentenciosa e satírica e pela liberdade formal (BURDORF, 2007, p. 194). Observe-se que, no quarto verso, busca-se reduzir a repercussão da manifestação ao chamar de *revolutionären Affen* [revolucionários idiotas] os defensores do projeto. A expressão alude ao duplo comando do ministério da educação – como mencionado, exercido por Hoffmann e Haenisch –, originado na composição do governo após a revolução de novembro de 1918.

A segunda estrofe é iniciada pela conjunção explicativa *denn* [pois]: *Denn die revolutionären Affen / wollen die Schulreligion abschaffen* [Pois os revolucionários idiotas / querem eliminar a religião na escola]. Seu emprego é irônico. Através desse recurso, os *Berliner Pastöre* e *Zentrumsherren* [senhores do *Zentrum*] ganham vozes e protestam contra a reforma religiosa. A conjunção faz a atenção do leitor voltar-se à elaboração argumentativa que motiva o protesto, na perspectiva satírica. Afinal, o eu lírico precisa convencer seu público do seu ponto de vista e, para tanto, emprega diversos recursos, sobretudo cômicos. Certamente a conotação negativa do epíteto *Affen* esvazia e zomba do sentido presente no adjetivo *revolutionär*. A combinação aparentemente discrepante auxilia na construção do humor, um importante componente satírico.

A linguagem rude e que visa a chocar o leitor é um dos aspectos centrais da sátira (SIMÕES JUNIOR, 2007) e está associada à agressividade que compõe o ataque ao objeto e à sua norma. O ataque deve ser compreendido pelo leitor e ser por ele suportável. Caso contrário, o texto torna-se expressão de um sentimento singular de aversão. As palavras satíricas devem “causar danos e também ridicularizar” (ARNTZEN, 1989, p. 5). Ridicularizar é um instrumento satírico para se buscar a eliminação social do objeto.

É interessante notar que o postulado nos versos do segundo dístico é outra forma buscada para referir-se ao protesto político-religioso. Destaca-se a posição dos membros do partido *Zentrum*, de orientação católica, diante da reforma escolar proposta pelo ministério.

Alguns dados sobre a história do partido podem auxiliar a compreender o sentido satírico do verso e do poema.

Durante o império, predominantemente protestante, o partido vê sua participação no parlamento diminuir a passos largos. Em 1880, ele detém 23% dos votos e, nas eleições de 1912, 16% (WEHLER, 1994, p. 80). A diminuição tem origem em dois fatores. O primeiro é a defesa de dogmas religiosos, considerados como símbolos de irracionalidade e retrocesso na crescente industrialização da sociedade imperial. O segundo é o agrupamento, numa mesma bandeira, de diferentes interesses políticos até 1914 (WEHLER, 1994, p. 81). Na perspectiva satírica, a união entre os *Berliner Pastöre* e os *Zentrumsherren* não gera outro fruto exceto a capacidade intelectual exemplar de chamar de *revolutionären Affen* os ministros da educação. O resultado é uma postura antidemocrática, antes inerente aos pastores, e agora dividida pelos membros do *Zentrum*.

Por um lado, o partido não é unânime na revolução de novembro de 1918. Muitos de seus membros apoiam o uso de violência para extingui-la. Por outro, alguns membros participam ativamente dos conselhos de trabalhadores e soldados e apoiam a revolução, buscando proporcionar-lhes maior participação política. A representação satírica do partido é intencional. Como mencionamos no primeiro capítulo, o satirista deseja destacar apenas um lado do que considera verdadeiro, a fim de convencer seu público a compartilhar de sua contra-norma.

As três estrofes iniciais são um curto ciclo em torno do qual gira a agressão. Ela é ironicamente invertida e centralizada no verbo *garantieren* [garantir]. Ele está presente no sexto verso, conjugado no presente do indicativo (*Wer garantiert nun der gutgläubigen Jugend*) [Quem garante à juventude de boa fé], e no sétimo, como forma adverbial (*die garantiert echte christliche Tugend?*) [A virtude cristã, garantidamente genuína?]. A agressão é baseada na ironia porque o verbo *garantieren* concorre para a construção de um sentimento de segurança e confiança que é, entretanto, falso. A estrofe encerra um louvor fingido – ou melhor, invertido – que esconde uma repreensão. Repreensão disfarçada de louvor é um dos principais tropos da legitimação da forma discursiva satírica (ARNTZEN, 1989, p. 8).

A terceira estrofe é iniciada com pronome interrogativo *wer* [quem]. Sua função sintática imprime ao verso aspecto inicial de desconhecimento, simbolizado graficamente pelo ponto de interrogação. A questão convida o leitor a participar da construção da resposta. Mas a ironia impede qualquer resposta diversa da intencionada pela voz do poema. A resposta é dada previamente: são os *Berliner Pastöre* e os *Zentrumsherren*, que lutam contra os ministros.

Elabora-se um círculo em que pergunta e resposta complementam-se de acordo com o ataque às figuras políticas e aos pastores da cidade.

Na terceira estrofe, a finitude do corpo é oposta à infinitude da alma. O dogma da religião cristã e dos integrantes do partido é alvo de escárnio. O rebaixamento ocorre no momento em que o dogma religioso é igualado à ideologia política do protesto. Nesse momento, os hinos religiosos são entoados em coro, unindo todos em uma massa indistinta. É o modo como ocorre a defesa de uma contra-norma – nesse caso, contrária à atitude dos membros do *Zentrum*.

O quarto e quinto dísticos formam um conjunto de perguntas e respostas. Ocorre a união de dois elementos *a priori* inconciliáveis: a abstração metafísica e o aspecto prático. Tal enlace é possível somente após a guerra, conflito traumático marcado pela aniquilação da vida e que contraria, na perspectiva cristã satirizada, o quinto mandamento da lei de Deus (“Não matarás”). Todos devem segui-lo e, portanto, não matar – exceto por razões nacionalistas.

Observe-se a presença da bandeira, um dos símbolos nacionalistas para uma comunidade imaginada. O conceito, cunhado por Benedict Anderson e empregado por autores como Hobsbawn (2013) e Wehler (2013) em seus estudos sobre o nacionalismo, será detalhado na análise de *Schäferliedchen*, na qual ressaltamos a exploração satírica do valor simbólico assumido pelo imperador Guilherme II na construção do nacionalismo numa comunidade imaginada.

Para o rigor da argumentação, mencionemos a relação estabelecida em *Religionsunterricht* entre a bandeira e os membros de uma comunidade imaginada. Uma comunidade imaginada preenche um vazio real, ou até mesmo a inexistência de “uma rede de relações ou comunidades humanas” (HOBBSAWN, 2013, p. 69). Em outras palavras, uma comunidade é marcada pelo fato de que seus membros nunca chegarão a conhecer-se mutuamente – daí o adjetivo “imaginada”. Por isso, é preciso um elemento unificador, um símbolo que uniformize sentimentos e ideologias diferentes, criando um vínculo. Neste contexto, ganha relevo a bandeira, cuja função, na perspectiva satírica, é simbolizar a morte. O eu lírico intensifica a associação ao explorar a rima parelha. A similaridade fonética imprime o sentido do verbo *töten* [matar] ao substantivo *Nöten* [necessidades], e as palavras cristãs, esquecidas pelos praticantes, dão lugar à morte como única força.

A sétima estrofe é marcada pela ironia: *Diese weisen Lehren – wie Paulus uralt... / Und was macht, nebenbei, das Pastorengelalt?* [Essas doutrinas sábias – como Paulo, em tempos imemoriais... / E, diga-se de passagem, como está o ordenado dos pastores?]. A ironia tem início

com o elemento anafórico *diese*, que retoma o mandamento ao qual se acrescenta o adjetivo *weisen*. A combinação torna-se irônica quando surge o nome do apóstolo Paulo e sua vida antes da conversão ao cristianismo. Segundo os *Atos* do Novo Testamento, Paulo negou Jesus, dedicando-se a perseguir os primeiros seguidores de Jesus na região de Jerusalém. Ele ficou cego, foi curado depois de três dias e batizado por Ananias. Convertido ao cristianismo, Paulo torna-se um apóstolo.

No poema satírico, o mandamento “não matarás” é contraditório. O espaço aberto pela ironia da sétima estrofe convida o leitor a atribuir sentido aos pensamentos e às associações, ambos possibilitados pelas reticências do décimo quarto verso. O sintagma *Paulus uralt* estende-se à continuidade da perseguição, agora realizada pelos manifestantes nas ruas de Berlim àqueles que pensam e agem de maneira distinta. Lembremo-nos do discurso do Dr. Pfeiffer, registrado pela reportagem do *Berliner Tageblatt*: ele é encerrado com o clamor pelo fim da “república socialista” construída pela “difamação que o partido das extremas esquerdas cria contra o Estado popular.”

O décimo quinto verso divide os dísticos exatamente na metade. Ele é iniciado pela conjunção *und* [e], indicando o acréscimo de outro objeto ao ataque satírico. Toca-se em um tema tabu ao se questionar a condição financeira dos religiosos e, ao enunciar um pensamento na forma de pergunta, insiste-se na participação do leitor. Além de questionamentos inseridos ao longo do poema e da ironia, outra ferramenta abre espaço para a participação do leitor.

Trata-se do imperativo empregado no décimo oitavo verso: *Sieh, der Bürger zieht ein Gesicht* [Veja, o burguês faz cara feia]. O recurso parece incorporar o próprio leitor. Ao mesmo tempo, destaca-se a expressão de ofensa fingida no rosto do cidadão, no verso seguinte: *Gegen den Priester? Er traut sich nicht* [Contra o sacerdote? Ele não tem coragem]. Escancanra-se um aspecto fundamental da tradicional ideologia de Estado alemão presente na construção do nacionalismo, segundo Wehler (1994, p. 106). Trata-se da religião como construtora da crença na autoridade, difundida desde a vulgarização do luteranismo. A prática religiosa luterana influenciou a concepção do líder de Estado como “autoridade legitimada por Deus” (WEHLER, 1994, p. 106) e à qual se deve obediência indiscutível. A prática, embora distante temporalmente, é reavida no verso. O cidadão anônimo expõe-se, impotente, diante de um líder – no caso, religioso – e não esboça reação. Qualquer sentimento cede lugar à obediência inquestionável à figura religiosa do sacerdote, diante da qual o cidadão torna-se pequeno. O rebaixamento moral, recurso costumeiro em textos satíricos, marca presença no verso.

Exposta a face domesticada do cidadão, mira-se a questão financeira, principalmente a dos pastores responsáveis pela educação evangélica. Na décima segunda estrofe, há uma referência aos professores da Faculdade Evangélica da Universidade de Berlim: *Die Herren von der Konkurrenzakultät / tun mit, weils um dem Gelde geht* (Os senhores da faculdade concorrente / colaboram porque tem dinheiro em jogo). Um de seus membros participa da manifestação do dia 2 de janeiro contra o ministro Hoffmann. Como se observa na reportagem citada do *Berliner Tageblatt*, trata-se do professor Dunkmann (1868-1932), que apoia o discurso diante do ministério da educação e coloca-se contra o ministro. Mas Dunkmann é formado em teologia e sociologia, e não é, ao contrário do que se insinua, um pastor evangélico. Na sátira, chamar todos os envolvidos de pastores serve à proposta de generalizar e convencer o leitor da superioridade ds contra-norma.

O eu lírico esboça uma tentativa de acordo de paz. Ele é expresso no vocativo relacionado metonimicamente aos professores universitários no vigésimo sexto verso: *Friede, ihr Fakultäten, auf Erden!* [Paz na terra, faculdades!]. Ele admite que a manifestação terá sido em vão e que ela se repetirá: afinal de contas, os cânticos dos corais serão novamente entoados nas escolas, locais em que o poder da igreja evangélica se fez bastante perceptível durante o império. A igreja evangélica participa da definição do conteúdo programático das aulas de religião nas escolas primárias, ministradas em concordância com as determinações das igrejas de cada *Land* [Estado] (WEHLER, 1994, p. 118). As aulas de religião, após 1871, são exemplos do poder da igreja evangélica para estabelecer e legitimar o império. O poema é cíclico tanto do ponto de vista formal quanto do temático: a disputa não terá um fim próximo, assim como os conflitos que dela se originam, dado que os *Berliner Pastöre*, representantes do antigo regime, continuarão a determinar o conteúdo das aulas de religião.

Voltaremos à polêmica reforma religiosa em seguida, na análise de *Preußische Professoren*.

3.3.2 A Prússia

O poema *Preußische Professoren* é publicado em 22 de maio de 1919. Nele, retoma-se a reforma religiosa proposta pelos ministros Konrad Haenisch e Adolph Hoffmann. Os professores universitários são concebidos como defensores do nacionalismo, e ambos – a reforma religiosa e os professores – transformam-se em objetos da sátira.

O poema é o segundo de uma série de três textos que Kurt Tucholsky publica no mês de maio sobre o nacionalismo e a Prússia. O primeiro é ensaio *Preußische Studenten*,⁴⁷ ensaio assinado pelo pseudônimo Ignaz Wrobel; *Preußische Professoren* é o segundo, e o terceiro é *Preußische Presse*, ambos assinados por Hauser. Com o objetivo de compreendermos a abordagem do binômio nacionalismo/prussianismo, analisaremos *Preußische Professoren* e *Preußische Presse*, buscando ilustrar suas correspondências e divergências.

O poema *Preußische Professoren* é formado por sete estrofes com distribuição desigual de versos. A primeira e a terceira são quartetos, a segunda e a quinta contém doze versos cada, e a quarta é uma oitava. As duas últimas estrofes são quintetos antecidos por um verso branco.

Preußische Professoren ⁴⁸	Professores prussianos
1 Eigentlich solltet Ihr Pallas dienen.	No fundo vocês deveriam servir a Pallas.
2 Aber Pallas kippt aus den Pantinen	Mas ela cairia dos tamancos
3 und flieht,	e fugiria
4 wenn sie solche Magister sieht.	se visse tais letrados.
5 Damals, Vierzehn, Kanonengebrumm.	No passado, em 1914, estrondo de canhão.
6 Und sie fielen Alle, Alle um.	E eles todos, todos tombaram.
7 Es beteten zum Himmel die Theologen,	Os teólogos pediram aos céus
8 dass sich die Kanzelverzierungen bogen.	que os ornamentos do púlpito se curvassem.
9 Es bewiesen klipp und klar die Juristen	Os juristas provaram com clareza
10 die englisch-französisch-belgischen Listen.	as artimanhas anglo-franco-belgas.
11 Der Generalstab bringt sie auf den Trab:	O Estado-Maior os move:
12 Philosophen schwören das Fremdländische ab.	Os filósofos renunciam ao estrangeiro.
13 Und kraucht auch ein Deutscher noch so mau:	E ainda que um alemão rastejasse muito mal:
14 die Mediziner riefen: “Kv.!”	os médicos gritariam: “Apto para o combate!”
15 So schreitet jede Fakultät	Assim as faculdades todas percorrem
16 den Weg, der zum preußischen Himmel geht.	o caminho que leva ao céu prussiano.
17 Aber sie waren auch geistig am Werk.	Mas eles também eram intelectuais trabalhando.
18 Seis nun Berlin oder Königsberg,	Seja Berlim ou Königsberg,
19 sei es Breslau oder Halle –	seja Breslau ou Halle –
20 dieses nämlich taten sie Alle: -	isso eles todos faziam:
21 Sie verliehen den Doktor, den häufig bezahlten,	Emprestaram o médico, que em geral é pago,
22 den silbern und golden und rötlich bemalten	aos generais pintados de prata, ouro e
23 Generalen-!	púrpura!
24 Und sie brauchten nichts dafür zu bezahlen!	E estes não tiveram de pagar nada por isso!
25 So wurde ohne alle Prämissen	Então sem mais delongas

⁴⁷ *Die Weltbühne*. Berlim, v. 15, n. 20, p. 532-535, 8 mai. 1919. Sob o pseudônimo Ignaz Wrobel, Tucholsky discute o fracasso da revolução de 1918-1919 e sua relação com o crescimento dos *Freikorps*. Segundo o autor, um exemplo do crescimento paramilitar é a presença de integrantes da corporação no *Technische Hochschule* [Instituto Técnico Superior] no bairro de Charlottenburg, em Berlim. Eles buscam angariar novos membros, que passariam a ser responsáveis por proteger as fronteiras do país. Segundo o crítico, o movimento conta com o incentivo do ministro do exército, Gustav Noske.

⁴⁸ *Die Weltbühne*. Berlim, v. 15, n. 22, p. 597-598, 22 mai. 1919.

26	der Doktor vor die Soldaten geschmissen.	O médico foi jogado aos soldados.
27	Armes Diplom, schwarz-weiß umrändert,	Pobre diploma, emoldurado em preto e branco,
28	armes Diplom! hast du dich verändert!	pobre diploma! como você mudou!
29	Und heute?	E hoje?
30	Heute, wie ehemem.	Hoje, assim como antes.
31	Reden ist ja so bequem.	Falar é tão tranquilo.
32	Da ist Roethe, der maulfeste Rufer,	Lá está Roethe, o estúpido que chama,
33	ein Thersites im Bart vom Panke-Ufer,	um Tércites barbudo das margens do Panke,
34	und jener Birnenbauch Wilhelm Kahl –	e aquele barrigudo do Wilhelm Kahl –
35	und Allen ist der Zusammenhang egal.	e ninguém se importa com os fatos.
36	Sie sehen nur die alten Fahnen,	Eles veem apenas as velhas flâmulas
37	die schlanken Leutnants von den Ulanen,	os esguios tenentes da infantaria,
38	sie sehen die Prinzen und die Haubitzen,	veem os príncipes e os lança-obuzes.
39	sie sehen die preußischen Orden blitzen,	veem as insígnias prussianas brilhando.
40	sie sehen die ganze schuldige Schicht –	veem a culpa de toda uma classe –
41	Die neue Ära sehen sie nicht.	A nova era, não veem.
42	Deutschland, sind das deine geistigen Spitzen?	Alemanha, são esses os teus líderes intelectuais?
43	Sie haben einen Hintern zum Sitzen,	Eles têm um traseiro para sentar,
44	sie haben auch einen servilen Rücken,	têm também costas servis
45	um sich vor jeder Macht zu bücken –	para se curvar diante de todo poder –
46	Kopf hingegen ist nicht vorhanden.	mas não têm cabeça.
47	Arme Jugend in deutschen Landen!	Pobre juventude em terras alemãs!
48	Diese hochgelehrten Nauken	Esses marujozinhos ilustrados
49	Sind gut genug zum Examenpauken.	sabem apenas decorar para a prova.
50	Brauchst du aber klaren Wein –:	Você precisa saber a verdade:
51	Komm, den kaufen wir anderswo ein!	Vamos encontrá-la em outro lugar!

Irregular quanto à extensão das estrofes e ao número de sílabas, o poema tem um esquema rímico marcado pela predominância de rimas pareadas. A repetição da rima cria uma atmosfera que inibe qualquer forma de oposição ao postulado, reforçando a limitação intelectual dos professores universitários, sugerida a partir da primeira estrofe. A única exceção ao esquema rímico é a pergunta *Und heute?* [E hoje?], no vigésimo nono verso, que rompe a uniformidade propiciada pela rima. O verso encadeia o processo narrativo e acentua o caráter reflexivo e crítico no poema.

Outra função da pergunta é a consolidação de um processo persuasivo, iniciado na primeira estrofe, que se repetirá em *Unser Militär!*, como veremos. Em ambos os poemas, predomina o discurso ornamental. Em *Preußische Professoren*, ele forma uma imagem negativa da influência dos professores prussianos na vida social; em *Unser Militär!*, ele forma uma imagem negativa do militarismo. Trata-se do *display* satírico de Griffin (1994), ao qual aludimos no primeiro capítulo. Elaborado como questão, o verso atua tal qual um apelo,

reforçando a provocação. A pergunta deseja levar o receptor à reflexão, para a qual o satirista oferece seu lado da verdade. Neste ponto, temos o discurso persuasivo – ou, para empregarmos novamente os termos de Griffin, o *play*: a manipulação das emoções do receptor.

O narrador coloca-se como um conselheiro, dirigindo-se aos professores e dando-lhes um conselho que mais se assemelha a uma repreensão. O pronome informal *ihr* [vocês, em chave coloquial] suprime qualquer estrutura formalizante. O aumento da informalidade condensado no pronome aponta para a inexistência de um “diferente código de comportamento no convívio social e de expressão de sentimentos no grupo social” (ELIAS, 1997, p. 39) ao qual tanto o narrador quanto os professores poderiam pertencer. O narrador coloca-se em posição de igualdade com seus interlocutores, sem estabelecer uma pertença de ambos a um mesmo grupo. Ela equilibra o gradiente de poder entre si e os outros. Na estrofe, o leitor depara-se com o aspecto cômico causado pelo contraste na elaboração da imagem de Palas Atena, deusa da sabedoria na mitologia greco-romana, por espanto diante dos professores.

A construção da imagem, que resulta de um “processo de organização perceptiva” (BOSI, 2000, p. 22), toma por base o contraste entre o aspecto mítico, representado pela deusa, e o mundano, representado pelo par de tamancos. Sua fuga após um possível encontro com os professores é realçada no terceiro verso, cujo núcleo sintagmático é o verbo *fliehen* [fugir]. A deusa afasta-se rapidamente daqueles que, em princípio, deveriam deter formas de conhecimento: a ironia no discurso satírico origina o cômico. Ela inverte as posições de poder simbólico, inerente ao domínio do conhecimento, e as relações de força operantes entre homem e divindade. A ironia atua como uma “arma de desprezo” (HUTCHEON, 2000, p. 68) através do qual os professores são alvo do ataque satírico.

Para compreendermos com maior exatidão a crítica aos magistrados, é válido retomarmos alguns aspectos histórico-culturais.

Os professores – e, no poema, os professores universitários – são, durante o período imperial, propagadores do nacionalismo e apologistas da guerra. Vejamos um exemplo desse fenômeno social numa representação literária no romance *Im Westen nichts Neues*, de Erich Maria Remarque. Em seguida, mencionaremos a análise de Hobsbawm (2013) e Elias (2007). Por fim, veremos como ocorre a satirização desse aspecto.

No romance de Remarque, o professor Kantorek dirige-se aos seus alunos usando o pronome informal *ihr* [vocês, em chave coloquial]. Embora a formalidade tenha sido bastante elevada no império, período em que se passa o enredo da obra, o professor, certamente ciente

de sua posição hierárquica superior face aos alunos, deseja demonstrar sua pertença ao mesmo grupo social. Para tanto, faz uso da informalidade ao dirigir-se aos alunos:

Kantorek hielt uns in den Turnstunden so lange Vorträge, bis unsere Klasse unter seiner Führung geschlossen zum Bezirkskommando zog und sich meldete. Ich sehe ihn noch vor mir, wie er uns durch seine Brillengläser anfunktete und mit ergriffener Stimme fragte: „Ihr geht doch mit, Kameraden?“ (REMARQUE, 1971, p. 10)

O papel do professor como divulgador da ideologia nacionalista tem início após a fundação do *Reich*, em 1871. Até o início da guerra, todo o aparato para inculcar a imagem, herança e tradições da nação é baseado na maquinaria do sistema de comunicação, que se desenvolve desde as escolas primárias e é estimulado por um governo engajado “em uma engenharia social ideológica consciente e deliberada” (HOBSBAWN, 2013, p. 127). No trecho supracitado do romance, o professor, representante da classe média, não apenas aceita o alistamento dos jovens alunos, mas também os encoraja a participar de uma guerra que ele considera um “maravilhoso, grandioso, um inenarrável momento de glória” (ELIAS, 1997, p. 169).

Se considerarmos que essa mudança social e ideológica desejada pelo império ocorre ao longo do tempo, durante o qual tanto indivíduos quanto grupos de pessoas aprendem a partir de suas experiências (ELIAS, 1997, p. 403), então observamos como as experiências coletivas iniciais desde as escolas primárias formam uma memória coletiva tanto no corpo discente quanto no docente. E é a esse último que é dirigido o ataque.

No poema, o presente é o tempo verbal predominante na primeira estrofe. Na segunda, há o retorno ao ano de 1914, marcado pelos estrondos dos canhões, no quinto verso. Passa-se de um local protagonizado pela sabedoria para o cenário da guerra. A mudança é marcada igualmente pela disposição gráfica na página da *WB*. A primeira estrofe, logo abaixo do título, figura isolada ao pé da página, enquanto a segunda estrofe inicia a página seguinte e dá continuidade ao poema. O duplo intervalo entre as estrofes – o espaçamento entre o quarto e quinto versos e a diagramação do jornal – enriquecem a percepção da diferença entre o presente e o passado, que vem à tona.

A segunda estrofe contém mais elementos extratextuais, como se observa no quinto verso. O narrador não vê limites para estender seu ataque à classe dos professores. Se, na primeira estrofe, a indefinição fortalece a expansão da crítica, na segunda o ataque busca a dessacralização dos teólogos, cujas preces contradizem preceitos religiosos. A única função é

fazer os ornamentos do púlpito se curvarem não mais a Deus, mas à guerra, no oitavo verso: *dass sich die Kanzelverzierung bogen* [que os ornamentos do púlpito se curvassem].

O embate que mitifica a prece religiosa e a transforma em discurso vazio – vazio a partir da perspectiva cristã, mas determinante para o ataque satírico – caracteriza também a postura dos filósofos da primeira metade da década, que *schwören das Fremdländische ab* [renunciam ao estrangeiro] (décimo segundo verso). Do enunciado resulta um breve panorama ideológico, que pode ser ampliado.

A guerra é interpretada, por muitos professores, pensadores e outros sujeitos ligados à cultura como uma guerra cultural, uma oportunidade para que a cultura alemã se sobrepusesse à civilização “bárbara” – subentende-se a francesa e a inglesa. Wehler (2003, p. 14) cita alguns exemplos. Ele afirma que a eclosão da guerra é vista por Max Weber como algo grande e maravilhoso; pelo filósofo e sociólogo Georg Simmel, como a completude do espírito de 1870, e pelo escritor Ernst Toller, como a possibilidade de se entregar ao sentimento de nascimento da nação. Segundo Wehler, no contexto de glorificação da guerra e de intensa efervescência nacionalista, palavras como “Alemanha”, “pátria” e “guerra” adquirem poder quase mágico.

Além das declarações pessoais mencionadas acima, documentos escritos de natureza diversa divulgam a euforia que toma conta da classe média culta. Citemos dois exemplos.

O primeiro é o manifesto *An die Kulturwelt! Ein Aufruf* [Ao mundo da cultura! Um apelo].⁴⁹ Publicado em Berlim em 4 de outubro de 1914, ele é assinado por noventa e três personalidades da classe média culta, entre os quais os dramaturgos Gerhard Hauptmann e Max Reinhardt, o físico Max Planck, o escritor Richard Dehmel e o teólogo Friedrich Naumann. Nós apresentamos sua transcrição e tradução.

An die Kulturwelt! Ein Aufruf

Wir als Vertreter deutscher Wissenschaft und Kultur erheben vor der gesamten Kulturwelt Protest gegen die Lügen und Verleumdungen, mit denen unsere Feinde Deutschlands reine Sache in dem ihm aufgezwungenen schweren Daseinskampfe zu beschmutzen trachten. Der ehrene Mund der Ereignisse hat die Ausstreuung erdichteter deutscher Niederlagen widerlegt. Um so eifriger arbeitet man jetzt mit Entstellungen und Verdächtigungen. Gegen sie erheben wir laut unsere Stimme. Sie soll die Verkünderin der Wahrheit sein.

Ao mundo da cultura! Um apelo

Nós, representantes da ciência e da cultura alemãs, dirigimos, diante de toda a comunidade cultural, um protesto contra as mentiras e difamações com as quais nossos inimigos se esforçam para manchar a pureza da Alemanha na árdua luta pela sobrevivência que lhe fora imputada. A boca férrea dos acontecimentos desmentiu a divulgação das derrotas alemãs inventadas. Agora se trabalha com muito mais fervor em deturpações e suspeitas. Nós levantamos nossa voz alta

⁴⁹ Disponível em: <https://www.europa.clío-online.de/Portals/Europa/documents/fska/Q_2005_FS6-05.pdf>. Acesso em 19 abr. 2019.

Es ist nicht wahr, dass Deutschland diesen Krieg verschuldet hat. Weder das Volk hat ihn gewollt noch die Regierung noch der Kaiser. Von deutscher Seite ist das Äußerste geschehen, ihn abzuwenden. Dafür liegen der Welt die urkundlichen Beweise vor. Oft genug hat Wilhem II in den 26 Jahren seiner Regierung sich als Schirmherr des Weltfriedens erwiesen; oft genug haben selbst unsere Gegner dies anerkannt. Ja, dieser nämliche Kaiser, den sie jetzt einen Attila nennen wagen, ist jahrzehntlang wegen seiner unerschütterlichen Pazifismus von ihnen verspottet worden. Erst als eine schon lange an den Grenzen lauernde Übermacht von drei Seiten über unser Volk herfiel, hat es sich erhoben wie ein Mann.

Es ist nicht wahr, dass wir freventlich die Neutralität Belgiens verletzt haben. Nachweislich waren Frankreich und England zu ihrer Verletzung entschlossen. Nachweislich war Belgien damit einverstanden. Selbstvernichtung wäre es gewesen, ihnen nicht zuvorzukommen.

Es ist nicht wahr, dass eines einzigen belgischen Bürgers Leben und Eigentum von unseren Soldaten angetastet worden ist, ohne dass die bitterste Notwehr es gebot. Denn wieder und immer wieder, allen Mahnungen zum Trotz, hat die Bevölkerung sie aus dem Hinterhalt beschossen, Verwundete verstümmelt, Ärzte bei der Ausübung ihres Barmherziger Samariter ermordet. Man kann nicht niederträchtiger fälschen, als wenn man die Verbrechen dieser Meuchelmörder verschweigt, um die gerechte Strafe, die sie erlitten haben, den Deutschen zum Verbrechen zu machen.

Es ist nicht wahr, dass unsere Truppen brutal gegen Löwen⁵⁰ gewütet haben. An einer rasenden Einwohnerschaft, die sie im Quartier heimtückisch überfiel, haben sie durch Beschießung eines Teils der Stadt schweren Herzens Vergeltung üben müssen. Der größte Teil von Löwen ist erhalten geblieben. Das berühmte Rathaus steht gänzlich unversehrt. Mit Selbstaufopferung haben unsere Soldaten es vor den Flammen bewahrt. – Sollten in diesem furchtbaren Kriege Kunstwerke zerstört worden sein oder noch zerstört werden, so würde jeder Deutsche es beklagen. Aber so wenig wir uns in der Liebe zur Kunst von irgend jemand übertreffen lassen, so entschieden lehnen wir es ab, die Erhaltung eines Kunstwerks mit einer deutschen Niederlage zu erkaufen.

contra elas. Nossa voz deve ser a porta-voz da verdade.

Não é verdade que a Alemanha é responsável por essa guerra. Nem o povo a desejou, nem o governo ou o imperador. Da parte alemã foi feito o possível para evitá-la. Existem provas documentais para o mundo ver. [O imperador] Guilherme II mostrou-se, nos 26 anos de seu governo, ser um defensor da paz mundial; até nossos adversários reconheceram isso. Sim, esse imperador, o qual eles agora se atrevem a chamar de Átila,⁵¹ foi motivo de escárnio durante décadas por causa de seu apego inabalável à paz. Somente quando, há muito tempo, uma supremacia formada por três lados e que estava preparando uma emboscada nas fronteiras atirou-se sobre nosso povo é que se ergueu como um homem.

Não é verdade que nós violamos de maneira repudiável a neutralidade da Bélgica. É comprovado que a França e a Inglaterra decidiram-se por sua violação. É comprovado que a Bélgica estava de acordo. Teria sido autoaniquilação não se antecipar a eles.

Não é verdade que a vida e os bens de um único cidadão belga que seja tenham sido tocados por nossos soldados sem ter sido por legítima defesa. Pois, por muitas vezes, apesar de todas as advertências, a população [alemã] foi morta pelas costas, feridos foram mutilados e médicos mortos durante o exercício de seu trabalho samaritano. Não é possível ser mais infame do que silenciar os crimes desses assassinos para imputar a pena de criminosos aos alemães, pena essa que aqueles cometeram.

Não é verdade que nossas tropas entraram de forma brutal em Löwen. Uma população muito resistente os atacou de forma traiçoeira no alojamento, e eles precisaram se vingar dela metralhando uma parte da cidade, embora com pesar no coração. A maior parte de Löwen permaneceu intacta. A famosa prefeitura está em perfeitas condições. Sacrificando a si mesmos nossos soldados a protegeram das chamas. Todos os alemães se queixariam se obras de arte devessem ter sido destruídas ou fossem ainda destruídas nessa guerra horrível. Mas por mais que ninguém possa nos superar no amor à arte, nós nos recusamos prontamente a preservar uma obra de arte às custas da derrota alemã.

⁵⁰ Cidade localizada na Bélgica.

⁵¹ Átila (406-453), rei dos hunos e conhecido por seus atos de crueldade.

Es ist nicht wahr, dass unsere Kriegführung die Gesetze des Völkerrechts mißachtet. Sie kennt keine zuchtlose Grausamkeit. Im Osten aber trinkt das Blut der von russischen Horden hingeschlachteten Frauen und Kinder die Erde, und im Westen zerreißen Dumdumgeschosse unseren Kriegern die Brust. Sich als Verteidiger europäischer Zivilisation zu gebärden, haben die am wenigsten das Recht, die sich mit Russen und Serben verbünden und der Welt das schmachvolle Schauspiel bieten, Mongolen und Neger auf die weiße Rasse zu hetzen.

Es ist nicht wahr, dass der Kampf gegen unseren sogenannten Militarismus kein Kampf gegen unsere Kultur ist, wie unsere Feinde heuchlerisch vorgeben. Ohne den deutschen Militarismus wäre die deutsche Kultur längst vom Erdboden getilgt. Zu ihrem Schutz ist er aus ihr hervorgegangen in einem Lande, das jahrhundertlang von Raubzügen heimgesucht wurde wie kein zweites. Deutsches Heer und deutsches Volk sind eins. Dieses Bewußtsein verbrüdert heute 70 Millionen Deutsche ohne Unterschied der Bildung, des Standes und der Partei. Wir können die vergifteten Waffen der Lüge unseren Feinden nicht entwinden. Wir können nur in alle Welt hinausrufen, dass sie falsches Zeugnis ablegen wider uns. Euch, die Ihr uns kennt, die Ihr bisher gemeinsam mit uns den höchsten Besitz der Menschheit gehütet habt, Euch rufen wir zu: Glaubt uns! Glaubt, dass wir diesen Kampf zu Ende kämpfen werden als ein Kulturvolk, dem das Vermächtnis eines Goethe, eines Beethoven, eines Kant ebenso heilig ist wie sein Herd und seine Scholle. Dafür stehen wir Euch ein mit unserem Namen und mit unserer Ehre!“

Não é verdade que nosso comando de guerra despreze as leis dos direitos dos povos. Ele não conhece atrocidades selvagens. Mas, no leste, o sangue das mulheres e crianças mortas pelas hordas russas encharca a terra e, no oeste, os projéteis expansíveis destroem os peitos dos nossos guerreiros. Não têm o direito de comportar-se como defensor da civilização europeia aqueles que se unem aos russos e aos sérvios e oferecem ao mundo o espetáculo desonroso de atirar mongóis e negros contra a raça branca.

Não é verdade que a luta contra o nosso assim chamado militarismo não seja uma luta contra nossa cultura, como nossos inimigos fingem com hipocrisia. Sem o militarismo alemão a cultura alemã já teria sido extinta há muito tempo. Para protegê-la o militarismo surgiu num país que, durante séculos, tem sido atingido por pilhagens como nenhum outro. O exército alemão e o povo alemão são um só. Hoje essa consciência transforma em irmãos 70 milhões de alemães sem distinção de cultura, de classe e de partido. Nós não podemos arrancar as armas venenosas da mentira das mãos dos nossos inimigos. Nós podemos somente alertar ao mundo que seu testemunho contra nós é falso. Nós apelamos a vocês que nos conhecem e que até agora protegeram conosco a maior posse da humanidade: Acreditem em nós! Acreditem que lutaremos essa luta até o fim como um povo cultural ao qual ao legado de um Goethe, de um Beethoven, de um Kant é tão sagrado quando seu fogareiro e sua solha. Nós assumimos a responsabilidade diante de vocês com nosso nome e nossa honra!

No documento, os autores contestam, entre outros fatores, as notícias veiculadas pela imprensa “inculta” dos inimigos, como a culpa alemã pelo início da guerra e a invasão de territórios belgas. Segundo o documento, a invasão justifica-se porque a França e a Inglaterra decidem invadir o país vizinho rumo à Alemanha. De acordo com o documento, a ofensiva alemã ocorreu para evitar a destruição da Alemanha. Para Wehler (2003, p. 19), no documento defendem-se extensivamente “a política bélica do *Reich* e o sistema militar alemão em hinos de louvor inflamados, embora, até o final de agosto, 4700 civis belgas foram fusilados à queima-roupa acusados de serem partisanos”.

O segundo exemplo é a *Erklärung der Hochschullehrer des Deutschen Reiches* [Declaração dos professores do ensino superior do *Reich* alemão],⁵² assinada por mais de três mil professores. Redigida e divulgada no dia 16 de outubro de 1914 e publicada uma semana depois, na cidade de Berlim, ela é escrita consoante a grande parcela da *intelligentsia* acadêmica alemã do momento.

Wir Lehrer an Deutschlands Universitäten und Hochschulen dienen der Wissenschaft und treiben ein Werk des Friedens. Aber es erfüllt uns mit Entrüstung, dass die Feinde Deutschlands, England an der Spitze, angeblich zu unsern Gunsten einen Gegensatz machen wollen zwischen dem Geiste der deutschen Wissenschaft und dem, was sie den preußischen Militarismus nennen. In dem deutschen Heere ist kein anderer Geist als in dem deutschen Volke, denn beide sind eins, und wir gehören auch dazu. Unser Heer pflegt auch die Wissenschaft und dankt ihr nicht zum wenigsten seine Leistungen. Der Dienst im Heere macht unsere Jugend tüchtig auch für alle Werke des Friedens, auch für die Wissenschaft. Denn er erzieht sie zu selbstentsagender Pflichttreue und verleiht ihr das Selbstbewußtsein und das Ehrgefühl des wahrhaft freien Mannes, der sich willig dem Ganzen unterordnet. Dieser Geist lebt nicht nur in Preußen, sondern ist derselbe in allen Landen des Deutschen Reiches. Er ist der gleiche in Krieg und Frieden. Jetzt steht unser Heer im Kampfe für Deutschlands Freiheit und damit für alle Güter des Friedens und der Gesittung nicht nur in Deutschland. Unser Glaube ist, dass für die ganze Kultur Europas das Heil an dem Siege hängt, den der deutsche „Militarismus“ erkämpfen wird, die Manneszucht, die Treue, der Opfermut des einträchtigen freien deutschen Volkes.

Nós, professores das universidades e faculdades da Alemanha, servimos à ciência e trabalhamos em prol da paz. Mas o que nos causa imensa revolta é que os inimigos da Alemanha, sobretudo a Inglaterra, desejam opor, supostamente a nosso favor, o espírito da ciência alemã e aquilo que eles chamam de militarismo alemão. No exército alemão e no povo alemão reina o mesmo espírito, pois ambos são o mesmo, e nós fazemos parte disso. Nosso exército também cultiva a ciência e lhe é grato por suas proezas. O serviço militar fortalece nossa juventude no labor pela paz e também pela ciência, dado que infunde nos jovens a fidelidade ao dever, a autoconfiança e o sentimento de honra próprio ao homem livre que se subordina de boa vontade ao todo. Esse espírito não vive apenas na Prússia, mas é o mesmo em todo o território do *Reich* alemão. É o mesmo na guerra e na paz. Agora nosso exército luta pela liberdade da Alemanha e por todos os bens da paz e da civilização não apenas na Alemanha. Nossa crença é que toda a cultura europeia será curada com a vitória pela qual luta o “militarismo” alemão, que é a expressão da disciplina, da fidelidade e do espírito de sacrifício do povo alemão unido pela sua liberdade.

O manifesto é redigido pelo teólogo Reinhold Seeberg (1859-1935) – provavelmente um dos teólogos que “pediram aos céus”, para empregar as palavras do sétimo verso de *Preußische Professoren*. Seeberg expõe o pensamento dos representantes do ideal de cultura alemã – aos quais pertencem os professores, objeto da sátira –, cuja sobrevivência está atrelada à vitória prospectiva do exército alemão. A imposição da cultura alemã é compreendida como a única forma de purificar a cultura europeia da barbárie representada pelas civilizações francesa e inglesa.

⁵² Disponível em: <<http://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/frontdoor/index/index/docId/2180>>. Acesso em 4 mai. 2017.

A polêmica entre as diferentes concepções de conduta gera respostas do outro lado da linha de frente. Em 21 de outubro de 1914, o jornal *The New York Times* publica artigos sobre a guerra. Dentre eles encontra-se uma resposta de intelectuais ingleses à declaração dos professores alemães. Um dos artigos do jornal é intitulado *Famous British Authors defend England's war* [Autores britânicos famosos defendem a guerra da Inglaterra].⁵³ Eis a dupla perspectiva da guerra: a defesa da cultura face à barbárie inglesa, defendida pelos alemães, e a sobrevivência da civilização diante da barbárie alemã, na perspectiva inglesa.

A polêmica instaurada remonta a um estado anterior da questão. Ela se refere à forma como franceses e ingleses veem o comportamento alemão, e como os alemães interpretam franceses e ingleses. São válidas algumas palavras sobre o tema para, a seguir, relacionar a antítese com a reforma educacional, que serve de pano de fundo ao texto literário.

Norbert Elias (2011) oferece um panorama do desenvolvimento da antítese entre a cultura e a civilização desde o século XVIII. Para os fins deste estudo é relevante destacar que, em suas origens, a *Kultur* alude a fatos intelectuais, artísticos e religiosos – ou, segundo Elias (2011, p. 24), ao âmbito do *Geist* [espírito], “[a]o puramente espiritual” [*das rein Geistige*] (ELIAS, 2011, p. 42), que tem valor autêntico na formação intelectual. Ela é um conceito imiscível à política e enfatiza as produções dos indivíduos. Como fruto de produções de indivíduos reunidos em grupos sociais, o conceito baseia-se em *realizações* que valorizam as diferenças internas de um povo, delimitando sua individualidade e se tornando motivo de orgulho.

É na *Kultur* que representantes da classe média encontram seu local de expressão: dado que os caminhos que conduziam às decisões políticas sempre foram bloqueados, os representantes da classe média – professores, artistas, filósofos etc. – dedicam-se, desde o século XVIII, às realizações culturais. A *Kultur* torna-se, para eles, um motivo de orgulho e uma base para a construção da autoimagem, e não a política, reservada para os representantes da corte. Um exemplo que nasce do distanciamento político próprio da *Kultur* e que pode nos auxiliar a compreender o conceito é a expressão *Land der Dichter und Denker* [terra dos poetas e pensadores]. Sem influência no campo político, os membros da classe média culta dedicam-se às reflexões filosóficas e às artes, das quais se orgulham visto que nelas eles têm liberdade para expressar seus ideais.

⁵³ The New York Times. Nova Iorque, página 5, seção 5, 14 out. 1914. Disponível em: <https://www.arthur-conan-doyle.com/index.php?title=Famous_British_Authors_Defend_England%27s_War>. Acesso em 19 abr. 2017.

Por outro lado, do ponto de vista francês e inglês, ainda segundo Elias, a ideia-base de *civilização* liga-se aos fatos econômicos, sociais, técnicos e, sobretudo, políticos. O conceito de civilização busca estender-se além de fronteiras nacionais e é intrínseco às realizações políticas. Podemos aferir a ideologia imperialista da França e da Inglaterra, quando Elias (2011, p. 23) afirma que o conceito de civilização expressa a “significância de suas nações [França e Inglaterra] para o progresso do Ocidente e da humanidade”.

A defesa do ideal de *Kultur*, baseado no elevado apreço atribuído a obras de arte, livros e sistemas filosóficos “nos quais se expressa a individualidade de um povo” e se enfatiza a “identidade particular de grupos” (ELIAS, 2011, p. 24), é solapada após o fim da guerra contra a “civilização”. Se tomarmos de empréstimo os termos e as ideias de Elias, é a derrota do “puramente espiritual”, representado pelos alemães, e a vitória da civilização, representada pelos inimigos franceses e ingleses. O término do combate assinala a queda do império e o início de mudanças no sistema escolar na Alemanha, tema que se torna uma pedra no caminho das coalisões políticas até a promulgação da constituição em agosto de 1919. Dois pontos da reforma transformam-se no maior obstáculos para as emendas.

O primeiro diz respeito à separação de Estado e Igreja e à conseqüente isenção de aulas obrigatórias de religião nas escolas públicas (GIESECKE, 1965, p. 164). A frequência às aulas seria voluntária e a disciplina não poderia ser avaliativa. A medida estende-se à presença dos alunos em cultos e outros eventos religiosos, dos quais “é inadmissível que a escola obrigue a participar. Festividades escolares não devem ter caráter religioso” (GIESECKE, 1965, p. 164-165).

O decreto intitulado *Aufhebung des Religionszwangs in der Schule* [Abolição do ensino religioso obrigatório nas escolas]⁵⁴ é assinado pelos ministros da educação, Konrad Haenisch (SPD) e Adolf Hoffmann (USPD), em 29 de novembro de 1918. Ele incomoda o meio religioso, principalmente católicos e representantes do *Zentrum*, partido que já defendera a influência religiosa sobre a escola durante o governo de Bismarck. Ainda no contexto da revolução de novembro, Haenisch recua e cancela o decreto, e a religião volta a ser matéria obrigatória. O decreto estabelece que, “nos locais onde a nova lei criar problemas, é facultado sua não implementação até que [sua validade] seja decidida pela assembleia nacional da Prússia”.

O segundo ponto colide com a defesa da cultura com matizes nacionalistas. Em um decreto de 15 de novembro de 1918, intitulado *Geschichtsunterricht, Schulbibliotheken, Revolution, Gegenrevolution und Religionsunterricht für Dissidenten* [Aulas de história,

⁵⁴ *Zentralblatt für die gesamte Unterrichtsverwaltung in Preußen*. Berlim, v. 60, caderno 12, p. 721-722, 1918.

bibliotecas escolares, revolução, contrarrevolução e aulas de religião para dissidentes],⁵⁵ que conta com a participação de Hoffmann, há duas exigências. A primeira refere-se a “expressar observações negativas ou deturpadoras sobre as origens e consequências da revolução e do atual governo”, as quais “poderiam fazer com que os estudantes menosprezassem o prestígio e os progressos dessa libertação popular”. A segunda exige que “sejam retirados das bibliotecas escolares todos os livros que enalteçam a guerra”. Observe-se a discrepância entre os ministros. Com a vitória do *Zentrum* e da igreja católica, Hoffmann abandona o governo no dia 3 de janeiro de 1919, junto com outros ministros do USPD.

Voltemos ao poema. A quinta estrofe, reproduzida abaixo, marca a atenção à atualidade e rompe de maneira aparente com o passado, por meio da breve pergunta *Und heute?*. Surgem duas figuras que tonalizam o ataque satírico.

30	Heute, wie ehedem.	Hoje, assim como antes.
31	Reden ist ja so bequem.	Falar é tão tranquilo.
32	Da ist Roethe, der maulfeste Rufer,	Lá está Roethe, o estúpido que chama,
33	ein Thersites im Bart vom Panke-Ufer,	um Tércites barbudo das margens do Panke,
34	und jener Birnenbauch Wilhelm Kahl –	e aquele barrigudo do Wilhelm Kahl –
35	und Allen ist der Zusammenhang egal.	e ninguém se importa com os fatos.
36	Sie sehen nur die alten Fahnen,	Eles veem apenas as velhas flâmulas
37	die schlanken Leutnants von den Ulanen,	os esguios tenentes da infantaria,
38	sie sehen die Prinzen und die Haubitzen,	veem os príncipes e os lança-obuzes.
39	sie sehen die preußischen Orden blitzen,	veem as insígnias prussianas brilhando.
40	sie sehen die ganze schuldige Schicht –	veem a culpa de toda uma classe –

O primeiro é Gustav Roethe (1859-1923). Ele destaca-se no meio acadêmico alemão desde os primeiros anos do século XX. Em 1902, Roethe torna-se professor de literatura alemã na *Berliner Universität*⁵⁶ e, em 1903, membro da *Preußische Akademie der Wissenschaften* [Academia Prussiana de Ciências]. Ele é um expoente do pensamento acadêmico nacionalista do período, declarando, em 1914, que “a guerra é a fonte de juventude para a cultura envelhecida da Europa” (WEHLER, 2003, p. 16).

Em 1919, ele participa da fundação do *Deutschnationaler Lehrerbund* [Associação Nacional dos Professores Alemães], entidade que rejeita a reforma proposta pelo ministro Haenisch. A cúpula dirigente da associação publicaria em Berlim, em 1920, o *Aufruf zum Eintritt in den und zur Zusammenarbeit mit dem Deutschnationalen Lehrerbund* [Manifesto para o ingresso e colaboração com a Associação Nacional dos Professores Alemães].⁵⁷ Nele

⁵⁵ *Zentralblatt der allgemeinen Unterrichtsverwaltung in Preußen*. Berlim, v. 60, caderno 12, p. 708-709, 1918.

⁵⁶ A universidade muda seu nome para *Humboldt-Universität zu Berlin* em 1949.

⁵⁷ Disponível em: <<https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/6X5TKMFKTX6WYBKJ3NQ63MACUR26H5TK>>. Acesso em 19 abr. 2019.

consta “uma cooperação com nossos camaradas do DDP, com quem partilhamos as opiniões políticas”. Os autores conclamam pais e professores “cristãos e com sentimento nacionalista alemão” a lutarem contra a “grande influência da ideologia aferrada da esquerda radical”.

Roethe, objeto de um poema satírico assinado pelo pseudônimo Tiger em outra ocasião,⁵⁸ é descrito no trigésimo terceiro verso como *ein Thersites im Bart vom Panke-Ufer* [um Tércites barbudo às margens do Panke]. Na mitologia grega, Tércites participa da Guerra de Troia e é retratado por Homero na *Ilíada* como uma figura que destoa negativamente dos heróis gregos: “Petulante motino que, de inépcias / Pleno o bestunto, contra os reis verboso / Alterca e à soldadesca excita o riso: / Dos cercantes feiíssimo, era manco, / Vesgo e giboso, e tinha o peito arcado / E em pontuda cabeça umas falripas”.⁵⁹ Roethe é um “herói inepto” tal qual Tércites, e seu cenário de guerra é “às margens do [riacho] Panke”.

O segundo é Wilhelm Kahl (1849-1932). O político, satirizado em *Zwischen den Schlachten* e *Badetag*, como veremos, integra o comitê responsável por participar de assembleias nas quais delibera-se a constituição da república. Kahl e seu partido são contrários às decisões. O epíteto que lhe é dirigido no trigésimo quarto verso – *Birnenbauch* [barrigudo] – expõe que a alusão à figura mitológica é a tentativa satírica de rebaixá-lo. Busca-se a participação do leitor no processo de inadequar ambos os políticos. Afinal, o termo constrói uma imagem de forma mais precisa do que a alusão a Tércites. O aspecto cômico da estrofe reside mais na caricatura ao aspecto físico de Kahl no que na inépcia de Roethe.

A quinta estrofe não se caracteriza somente pelo aspecto cômico. Ressaltam-se representantes do tempo passado no momento presente, denominados por um sujeito plural *sie* [eles]. O pronome amplia o alcance da sátira. Nos três últimos versos da quinta estrofe, emprega-se o paralelismo semântico (*Sie sehen*) [Eles veem] para enfatizar a existência anacrônica dos sujeitos. A anacronia desemboca, de modo condensado e definitivo, no quadragésimo primeiro verso: *Die neue Ära sehen sie nicht* [A nova era, não veem]. Trata-se do único verso solto, que expressa um sentido conclusivo. É como se todo o poema adquirisse um aspecto argumentativo. O verso sintetiza a “resistência simbólica” aos discursos dominantes e que caracteriza a poesia moderna (BOSI, 2000, p. 167).

⁵⁸ Trata-se da paródia satírica *Zueignung. Von J.W. von Goethe. Unter freundlicher Mitwirkung von Theobald Tiger*. [Dedicatória. De J.W. von Goethe com a colaboração afável de Theobald Tiger]. Tiger parodia em seus versos o poema homônimo de Goethe, presente na primeira parte do *Fausto*. Tiger dedica seu texto às figuras estampadas ao lado do poema, como Tipitz e Ludendorff, dentre outros. Roethe é chamado pelo pseudônimo Tiger de *Bierbankredner* [orador de mesa de cerveja], no décimo sétimo verso. *Ulk. Wochenbeilage zum Berliner Tageblatt*. Berlim, v. 48, n. 31, p. 2, 1 ago. 1919.

⁵⁹ HOMERO. *Ilíada*. Tradução de Manoel Odorico Mendes. V. XXI. Clássicos Johnson, 1950. p. 85.

A disposição tipográfica na página do periódico – o espaçamento que lhe antecede e lhe sucede – cristaliza não somente o rompimento com o passado como também introduz dois interlocutores. O primeiro, presente na penúltima estrofe, é a Alemanha personificada, a quem a voz poética se volta para escancarar-lhe as mazelas dos tempos passados, marcados pela submissão. O segundo é corporificado pela *Arme Jugend in deutschen Landen!* [pobre juventude em terras alemãs!], sujeito do quadragésimo sétimo verso e que inicia a última estrofe. Revolucionário, este poema satírico busca agir em defesa do que está por vir (BOSI, 2000, p. 189) e despertar na juventude o desejo de refutar as mazelas do presente. Mazelas que a reforma educacional, na perspectiva satírica, não é capaz de superar porque ela encontra uma barreira intransponível: os professores prussianos. Eles são figuras anacrônicas na democracia e capazes de impor resistência baseada em valores imperiais. E prussianos.

Outra faceta social prussiana vem à tona em *Preußische Presse*, publicado na edição seguinte da *WB*, no dia de 29 de maio. Ele encerra o breve ciclo sobre a Prússia, assinado pelos pseudônimos no mês de maio de 1919. Ele é veiculado uma semana após *Preußische Professoren* e três semanas após o ensaio do pseudônimo Ignaz Wrobel sobre os estudantes universitários prussianos.

Vejamos um “meio social” de administrar o nacionalismo, segundo Hobsbawn (2013, p. 85): a imprensa.

O poema é dividido em estrofes de extensão variável. A primeira e a segunda são sextetos; a terceira possui dezessete versos, a quarta, treze, e a quinta, doze. A sexta e a sétima estrofes são nonas, e a última é um dístico. A extensão variável pode ser compreendida de duas maneiras complementares. Por um lado, ela corresponde aos conteúdos relacionados ao tema central – à imprensa prussiana –, como o militarismo e o nacionalismo, todos objetos de crítica satírica. Por outro, ela repousa sobre a abordagem do tempo, que é externo e histórico ou, segundo Bosi (2000, p. 9), “significado no curso do tempo intersubjetivo, social” que confere ao poema aura histórica. Tais aspectos formais são observáveis em *Preußische Presse*.

Preußische Presse⁶⁰

- 1 Niemand hat eine so große Fresse
- 2 wie die preußische Presse.
- 3 Und ehe wir wieder mit bunten Aurikeln
- 4 die Harfe umschlingen
- 5 und leise singen –
- 6 lasst uns ein bisschen leitartikeln.

Imprensa prussiana

- Ninguém tem uma boca tão grande
como a imprensa prussiana.
E antes que nós, com grinaldas coloridas,
adornemos a harpa
e cantemos baixinho -
vamos escrever um pequeno editorial.

⁶⁰ *Die Weltbühne*. Berlim, v. 15, n. 23, p. 647-648, 29 mai. 1919.

55	Weit gefehlt!	Nem de longe!
56	Sie haben sich gar nicht lange gequält	Eles não se afligiram por muito tempo
57	und spotten schon heute voller Hohn	e hoje já troçam da revolução
58	auf die Revolution!	cheios de escárnio!
59	Und wenn wir in Verhandlungen traten,	E quando entramos em negociações,
60	so geschah das nur wegen der lumpigen	isso só aconteceu por causa dos soldados
	Soldaten	miseráveis,
61	diesen hundsgemeinen Hallunken,	desses patifes desprezíveis,
62	und überhaupt: deshalb sei alles gesunken...	e principalmente: por conta disso tudo afundou...
63	Die Kerls sind an allem, allem schuld - - -	Os rapazes são culpados por tudo, tudo...
64	Deutschland! hast du eine Lammsgeduld!	Alemanha! Você é paciente feito um cordeiro!
65	Lässt dir heute nach diesem allen	Hoje você ainda tolera, depois de todo o
66	Frechheit von Metzgergesellen gefallen?	descaramento, esses açougueiros?
67	Lern ihre eiserne Energie!	Aprenda com a férrea energia deles!
68	Die vergessen nie.	Nunca se esquecem.
69	Die setzten ihren verdammten Willen	Impõe sua maldita vontade –
70	durch – im lauten und im stillen	na ruidosa e silenciosa
71	Kampf, und sie denken nur an sich.	luta, e pensam apenas em si mesmos.
72	Deutschland! wach auf und besinne dich!	Alemanha! Desperte e reflita!
73	Nur einen Feind hast du deines Geschlechts!	De sua estirpe você tem apenas um inimigo:
74	Der Feind steht rechts!	Esse inimigo está à direita!

Na primeira estrofe, o eu líricopoema propõe-se realizar uma tarefa específica: escrever um breve editorial. O enunciado demarca a existência de um jornalista, cujo texto apresenta o ponto de vista do periódico. O “poeta-jornalista” escreve os versos iniciais empregando o verbo no presente do indicativo, o que define o caráter introdutório da estrofe à “história” que começa a ser apresentada. Lembremos que esse recurso é empregado também em *Schäferliedchen*.

Na primeira estrofe, a agressão sobressai no primeiro e segundo versos: *Niemand hat eine so große Fresse / wie die preußische Presse* [Ninguém tem uma boca tão grande / como a imprensa prussiana). O eu lírico parece romper com um dos elementos fundamentais do discurso satírico: a elaboração de um mundo fictício para desferir o ataque, dado que ela se refere expressamente à imprensa prussiana. Contudo, como podemos observar a partir do terceiro verso (*Und ehe wir wieder mit bunten Aurikeln*) [E antes que nós, com grinaldas coloridas], os elementos estéticos que formam a indireta começam a se mostrar presentes. Notamos que o ataque direcionado à imprensa é claramente expresso nos dois versos iniciais como forma de conduzir a compreensão do receptor.

É válido estabelecer o nexos entre a imprensa, o militarismo e o nacionalismo, para melhor compreendermos como os três elementos se transformam no objeto de ataque da sátira. Segundo Wehler (2013, p. 45-46), entender a revolução nas comunicações e o desenvolvimento da imprensa é fundamental para se entender a difusão do nacionalismo. Para tanto, é necessária

uma breve digressão para se elucidar o fato de que a revolução nas comunicações é uma consequência de outras alterações sociais, como as originadas pela evolução do sistema de transportes. Para Wehler, a instauração de bondes, a construção de ruas de rápido deslocamento, a invenção do telégrafo e um “correio onipresente” (2013, p. 45) constroem redes de comunicação fortes, extensas e velozes.

Com a ampliação do sistema de transportes, ocorre a intensificação da imprensa. Jornais e revistas crescem exponencialmente porque agora conseguem alcançar um público mais amplo. Na esteira do crescimento, o mercado literário e publicista alimenta-se e é alimentado por editoras, jornalistas e seu respectivo público leitor, em franca expansão. Essa, por sua vez, é também um dos resultados do moderno sistema educacional, no qual o ensino básico passa a ser obrigatório. O nível de instrução nos Estados protestantes é mais elevado, em comparação com os católicos. Escolas e universidades contribuem para expandir um público leitor e cidadãos cada vez mais interessados em política.

Para Wehler, a “revolução nas comunicações” é uma consequência da ampliação da técnica. O desenvolvimento do nacionalismo, tema caro quando se trata de poemas satíricos em que emergem figuras militares e instituições sociais, deve ser compreendido na dimensão da modernização e da técnica.

É neste sentido que o sintagma *so große Fresse* [boca tão grande], no primeiro verso, ganha maior significado por meio do “princípio da deformação transparente” (PREISENDANZ, 1976a; 1976b). Esse consiste, como assinalado no primeiro capítulo, na deformação do objeto alvo do satirista, que emprega elementos estéticos para reduzir, distorcer ou exagerar na representação do objeto. Por esse motivo, o termo pejorativo *Fresse* (boca de animal) é mais propício do que *Mund* (boca humana) para designar a emissão de notícias pela imprensa. Cria-se uma imagem quase animalizada do órgão emissor de notícias.

O eu lírico transfere a crítica da imprensa ao nacionalismo. O nacionalismo, por ser uma ideia, precisa ser representado por mecanismos simbólicos, dos quais monumentos, desfiles militares, festas, hinos e associações são exemplos (HARDTWIG, 1994). A imprensa prussiana é uma instituição empenhada em manter viva uma “herança nacional” e tornar digna de crença uma “tradição cultural presentificada” (WEHLER, 2003, p. 49) na medida em que ela influencia mudanças de comportamento sociais ao propagar valores do *establishment*. Por essa razão, ela é objeto da sátira.

Em seguida, o ataque é desferido por meio de elementos estéticos que permitem ao receptor continuar compreendendo qual o objeto do ataque e atribuir sentido satírico ao texto.

Escrever um breve editorial em versos diverge da estrutura deste gênero textual e indica ao leitor, habituado com a sátira assinada por Hauser, que o conteúdo extratextual será abordado de maneira distinta.

A passagem para a segunda estrofe indica duas mudanças. A primeira é formal e diz respeito ao esquema rímico. Na primeira estrofe, empregam-se rimas caudatas, esquema rímico típico de sextilhas. O esquema rímico serve à breve intenção musical na primeira estrofe, que cede a vez à exposição na segunda. O rompimento tem início quando se mostra preferência pela consonância das rimas emparelhadas, forma que predomina no restante do poema, e marca a tentativa de reiterar os “argumentos” da estrutura editorial, revestida de poema.

A segunda mudança é a própria mudança do tema. No sétimo verso, passa-se a “examinar” a existência de um sujeito plural e ainda indeterminado, expresso pelo pronome *sie*, no período anterior à guerra: *Vor dem Kriege waren sie da* [Antes da guerra eles estavam lá]. O pronome ressalta a diferença entre o *wir*, ao qual pertence a instância enunciativa, e o *sie*, aos quais pertencem os *outros*. A indeterminação do *sie* perde força com indícios semânticos preenchidos com significados militares: o sujeito plural *sie* representa os apologistas da guerra e os militares. Exemplos são os termos *Hurra* e *glorreichen Säbel* [glorioso sabre], no oitavo e nono versos, respectivamente. Acompanhados da forma imperfeita dos verbos *schreien* [gritar] e *rasseln* [bradar], eles reforçam a tensão da estrutura adverbial *vor dem Kriege* [antes da guerra], no sétimo verso. Os termos constroem o caminho para militares e apologistas da guerra, de cujo exemplo é *Deutsche Jugend*, de Ina Seidel.

O ambiente hostil principia no sétimo verso e é crescente. O paralelismo sintático nos três versos seguintes, todos iniciados por um verbo, intensifica o coro de ofensas aos políticos socialdemocratas Ignaz Auer (1846-1907) e August Bebel (1840-1913) no décimo verso: *schrieen täglich zweimal Hurra, / rasselten mit dem glorreichen Säbel, / schimpften auf Auer und schimpften auf Bebel* [gritavam diariamente duas vezes hurra, / arrastavam o glorioso sabre, / xingavam Auer e xingavam Bebel]. Auer atua como membro do parlamento entre 1877-1907, e Bebel é um dos fundadores do partido em 1869, juntamente com Wilhelm Liebknecht (pai de Karl Liebknecht). O contraste no décimo-primeiro verso por meio da forma imperfeita do verbo *anbeten* [idolatrar], coloca Deus e os oficiais no mesmo estatuto de louvor e preces. O jogo entre o sagrado e o profano é simbolizado por agentes políticos que devem ser eliminados.

A representação das personagens na estrofe é marcada pela ironia. Segundo Hutcheon (2000), a figura retórica tem tanto uma função contrastante (semântica) quanto avaliadora (pragmática). No poema, a ironia serve à ampliação da crítica e se completa no último verso da

segunda estrofe: *und rodelten sich abends in Rudeln zu Biere* [e, em bandos, iam tomar cerveja à noite]. À custa desse conjunto de homens, representados como animais enfurecidos, funciona a intenção avaliativa da ironia, encerrando, na conjunção aditiva do verso, um maior contorno às características do sujeito *sie*.

O tropo realça o comportamento grupal frequente, marcado pelo advérbio *abends*. O louvor do grupo ao binômio incongruente deus-militar encontra sua representação na ingestão de bebidas alcoólicas. Por um lado, o consumo de bebidas no desenvolvimento do *habitus* alemão aponta para um “elevado grau de infelicidade” e torna mais suportável um trauma (ELIAS, 1997, p. 19). Por outro, sua representação no quartel-general e os militares, aos quais se refere o pronome *sie* do sétimo verso, fortalecem a noção de que o grupo encontra coesão no consumo de álcool. É o triunfo dos contrastes marcando o discurso satírico: o contraste entre o ser e a aparência (homens que ofendem e que rezam), entre o sagrado e o profano (Deus e militares), e entre a apropriação paródica da estrutura editorial pelo poema.

A terceira estrofe conduz o leitor do passado remoto e indeterminado a 1914. Há um constante processo retórico de mostrar a defesa da contra-norma do satirista e o ataque à norma do objeto da sátira, como se pode observar entre o décimo terceiro e o décimo oitavo versos: *Soweit war das schön und gut. / Aber Vierzehn, da schwoll ihr Mut! / Endlich war ihre Zeit gekommen, / auf die sie so viel Vorschuss genommen, / von der Bernhardi immer geschrieben – / nun hatten sie uns hineingetrieben.* [Até então tudo era belo e bom. / Mas em quatorze ficaram mais corajosos! / Finalmente era chegada a sua época / para a qual haviam se empenhado, / e da qual Bernhardi sempre escreveu – / então eles nos envolveram nisso.].

No décimo sétimo verso, surge Friedrich von Bernhardi (1849-1930). Ele fora general prussiano e redator de escritos nacionalistas e conhecido pela obra *Deutschland und der nächste Krieg* [A Alemanha e a próxima guerra], publicada em 1913. O livro, impregnado de premissas raciais em voga no final do século XIX que servem para justificar a corrida imperialista da qual o país participa, é visto na imprensa estrangeira como uma declaração prévia de guerra pela Alemanha.

A guerra de 1914-1918 passa a ser descrita nos versos seguintes, como se transcritos da obra de Bernhardi ou retirados das fantasias guerreiras daqueles que a leem com prazer. A orientação baseada em valores ético-morais e contrários aos preceitos nacionalistas estabelece a tensão que acentua a ironia na estrofe. O tropo tem lugar no vigésimo primeiro verso: *und schrieben dafür die hübschesten Sachen:* [e escreveram, em troca disso, as mais belas coisas:].

As cenas posteriores, descritas pelos meios de comunicação prussianos, apresentam um ambiente marcado pela presença redentora de armas de guerra, como os lança-obuzes.

O eu lírico, porém, não compartilha da idealização do combate. O estrondo da máquina amplia a mistura semântica originada dos adjetivos *braven*, *lieben*, *ordentlichen* e *guten* [íntegros, amáveis, disciplinados e bons], no vigésimo terceiro verso. Eles caracterizam os *Feldgrauen*, referência à cor do uniforme dos soldados alemães na guerra, e a expressão *aufs Blut geschunden* [sangrar até a morte], no quadragésimo nono verso. As escritas prussianas corroboram a formação da norma do objeto da sátira.

Na segunda estrofe, nota-se o ambiente luxurioso em que os oficiais superiores embebedam-se. A crítica ao elevado consumo de bebidas alcoólicas pelos oficiais é tema presente em textos assinados pelos pseudônimos tucholskyanos. Em 1917, Wrobel assina a crônica *Unterwegs 1915* [Pelo caminho em 1915],⁶¹ na qual o narrador descreve o período em que permanece na cidade de Tilsit, outrora pertencente à Prússia. As experiências de guerra, assim como as horas passadas em bares ao lado de mulheres, dos inúmeros percevejos e do constante consumo de bebidas alcoólicas para suportar o frio noturno, são alguns pontos explorados pelo narrador.

Em *Preußische Presse*, o consumo de álcool ocorre também no quartel-general, como se observa no vigésimo sexto verso, o qual retoma o ambiente etílico descrito no final da segunda estrofe: *wenn sie beim Trinken im Stabsquartier sitzen* [bebendo à mesa no quartel-general]. Ao se definir embriaguez como um símbolo militar, ressalta-se, como na segunda estrofe, como a vida deste grupo e suas correspondentes coações recíprocas são permeadas por excessos.

A menção ao quartel-general reforça o reconhecimento do objeto da sátira e ressalta como a norma do objeto – o mundo distante da guerra e, por isso, seguro dos oficiais – é avaliada negativamente. A avaliação satírica é subjetiva e tendenciosa, e o leitor, que “compara a representação negativizante do objeto da sátira com as informações que ele próprio possui” (SIEBERT, 1999, p. 29), torna-se capaz de emitir um julgamento. A validade da representação negativizante é igualmente cerceada por limites subjetivos. O eu lírico mostra ter consciência desse fator, empregando-o na elaboração formal seguinte.

O último verso da terceira estrofe liga-se ao primeiro da quarta pela rima emparelhada: *Und so ging das ein, zwei, drei, vier lange Jahre - - - // Aber auch diese wunderbare* [E assim passaram um, dois, três, quatro longos anos - - - // Mas também essa maravilhosa]. A

⁶¹ *Die Schaubühne*. Berlim, v. 14, n. 35, p. 274-279, 30 ago. 1917.

referência à guerra continua de modo irônico nos dois versos seguintes. Entretanto, ela perde sua pompa repentinamente, fato que tem uma consequência: *Ludendorff fiel mit allem herein / und besuchte plötzlich und eiligst Schweden* [Ludendorff fracassou totalmente / e visitou, súbita e repentinamente, a Suécia]. É válido lembrar que Ludendorff divide com Hindenburg, entre 1916 e 1918, a posição de liderança não apenas dentro do corpo do exército, mas também no meio político do *Reich*. Assim como Hindenburg, ele é o principal responsável pela condução catastrófica do exército alemão na guerra, conduzido à derrota. Em agosto de 1918, ele não aceita a iminente derrota, apesar de reconhecer que a situação na frente oriental está irremediavelmente perdida (WEHLER, 1994, p. 215), e ordena a guerra até o último homem. Para escapar da responsabilidade de seus atos, Ludendorff foge sorrateiramente para a Suécia.

Entre 1916 e 1918, segundo Wehler (2003, p. 22-23), o *Kaiser* é cada vez mais depreciado e sua competência como líder militar é descreditada. Os militares sabem como preencher esse vácuo de poder, explorando uma característica do nacionalismo alemão: a busca por uma figura carismática para ocupar a posição de liderança. Contudo, após o fracasso das ofensivas no leste e a impossibilidade de vitória, o general exonera-se do cargo e exime-se das responsabilidades nas negociações de paz. Deste modo, o uso do verbo *besuchen* [visitar] ao invés de “fugir” para se aludir à fuga do militar no final de outubro de 1918 acentua a ironia e dá o tom cômico ao ataque presente no verso.

A troca proposital dos verbos, aliada à repetição do advérbio *plötzlich* [de repente], mostra a liberdade que a instância enunciativa toma para si e exhibe, na dimensão cômica que se origina do processo semântico, uma intimidade sugestiva com o objeto. A proximidade é, ao mesmo tempo, distanciadora: possibilita-lhe a tendência “à afirmação de um desejo de onipotência” (D’ANGELI; PADUANO, 2007, p. 25) face ao objeto e demarca as diferenças ideológicas entre ambos – ou a diferença entre a contra-norma satírica e a norma do objeto.

Mostrar-se superior ao objeto é reforçar a tentativa de convencer o leitor da validade da contra-norma e contribuir para um fim político do texto satírico. A proximidade com o leitor é expressa na “conversa” entre o trigésimo sexto e quadragésimo segundo versos entre parênteses, que encerram a terceira estrofe: (*Übrigens, darüber ist nichts zu reden: / Er tat das nur aus Gesundheitsrücksichten. / Denn als hier zu Hause die tollen Geschichten / sich wieder beruhigt und gelegt, / kam er gleich wieder angefeht; / und jetzt sitzt er an einem Geschreibe dran / und wird zur Belohnung ein reicher Mann.*) [(Aliás não há o que se falar sobre isso: / Ele só o fez por motivo de saúde. / Pois quando, em casa, as grandes histórias / esfriaram e calaram,

/ voltou correndo: / agora ocupa-se de um livro / e, como recompensa, tornar-se-á um homem rico.)).

A voz poética finge concordância com os motivos que teriam levado o general Ludendorff a sair da Alemanha – mudança de ares para cuidar da saúde –, fato que realça a imprensa ligada ao governo monárquico na veiculação de falsas notícias. Os dois primeiros versos da sexta estrofe (*Aber die Presse! / Dass ich die nicht vergesse!*) [Mas a imprensa! / Que eu não a esqueça!] ratificam a falsa integridade da imprensa prussiana e ampliam o ataque do satirista. A complacência dissimulada é um ganho de tempo, um aumento do espaço físico – a extensão da estrofe – e mental – a conversa com o leitor – em que a ironia é inserida na forma de uma estrutura parentética.

O enunciado toma por base os interesses individuais que norteiam a vida do general e desencadeiam a necessidade da pausa na exposição dos argumentos, visando um maior contato com o leitor. O ataque satírico recorre a um fato da realidade extratextual que pode ser visto como uma mácula na história militar da época – a fuga do general – para contrapô-la ao retorno do general, que publica, em 1919, suas memórias de guerra.⁶²

Preisendanz (1973a, p. 413) afirma que o ataque satírico a uma realidade considerada adversa deve ter uma contra-imagem positiva. Podemos dizer que no poema há o ataque a duas realidades complementares: à militar e à da imprensa, objeto nominado e atacado na sexta estrofe. Torna-se mais evidente o questionamento à eficácia da existência da imprensa. A exposição mostra maior tensão entre desejo e realidade, expressa pela estrutura da inversão do jogo pergunta e resposta.

A sétima estrofe começa com a imediata resposta às perguntas posteriores. A resposta satírica é ampliada pelas reticências que encerram o verso final da sexta estrofe: *Nun, dachten wir, liegt es klar am Tage...* [Agora, nós pensávamos, isso é claro como o dia...]. As perguntas na sexta estrofe tornam-se retóricas, dado serem emitidas após a forte presença conclusiva dos dois pontos no quarto verso da mesma estrofe: *Denn nun liegt es doch klar am Tage:* [Pois isso é claro como o dia:]. O recurso reduz o caminho que conduz ao convencimento do leitor da positividade da contra-norma. O espaço do jogo pergunta-resposta é preenchido não pelo papel reflexivo que deveria caber ao leitor, a quem se dirigem as perguntas, mas sim pela representação negativizante do objeto da sátira. Ganha destaque um importante aspecto satírico.

Trata-se do reconhecimento do objeto através do “princípio de deformação transparente”. Em *Preußische Presse*, cuja “estrutura paródica de fundo” – o editorial – toma a

⁶² A obra é publicada com o título *Meine Kriegserinnerungen* [Minhas lembranças da guerra], em Berlim.

forma do poema para atingir “algo exterior ao texto” (HUTCHEON, 1985, p. 83-85), ocorre a deformação não somente do objeto, reconhecível do início ao fim do poema por meio da função referencial. Através das referências na estrofe, busca-se distorcer a função da imprensa. Após as perguntas, segue o último verso da estrofe, cujas reticências impedem o encerramento das denúncias. O movimento criado na estrofe é cíclico: volta-se, através da lacuna deixada pelo sinal de pontuação, ao primeiro verso da sexta estrofe: *Aber die Presse!*

É preciso encontrar uma saída para encerrar a representação satírica e apontar ao leitor uma contra-imagem positiva ante a realidade negativa do objeto. O apelo à participação do leitor na construção da imagem positiva é mais explícito na última estrofe, na qual o tempo é presente e a Alemanha é personificada. A evocação, recurso fortemente empregado por Tucholsky em poemas assinados pelo pseudônimo Theobald Tiger em produções anteriores à guerra (KORTE, 2002, p. 189), surge aqui como resposta ao pedido do eu lírico, que se dirige ao seu interlocutor no primeiro e último versos da oitava estrofe: *Deutschland! hast du eine Lammsgeduld!* e *Deutschland! wach auf und besinne dich!* [Alemanha! Você é paciente feito um cordeiro!] e [Alemanha! Desperte e reflita!]. É no espaço entre os versos que a tensão entre um estado de crise, compreendida aqui como um “ponto crucial de decisão” (SEIDEL, 1988, p. 165) e sua resolução, um dos fatores que definem o texto satírico, começa a caminhar para um final.

Os dois versos finais são uma clara advertência sobre os reais inimigos dos alemães no momento, pois a expressão *Der Feind steht rechts!* [Esse inimigo está à direita!] é usada para se referir aos inimigos do sistema democrático. Ela viria a ser mais notória em junho de 1922, quando é pronunciada pelo chanceler Joseph Wirth (1879-1956) em virtude do assassinato do ministro Walther Rathenau, em 24 de junho. Enquanto o apelo explícito evoca a participação do interlocutor, o reverso da moeda, o implícito, defende a presença da política de esquerda. Fecha-se o editorial em versos da *WB*, órgão conhecido por abrigar intelectuais que compartilham daquela visão política. A sátira tem, assim, sua força ampliada pelo local de publicação, que atua como co-contrutor do sentido.

3.3.3 A política externa agressiva

Outro momento de dissidência e que nos auxilia a compreender a construção da crítica satírica ao nacionalismo e seus elementos subjacentes é tematizado a seguir, em *Zwischen den Schlachten*. O poema é composto por três quintetos e um sexteto final. Nas três primeiras

estrofes, o eu lírico canta os instantes de prazer que pretende ter com sua musa Clementine. No sexteto final, ele anuncia a distância crescente entre ambos, após o possível prazer consumado. O aumento de seu campo de visão possibilita-lhe constatar a existência não somente de sua musa, mas também de dois personagens históricos, sobre os quais discutiremos a seguir. Ressalte-se que a ampliação de seu campo de visão corresponde à maior extensão da última estrofe.

Zwischen den Schlachten ⁶³	Entre as batalhas
1 Leidige Politika!	Enfadonhos assuntos políticos!
2 Clementine, süßer Fetzen!	Clementine, meigo trapo!
3 Lass mich mich an dir ergetzen –	Deixe-me regozijar-me com você –
4 Bin so wild, seit ich dich sah,	Fiquei tão selvagem desde que te vi,
5 Venus Amathusia!	Vênus Amathusia!
6 Mädchen mit dem kleinen Ohr,	Menina de orelha pequena,
7 mit den maßvoll fetten Beinen,	de pernas gordinhas,
8 sieh vor Lust mich leise weinen,	veja-me chorar baixinho de tanto prazer,
9 ein verliebter heißer Tor ...	um tolo apaixonado e ardente...
10 Hogarth nennt dies Bild: Before.	Hogarth chama esse quadro de <i>Before</i> .
11 Aber eine Nacht darauf?	Mas, uma noite depois?
12 Schweigt dein Troubadour und schläft er?	Seu trovador se cala e dorme?
13 Hogarth nennt dies Bildchen: After.	Hogarth chama esse quadrinho de <i>After</i> .
14 Sieh, das ist der Welten Lauf –	Olhe, eis o curso dos mundos –
15 hebst du die Gefühle auf?	you suspende os sentimentos?
16 Bald bin ich dir wieder nah.	Em breve estarei novamente perto de você.
17 Schau, ich kann nur manchmal lügen.	Veja, posso mentir apenas por vezes.
18 Du tusts stets in vollen Zügen.	E você sempre, descaradamente.
19 Lass dir nur an mir genügen	Deleite-se somente comigo
20 zwischen Naumann, Kahl und Spaa –	Entre Naumann, Kahl e Spa –
21 Venus Amathusia!	Vênus Amathusia!

À rima intercalada acrescenta-se sempre um quinto verso, cuja rima liga-se à do verso inicial da estrofe correspondente, imprimindo a ideia de um ciclo. Esta é uma característica formal dos poemas satíricos publicados sob o pseudônimo Kaspar Hauser. O eu lírico está longe da musa e do prazer que suas *maßvoll fetten Beinen* [pernas gordinhas], no sétimo verso, são capazes de lhe proporcionar. Conforme veremos, ele vê encerrado seu ciclo e sua atenção dividida, no vigésimo verso, entre os políticos Naumann e Kahl e a cidade belga de Spa. Ao longo do poema, notamos que toda a ação é descrita por um eu lírico soldado que eleva uma mulher simples de origem francesa acima de políticos alemães, rebaixando-os.

⁶³ *Die Weltbühne*. Berlim, v. 15, n. 5, p. 119, 30 jan. 1919.

A primeira estrofe contém elementos estranhos às convenções amorosas, como *Leidige Politika* [Enfadonhos assuntos políticos], vocativo inicial, e *süßer Fetzen* [trapo meigo], no segundo verso, epíteto pouco singelo dirigido à musa Clementine. A estranheza do tratamento equivale à do emprego do verbo no verso seguinte, *ergetzen*, forma obsoleta de *ergötzen* [regozijar-se], e ambas são expressas pela rima intercalada. O eu lírico parece lançar mão de qualquer recurso para se aproximar da musa.

É interessante destacar a origem francesa do nome de sua musa.⁶⁴ O fato ganha maior relevo se o relacionarmos à cidade belga de Spa, sede do Alto Comando Militar alemão durante os anos de guerra. O local emerge como símbolo da derrota do exército, reforçada pela origem francesa do nome Clementine. Toca-se em um ponto delicado na história do nacionalismo alemão: a hostilidade entre Alemanha e França, um dos países vencedores da guerra de 1914-1918.

Na mesma estrofe surge, no quinto verso, a deusa Vênus, modelo clássico de beleza com quem Clementine é comparada. O eu lírico busca qualquer escape para encontrar diversão *zwischen den Schlachten* [entre as batalhas] e fugir da política enfadonha. O título do poema expressa a consciência de se estar localizado em um tempo provisório – para aludirmos ao título de um poema do pseudônimo Theobald Tiger, *Heute zwischen Gestern und Morgen* [Hoje entre ontem e amanhã].⁶⁵ Num momento seguinte, tanto o ontem quanto o amanhã são violentos.

Os pormenores entre o quinto, o sexto e o sétimo versos possibilitam ao leitor formular a imagem da jovem francesa, cuja beleza é comparada à da deusa: *Venus Amathusia! // Mädchen mit dem kleinen Ohr, / mit den maßvoll fetten Beinen* [Vênus Amathusia! // Menina de orelha pequena, / de pernas gordinhas]. Eles atraem a atenção do eu lírico, despertando-lhe seu desejo. Reforça-se o ímpeto com o apelo, no décimo verso, à obra “Before”, do pintor inglês William Hogarth (1697-1764), produzida entre 1730 e 1731: *Hogarth nennt dies Bild: Before* [Hogarth chama esse quadro de *Before*].

Na imagem em questão, um homem está sentado sobre uma cama e segura, com força, uma donzela. Com a perna direita em posição de defesa, ela tenta escapar, derrubando um móvel pesado no chão. O pequeno cachorro à direita, prestes a receber sobre sua cabeça o móvel

⁶⁴ Agradeço ao Prof. Dr. Tercio Redondo pela observação.

⁶⁵ *Die Weltbühne*. Berlim, v. 28, n. 22, p. 831, 31 mai. 1932. Neste poema de tom melancólico e que aborda a existência da república como um momento de transitoriedade, o eu lírico opera dialeticamente entre os desejos do passado e as expectativas para o futuro, como ressalta previamente o título. Seus ideais de um *Proletarier-Staat* [Estado proletário], no sétimo verso, e socialista, simbolizado pela *Fahne rot* [bandeira vermelha], no décimo nono verso. Nele vive a *befreiendes Menschtum* [humanidade libertária], no trigésimo primeiro verso, inexistente numa *Übergangszeit* [época de transição], no décimo segundo, vigésimo quarto e trigésimo sexto versos.

caindo, parece querer denunciar o homem impetuoso, latindo em sua direção. A imagem tem contornos fesceninos, reforçados pelo olhar irreduzível do sujeito dirigido à dama.

O desejo de aproximação da musa e o distanciamento das batalhas encontram realização. Os dois primeiros versos da terceira estrofe (*Aber eine Nacht darauf? / Schweigt dein Troubadour und schlaft er?*) [Mas uma noite depois? / Seu trovador se cala e dorme?] indicam o assentimento feminino diante do pranto masculino. Lágrimas falsas, como se pode observar adiante: as perguntas dirigidas à mulher excluem qualquer possibilidade de união permanente.

A aventura realiza-se, assim como nota na outra obra de Hogarth evocada na estrofe. Se temos, anteriormente, a obra “Before”, encontramos seu momento posterior no décimo terceiro verso, que insinua instantes seguintes ao ato sexual: *Hogarth nennt dies Bildchen: After* [Hogarth chama esse quadrinho de *After*]. Na imagem, o insistente galanteador aparece em pé ao lado da cama, arrumando suas vestes. Sua face já não expressa desejo, mas aborrecimento e impaciência que salientam seu afã de abandonar o local. Ao seu lado, sentada na cama, encontra-se a donzela, outrora relutante, com a mão esquerda sobre o vestido desarrumado próximo ao seio, e com a direita pousada sobre o ombro do amante.

No quarto predominam peças de roupas espalhadas, e a feição da jovem é amedrontada e suplicante. Afinal, o código de conduta existente no século XVIII regula o comportamento sexual das mulheres, impondo-lhes severos tabus. A súplica e o desespero expressos nos traços da face denotam a percepção angustiante de seu futuro. O homem, de acordo com o mesmo código de comportamento, abandonará o local.

É o que observamos no final da terceira estrofe, quando se afirma ser assim *der Welten Lauf* [o curso dos mundos], no décimo quarto verso. E assim o eu lírico se afasta, prometendo breve retorno (*Bald bin ich dir wieder nah*) [Em breve estarei novamente perto de você]. Entretanto, o que se observa é alguém que mente diante de sua musa, igualmente mentirosa, e que ambos podem encontrar prazer apenas em si mesmos, como notamos no décimo sétimo e décimo oitavo versos: *Schau, ich kann nur manchmal lügen / Du tusts estets in vollen Zügen* [Veja, posso mentir apenas por vezes. / E você sempre, descaradamente]. Neste mundo de mentiras envolvem-se, por fim, os três personagens citados no início: Naumann (outro nome usado pelo pseudônimo para se referir a Gustav Noske),⁶⁶ Wilhelm Kahl e a cidade belga de Spa. Vejamos como a presença dos três elementos no vigésimo verso constitui o ataque.

⁶⁶ Em 1919, o pseudônimo Theobald Tiger publica o livro *Fromme Gesänge* (Canções piedosas) inserindo o poema como sua produção intelectual. Na reprodução, o nome “Naumann” é substituído por “Noske”.

É interessante destacar o uso de outro nome para se referir a Gustav Noske. As consequências de suas ordens ainda estão presentes nas ruas do país, em batalhas entre civis e as milícias *Freikorps*. É válido pensar na mudança de nome como uma forma de esvair-se da repressão imposta por Noske aos revolucionários de novembro de 1918 e janeiro de 1919. Noske expressa “desejar estraçalhar os ossos” (BEMMANN, 1990, p. 190) dos envolvidos e de todos que defendessem um Estado livre aos moldes da República Soviética da Baviera, evento recente no momento de veiculação do poema. O ministro levaria a cabo seu desejo, em maio de 1919. A República é eliminada após violentos conflitos entre civis e soldados regulares e membros dos *Freikorps*, em batalhas nas quais os civis são massacrados.

Wilhelm Kahl, professor evangélico de direito religioso na *Berliner Universität* e jurista, é membro do comitê responsável pela redação do artigo sobre os direitos eclesiásticos incluídos na constituição, em julho de 1919. A reforma do ensino religioso em voga no momento, objeto da sátira em outras ocasiões,⁶⁷ sofre influência das novas medidas legislativas. Essas preveem a não obrigatoriedade da participação em eventos religiosos de qualquer natureza (artigo 136) e a independência da Igreja perante o Estado (artigo 137). Kahl, objeto de ataque satírico em *Preußische Professoren*, voltará à cena em *Badetag*, como veremos posteriormente.

Às duas personalidades acrescenta-se a cidade belga de Spa. No local, o Supremo Comando Militar alemão assume, em agosto de 1918, que a situação na frente ocidental tornara-se insustentável e a derrota é iminente. O reconhecimento leva o comando a formular, em setembro, exigências de armistício, sem conhecer os quatorze pontos do presidente norte-americano Woodrow Wilson (WEHLER, 1994, p. 215). No mesmo local, são estabelecidas as condições de rendição à Alemanha. A cidade torna-se um símbolo da derrota do exército alemão, explorado no poema. Há outro dado relevante para a construção da crítica satírica. No dia 9 de novembro de 1918, o imperador encontra-se em Spa quando recebe a notícia de que Max von Baden (1867-1929), último chanceler do império, anunciara a necessidade de sua abdicação (HAFFNER, 2010, p. 83). Entretanto, a abdicação ocorreria apenas três semanas depois, quando Guilherme II já se encontra em território holandês.

Destaca-se o acréscimo de um segundo “a” ao nome da cidade, recurso com dupla função. A primeira é fonética, dado que a inserção alonga o som vocálico nas duas últimas rimas. O “novo” nome da localidade belga é a segunda função. Ele surge como uma invenção, um breve logro, assim como o foi a aproximação da amante. Tudo e todos transformam-se em uma grande farsa: o caráter do eu lírico (*ich kann nur manchmal lügen*) [posso mentir apenas

⁶⁷ Vide *Religionsunterricht e Preußische Professoren*.

por vezes] no décimo sétimo verso; a pudicícia da musa (*Du tusts stets in vollen Zügen*) [E você sempre, descaradamente] no décimo oitavo verso, Naumann-Noske e Kahl, além de Spa. É o retrato da completa inversão: as afirmações são mentiras (o eu lírico, que figura como um soldado na guerra, jura amor para obter prazer com uma mulher francesa) e as mentiras afirmações (os políticos mentem), o que transforma os três elementos em personagens símbolo da mentira, cujo epicentro é a cidade de Spa.

A rendição assinada em Spa simboliza o final da guerra, e esse, o fim do império sob Guilherme II. Seu governo fora marcado por uma política nacionalista e imperialista. Para Wehler (2013), uma das razões para a mudança na direção do nacionalismo alemão após a unificação de 1871 é que a legislação não busca solidificar a soberania popular, mas legitimar a base do Estado de origem monárquica. Isso leva ao fortalecimento da imagem do imperador como figura símbolo do governo. O movimento nacionalista da classe média vê frustradas suas tentativas de fundar um Estado unificado. Quem efetivamente o faz é a antiga classe dominante, que mantém os partidos políticos na “antessala do poder” (WEHLER, 2013, p. 77).

O parágrafo anterior é uma contextualização do papel centralizador do poder, desempenhado pelo imperador até 1918. Visa-se elucidar como a referência à cidade belga pode ser compreendida como uma crítica, ainda que velada, ao nacionalismo imperial que conduzira o país à guerra.

Vimos, em *Zwischen den Schlachten*, a crítica satírica à derrota alemã na guerra e o desejo do eu lírico pela francesa Clementine. No próximo poema, intitulado *Ach, sind wir unbeliebt!*, aborda-se um aspecto do imediato pós-guerra. Em vários momentos, abrem-se feridas do nacionalismo alemão. A primeira são as consequências da revolução de novembro de 1918 e janeiro de 1919, reprimidas pelos *Freikorps* e pelo exército regular. Para compreendermos a elaboração do segundo momento, é necessário retomarmos características estruturais da sociedade alemã durante o império, como veremos.

O narrador abandona a liberdade formal propiciada pelo dístico para compor seu discurso satírico, assim como fizera em *Religionsunterricht*. Ele descreve sua visita a uma determinada estalagem alemã e as consequências desse ato, em treze dísticos tetrassílabos de versos jâmbicos, um dos esquemas de versificação mais fundamentais em línguas de origem germânica (BURDORF, 2007, p. 804).

Ach, sind wir unbeliebt!⁶⁸

Ah, como somos malquistos!

⁶⁸ *Die Weltbühne*. Berlim, v. 15, n. 26, p. 719, 19 jun. 1919.

1	Wenn man, wie wir, den Umsturz liebt,	Quando alguém ama, como nós, a revolução
2	macht man sich häufig unbeliebt.	com frequência se faz malquisto.
3	Die Herren mit dem hohen Kragen,	Os senhores engravatados
4	die können dieses nicht vertragen.	não conseguem suportar isso.
5	Das Fräulein Ännchen reicht mir Tee.	A senhorita Ännchen me serve chá.
6	Der Herr Assessor will Calais.	O senhor assessor quer Calais.
7	Wir sprechen auch vom Liebknecht-Mord.	Falamos também do assassinato de Liebknecht.
8	Sie gleiten hurtig drüber fort.	Eles se esquivam rapidamente do assunto.
9	Man denkt voll Freuden des Gerichts.	Pensa-se cheio de alegrias no tribunal.
10	Ich räuspre mich und sage nichts.	Pigarreio e não digo nada.
11	Der Herr Assessor guckt mich an:	O senhor assessor me observa:
12	Ist das ein Bolschewistenmann?	Este homem é um bolchevista?
13	Und auch das Fräulein Ännchen schaut.	E também a senhorita Ännchen olha.
14	Wie zart ist ihre weiße Haut!	Quão delicada é sua pele alva!
15	Doch je auf meinen Kissen ruhn –	Mas repousar sobre meus travesseiros –
16	das wird sie ganz gewiß nicht tun.	isso ela com certeza não fará.
17	Ich fühl es leider ganz genau,	Eu infelizmente noto com toda clareza
18	sie ist wie jede kleine Frau:	que ela é como toda menina:
19	Sie liebt nicht Den, der revoltiert –	Não ama aquele que se revolta –
20	brav muss er sein, dem sie gebiert.	deve ser íntegro aquele de quem ela vier a gerar um filho.
21	Wie ist sie süß! wie ist sie munter!	Como é meiga! como é alegre!
22	Ich falle langsam hinter runter.	Lentamente, caio de costas.
23	So zeigts sichs wieder, Bruder – nämlich:	Assim a coisa novamente se revela, irmão – a saber:
24	Gesinnung ist oft unbequemlich,	A convicção é amiúde incômoda,
25	wenn man sich sozialistisch gibt...	quando alguém se declara socialista...
26	Ach Gott, wie sind wir unbeliebt!	Ah! Deus, como somos malquistos!

Cada dístico atua como uma microestrutura narrativa breve que contém episódios relacionados. Ao longo dos versos, os acontecimentos associam-se por dois aspectos. O primeiro é o temporal, regido pela conjunção *wenn* [quando], no primeiro verso, e que introduz o aspecto narrativo. O segundo é o causal, que dá significado à ordem dos acontecimentos. Vejamos como ele conta sobre sua experiência, como ela é presenciada por diferentes sujeitos e como o nacionalismo surge como um objeto da sátira.

O primeiro hemistíquio do primeiro verso é marcado pela aliteração do som da letra *w*, como se pode observar: *Wenn man, wie wir, den Umsturz liebt* [Quando alguém ama, como nós, a revolução]. Por se tratar de um verso jâmbico, a conjunção *wenn* e a partícula comparativa

wie são átonas, e os pronomes *man* e *wir* são tônicos. A acentuação reforça essa classe de palavras, e os pares passam a ter igual importância. O caráter indefinido de *man* perde força para o definido de *wir*, dado o apoio sonoro predominante da letra *w*. A tonicidade engloba o campo semântico, e todos os termos relacionam-se entre si.

No dístico, o eu lírico distingue o motivo pelo qual ele e todos os simpatizantes de sua contra-norma tornam-se *personae non gratae*, por assim dizer. No poema, o termo *Umsturz* [revolução] é um fator inclusivo e exclusivo. Ele é inclusivo porque reúne os defensores das mudanças político-sociais almejadas pelo movimento. Lembremos que, em junho de 1919, ainda estão bastante vívidas as consequências da revolução de novembro de 1918 e janeiro de 1919. Um exemplo é a repressão do governo à *Räterepublik* de Munique, encerrada com extrema violência pelo governo e com o apoio da organização paramilitar “ultranacionalista e oficialmente ilegal” *Freikorps* (ARENDDT, 2008, p. 43). Os principais líderes da revolução, Kurt Eisner e Eugen Leviné, são covardemente assassinados.

O termo é exclusivo no segundo verso: *macht man sich häufig unbeliebt* [com frequência se faz malquisto]. Ele contrapõe o círculo em torno do narrador – o *wir* [nós] do primeiro verso – aos opositores. Posteriormente, detalharemos o uso do pronome *wir* como contraponto ideológico ao nacionalismo na elaboração do discurso satírico. Por ora, destaca-se que os opositores são os *Herren mit dem hohen Kragen* [senhores engravatados], no terceiro verso, sujeitos inominados e intolerantes. O comportamento de todos é regulado por “coações externas”. Aqui é válido esclarecer o que se entende por coações externas.

Tomamos de empréstimo o conceito desenvolvido por Elias (1997, p. 42-43). Para o sociólogo, em uma sociedade as pessoas estão expostas a certos tipos de coação. Interessa-nos o terceiro tipo destacado: as coações externas. Segundo Elias, elas consistem nas coações “que as pessoas exercem mutuamente no decorrer de suas vidas sociais”. As coações externas ocorrem na inter-relação entre as pessoas porque toda pessoa que vive com outra “está sujeita a essas coações por causa dessa mesma dependência”. No poema, as coações externas caracterizam o ambiente em que se passa a ação e contribuem para construir o clima desfavorável às conversas desejadas pelo eu lírico.

Antes de analisarmos como as coações externas auxiliam na construção da crítica satírica, é válido um excursus sobre o local em que se passam as ações do poema. Neste excursus, retomaremos aspectos da sociedade imperial alemã, explanados no segundo capítulo. É significativo compreender a história do local porque ele é uma referência extratextual e, como tal, elemento imprescindível na elaboração e para a compreensão do ataque satírico.

O local em que se passam as ações é uma estalagem. A menção à estalagem tem início com o sintagma *Fräulein Ännchen* [senhorita Ännchen], no quinto verso. Trata-se de Ännchen Schumacher (1861-1935), proprietária de uma estalagem no distrito de Godesberg, no oeste alemão. A partir de 1891, Ännchen dirige o estabelecimento junto com sua mãe e sua irmã, e o local se converte em ponto de encontro de diferentes corporações estudantis. Apesar dos encontros iniciais tranquilos, os posteriores sobressaem pelas *Kulturkämpfe* [lutas culturais], para empregarmos o termo da própria Ännchen na autobiografia citada por Assel e Jäger.⁶⁹ Segundo seus relatos, a mudança comportamental acarreta a alteração da estrutura da estalagem. O grande salão principal é dividido e os grupos estudantis segregados em aposentos distintos.

O relato de Ännchen em sua biografia⁷⁰ deixa notar uma característica social do império alemão. Trata-se das confrarias estudantis. Até 1918, elas são formadas, em grande parte, por estudantes de classe média abastada que possuíam comportamento gregário. Os estudantes vivem sob uma forma enfaticamente hierárquica de comportamento, obedecendo a uma disciplina controlada e regida por códigos de dominação e subordinação, tal qual a disciplina militar. O calouro, por exemplo, deve prestar serviços ao seu veterano para ser aceito em uma confraria. O veterano, por sua vez, ensina-lhe as regras da “boa conduta” (ELIAS, 1997, p. 45) em relação às mulheres, ao consumo de álcool e ao duelo, dado o exercício com armas integrar a rotina.

Durante a era guilhermina, os membros das confrarias valorizam o uso da força física. Eles assimilam o comportamento militar representado pelo duelo, cuja função política e social consiste em “determinar um código de honra e comportamento aristocrático aos filhos da classe média” (WEHLER, 1994, p. 130). O duelo é incorporado como um código de honra de origem guerreira que liga os membros das confrarias à nobreza. Aceitar o duelo e assimilá-lo ao modo de comportamento é um aspecto fundamental das confrarias estudantis de origem burguesa e de caráter nacionalista. Trata-se de uma maneira de compensar a inferioridade de seu *status*, quando comparado ao das corporações aristocráticas duelistas. As confrarias aceitam a desigualdade e o fato de estarem socialmente abaixo do estrato nobre, como um preço a ser pago para se elevar acima das massas, consideradas “ralé”. O duelo é uma forma de distinção social.

⁶⁹ ASSEL, Jutta; JÄGER, Georg. *Rheinmotive auf Postkarten*. Eine Dokumentation. Disponível em: <<http://www.goethezeitportal.de/wissen/topographische-ansichten/rheinmotive-in-literatur-und-kunst/rudolf-baumbach-die-lindenwirtin.html#Gasthof>>. Acesso em 1 fev. 2019.

⁷⁰ *Erinnerungsblätter aus dem Leben der Lindenwirtin*. Org. Ännchen Schumacher. Godesberg: Godesberger Kommersbuchverlag, 1929.

Segundo Wehler (1994, p. 130), os membros das confrarias, por meio de “duelos estilizados artificialmente e nos quais era claro o aspecto feudal”, buscam adquirir cicatrizes que lhe servem como um adorno e símbolo de distinção para a classe acadêmica. A pertença à confraria significa maiores chances de ascensão profissional, chegando até mesmo a definir a ocupação em cargos ministeriais. Assim, assegura-se a continuidade de certas tradições também no funcionalismo público. O duelo é um símbolo não escrito de pertencimento a uma determinada formação social – no caso, às confrarias.

Até 1918, as confrarias têm a função específica de proporcionar aos seus membros uma educação complementar à acadêmica. Tais quais ritos de passagem, as confrarias imbuem seus membros com um “código de comportamento e de sentimento” (ELIAS, 1997, p. 64) que deveria prepará-los para ingressar no estrato superior ou, ao menos, colocá-los num *status* social acima das “massas”.

Esse fator é relevante. Durante o império, um critério que definia a categoria social é a ancestralidade. Para a nobreza alemã, suas pretensões de superioridade são legitimadas através de “linhas contínuas de descendência, tão livres quanto possível, da contaminação por elementos burgueses” (ELIAS, 1997, p. 25). Os estudantes de classe média abastada não pertencem à “boa sociedade” da corte.

Essa, por sua vez, não tem um forte papel centralizador e integrador devido à unificação tardia da Alemanha, não servindo como um modelo de comportamento. É possível o surgimento de diversas “boas sociedades” durante o império. As confrarias estudantis, assim como o exército, têm importância nesse contexto, exercendo papel centralizador e integrador para os estudantes. Para eles, a pertença a uma confraria significa a pertença a uma “boa sociedade” e os identifica a um “nós” em todo o império.

Os estudantes que frequentam a estalagem da senhorita Ännchen envolvem-se em contendas que levam a proprietária a mudar a estrutura de seu comércio. Eles ligam-se ao setor militar da sociedade imperial pela forma de conduta. O comportamento dos estudantes da classe média, que assimilam “elementos da tradição cultural” (ELIAS, 1997, p. 394) da nobreza, é orientado para um *ethos* guerreiro, para a desigualdade social entre as pessoas e para a primazia da força física.

Os padrões aristocráticos alemães e prussianos são aburguesados – nesse caso, pelos estudantes –, convertendo-se “em elementos do caráter nacional alemão” (ELIAS, 1997, p. 67). A fase incipiente do processo é observável antes da fundação do império e da unificação, em 1871, quando alguns traços de comportamento já haviam penetrado em setores da classe média.

Mas é apenas depois de 1871, quando ocorre a “crescente incorporação de grupos burgueses nos escalões inferiores do *establishment*” (ELIAS, 1997, p. 67), que há maior assimilação dos padrões de comportamento.

A fundação do império é um marco tanto para a nobreza quanto para a classe média, pois os sentimentos de humilhação da nobreza, oriundos do passado militarmente frágil, convertem-se em sentimentos opostos. A assimilação, pela classe média, dos modelos de comportamento da aristocracia militar – após 1871, principal representante do nacionalismo –, tem “considerável influência no que é usualmente chamado o caráter nacional alemão” (ELIAS, 1997, p. 69).

Como já mencionado, durante os processos entrelaçados da formação do Estado, a Alemanha teve um desenvolvimento que levou à sua fragmentação política e ao seu “repetido papel como arena de guerra da Europa” (ELIAS, 1997, p. 56). Assim, podemos compreender porque as confrarias mantêm vivo o código guerreiro. Presente até as primeiras décadas do século XX, o duelo é absorvido pelos estudantes de classe média e torna-se código de disciplina e pertença. As confrarias duelistas estudantis, de cunho nacionalista, padronizam o comportamento dos estudantes das mais diferentes regiões da Alemanha.

Elias destaca que aspectos já extintos em outras sociedades, como o código guerreiro do duelo, permanecem como símbolo de pertença ao *establishment* na Alemanha. A tradição do duelo remonta aos primórdios do monopólio da violência, isto é, aos tempos em que governantes empregavam a violência como forma de estabelecimento do poder. Como os senhores detinham o monopólio, cabia aos guerreiros submissos resolver entre si suas contendas.

Segundo Elias (1997, p. 70-71), o duelo configura “um tipo socialmente estratégico de comportamento” característico de sociedades menos civilizadas. Ele é um “ritual formalizado” de transgressão do monopólio estatal da violência, detido pela nobreza, que estabelecia seu próprio código de honra. Como violência formalizada, o emprego do duelo visa preservar a hierarquia social de castas guerreiras. Nesse sentido, valorizavam-se o vigor físico e a habilidade no manejo das armas em detrimento do debate verbal, no qual argumentação e persuasão são desprezados. Ressalta-se que os duelistas, apesar de ilegais, não eram punidos pelas autoridades.

Voltemos ao ambiente da estalagem e consideremos a descrição anterior do local feita pela proprietária e retomada no excursão. Podemos perceber porque o pedido para tomar chá e as conversas sobre política são perigosos no local, propício para o consumo de bebidas

alcoólicas – incluindo, naturalmente, pelos estudantes. Não é necessário regressar à tradição alemã do elevado consumo de bebidas alcoólicas – as “bebedeiras”, as quais não tinham a forma do “alcoholismo individualizado” (ELIAS, 1997, p. 98) de hoje, mas, antes, um caráter coletivo.

Um aspecto dessa tradição pode ser percebido no poema. Todos os presentes caminham para a perda da razão, o que fortalece a alegria da bebida como um ritual que transforma a todos na estalagem. Contudo, os passos do eu lírico o conduzem à direção oposta, o que reforça sua oposição às coações locais. A contenda ideológica é reforçada quando surge *Der Herr Assessor* [o senhor assessor], no sexto verso, pedindo Calais. A disparidade semântica do dístico é ampliada, dado que Calais não é uma bebida. Novamente, há a presença de uma referência extratextual.

A disparidade ocorre porque Calais é uma cidade situada no norte da França, onde se localiza o principal porto do exército inglês durante a guerra. Sua menção no sexto verso remete a um acontecimento ocorrido em maio de 1915, quando grandes associações industriais e agrárias reúnem-se para publicar uma circular. Elas são formadas por empresários e latifundiários bastante conservadores, cujo “potencial representado para política interna concentrava-se por trás de um programa gigantesco de anexação” (WEHLER, 2003, p. 31). O programa prevê uma expansão alemã por toda a Europa, desde a França e Bélgica até a Rússia. A cidade portuária de Calais é citada expressamente no documento como local a ser anexado ao *Reich*. O quadro apresentado contém um eu lírico sóbrio, um assessor movido por questões nacionais de cunho expansionista e nacionalista e “senhores engravatados” e intolerantes, todos em um ambiente de ebriedade.

No sétimo verso, emprega-se, pela segunda vez, o pronome *wir* para abarcar a todos na mesma conversa: *Wir sprechen auch vom Liebknecht-Mord* [Falamos também do assassinato de Liebknecht]. Vem à baila um tema ainda polêmico no corrente mês de junho de 1919: o assassinato de Karl Liebknecht. O crime, juntamente com o assassinato de Rosa Luxemburgo, inicia a “dança da morte na Alemanha pós-guerra” (ARENDDT, 2008, p. 44). A autora refere-se aos assassinatos de outros líderes políticos da extrema esquerda alemã em 1919, como Leo Jogisches (10 de março), Gustav Landauer (2 de maio) e Hugo Haase (7 de novembro de 1919), além de políticos do centro e centro-direita, como Walther Rathenau, em 24 de junho de 1922, e de Matthias Erzberger, ligado ao *Zentrum* e antigo defensor de “políticas anexionistas extremas” durante a guerra (WEHLER, 2003, p. 28), em 26 de agosto de 1921. O assassinato de Liebknecht (e Rosa Luxemburgo) encontra forte repercussão devido, entre outros fatores, à pena branda recebida pelos assassinos. Um deles tem ajuda de oficiais do exército e consegue

fugir apenas dois dias após a prisão. Trata-se de Kurt Vogel, satirizado em *Unser Militär!*, como veremos.

Falar sobre o crime não agrada os presentes, que *gleiten hurtig drüber fort* [esquivam-se rapidamente do assunto], no oitavo verso. O assessor vê o eu lírico como representante do movimento bolchevique, como observamos no décimo primeiro e décimo segundo versos: *Der Herr Assessor guckt mich an: Ist das ein Bolschewistenmann?* [O senhor assessor me observa: / Este homem é um bolchevista?]. Salientemos, nesse ponto, dois aspectos relevantes.

O primeiro é o local onde o eu lírico fala sobre o crime, que o coloca como centro dos olhares. A história da estalagem é marcada por comportamentos que toleram ou até mesmo exigem o uso da força física, exercida, no caso, pelos estudantes. Ele não menciona a existência desses representantes de um tipo de violência altamente formal – o duelo – no local; apenas dos *Herren mit dem hohen Kragen*, do *Herr Assessor* e da senhorita *Ännchen*.

Apesar disso, pode-se bem pensar que eles compactuem, mesmo de maneira velada, o código de comportamento. Ele é marcado por regras sociais não escritas que são tanto informativas quanto indispensáveis para se compreender “o código que dá forma ao padrão de comportamento” (ELIAS, 1997, p. 71) e aos sentimentos observáveis. Em outras palavras: todos os presentes são conscientes do “tipo de público” presente no local.

O segundo é o conteúdo expresso pelo assessor. O termo *bolchevista* é, à época, uma alcunha negativa e generalizante e aplicada àqueles que, de alguma forma, envolvem-se na revolução de novembro de 1918 e janeiro de 1919. O eu lírico é igualmente um suspeito e, por isso, alvo de possível violência, seja física ou simbólica. Mas o mundo descrito faz com que a agressão, um dos componentes da “forma discursiva” satírica, torne-se um instrumento a seu favor.

Uma característica da “forma discursiva” satírica é a intenção de se causarem danos através de palavras que ridicularizem o objeto. Para tanto, emprega-se a agressão, aspecto diretamente relacionado com outro componente da sátira, denominado por Arntzen (1989, p. 6) de “sublimação linguística”, ou a caracterização estética da sátira. Em outras palavras, é o trabalho com a linguagem que torna palatável ao leitor o ataque desferido. A sublimação linguística de Arntzen recebe outros nomes, citados no primeiro capítulo, como “indireta” (GERTH, 1977), “mundo transformado” (HODGART, 1969) ou “princípio da deformação transparente” (PREISENDANZ, 1976a; 1976b).

No caso desse poema, a “representação estético-literária do que é negativo” (ARNTZEN, 1989, p. 6), ou, para empregarmos as palavras de Schönert (2011), a

“negativização do objeto” pelo eu lírico, que objetiva defender uma contra-norma e ressaltar o aspecto condenável do objeto, não é dirigida a um indivíduo definido e nominado, mas sim a tipos. Ao dirigir-se contra tipos, a representação satírica tem um alcance social mais amplo (RINGEL, 2006). Nesse caso, a “negativização” é dirigida contra os representantes de valores distintos, como o assessor, os senhores intolerantes e os frequentadores da estalagem.

No sétimo dístico de *Ach, sind wir unbeliebt!*, tem lugar um instante introspectivo do eu lírico, delumbrado com a delicadeza da pele de Ännchen: *Und auch das Fräulein Ännchen schaut. / Wie zart ist ihre weiße Haut!* [E também a senhorita Ännchen olha. / Quão delicada é sua pele alva!]. A moça e o assessor o olham no mesmo instante – porém, o assessor o recrimina e o acusa de ser bolchevique. Mas o eu lírico está sóbrio e responde antecipadamente ao olhar da moça. A censura feminina caminha de mãos dadas com o repúdio dos presentes à sua inclinação política.

Ännchen despreza o sujeito revoltoso e prefere os íntegros, como podemos constatar no décimo dístico: *Sie liebt nicht Den, der revoltiert – / brav muss er sein, dem sie gebiert* [Não ama aquele que se revolta – / deve ser íntegro aquele de quem ela vier a gerar um filho]. Se lermos os versos sob a premissa básica da ironia, compreendemos a noção de “integridade” de Ännchen e dos frequentadores. O eu lírico contempla a jovem e chega à conclusão sobre sua forma de comportamento, expressando-a de maneira condensada no sinal gráfico (–) no final do décimo nono verso. Ele percebe que, ao ser desdenhado, Ännchen deixa claro preferir não “bolcheviques” – os simpatizantes do governo.

A presença do narrador na estalagem aproxima-se do fim. Após atribuir qualidades à moça, no vigésimo primeiro verso (*Wie ist sie süß! wie ist sie munter!*) [Como é meiga! como é alegre!], seu mundo começa a ruir, como se observa no vigésimo segundo verso: *Ich falle langsam hinter runter* [Lentamente, caio de costas]. Ele cai lentamente, como se puxado por mãos que observassem atentamente seus devaneios e dessem-lhe tempo apenas para sua última constatação. Por revelar simpatia pelo socialismo, ele sofre as consequências das coações externas, registradas nos dois últimos dísticos: *So zeigt sich wieder, Bruder – nämlich: / Gesinnung ist oft unbequemlich, // wenn man sich sozialistisch gibt... / Ach Gott, wie sind wir unbeliebt!* [Assim a coisa novamente se revela, irmão – a saber: / a convicção é amiúde incômoda, // quando alguém se declara socialista... / Ah Deus, como somos malquistos!]

O eu lírico torna-se vítima da violência por ser um “bolchevique” entre “não bolcheviques”. A violência expõe os padrões de ação e os sentimentos dos oponentes. O ataque satírico é um sinal de alerta a outros integrantes do sujeito plural *wir* do primeiro verso.

Observa-se que o emprego do dístico como elemento da estrutura poética permite a rápida passagem de um tema a outro e, da mesma maneira, o retorno ao anterior.

Com os dísticos, cria-se uma estrutura em espiral que reúne não apenas o objeto do ataque satírico (a reforma escolar religiosa em *Religionsunterricht* e os conflitos originados com os desdobramentos da revolução em *Ach, sind wir unbeliebt!*), como também os elementos relacionados, como os pastores berlinenses e senhores do *Zentrum* naquele, e os inimigos dos “bolchevistas” nesse. A crítica satírica revela como a microestrutura da estalagem reflete a macroestrutura de comportamento do período imperial, sobretudo no que se refere à violência e ao desprezo por opiniões contrárias. Trata-se, no poema, da postura revolucionária do *wir* do primeiro verso, ao qual pertencem o eu lírico e o receptor que se convence da superioridade de sua contra-norma.

3.3.4 O militarismo, o imperador e a classe média

A ordem dos três elementos que compõem o título deste tópico não é aleatória. Ela pretende indicar que os temas satirizados não aparecem isoladamente e apontar para sua relevância nos poemas seguintes. Kurt Tucholsky dedica-se prioritariamente a criticar as relações no campo de poder dominante envolvendo os três elementos na constituição do nacionalismo alemão no início da república de Weimar.

Para uma compreensão dos poemas seguintes (*Schäferliedchen*, *Unser Militär!*, *Ich dachte schon...*, *Badetag* e *Lautenlied*), é necessária uma digressão sobre um conceito fundamental: o do *habitus*. No caso da Alemanha, o desenvolvimento do *habitus* está relacionado a quatro processos inter-relacionados 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 nos poemas satíricos. Ressaltar esses processos é válido para compreendermos a origem da crítica 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 básico 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.

O primeiro processo, de acordo com Elias (1997), 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. Não é nosso objetivo traçar aqui os pormenores dessas lutas seculares. Destacamos, para o rigor da argumentação, que elas modificavam com frequência as fronteiras dos territórios.

Os três grupos sentiam-se constante e mutuamente ameaçados e buscavam expandir-se e subjugar seus oponentes. Nesse embate, 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, 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 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),⁷¹ as batalhas contra Luis XIV no século XVII⁷² 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. 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). Veremos, posteriormente, como a concepção plural de *wir* se manifesta em *Ich dachte schon...*, e de que maneira o sentido plural do pronome constrói o ataque ao militarismo.

Como já dito, a fragilidade das fronteiras leva os alemães a respeitarem e idealizarem os militares e as ações bélicas. Justifica-se o culto ao imperador, que solidifica o poder por meio de uma vitória militar. Isso ocorre após 1871, quando a França, um símbolo de organização estatal – e, na perspectiva de formação do *habitus*, de superioridade –, é derrotada pela dinastia que, na década anterior, vencera guerras internas na Alemanha.

⁷¹ 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.

⁷² Uma das consequências dessas batalhas foi o incêndio do castelo da cidade de Heidelberg, símbolo de poder local.

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 simbolizam toda uma tradição. Em contrapartida, Berlim é uma cidade cuja data de fundação é mais recente. Ela ganha importância 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). Mencionaremos quais são as “formações sociais” específicas nos poemas assinados por Kaspar Hauser, indicando como elas atuam na formação do ataque satírico. Como observaremos, um dos exemplos será *Badetag*.

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 militares (e a classe média, por vezes) 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 (ELIAS, 1997, p. 26). A vitória fortalece o Estado

militar e a difusão de atitudes e comportamentos militares, como, por exemplo, o duelo. 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, já mencionado, 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.

A partir de então, entram em cena setores da classe média. Eles 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.

Passemos ao poema *Schäferliedchen*, no qual 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.

Schäferliedchen⁷³

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.

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.

⁷³ *Die Weltbühne*. Berlim, v. 15, n. 9, p. 214, 20 fev. 1919.

9	Wie war sie schön die große Zeit!	Como foi bela, a grande era!
10	Man fühlte sich als Gott.	Sentíamos-nos como se fôssemos Deus.
11	Man nutzte die Gelegenheit	Exploramos a ocasião
12	ganz aus, bis zum Bankrott.	Até o fim, até a bancarrota.
13	Der Orden reiches Übermaß	A profusão de condecorações
14	in manche Hände rann	correu por algumas mãos
15	und sonst noch was und sonst noch was	e algo mais e algo mais
16	was ich nicht sagen kann.	que não posso contar.
17	Sie standen tief im Flamenland	Penetraram fundo em Flandres
18	und tief im Russenreich.	e no Império Russo.
19	Es herrschte dort die starke Hand;	Lá a mão forte prevaleceu;
20	bei Panjes galt das gleich.	valendo-se o mesmo para os camponeses.
21	Sie nahmen mit den tiefen Hass	Com ódio profundo furtaram
22	von Weib und Kind und Mann	do homem, da mulher e da criança
23	und sonst noch was und sonst noch was	e algo mais e algo mais
24	was ich nicht sagen kann.	que não posso contar.
25	Und Das ist alles nun dahin.	E então tudo acabou.
26	Was Wunder, dass es klagt:	Não surpreende o lamento:
27	“Weh, dass ich ohne Kaiser bin!	“Ai de mim que fiquei sem imperador!
28	Wie hat mir Der behagt!”	Como eu gostava dele!”
29	Sie machen sich die Äuglein nass,	E marejam os olhinhos
30	die Herren um Stresemann,	dos homens ao redor de Stresemann
31	und sonst noch was und sonst noch was	e algo mais e algo mais
32	was ich nicht sagen kann.	que não posso contar.

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 (2007, p. 680-681) 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, mas sim outras pessoas ou classes.

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], entidade máxima de 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 surge como 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.

Apesar da distância temporal⁷⁴ 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. 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.

⁷⁴ Relembramos que *Im Westen nichts Neues* é publicada em 1929.

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:

Endlich ist der Augenblick da. Wir stehen stramm, und der Kaiser erscheint. *Wir sind neugierig, wie er aussehen mag.* Er schreitet die Front entlang, und ich bin eigentlich etwas enttäuscht: *nach den Bildern hatte ich ihn mir größer und mächtiger vorgestellt, vor allen Dingen mit einer donnernderen Stimme.* (REMARQUE, 1971, p. 147, grifos nossos).

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 o autor, de tornar precisas as ideologias sobre o Estado presentes na “sociedade antagonica e pluralística do império” (HARDTWIG, 1994, 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 é consequência do primeiro. O imperador existe, para Paul, 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 do existente em sua imaginação: ocorre a derrocada simbólica do império na visão de Paul Bäumer.

Em *Schäferliedchen*, constatamos como o imperador é representado na “forma discursiva” satírica. Ao passarmos do primeiro ao segundo verso, observamos que o atributo anterior – 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.

Na primeira estrofe, o leitor encontra *mancher gute Bürgersmann* [alguns bons burgueses] (terceiro verso) 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”.⁷⁵ 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 maior 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 amiúde 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.

⁷⁵ *Duden*. Deutsches Universalwörterbuch: Das umfassende Bedeutungswörterbuch der deutschen Gegenwartssprache. Mannheim: Bibliographisches Institut – Duden, 2011. p. 254; WAHRIG, Gerhard. *Deutsches Wörterbuch*. 7., vollständig neu bearbeitete und aktualisierte Auflage. München: Wissen Media, 2000. p.235.

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 sarcástica 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* [Sentíamo-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.

Outro aspecto do período imperial é a exclusão da classe média de decisões políticas. Por isso, o lamento dos “burgueses” pelo banimento do imperador torna-se o ponto de partida da 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 já assinalamos, 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.⁷⁶

Isso possibilita ao receptor compreender que o eu lírico 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, 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 (AHRENS *et al.*, 1999, p. 564). O evento tem elevado valor simbólico na defesa de ideais nacionalistas do antigo *establishment*.

Em *Schäferliedchen*, encontram-se os três elementos básicos da “forma discursiva” satírica: o ataque agressivo, a 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 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

⁷⁶ *Duden*. Deutsches Universalwörterbuch: Das umfassende Bedeutungswörterbuch der deutschen Gegenwartssprache. Mannheim: Bibliographisches Institut – Duden, 2011. p. 1304.

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). Ele possui três estrofes de extensão irregular. A primeira contém doze versos; a segunda vinte e dois e a terceira trinta e quatro. Tem-se a impressão de que 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.

Unser Militär!⁷⁷

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 übergangen 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 nahe, und unter Schmerzen.
 17 Er sah die Roheit 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?
 25 Die Leutnants fressen und huren und saufen... wessen?

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

⁷⁷ *Die Weltbühne*. Berlim, v. 15, n. 23, p. 629-630, 29 mai. 1919.

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, anos antes da 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 apresenta-se 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 pelas vitórias militares no final do século XIX, quando o militarismo assume seu

protagonismo na política nacional. Por essa razão, ele deixa-se 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. 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 uma segunda natureza. Em outras palavras, é fruto de um *habitus*.

A reação do jovem é a esperada de um comportamento moldado por uma política fortemente militar. O termo política é 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, ela faz as intervenções do Estado favorecer tendências antidemocráticas e buscar uma forma de estabilização social que sirva aos interesses dos inimigos da democracia. 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.

A sociedade alemã, até 1918, 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, é a principal base de um governo autoritário e quase absolutista, parece não restar saída exceto mostrar-se como mero elemento da composição social sobre a qual há uma 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 Hobsbawm (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 o reprimem de forma violenta. Ela 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. A canção tem função simbólica tão forte na evocação de sentimentos de comunhão que ainda constava na grade curricular na Prússia em 1912,⁷⁸ 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, cujo *status* é igualado ao de uma divindade, e à *Vaterland* [pátria] é expressa por um sujeito individual *ich* [eu]; na terceira, retoma-se indiretamente o orgulho pelas lutas, e a superação de obstáculos é, para o eu lírico, condição para construir a honra. Na quarta estrofe, a rigidez física e moral próprias da Prússia encerram o refrão: *Ich bin ein Preuße, will ein Preuße sein!* [Sou prussiano, quero ser prussiano]; 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 *Fahne* [bandeira], *Schwert* [espada], além de *Adler* [águia], presente no brasão da Prússia, e *König* [rei].

Preußenmarsch insere-se num momento específico do 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, pela classe média, do duelo como um padrão de comportamento militar. A terceira dimensão 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 – ou seja, a primeira e a terceira dimensões

⁷⁸ Zentralblatt für die gesamte Unterrichtsverwaltung in Preußen. Herausgegeben in dem Ministerium der geistlichen und Unterrichts-Angelegenheiten. Berlin, n. 54, p. 626, 1912.

elencadas por Wehler – 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.

Aqui há uma dupla mudança. A primeira ocorre no nível discursivo. Na primeira estrofe, um narrador narra suas experiências passadas da perspectiva do *ich* [eu]. 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-espaco 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, denota sua mudança psicológica, assim como a mudança do tempo cronológico. O décimo sétimo verso anuncia sua mudança de percepção: *Er sah die Roheit 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!].

Observamos, há pouco, como Tucholsky⁷⁹ 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”⁸⁰ (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, técnica típica da forma discursiva satírica (HIGHET, 1962).

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 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.

⁷⁹ Militar. VI. Unser Militär. *Die Weltbühne*. Berlim, v. 15, n. 9, p. 201-205, 20 fev. 1919.

⁸⁰ Embora Wehler refira-se aos anos anteriores a 1919, o termo “perigo vermelho” era empregado genericamente para aludir aos comunistas. Rosa Luxemburgo funda, no início de 1919, o KPD.

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 huren 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 marschieret. Bis er krepieret.* [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],⁸¹ 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

⁸¹ *Die Weltbühne*. Berlim, v. 15, n. 4, p. 87-89, 23 jan. 1919.

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 e quanta 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 coloca-se 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 ihren 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 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, representação da bondade e misericórdia na simbologia judaico-cristã.⁸² Veremos que a estratégia satírica baseada na ironia e na contraposição do sagrado e do profano é um recurso empregado em *Ich dachte schon...*, analisado posteriormente.

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

⁸² Agradeço novamente ao Prof. Dr. Tercio Redondo pela observação.

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!* (e em *Preußische Professoren*, como vimos), 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 e induz a estrofe a uma extensão superior à das outras – trinta e quatro 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 e pelas milícias paramilitares *Freikorps*. Noske é uma figura recorrente em outros poemas de Tucholsky, como podemos observar tanto em *Ich dachte schon...* e *Badetag*, 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] (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, como já assinalado, 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 leva à condenação 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, na 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.

O eu lírico do poema seguinte aparentemente consegue alcançar essa sociedade sem militares. *Ich dachte schon...* é um ataque ao imperador e aos militares, e a euforia de contemplar uma nova sociedade desfaz-se na medida em que surgem as duas figuras. O título é uma expressão banal e cotidiana com a qual se evoca a contradição entre um ideal pessoal imaginado e a realidade.

O poema tem uma estrutura formal relativamente rígida. Ele é dividido em cinco estrofes. As quatro primeiras são sextilhas de versos tetrassílabos jâmbicos. A última estrofe é

uma septilha. A alteração final no esquema formal e rímico converge com a postura assumida pelo narrador ao fim da apresentação de um breve acontecimento pessoal, iniciada na primeira estrofe.

Ich dachte schon... ⁸³	Pensei que...
1 Ich dachte schon, als Willi türmte, 2 nun wärs für Unsereinen aus. 3 Was mich, ich muss es sagen, würrnte, 4 denn gern geht kein Acteur nach Haus. 5 Ich schnallte schon die Harfe ab 6 und wankte in ein frühes Grab.	Pensei que, quando Willi fugiu, tudo teria acabado para nós. O que, devo dizer, me irritaria profundamente, pois nenhum ator gosta de voltar para casa. Desvencilhei-me da harpa e cambaleei para um túmulo precoce.
7 Doch hundert Schritte vorm Portale – 8 was hört da mein entzündet Ohr? 9 Aus Phrasenlärm mit einem Male 10 schallte ein Kommando frisch hervor. 11 Der Vater Noske... Ach, zum Speiben. 12 Ich dachte mir: Da kannst du bleiben!	Mas a cem passos do portal – o que escuta meu ouvido inflamado? Um falatório imenso e, de repente, Surge retumbante um destacamento. O Pater Noske... ah, é insuportável. Eu pensei: Então você pode ficar!
13 Ich blieb, und was ich nun erlebte, 14 gemahnt mich an die alte Zeit... 15 Wenn ich den Herren eine klebte, 16 geschahs aus liebem Zeitvertreib – 17 Ich dankte fröhlich Gott dem Herrn: 18 Heut tu ich es noch mal so gern.	Fiquei, e o que vivenciei me fez lembrar da antiga era... Se eu esbofeteasse os senhores, seria por puro passatempo – Agradei feliz a Deus, o Senhor: Hoje faço isso de novo com tanto prazer.
19 Da haben wir den alten Kummer, 20 den alten Dreh, den alten Wahn – 21 die beste wilhelminische Nummer 22 hat mir es nicht so angetan. 23 Wenn Weimar singt, grins' ich erbaut: 24 Wie ist mir dieses Lied vertraut!	Aí temos a velha preocupação, a velha ideia, a velha ilusão – mesmo o melhor número Guilhermino não me agradou tanto assim. Quando Weimar canta, sorrio irônico e elevado: Como essa canção me é familiar!
25 Ich dachte schon, ich sei erledigt... 26 Gott nahm mich unter seinen Hut. 27 So eine fette Fastenpredigt 28 ist nach wie vor für viele gut. 29 So lang ihr diesen Schiebern borgt: 30 Ich bleibe da – 31 für mich ist ausgesorgt!	Pensei que eu estivesse acabado... Deus me colocou sob sua proteção. Um Sermão de Quaresma assim tão pomposo é, como sempre, bom para muitos. Enquanto vocês apoiarem esses marginais: ficarei aqui - estarei bem provido!

O verbo *denken* [pensar], presente no título e no primeiro verso, no pretérito, e o sujeito individual *ich* [eu], sinalizam o desejo do eu lírico de dar voz à consciência rememorativa. A partir dela, fatos e ações completam-se ou misturam-se de acordo com o arbítrio do sujeito poético, enfatizado por meio da repetição do sujeito *ich*, que inicia seis dos trinta e um versos. Além de dar corpo ao título, o pronome inicia a primeira, a terceira e a quinta estrofes, tornando

⁸³ *Die Weltbühne*. Berlim, v. 15, n. 27, p. 747, 26 jun. 1919.

mais convincente o ponto de vista do *ich*. O recurso sobrepõe a individualidade à presença do *outro* ou, como veremos, dos *outros*, ressaltando sentimentos de pertença distintos desde o início.

O primeiro objeto da sátira é o imperador Guilherme II. Ele surge no primeiro verso de maneira contrária à esperada pelas disposições hierárquicas e pela correspondente diferença no gradiente de poder. Antes de prosseguirmos, é importante retomar um elemento constitutivo da “forma discursiva” satírica, apresentado no primeiro capítulo, e expor o modo como realça a sátira ao imperador.

Trata-se do processo da redução. 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. O imperador recebe a alcunha pejorativa de *Willi*, termo que reduz a barreira social entre o monarca e o cidadão.

Ao se deparar com *Willi*, o receptor toma consciência do rebaixamento político do imperador, ao contrário da expressão contida no seu nome e seu título dinástico. Contrastando a altivez do passado e a decadência do presente que surge no termo *Willi*, o cidadão não é mais súdito do antigo imperador, e desaparece a grande distância entre o *Kaiser* e as pessoas desconhecidas, distância que nasce do aumento de formalização do período imperial (ELIAS, 1997, p. 78-79). O contraste que surge dessa fricção é condensado na alcunha e sua finalidade assemelha-se à das sátiras de Juvenal. Assim, *Ich dachte schon...* tem caráter punitivo.

Para compreendermos o sentido irônico e o alcance da técnica satírica da redução, talvez sejam válidas algumas palavras sobre a formalização de estratégias comportamentais no *establishment* entre 1871 e 1918. Para Elias (1997, p. 76), ela tem dupla função. A primeira é a integração dos membros de um mesmo grupo através de sentimentos de pertença. A integração ocorre com a imposição mútua de modelos de autocoação e “formas de auto-recusa” que atuam como “sinais de distanciamento, marcas de distinção e símbolos de superioridade”.

A segunda função da formalização das estratégias comportamentais é proporcionar aos membros de um grupo, após toda a recusa de si mesmos, um “prêmio narcisista” (ELIAS, 1997, p. 76). Trata-se do elevado valor simbólico de pertencer a um grupo formado por pessoas melhores – e, em relação ao imperador, a um grupo de pessoas mais poderosas. O *establishment* considera-se a verdadeira Alemanha, e as outras classes, são tidas por “inferiores, subordinadas [e] marginais” (ELIAS, 1997, p. 73).

As outras classes – em termos gerais, o povo – têm igualmente uma visão do *outro* – do *establishment*. O Estado é algo externo a elas, concepção impregnada pelo período “particularmente extenso de regimes mais ou menos absolutos e autocráticos”, marcados por códigos de obediência (ELIAS, 1997, p. 73). A estrutura autocrática e hierárquica de governo, ainda segundo Elias, ancora-se no *habitus* de cada indivíduo, criando estruturas de personalidade acostumadas a uma “hierarquia estável de dominação e subordinação”, expressa na distância social.

Após a digressão sucinta, podemos relacionar a formalização na sociedade alemã até 1918 à alcunha com a qual o eu lírico se refere ao imperador.

Em *Ich dachte schon...*, o imperador surge na estrofe inicial como um gatilho que dispara o ataque satírico sem ser, entretanto, o objeto central da contra-norma satírica. Mas há uma distinção fundamental entre os poemas. Enquanto em fevereiro de 1919 “o imperador é um homem íntegro” (não nos esqueçamos da ironia do verso!), apenas quatro meses depois ele é representado pela alcunha de *Willi*.

Em ambos os versos há ironia. Ela acontece quando a integridade do monarca é contraposta à sua fuga para a Holanda (em *Schäferliedchen*) e o nome próprio é rebaixado a um apelido desprovido de *status* nobre (em *Ich dachte schon...*). A integridade do imperador e o título nobiliário que ressaltam os valores agregados à sua posição central na organização social desaparecem nos dois poemas. A ironia que desperta uma aparente contradição é uma característica dos poemas de Tucholsky assinados por Hauser, nos quais ele critica o antigo imperador. A aparente contradição consiste em tornar possível o desfrute “daquela curiosa sensação de paradoxo, do ambivalente e do ambíguo, do impossível tornado efetivo, de uma dupla realidade contraditória” (MUECKE, 1995, p. 65).

É o que constatamos na comparação seguinte entre os primeiros versos de *Schäferliedchen* (*Der Kaiser ist ein braver Mann*) [O imperador é um homem íntegro] e *Ich dachte schon...* (*Ich dachte schon, als Willi türmte*) [Pensei que, quando Willi fugiu]. Em *Schäferliedchen*, o imperador é definido, por meio do verbo *ser*, como um homem íntegro. A qualidade extingue-se no primeiro verso de *Ich dachte schon...*, no qual o monarca vive num passado remoto, marcado pelo tempo verbal e pela conjunção *als* [quando], que encerra o tempo em uma ação única. O passado perde seus contornos históricos porque é representado pela consciência rememorativa do eu lírico, para quem o imperador apenas *fugiu*: *Ich dachte schon, als Willi türmte* [Pensei que, quando Willi fugiu].

Para manter coerente a quebra da formalidade originada com o apelido e impressa ao verso e às estrofes seguintes, o eu lírico enfatiza um ato destoante dos intuitos monárquicos. Após a cesura no primeiro verso, ele diz que foi após a fuga que o antigo mundo teria tido um fim, no segundo verso: *nun wärs für Unsereinen aus* [tudo teria acabado para nós]. A redução é completa em um curto enunciado do verso: fugir não é algo esperado de um imperador. Aliás, sua fuga é alvo de escárnio dos pseudônimos em outra ocasião.

Trata-se de uma resenha assinada pelo pseudônimo Peter Panter, *Die Frau Übersee* [A senhora Além-mar],⁸⁴ na qual o imperador é chamado de *Wilhelm, dem Abgetretenen* [Guilherme, o que abdicou]. Note-se que o título nada tem de honorífico e contrasta com os valores agregados à imagem do imperador. Vejamos esse aspecto com mais detalhes, dado seu vínculo com o *Willi* que figura no poema.

É uma característica de regimes imperiais que a figura central do poder seja denominada apenas pelo primeiro nome, e não pelo sobrenome (ANDERSON, 2008). Entretanto, em uma democracia ocorre o oposto. Nessa, o controle sobre o Estado é, em princípio, acessível a qualquer cidadão. Numa democracia, a importância recai no sobrenome como fator distintivo (ANDERSON, 2008), como veremos a seguir ao analisar a figura do presidente Friedrich *Ebert* (grifo nosso) em *Badetag*.

Segundo Anderson (2008), em um regime monárquico, o governo está nas mãos de uma única família há tempo suficiente, razão pela qual não é necessária a menção ao sobrenome. Ele está presente na memória coletiva e não precisa ser evocado constantemente. Nesse contexto, o epíteto *dem Abgetretenen* [que abdicou] ganha maior relevo. Evocar o prenome *Wilhelm* [Guilherme] significa evocar a imagem do antigo imperador (vale lembrar que, à data de publicação da resenha, a república não completara dois meses de vida).

Até novembro de 1918, ao nome do imperador acrescentava-se sua posição dinástica nobre como descendente do imperador fundador do *Reich*, Guilherme I. Na resenha, Tucholsky ressalta a nulidade política do antigo imperador, evocando o presente não monárquico. Em sua resenha, Tucholsky efetua o mesmo contraste realizado no poema: a altivez do passado do imperador e sua nulidade política em 1919.

Em *Ich dachte schon...*, o eu lírico, consciente da necessidade de se proteger, emprega elementos estéticos com o intuito de elaborar um mundo ficcional para ser palco de seu ataque. Nesse mundo, ele pode se livrar de qualquer punição pelos seus atos, suas palavras e sua crítica. É o que se observa no quinto e sexto versos: *Ich schnellte schon die Harfe ab / und wankte in*

⁸⁴ *Die Weltbühne*. Berlim, v. 15, n. 1, p. 11-13, 2 jan. 1919.

ein frühes Grab [Desvencilhei-me da harpa / e cambaleei para um túmulo precoce]. Após tocar a harpa, o eu lírico considera-se preparado para percorrer a passagem para o mundo divino. A partir desse local, ele confere a si mesmo a liberdade necessária para se expressar como um “defunto-poeta”, visto que ele cai no túmulo antes do desejado (sexto verso).

Apesar de se encontrar em um mundo *a priori* distante das agruras terrenas causadas pelos militares, o eu lírico surpreende-se mais uma vez com as ações mundanas. Na segunda estrofe, o vulto que surge no horizonte ganha lentamente formas menos oblíquas e torna-se familiar aos seus olhos e ouvidos. Nesse momento, eu lírico está ansioso para transpor o portal que o separa da entidade divina.

Em meio aos ruídos que interrompem a paz, ele reconhece as milícias paramilitares *Freikorps*, extremamente violentas, que servem ao ministro Gustav Noske, como se observa no décimo e décimo primeiro versos: *schallt ein Kommando frisch hervor / Der Vater Noske... Ach, zum Speiben* [Surge retumbante um destacamento / O Pater Noske... ah, é insuportável]. No décimo primeiro verso, repete-se o modo de criticar Gustav Noske, empregado em *Unser Militär!*: o *Pater Noske* [padre Noske], e a proximidade fonética alude à oração *Pater noster*.

Em *Ich dachte schon...*, ocorre novamente a comparação irônica de Noske a um símbolo religioso. Se empregarmos a ideia de religião defendida por Hobsbawn (2012, p. 92), para quem ela “é um antigo e experimentado método de estabelecer uma comunhão, através de uma prática em comum e de uma irmandade, entre pessoas que de outro modo não teriam nada em comum”, podemos notar que Noske é concebido como símbolo da violência no início da república de Weimar. Como um “padre”, Noske fornece respostas baseadas na violência ao “tremendo peso do sofrimento humano” (ANDERSON, 2008, p. 37). Neste viés, o sofrimento é sentido pelos antigos apologistas do império e, a partir de novembro de 1918, inimigos do regime democrático.

Empregando a ideia de Hobsbawn, na qual subjaz o conceito de comunidade imaginada, observamos que o eu lírico exclui-se do grupo com o qual o símbolo religioso estabelece comunhão. O símbolo é Noske, representado ironicamente. A exclusão é ampliada pela interjeição *ach* [ah], posposta ao nome do político e que denota a ideia de repetição. O eu lírico reencontra-se com os mesmos responsáveis pela violência do período em que se encontrava no plano terreno.

A presença de Noske e de seus comandados denota o vínculo da sátira com seu momento de enunciação. Para fundamentarmos a asserção anterior, podemos mencionar um evento ocorrido em junho de 1919, ao qual o poema se relaciona. No dia 16, é publicado um ultimato

dos Aliados obrigando o governo alemão a aceitar as cláusulas do Tratado de Versalhes em um prazo de cinco dias.

O documento exclui qualquer moção para negociar as reparações. Após conseguir uma prorrogação de somente dois dias para a resposta definitiva – o prazo expiraria, assim, no dia 23 –, o governo alemão, sob o comando do chanceler Gustav Bauer (1870-1944),⁸⁵ aceita as condições, contrariando Gustav Noske. As tentativas de negociação, inclusive a derradeira proposta, no dia 21, de abolir o parágrafo que imputa ao país toda a culpa pela guerra, são prontamente negadas pelos Aliados.

A primeira ação de Noske é dirigir um apelo aos membros do exército. No dia 24 de junho de 1919, o jornal *Berliner Volkszeitung* publica *Noske an die Reichswehr* [Comunicado de Noske ao exército].⁸⁶

Die Nationalversammlung hat beschlossen, dass der Friedensvertrag gemäß dem Machtgebot der Gegner, dem wir fast wehrlos gegenüberstehen, von der Regierung unterzeichnet wird. Im Regierungskabinett habe ich vergeblich, ebenso wie der preußische Kriegsminister,⁸⁷ mich für die Nichtunterzeichnung dieses Gewaltfriedens eingesetzt. Ich bin überstimmt worden. Ein Rücktrittsangebot haben der Reichspräsident und der Ministerpräsident⁸⁸ in Übereinstimmung mit dem Kabinett und den Mehrheitsparteien der Nationalversammlung abgelehnt. In schwerster Gewissensnot haben die Regierung und die Mehrheit der Nationalversammlung gehandelt. Aus tausend Wunden blutet unser Land, die Volksmassen sind durch jahrelange Leiden und Entbehrungen, durch den Hunger zermürbt und widerstandsunfähig gemacht worden. Millionen haben nur noch den einen Gedanken nach Erlösung von der Ungewissheit und nach Frieden. Der ganze Westen unseres Vaterlandes fürchtet den Einmarsch eines rachsüchtigen Feindes, dessen Brutalität und Unerbittlichkeit wir bis in die letzte Stunde hinein kennen gelernt haben, und der sich nicht scheuen wird, Krieg und Verheerung in die deutschen Lande zu tragen. Neues unabsehbares Leiden soll durch die Unterwerfung unter das Gebot der Feinde von unseren Volksgenossen abwendet

A assembleia nacional decidiu que, conforme a ordem dos adversários, o governo assinará o tratado de paz com o qual nós nos defrontamos quase sem defesa. No gabinete do governo eu me engajei em vão, assim como o ministro de guerra prussiano, pela não assinatura dessa paz violenta. Meu voto foi rejeitado pela maioria. O presidente e o primeiro-ministro, em concordância com o gabinete e com a maioria dos partidos da assembleia nacional, declinaram de abdicar a assinatura. O governo e a maioria da assembleia nacional agiram no mais denso conflito de razões. Nosso país sangra por mil feridas, as massas populares estão consumidas e incapacitadas de oferecer resistência por causa sofrimentos que duram anos, por causa de privações e da fome. Milhões pensam unicamente em salvar-se das incertezas e na paz. Todo o oeste de nossa pátria teme a marcha de um inimigo sedento de vingança, cuja brutalidade e implacabilidade nós conhecemos muitíssimo bem e que não hesitará em trazer guerra e devastação para todos os Estados alemães. Através da subjugação do mandado dos inimigos, será evitado que nossos compatriotas passem por um novo e imprevisível sofrimento; deve-se aguardar para ver se a tentativa dará certo. As

⁸⁵ O gabinete de Gustav Bauer é formado por seu partido, o SPD, e pelo *Zentrum*. Bauer exerce a função de chanceler entre 21 de junho de 1919 a 26 de março de 1920. Embora tenha vida política ativa durante o império, certamente sua posse no novo cargo no dia 21 possa ser entendida como uma das manobras políticas que configuram a fragilidade política de Weimar em seus momentos iniciais.

⁸⁶ *Berliner Volkszeitung*. Edição matutina. p. 2, 1º coluna, 24 jun. 1919.

⁸⁷ Walther Reinhard (1872-1930).

⁸⁸ Trata-se do chefe de governo de um estado federal alemão.

werden; ob der Versuch gelingt, ist abzuwarten. In gemeinsamer Tätigkeit haben die Freiwilligenverbände und die Reichswehr sowie die Angehörigen des alten Heeres mit mir in den letzten Monaten mit wachsendem Erfolg sich bemüht, unser Land vor dem Zusammenbruch und dem Chaos zu bewahren. In treuer Kameradschaft habe ich in den letzten Monaten in Not und Gefahr zusammengestanden. In der schwersten Stunde, die das deutsche Volk erlebt, appelliere ich an den kameradschaftlichen Geist jedes Führers, jedes Mannes, mir weiter zur Seite zu stehen. Die Not unseres Volkes verbietet mir, fahnenfluchtartig meinen Posten zu verlassen, auf dem ich aber dem Lande nur zu dienen vermag, wenn mir opferwillige Männer wie bisher hingebungsvoll zur Seite stehen. Kameraden! Deutschland und das deutsche Volk, wir können euch nicht entbehren. Helft unser Volk aus Schmach und Not erretten und einer hellen Zukunft entgegenführen.

Der Reichswehrminister: Noske

associações voluntárias, o exército, assim como os membros do antigo exército e eu esforçamo-nos, em atividade conjunta nos últimos meses, para proteger, com crescente sucesso, nosso país do colapso e do caos. Nos últimos meses, eu conservei-me em fiel camaradagem, nos momentos de necessidade e de perigo. No momento mais difícil do povo alemão eu apelo ao espírito camaradescos de todo líder e de todo homem a permanecer ao meu lado. A necessidade do nosso povo não me permite abandonar meu posto como uma bandeira fugidia ao vento; o posto no qual eu sou capaz de servir ao país apenas se estiverem ao meu lado homens fervorosamente dispostos a sacrifícios como foi até agora. Camaradas! A Alemanha e o povo alemão, nós não podemos prescindir de vocês! Ajudem nosso povo a se salvar da desonra e da miséria e a ir de encontro a um grande futuro.

Noske, ministro do exército.

Noske busca despertar o carisma grupal. Segundo Norbert Elias (2000, p. 20), ele é um traço de grupos fortemente coesos e permite a seus membros verem a si mesmos como pessoas melhores e portadoras de uma virtude específica. O carisma grupal traduz um comportamento gregário que pode fazer o outro grupo sentir-se ameaçado. É o que notamos quando Noske afirma ter-se conservado *in treuer Kammeradschaft* [em fiel camaradagem] e faz um apelo *an den kameradschaftlichen Geist jedes Führers, jedes Mannes, [ihm] weiter zur Seite zu stehen* [ao espírito camaradescos de todo líder e de todo homem a permanecer ao seu lado]. Ele busca fortalecer a coesão interna do grupo ao qual pertence, dada a sua dimensão nas relações de força entre grupos. No caso, o grupo dos militares e seus opositores, sejam eles o *rachsüchtig[en] Feind[es]* [inimigo sedento de vingança] ou os próprios alemães opositores. Observamos que o eu lírico considera pertencer ao último grupo e, por isso, deseja manter-se distante das milícias.

Outro aspecto relevante no apelo de Noske é a exploração do campo semântico do nacionalismo, para cuja compreensão empregamos a concepção de Wehler (2013, p. 13). Wehler entende o nacionalismo como “sistema de ideias, a doutrina, a visão de mundo que sirva à criação, mobilização e integração de uma associação solidária mais extensa (chamada de nação), mas, sobretudo, sirva à legitimação de dominação política contemporânea”. Percebemos como as expressões *Aus tausend Wunden blutet unser Land* [nosso país sangra por mil feridas] e a já mencionada *rachsüchtig[en] Feind[es]* denotam a criação de uma

coletividade baseada em uma determinada visão de mundo. O mesmo ocorre com termos como *Vaterland* [pátria], *Volk* [povo] – fator ainda mais ressaltado quando há o sintagma *das deutsche Volk* [o povo alemão] –, *Kameradschaft* [camaradagem] e *treu* [fiel].

Destacamos a relevância da língua na construção do nacionalismo – no caso, como o discurso expresso pela língua escrita e impressa no jornal, considerado por Anderson (2008, p. 13) como um “elemento recorrente nas práticas nacionais modernas”, enraíza-se devido à sua atemporalidade. O apelo de Noske pode ser lido várias vezes, em qualquer local, com consequências na construção de uma consciência nacional: a leitura repetida fortalece os laços entre os membros de uma comunidade imaginada. Se nos voltarmos brevemente ao papel da língua alemã na construção do nacionalismo, notamos outro aspecto no discurso de Noske que terá relevância na elaboração do ataque satírico.

Após a fundação do império, a anexação territorial à Prússia causa problemas às minorias locais, às quais é imposto o “ideal de homogeneidade cultural e nacional” do dominador (WEHLER, 1994, p. 114). Naquelas regiões, a língua alemã é empregada em procedimentos jurídicos e na vida pública cotidiana. Segundo Wehler (1994, p. 115), o apoio jurídico e administrativo nos locais contribui para que a língua alemã avançasse e se impusesse como língua oficial. Ainda segundo o autor, o número de aulas de alemão tem significativo aumento nas regiões fronteiriças à Dinamarca na década de 1870, por exemplo, e, na região da Alsácia-Lorena, o alemão é adotado como língua comercial e escolar, entre 1872 e 1873. No início da década seguinte, ele é empregado em sessões plenárias.

O período entre o fortalecimento da língua alemã no crescimento do nacionalismo e a publicação do apelo de Noske certamente dá um relevo importante ao substantivo *Deutschland* [Alemanha] e ao respectivo adjetivo. Noske menciona o país uma única vez, e o adjetivo, três vezes: uma vez no sintagma *die deutschen Lande* [os Estados alemães] e duas em *das deutsche Volk* [o povo alemão]. No que tange ao nacionalismo, a imprensa corrobora a função inicial da escola, de reproduzir e de difundir não apenas conhecimento baseado no ensino sob controle do Estado.

Com o emprego reiterado do adjetivo *deutsch* [alemão] em seu discurso, o ministro busca ressaltar o caráter quase selvagem do que não se qualifique como “alemão”. É como se adjetivos nacionais distintos incorporassem a anomia e devessem ser eliminados. Noske busca despertar, em seus seguidores, o sentimento de afeição e de pertença a um grupo. Tal fenômeno é possível porque uma língua perpassa a vida do indivíduo, do berço ao túmulo, e é por meio

dela que “restauram-se passados, imaginam-se companheirismos [e] sonham-se futuros” (ANDERSON, 2008, p. 215).

Segundo Noske, seus seguidores podem encontrar a possibilidade de realizar seus desejos. Ele expressa claramente uma regra da pertença a um grupo que pretende alcançar posições de poder – ou, no caso dos *Freikorps*, um poder paraestatal. Quando uma pessoa se submete às normas específicas de determinado grupo, ela pode participar da superioridade ou da luta pela superioridade desse grupo. O preço a pagar é sujeitar-se a determinados “padrões específicos de controle de afetos” (ELIAS, 2000, p. 26). Entre as guerras civis e revolução do ano de 1919, os seguidores de Noske encontram um campo fértil para realizar seus desejos e dar livre vazão às pulsões anticivilizatórias.

Em seu apelo, Noske alude à conturbada região do Vale do Ruhr e ao temor pela marcha do exército inimigo – provavelmente, do francês. No trecho final, ele alude a outro momento de violência, quando menciona os homens dispostos a sacrificarem-se pela Alemanha e pelo povo alemão. O discurso de Noske dissimula os atos de extrema violência praticados pelos membros dos *Freikorps* e pelo exército regular, que resultam nos diversos assassinatos políticos até junho de 1919.

Com seu apelo à violência, o ministro alcança seu objetivo. Membros do exército e, sobretudo, líderes regionais dos *Freikorps* ordenam que as tropas continuem de prontidão e executem suas funções paramilitares. O eu lírico finge desconhecer o pedido de fidelidade do ministro, e sua resposta é uma expressão clara do ataque satírico, caracterizado pelo emprego de uma linguagem rude que tem como objetivo chocar seus leitores. A visão do ministro, denominado ironicamente de padre (décimo primeiro verso), é “insuportável”.

Persistente, o eu lírico tenta aproximar-se de Deus sem abdicar de olhar, com fingida superioridade, o “espetáculo” proporcionado por Noske e pelas milícias. Por meio da oposição entre o aspecto divino e a figura do político, ele busca chocar seu leitor. O processo baseia-se no pressuposto conhecimento de mundo partilhado entre si e seu receptor, que precisa ter conhecimento das atitudes de Noske.

Conhecer os atos de violência possibilita ao receptor contrastar a crueldade de Noske à benignidade do eu lírico, que passa a representar algo superior ao humano. É o que podemos observar nos dois versos que encerram a terceira estrofe: o contato com *Gott dem Herrn* [Deus, o Senhor] é o estado máximo da espiritualidade judaico-cristã. No momento em que o eu lírico o alcança, ele passa a ser a extensão da simbologia religiosa do bem, e o ministro, a do mal.

No primeiro verso da quarta estrofe, uma mudança significativa corrobora a oposição aos grupos milicianos. O emprego do pronome *wir* no lugar de *ich* no verso *Da haben wir den alten Kummer* [Aí temos temos a velha preocupação], muda-se a perspectiva, passando-se de um sujeito individual a um plural. A segunda mudança é consequência da primeira. A alteração gramatical expressa como o eu lírico busca trazer para sua esfera de influência um público formado por uma massa unida por laços ideológicos.

Ao empregar o pronome *wir*, o eu lírico enfatiza perceber a si mesmo como um indivíduo pertencente a um determinado grupo, que inclui mutuamente outros membros de uma comunidade imaginada. Ele exclui indivíduos pertencentes a outro(s) grupo(s) – trata-se do sujeito plural *sie* [eles], não manifesto, mas presente por um processo de oposição discursiva. Podemos concebê-lo como as “associações voluntárias, o exército [e] os membros do antigo exército”, mencionados por Noske em seu apelo.

O emprego do pronome demarca a oposição entre grupos e permite uma identificação coletiva, atuando como instrumento de coesão grupal. A oposição não é formada pela “dimensão temporal ou, em outras palavras, [pelo] desenvolvimento de um grupo [que] desempenha como determinante da sua estrutura e suas características” (ELIAS, 2000, p. 38). Tanto o sujeito explícito *wir* quanto o implícito *sie* têm um passado em comum. Portanto, os acontecimentos desse passado recente comum devem ser considerados para compreender a oposição e a exclusão mútua entre os grupos.

Dada a formação dos grupos pelos sujeitos *nós* e *eles*, empregamos doravante os termos de Elias (2000): para o sociólogo, o primeiro denomina-se de “*nós-grupo*” e o segundo de “*eles-grupo*”. No poema de Hauser, eu lírico e os receptores, quando convencidos de sua contra-norma, pertencem ao primeiro, enquanto Noske e seus seguidores pertencem ao segundo. Vejamos a implicação do binômio no ataque satírico.

Tanto o *nós-grupo* quanto o *eles-grupo* atravessaram o mesmo “processo grupal – do passado para o futuro através do presente – que lhes dera um estoque de lembranças, apegos e aversões comuns” (ELIAS, 2000, p. 38). No poema, os quatro anos de guerra entre 1914-1918. A segregação ressaltada pelo eu lírico evidencia como ele se coloca em posição contrária à de Noske, que representa *den alten Kummer / den alten Dreh, den alten Wahn* [a velha preocupação / a velha ideia, a velha ilusão] (décimo nono e vigésimo versos), numa declaração implícita pela busca da paz e pela aversão à violência passada. Lembremo-nos de *Deutsche Jugend*, de Ina Seidel, e de *Grodek*, de Georg Trakl, com os quais iniciamos o segundo capítulo.

É provável que os seguidores de Noske preterissem a angústia presente no segundo exemplo e sua aversão à guerra ao entusiasmo juvenil e glorificação do combate no primeiro.

O processo de duplo vínculo de inclusão e exclusão, expresso pelo pronome *wir*, ocorre em *Ich dachte schon...* e em *Ach, sind wir unbeliebt!*, analisado anteriormente. Em *Ich dachte schon...*, o eu lírico encontra-se numa esfera superior quando insere o pronome plural – ele está às portas do céu. O fato reforça um dos principais aspectos do *nós*-grupo: a atribuição de características superiores.

Ao inserir-se num ambiente altamente provido de simbologia, o eu lírico reforça o processo de inclusão e exclusão. Ele busca integrar os membros de seu grupo no espaço em que se encontra e, com isso, manter-se incólume à presença do elemento antigo. Se retomarmos o décimo nono e o vigésimo versos – *Da haben wir den alten Kummer / den alten Dreh, den alten Wahn* [Aí temos temos a velha preocupação, / a velha ideia, a velha ilusão] –, notamos que eles são versos jâmbicos divididos em hemistíquios simétricos, com cisão após a segunda sílaba. A rigidez faz com que o sujeito *wir* ligue-se formalmente com o que ele considera negativo. Para conseguir excluir-se do outro grupo, o eu lírico emprega a estigmatização, que consiste no emprego de nomes (ou o de adjetivos, no caso) que podem despertar sentimentos como infelicidade e desonra nos membros do *eles*-grupo (ELIAS, 2000). Para que a estigmatização tenha êxito, um grupo opera na formação da imagem do outro grupo, ao qual imputa o adjetivo *alt* [velho]. Por oposição, o grupo do eu lírico é o novo e rejeita esses ideais.

O processo de estigmatização não encontra seu fim nos versos supracitados. No verso *die beste wilhelminische Nummer* [mesmo o melhor número Guilhermino], a ironia vem à tona nos dois adjetivos e no substantivo, usado no sentido de espetáculo. O sentimento derrisório marca o verso, estendendo-se para toda a estrofe. Ele é o principal elemento que estrutura a estigmatização do *eles*-grupo, que recebe um novo integrante: o imperador Guilherme II, a quem se alude no adjetivo. O rebaixamento satírico ocorre na contraposição entre o *nós*-grupo e o *eles*-grupo, caracterizado por ser representante do *beste wilhelminische Nummer*.

Na quarta estrofe, elabora-se uma imagem derrisória do objeto da sátira por meio da estigmatização, que aponta para um princípio de conflito. Esse conflito mostra que o eu lírico considera-se representante do novo e concebe fortalecido seu grupo na luta por relações de poder. O que ele considera negativo já existia antes, mas somente agora, com a mudança nas relações, é possível transformar o outro grupo pelo viés cômico. Não se pode negar tratar de uma estratégia satírica perigosa, dado que, em 1919, Noske e suas milícias ainda detêm vantagem no coeficiente dessa relação. Tal procedimento permite compreender que ele se

coloca num nível superior ao do outro grupo, satisfazendo condições que lhe permitam maior potencial na luta na relação de poder.

É relevante que a estigmatização, um processo pelo qual um grupo cria um tipo específico de fantasia em relação a outro, desempenhe “um papel fundamental muito óbvio e vital na condução das questões humanas em todos os níveis das relações de poder” (ELIAS, 2000, p. 37). Podemos relacionar o fato com a elaboração da contra-norma satírica. O eu lírico intenta mostrar a caducidade dos detentores do poder no antigo regime – os militares e o imperador. Por extensão, ele busca convencer seu receptor da validade da contra-norma. Ao empregar o sujeito *wir*, ele apela para um elemento relacionado à estigmatização: é a opinião interna do grupo. No caso, do *nós*-grupo.

De acordo com Elias (2000, p. 39), “a opinião interna de qualquer grupo com alto grau de coesão tem uma profunda influência em seus membros”. Talvez soe exagero considerar o eu lírico e seu(s) receptor(es) como um grupo altamente coeso, no sentido empregado por Elias. Mas não se pode ignorar que a sátira publicada na *WB* encontra ampla recepção. A circunstância possibilita presumir que o emprego do sujeito *wir*, ainda na quarta estrofe, apela para o fortalecimento da opinião interna do *nós*-grupo como um instrumento de coação – e coesão, acrescentemos – grupal.

Ponderemos a consequência da opinião interna de um grupo, destacada por Elias, para quem o desvio às normas impostas pela opinião interna leva à perda de poder e rebaixamento de *status*. No poema satírico, notamos que há subsídios à formação da opinião interna de um grupo com o intuito de estigmatizar o *outro*. Explora-se um aspecto básico do riso que dialoga com a perspectiva de Elias: trata-se do riso compreendido como um componente na “dimensão social dos comportamentos humanos” (MINOIS, 2003, p. 521), de cujos objetivos destaca-se o de humilhar. Neste sentido,

“O riso é, antes de tudo, uma correção. Feito para humilhar, ele deve dar à pessoa que o motivou uma impressão penosa. A sociedade se vingará, por meio dele, das liberdades que tomam com ela. Ele não atingiria sua finalidade se tivesse a marca da simpatia e da bondade”. (BERGSON apud MINOIS, 2003, p. 524)

O emprego de instrumentos cômicos tem dupla função no poema. Através deles, o eu lírico elabora a autoimagem e a autoestima dos indivíduos do seu grupo, que sancionam sua superioridade face ao *beste wilhelminische Nummer*. Ele fortalece sua própria posição dentro do grupo, no qual sua autonomia não desaparece por completo. O resultado das duas funções é que o eu lírico imbui os membros do *nós*-grupo de um sentimento de superioridade em relação

ao *eles*-grupo. Para que a crítica satírica a Noske, aos seus seguidores e ao imperador seja eficaz, ele busca reconhecimento entre seus receptores através do prazer estético e social despertado pelo riso. No poema, o riso tem origem na inter-relação semântica dos adjetivos na quarta estrofe, que escancaram a rigidez e a caducidade da imagem do *eles*-grupo.

Com isso, eleva-se o grau de coesão e a identificação coletiva entre o eu lírico e seu(s) receptor(es). Ambos os aspectos são “capazes de induzir à euforia gratificante que acompanha a consciência de pertencer a um grupo de valor superior” (ELIAS, 2000, p. 21). A pertença ao mesmo grupo é uma ferramenta persuasiva empregada pela instância enunciativa dos poemas de Kurt Tucholsky assinados pelo pseudônimo Kaspar Hauser para convencer seu receptor da validade de sua contra-norma. Os principais exemplos são *Ich dachte schon...* e *Ach, sind wir unbeliebt!*.

Em *Ich dachte schon...*, todos assistem a cenas já conhecidas, marcadas pelas citadas *alten Kummer, den alten Dreh, den alten Wahn*. A primeira cena contém Noske, seus comandados e o imperador. A segunda é representada pela cidade de Weimar, no atual estado alemão da Turíngia, e da qual o poeta elimina todo o significado cultural clássico buscado em 1918, quando ela é escolhida a sede da república.

Wenn Weimar singt, grins' ich erbaut [Quando Weimar canta, sorrio irônico e elevado]. A personificação da cidade, no vigésimo terceiro verso, não é fortuita. Vejamos uma série de três reportagens publicadas no jornal *Berliner Volkszeitung*. Explanemos a primeira e a terceira em linhas gerais, e concentremo-nos na segunda, dado o seu papel de elemento referencial na construção do ataque satírico no verso.

A primeira reportagem intitula-se *Die Stellung der Reichswehrführer. Die Konferenz bei Noske* [A posição dos líderes do exército. A conferência de Noske].⁸⁹ Ela retoma o apelo de Noske, mencionado anteriormente. Assim como ele, a reportagem é composta por termos e expressões do campo semântico do nacionalismo, como *vaterländisch[en] Interesse* [interesse patriótico], *Interesse des Vaterlandes* [interesse da pátria] e *Pflicht und Schuldigkeit jedes guten Deutschen* [dever e obrigação de todo bom alemão], e por uma de referência ao Tratado de Versalhes, chamado de *schmachvollen Auslieferungsparagraphen* [parágrafos vergonhosos sobre entrega]. Um detalhe que vale a pena ser mencionado é que as três últimas expressões recebem destaque gráfico no jornal.

A terceira reportagem, intitulada *Die Stellung der Reichswehrführer. Der Kriegsminister mahnt zum Ausharren* [A posição dos líderes do exército. O ministro da guerra

⁸⁹ *Berliner Volkszeitung*. Edição matutina, p. 1, 1º coluna, 25 jun. 1919.

exige perseverança],⁹⁰ reproduz uma portaria do ministério da guerra. Segundo o documento, o governo cedeu à *Druck der Not und der Gewalt* [pressão da necessidade e da violência] e ignorou o protesto do *Reichswehrministers und des preußischen Kriegsministers* [ministro do exército e do ministro prussiano da guerra] contra o *Friedendiktat* [ditado de paz], aceitando-o. O tratado, ainda de acordo com a portaria, impõe *für das deutsche Heer besonders schmachvolle Bedingungen* [condições bastante desonrosas para o exército alemão]. Nota-se o revanchismo latente na segunda parte da portaria, na qual o sujeito plural *wir Soldaten* [nós, soldados] afirma que jamais poderá esquecer a ignomínia das condições. Contudo, ele apela a todos os membros do exército a continuar lutando por *Ordnung* [ordem] e *Ruhe* [paz].

A segunda reportagem, *Die Stellung der Reichswehrführer. Ebert über die Pflichten des Militärs* [A posição dos líderes do exército. Ebert sobre os deveres do militar],⁹¹ é a referência extratextual na construção do ataque satírico. Dada a sua relevância, ela segue integralmente transcrita e traduzida.

Der Reichspräsident empfing heute Nachmittag auf dem Schlosshof in Weimar eine Abordnung des von General Märker geführten Landesjägerkorps. General Märker verließ einen Tagesbefehl, in dem er darauf hinwies, dass die Truppen in dieser schwersten Stunde alle Gefühle der Empörung über den Schachfrieden zurückstellen müssten, um in dieser größten Not Ruhe und Ordnung aufrechtzuerhalten und um die Einigkeit des Reiches mit sichern zu helfen. Nachdem dann Reichspräsident Ebert die Abordnung begrüßt hatte, hielt er eine Ansprache, in der er u.a. sagte: ‘Soldaten! Dienstbereitschaft und Manneszucht unter Ihrem bewährten Führer haben bisher dafür gesorgt, dass Deutschland nicht in den Abgrund der Anarchie gestürzt ist. Ich danke dafür Führer und Mannschaften. Nun müssen Sie das Vaterland auch weiter vor dem Abgrund bewahren. Jetzt in der schlimmsten Not dürfen Sie nicht abspringen. Jetzt im größten Unglück unseres Vaterlandes gilt es, das Höchste zu leisten. Nur wenn wir uns selbst aufgeben, sind wir verloren. Deshalb heißt es, die Zähne zusammenzubeißen und noch einmal alles, das Letzte einzusetzen für die Zukunft Deutschlands. Aus Not und Elend müssen wir unser Vaterland retten, und zum Zeichen dessen, dass wir ausharren und nicht verzagen, wollen wir gemeinsam ausrufen: Unser [unlesbar] deutsches Vaterland lebe hoch, hoch, hoch!’ Alle

O presidente recebeu no castelo de Weimar, hoje à tarde, uma delegação da milícia *Landesjäger* comandada pelo general Märker. No pronunciamento de sua ordem do dia, o general Märker chama a atenção de que, nessa hora tão grave, as tropas deveriam abdicar de todos os sentimentos de revolta sobre a paz ignominiosa para, nessa necessidade extrema, manter paz e ordem e ajudar a assegurar a unidade do *Reich*. Após o presidente Ebert ter recebido a delegação, ele pronunciou o seguinte discurso, no qual ele disse o seguinte, entre outras coisas: “Soldados! A prontidão para o serviço e disciplina sob o comando do seu experiente líder foram o que livrou a Alemanha, até agora, de cair no abismo da anarquia. Eu agradeço ao líder e as tropas por isso. Agora é preciso novamente salvar a pátria do abismo. Agora, no momento de maior necessidade, vocês não podem desistir. Apenas quando desistirmos de nós mesmos é que estaremos perdidos. Por isso é hora de cerrar os dentes e, outra vez, empregar tudo necessário para o futuro da Alemanha. Precisamos salvar nossa pátria da pobreza e da miséria e, como sinal de que vamos resistir e não vamos fraquejar, gritemos juntos: Nossa [ilegível] pátria alemã viva, viva, viva!” Todos os presentes [ilegível] nos gritos de viva como em

⁹⁰ *Berliner Volkszeitung*. Edição matutina, p. 1, 1º coluna, 25 jun. 1919.

⁹¹ *Berliner Volkszeitung*. Edição matutina, p. 1, 1º coluna, 25 jun. 1919.

Anwesenden [unlesbar] in die Hochrufe als in ein Treugelöbnis ein. Mit dem Lied “Deutschland, Deutschland über alles” fand der Empfang sein Ende. um juramento de fidelidade. A recepção foi encerrada com a canção “Alemanha, Alemanha acima de tudo”

Na tarde de 24 de junho de 1919, o presidente Friedrich Ebert recebe uma delegação comandada por Georg Märker, general e líder de uma brigada *Freikorps*. De acordo com o referencial adotado na análise de *Ich dachte schon...*, podemos considerá-lo um membro do *eles-grupo*. A reportagem informa que a delegação é recebida no Castelo de Weimar, onde o general reitera a gravidade do momento e a necessidade de abdicação momentânea dos sentimentos de revolta dos membros das tropas em prol da defesa do *Reich*. O general não se preocupa com a integridade política da república, mas sim com a manutenção da antiga forma de governo.

No encontro, o presidente pede aos membros dos *Freikorps* fidelidade ao governo, apesar da assinatura do tratado – a “paz ignominiosa”, segundo o general. Em seu discurso, Ebert enaltece o protagonismo dos soldados na proteção da Alemanha de cair no *Abgrund der Anarchie* [abismo da anarquia] e ressalta a dependência do governo dos militares para a manutenção da “paz” e da “ordem”, termos reiterados nas três reportagens. O presidente, assim como fizera Noske em seu apelo e provavelmente o general Märker em sua ordem do dia, explora o campo semântico do nacionalismo.

É importante ressaltar a organização discursiva de Ebert. O termo *Vaterland* é repetido sempre duas vezes após *Deutschland*, como se o presidente buscasse veicular e rememorar, nos soldados, a sinonímia entre ambos. Por fim, na reportagem cria-se a imagem de um grupo unido contra inimigos comuns – certamente, não apenas o tratado de paz, como também os “anarquistas” (leia-se: revolucionários de novembro de 1918, janeiro de 1919, participantes da *Räterepublik* de Munique, grevistas etc.). Os grupos em Weimar, num ritual cujo objetivo é o fortalecimento do carisma coletivo e das normas grupais, entoam a canção nacionalista *Das Lied der Deutschen*, sobre a qual já tecemos comentários.

Voltemos ao poema *Ich dachte schon...* Podemos imaginar que Tucholsky tem noção do evento oficial, dada sua ligação com o universo da imprensa no qual se insere a *WB*. Todo o encontro do presidente Friedrich Ebert com os membros da brigada paramilitar é expresso na personificação da cidade de Weimar e condensado no verbo *singen* [cantar], no vigésimo terceiro verso. A personificação e a condensação são irônicas e críticas, pois a ironia não consiste somente na sobreposição do dito pelo não dito. Ela tem, sobretudo, uma função crítica.

A ironia ocorre no verso quando eu lírico personifica a cidade de Weimar, escolhida, no final de 1918, para ser a sede do governo. No poema, a cidade envolve todos num único sujeito, membros do *eles-grupo*. A personificação elimina a divisão entre políticos, representado pelo presidente Ebert, militares, representados pelo general Märker, e as milícias. A estratégia retórica coloca todos no mesmo patamar de objeto da sátira e cria uma continuidade entre o passado e o presente, entre as forças predominantes nas relações de poder durante o império (os militares) e a categoria que tenta se impor agora nessas relações (os políticos). Voltamos à *den alten Kummer / den alten Dreh, den alten Wahn* da terceira estrofe: na perspectiva satírica, Weimar é o novo reduto de antigas forças.

O eu lírico ignora o apelo quase submisso do presidente à milícia. Ele despreza o enaltecimento de Ebert à figura militar, cujo amor-próprio coletivo é lisonjeado através do vocativo “soldados” e do termo coletivo “tropas”. Ignorar o discurso do presidente significa contestar o mesmo discurso, que é dominante: o eu lírico reduz seu conteúdo ao ato de cantar. Ele elabora a ironia da mesma forma. Tanto o presidente quanto os militares reduzem-se ao ato de cantar. A condensação no verbo “cantar” elimina a importância dos militares e critica o louvor do presidente. Assim construída, a ironia fomenta o ataque satírico.

No vigésimo quarto verso, o eu lírico afirma a caducidade da canção: *Wie ist mir dieses Lied vertraut!* [Como essa canção me é familiar]. É válido lembrar que uma língua cria produtos culturais, dos quais canções e hinos são exemplos. Entoar uma canção ou um hino “oferece a oportunidade do uníssono, da realização física em eco da comunidade imaginada” (ANDERSON, 2008, p. 203). O momento em que os membros do *eles-grupo* cantam é marcado pela auto-regulação e pela coação social, ou seja, pela imposição mútua de códigos. Ao transformá-lo em um componente da norma do objeto da sátira, o eu lírico busca livrar-se de vínculos que poderiam inseri-lo como membro do *eles-grupo*.

A canção entoada em Weimar é um exemplo de ufanismo e louvor ufanista à Alemanha. Ela é satirizada na mesma década de seu surgimento. Talvez o exemplo mais representativo seja o do poeta Heinrich Heine, cuja obra citada é um paradigma da poesia política do final da primeira metade do século XIX (STEIN, 2008, p. 259). Após sua viagem pela Alemanha, em 1843, depois de doze anos de exílio em Paris, ele toma por objeto de seu escárnio os costumes, mentalidades e cidades alemãs em sua sátira *Deutschland – ein Wintermärchen* [Alemanha – um conto de fadas de inverno], uma paródia às viagens de formação empreendidas pela *intelligentsia* alemã no século XVIII. O eu lírico tucholskyano parece compartilhar com seu

predecessor Heine da rejeição a uma Alemanha heroicamente militar e nacionalista e aos seus apologistas de ontem e de hoje.

A última estrofe é a conciliação sob a proteção divina. É possível destacar uma característica formal da septilha: a parada no quarto verso forma um “sentido apreciável, de que os três versos seguintes são como que uma conclusão” (CARMO apud MOISÉS, 2013, p. 175). É a conclusão do processo rememorativo, da liberdade da memória para ser o instrumento que auxilia na criação do mundo fictício em que o eu lírico agora vive, possibilita o ataque satírico e opõe-se a outro, desencantado e alvo do ataque.

Esse mundo é a conclusão de um ideal defendido pelo eu lírico face ao mundo representado pelo sujeito *ihr* no antepenúltimo verso, que ressalta ainda mais a oposição entre *nós-grupo* e *eles-grupo*: *Ich bleibe da* [ficarei aqui]. O choque final é o golpe derradeiro na consciência do leitor, que deve preencher o espaço criado no enunciado com sua resposta ao apelo do eu lírico. A resposta é guiada: para partilhar desse mundo e ter uma “vida garantida”, o leitor deve excluir-se do mundo dos “marginais”, representado por Noske e pelas milícias – o *eles-grupo* –, e incluir-se no *nós-grupo*. O poema assume tom pacifista sem deixar de ser crítico e de desferir um ataque.

O mundo em que o *eles-grupo* é novamente objeto de crítica satírica é retratado de forma quase absurda em *Badetag*, publicado cinco meses após *Ich dachte schon...* No poema, o palco para a realização satírica é Berlim, cidade que se encontram personalidades dos cenários político, militar e cultural. Todos participam de um grande banho que, na perspectiva satírica, alegra com água quente as sextas-feiras.

O poema é formado por três estrofes de extensão regular. Cada uma possui dezesseis versos com alternância entre rimas cruzadas e paralelas, e o penúltimo verso de cada estrofe é livre. A distinção em relação ao aspecto rímico tem relevância na construção satírica, como pretendemos demonstrar.

Badetag⁹²

- 1 Wie munter ist das in Berlin!
- 2 Der Hauswirt, schwer gepeinigt,
- 3 lässt freitags warmes Wasser ziehn,
- 4 und Jeder wird gereinigt.
- 5 Es baden sich zu gleicher Zeit
- 6 wohl hunderttausend Beine,
- 7 die Bürgerschaft, die Obrigkeit
- 8 und selbst Herrn Heine seine.

Dia de banho

- Quão animado é o banho em Berlim!
O senhorio, gravemente atormentado,
manda trazer água quente toda sexta,
e todos se lavam.
- Banham-se ao mesmo tempo
no mínimo cem mil pernas,
a população, as autoridades
e até mesmo as do senhor Heine.

⁹² *Die Weltbühne*. Berlim, v. 15, n. 48, p.634, 20 nov. 1919.

<p>9 Fern Andra wäscht sich. Ebert auch. 10 Er spült sich heiter seinen Bauch 11 und denkt: Es kann nichts schaden – 12 du könntst mal wieder baden... 13 Und nun sitzt er in der Wanne und nun wäscht er sich 14 und bürstet nicht zu knapp. 15 Und planscht und manscht und seift sich ein 16 und schwemmt sich wieder ab!</p> <p>17 Frau Durieux plätschert. Rauscher braust 18 (viel Strahlen – wenig Wasser). 19 Kahl fürchtet, dass sein Bart zerzaust – 20 er ist ein Badehasser. 21 Die Orska wird im Bad rasiert. 22 Bei Veidten's filmt es Einer. 23 Nur Mäxchen Pallenberg markiert – 24 es sieht ja schließlich Keiner! 25 Auch Noske spricht zum Adjutant: 26 “Verpatzen Sie derweil das Land!” 27 Und denkt: Es kann nichts schaden – 28 du könntst mal wieder baden... 29 Und nun sitzt er in der Wanne und nun wäscht er sich 30 und bürstet nicht zu knapp. 31 Und planscht und manscht und seift sich ein – 32 doch die Flecke gehn nicht ab!</p> <p>33 Es baden Fuhr- und Bassermann 34 frottiert wird zart Frau Porten. 35 Ein Fischer trieft als nasser Mann – 36 sie baden aller Orten. 37 Gar manche sehr bekannte Frau 38 montiert sich ab die Locken. 39 Auch Klöpfer nimmts nicht so genau – 40 er sitzt nicht gerne trocken. 41 Selbst Ludendorff steigt tapfer rein; 42 weil er das kann, seift er sich ein. 43 Und ganz Berlin denkt: Schaden 44 kanns nichts, wir wolln mal baden... 45 Und sie sitzen in der Wanne und waschen sich 46 und nehmen Bad an Bad. 47 Die Sintflut tät es schließlich auch! 48 Gott segne diese Stadt-!</p>	<p>Fern Andra toma banho. Ebert também. Lava todo feliz a sua barriga e pensa: Não fará mal – você poderia tomar banho de novo... E então ele se mete na banheira e se lava e se escova com afinco. E chapinha n'água e se remexe e se ensaboa e se enxágua novamente!</p> <p>A senhora Durieux chapinha n'água. Rauscher ruge (muito sol – pouca água). Kahl teme que sua barba fique desgrenhada – ele odeia o banho. A Orska é barbeada no banho. Em casa dos Veidten alguém filma o ato. Apenas Mäxschen Pallenberg finge o banho – ninguém está vendo, afinal! Noske diz ao assistente: “Arruíne o país enquanto isso!” E pensa: Não fará mal – você poderia tomar banho de novo... E então ele se mete na banheira e se lava e se escova com afinco. E chapinha n'água e se remexe e se ensaboa mas as manchas não saem!</p> <p>Banham-se Fuhrmann e Bassermann, A senhora Porten é esfregada com delicadeza. Um Fischer surge como homem molhado – banham-se em todos os lugares. Até mesmo uma dama muito conhecida desfaz os cachos. Nem Klöpfer leva a coisa assim ao pé da letra — ele não gosta de ficar enxuto. Até mesmo Ludendorff entra nessa com valentia; por ser capaz, ensaboa-se. E toda Berlim pensa: Isso não fará mal, queremos tomar banho... E se metem na banheira e se lavam e tomam um banho atrás do outro. No fim das contas, o dilúvio faria o mesmo! Que Deus abençoe a cidade!</p>
---	--

As ações e o cenário são descritos por um narrador que não se distancia do local em que todos tomam banho, como o pronome *das* [isso] demonstra no verso inicial. Seu tom jocoso,

iniciado no verso *Wie munter ist das in Berlin!* [Quão animado é o banho em Berlim!], serve de instrumento para a descrição do falso idílio, que “estimula a criação de caricatura até, como em *Badetag*, terminar em uma higiene familiar” (KORTE, 2002, p. 188).

No poema, o cenário é descrito por um narrador atento. O leitor tem conhecimento do papel exercido por um senhorio numa microestrutura social com papéis definidos. Toda sexta-feira, ele “manda trazer água quente” (terceiro verso) para limpar cidadãos de diferentes esferas sociais, tarefa que lhe é torturante. A origem desse tormento é dupla. Ele nasce tanto da provável dificuldade de mandar trazer água *quente* nessa época do ano (em novembro, as temperaturas em Berlim costumam ser bem amenas), como da tarefa recorrente. Os personagens são tão sujos que precisam ser limpos mais vezes do que o senhorio deseja.

É como se, através do tormento do senhorio, os personagens fossem representados por meio de lentes que reduzissem a atividade humana a um aspecto essencialmente vicioso. Esse aspecto é expresso pelo banho recorrente às sextas-feiras. A forma discursiva satírica distorce e, como ocorre em exemplos anteriores (*Unser Militär!* e *Ich dachte schon...*, por exemplo), “reduz seu material com o objetivo de chamar a atenção” do leitor (KNIGHT, 2004, p. 203).

Um dos objetivos da técnica satírica da redução é criar um espaço para a participação e inclusão do leitor no mesmo grupo dos “cidadãos esclarecidos” (SIMÕES, 2007, p. 139) ao qual o narrador julga pertencer. Os integrantes do grupo podem sentir-se superiores às figuras que ignoram os limites do ambiente público e privado. Se desejarmos retomar conceitos anteriores, o narrador tenta convencer o leitor a participar do *nós*-grupo no qual ele está inserido e opor-se ao *eles*-grupo.

Na primeira estrofe, o narrador elabora a redução das atividades humanas empregando outra técnica: a do exagero. Diferentes autores a consideram *uma* das técnicas satíricas. Wölfel (1960, p. 95) afirma que o exagero é um dos componentes empregados pela “arte de protesto”, forma como o autor denomina a sátira, “para ampliar os efeitos de suas descrições”. Highet (1962) concebe a sátira em termos restritivos: é o embate entre o mundo “bom” do satirista e o “mal” do objeto. Para retratar esse conflito, o satirista emprega ou a exageração ou a simplificação, pensamento que reflete a concepção moral da sátira defendida pelo autor.

Knight (2004) elenca a técnica do exagero ao lado de outros recursos estilísticos, como a distorção e a redução. O satirista emprega-os com o objetivo de negativizar o objeto e sua norma e de convencer o receptor a partilhar sua contra-norma. Premissa semelhante é a de Schönert (2011). A diferença entre os dois estudiosos consiste no fato de que, para o estudioso alemão, a redução, o exagero e a distorção são elementos empregados para uma técnica mais

abrangente, que é o “princípio da deformação transparente”. Para Knight, elas são técnicas “independentes”, por assim dizer; para Schönert, elas estruturam a deformação transparente do objeto da sátira.

Na primeira estrofe, o exagero está presente no pandemônio de pernas que se banham. O exagero cria uma sensação desagradável que intenta chocar o leitor e despertar sua atenção para a eliminação das barreiras entre aqueles que tomam banho. Ao mesmo tempo em que *hunderttausend Beine* [cem mil pernas], no sexto verso, banham-se *die Bürgerschaft, die Obrigkeit* [a população, as autoridades], no sétimo. Somente após apresentar a desordem é que o narrador insere o primeiro sujeito nominado, no oitavo verso: *und selbst Herrn Heine seine* [e até mesmo as do senhor Heine].

O narrador apresenta-se um banho satírico que tem abrangência social extensa desde o início. Ao longo das estrofes seguintes, o banho abrangerá mais personagens. Sua ampliação possível é demarcada no quinto e sexto versos (*Es baden sich zu gleicher Zeit / wohl hunderttausend Beine*) [Banham-se ao mesmo tempo / no mínimo cem mil pernas], nos quais ocorre um processo fundamental para o restante do poema.

No ato do banho, eliminam-se barreiras e cria-se um momento que beira a utopia. Surge uma sociedade cujas classes submetem-se de maneira idêntica às condições do banho, e as divergências existentes entre si se misturam. Essas são bastante presentes na sociedade do período imperial e nos anos de guerra, por exemplo, e ainda não haviam sido extintas por completo no aniversário de um ano da república.⁹³

A defesa do *status quo* nobre e militar contra a mobilização política da classe média de um Estado industrial (WEHLER, 1994, p. 15) revela como a sociedade encontra-se segmentada no início da guerra. Nessa fase, ocorre o maior crescimento demográfico alemão, com um aumento populacional de sessenta por cento. Assim, a expansão demográfica do *Reich* o delineia como uma “sociedade de crescimento dinâmico” (WEHLER, 2003, p. 231) que possibilita o fortalecimento industrial e melhorias nas condições gerais de vida da população,⁹⁴ firmando-o como força vital na Europa central.

Entre 1914 e 1918, a guerra estimula antigas desavenças religiosas, regionais e sociais internas na Alemanha e aguça aspectos que o sentimento nacionalista entre o último quartel do século XIX e 1914 incitara. O desenvolvimento da guerra, que rompe definitivamente com a

⁹³ À guisa de lembrança: o poema é veiculado no dia 20 de novembro de 1919, e a república fora fundada em 9 de novembro de 1918.

⁹⁴ Wehler (2003, p. 231) ressalta que, até 1914, o *Reich* vive movimentos de migração interna que provêm o mercado com mão de obra nacional, sendo o restante preenchido por mão de obra estrangeira. Outro fator que sinaliza a melhora nas condições de vida é o aumento na expectativa de vida e diminuição na mortalidade infantil.

“atmosfera eufórica e confiante na expansão, segurança de futuro e certeza de sucesso” predominantes até então (WEHLER, 2003, p. 232), modifica de forma distinta as condições de existência das classes sociais, condensadas no sétimo verso pelos termos *Bürgerschaft* [população] e *Obrigkeit* [autoridades].

A inserção da população parece não distinguir as diferentes camadas sociais que ela encerra, como empresários, funcionários públicos e do setor privado, artesãos, proletários e camponeses. Por contraste, o termo “autoridades” encerra figuras políticas e militares são inseridas no termo “autoridades”. Através dessa oposição, os personagens do banho satírico são apresentadas.

A indistinção pode ser compreendida de duas maneiras na elaboração do ataque satírico. Em primeiro lugar, ela reforça o banho como medida profilática universal, sugerido no quinto e sexto versos. A população é metaforicamente “limpa” das tensões sociais provenientes da política interna até 1918, as quais muitos esforçam-se por superar, como o baixo valor aquisitivo. Em segundo lugar, a indistinção estende-se do sintagma para todo o poema, cujo final é o acúmulo de água proveniente do banho de todos os personagens. Dois elementos estruturais ressaltam tal conotação.

O primeiro é o caráter cíclico. O primeiro e último versos ligam-se pelo aspecto semântico (encerram-se com *Berlin* e *Stadt*, respectivamente) e gráfico (os pontos de exclamação). O segundo elemento estrutural é o penúltimo verso de cada estrofe, que não segue o esquema de rimas. O penúltimo verso da primeira e o da segunda estrofe repetem-se (*Und planscht und manscht und seift sich ein*) [E chapinha n’água e se remexe e se ensaboa]; apenas o da terceira é distinto: *Die Sintflut tät es schließlich auch!* [No fim das contas, o dilúvio faria o mesmo!]. Com os dois recursos estilísticos, cria-se a imagem de uma enorme banheira (o poema) na qual se acumula a água do banho. Os dois primeiros versos livres são elementos reveladores desse acúmulo, que desemboca no penúltimo verso. Para salientar o resultado do banho satírico, o narrador o compara a um dilúvio.

Na primeira estrofe, o primeiro personagem nomeado é Wolfgang Heine, membro do parlamento entre 1898 a 1914 e, assim como Ebert, ligado ao SPD. Após exercer a função de Ministro da Justiça, destacando-se por medidas conservadoras, como a não punição às atividades violentas das milícias paramilitares, ocupa o cargo de Ministro do Interior até 1920. O narrador não esconde sua surpresa ao deparar-se com o fato de que “até mesmo” Heine lave suas pernas (oitavo verso). Se, no cargo público, ele segue a tendência do sistema jurídico de Weimar de refletir a estrutura do sistema imperial, do mesmo modo como o administrativo, o

universitário e o econômico (WEHLER, 1994, p. 223), no banho satírico não lhe resta saída exceto lavar-se simbolicamente em meio às milhares de pernas.

Fern Andra é uma das atrizes do cinema mudo mais populares na Alemanha durante a década de 1910 e no início da década de vinte. A atriz protagoniza quatro filmes exibidos no país em 1919. São eles *Der Frauenspekulant* [O especulador feminino], *Gebannt und erlöst* [Banido e remido], *Die Rache des Titanen* [A vingança do titã] e *Zwei Menschen* [Dois homens], além de debutar no mercado literário com o livro *Der Weg, der ins Glashaus führte. Roman eines Frauenlebens* [O caminho à casa de vidro. Romance da vida de uma mulher]. A inserção de uma personalidade em voga nos meios de difusão cultural de massa é um indício da busca pelo maior alcance de um público receptor. Dada a veiculação dos poemas na imprensa, um filão do setor editorial capitalista por essência, é preciso explorar o mercado consumidor. Além de Fern Andra, surgem outros nomes da incipiente indústria da diversão.

O terceiro personagem nominado na primeira estrofe e o segundo objeto da sátira é o presidente Friedrich Ebert. É fundamental ter em vista que as referências extratextuais constituem o ataque satírico, conforme destacam Knight (1992, 2004) e Schönert (2011). Elas são empregadas para fornecer indícios do texto satírico com seu contexto de veiculação. Através delas, o objeto da sátira é reconhecível pelo receptor. Isso acontece quando o objeto da sátira e sua norma são compartilhados pelo satirista e pelo receptor. No caso de *Badetag*, o procedimento coesivo inicia-se no título, alusão a um acontecimento histórico.

No dia 24 de agosto de 1919, a capa do periódico *Berliner Illustrierte Zeitung* traz uma imagem intitulada *Ebert und Noske in der Sommerfrische* [Ebert e Noske no frescor do verão]⁹⁵ (vide figura 1, nos anexos). Segundo Ahrens *et al* (1999, p. 731), a fotomontagem, “que mostra os dois políticos com a água até os joelhos e vestidos somente de sungas e também um rapaz segurando um tridente, provocara escárnio e indignação”. O narrador retoma um evento no qual Ebert é retratado (literalmente) como um homem de proporções físicas amesquinhas e com uma barriga levemente avantajada e flácida. A imagem distancia-se de possíveis representações de figuras de liderança em uma comunidade imaginada recém saída de um período marcado por padrões guerreiros de comportamento. Vejamos como ocorre a exploração satírica desse aspecto com mais detalhes.

Na análise de *Ich dachte schon...*, discorreremos sobre a transformação de determinadas facetas dos governantes em objeto de crítica satírica. Trata-se da distinção realizada por

⁹⁵ Ebert und Noske in der Sommerfrische. Capa do *Berliner Illustrierte Zeitung*. Berlim, v. 28, n. 34, 24 ago. 1919. Disponível em: <www.preussischer-kulturbesitz.de>. Acesso em 2 jun. 2017.

Anderson (2008) entre o emprego do prenome da figura central de poder em um regime monárquico e o do sobrenome do chefe de governo como fator distintivo em uma democracia. Em *Ich dachte schon...*, ocorre a redução do título nobre *Guilherme II* à alcunha de *Willi*. Em *Badetag*, não há referências ao imperador. Em seu lugar, coloca-se a do presidente (Friedrich) Ebert, no nono verso: *Fern Andra wäscht sich. Ebert auch* [Fern Andra toma banho. Ebert também]. Destaca-se que a atriz surge em sua completude, caracterizada por nome e sobrenome. O primeiro hemistíquio é completo: há um sintagma nominal e um verbal. No segundo, a elipse auxilia a reduzir a importância do presidente, que surge apenas com seu sobrenome, assim como acontece no verso anterior com o ministro (Wolfgang) Heine. A omissão do prenome do presidente tem função satírica.

A atenção do leitor é direcionada às figuras mencionadas. O narrador evoca valores agregados ao sobrenome do presidente, como sua ligação partidária e até mesmo seu aspecto físico, acentuado no décimo verso: *er spült sich heiter seinen Bauch* [Lava todo feliz a sua barriga]. Ao recorrermos à capa do *Berliner Illustrierte Zeitung* e passarmos ao décimo terceiro verso (*Und nun sitzt er in der Wanne und nun wäscht er sich*) [E então ele se mete na banheira e se lava], percebemos como a imagem do presidente adquire nuances grotescas. Empregamos a compreensão de Kayser para o termo grotesco (2003, p. 31). Grosso modo, trata-se de uma categoria responsável por provocar o estranhamento oriundo da mescla entre horror, riso e mal-estar. Nesse processo, várias sensações são suscitadas, como “um sorriso sobre as deformidades, um asco ante o horripilante e o monstruoso em si.”

O modo de proceder do narrador é inverso, por exemplo, àquele responsável pela elaboração de mitos políticos modernos, os quais atuam como uma “resposta que evoca a lembrança política à ‘acelerada mudança política, cultural e social’” (HARDTWIG, 2005, p. 61). Os mitos políticos modernos são elaborados segundo um processo de glorificação da imagem. No estudo citado, Hardtwig analisa a mitificação da figura do chanceler Otto von Bismarck, sobretudo pela direita conservadora, nos anos finais do império e durante a década de 1920 alemã. Para Hardtwig, o mito de Bismarck, no início dos anos vinte, é evocado por meio de uma linguagem sacralizada que ressalta a incorporação dos “‘valores eternos’ do Estado Hohenzollern” (HARDTWIG, 2005, p. 68-69). A mitificação retira a figura política do contexto histórico de suas ações e a insere numa espécie de messianismo.⁹⁶

⁹⁶ O artigo de Hardtwig é mais abrangente do que os dois breves parágrafos podem levar a pensar. Nele sobressaem outros aspectos relevantes para uma compreensão não somente da construção de mitos políticos, bastante em voga atualmente, mas também das relações políticas na República de Weimar, tais como o amparo na imagem do “chanceler de ferro” e herói político e guerreiro (Bismarck) para hostilizar a república e a evocação do mito através da “militarização do pensamento” no final da década de vinte.

No poema, a imagem do presidente Ebert é elaborada através da técnica da redução, a qual abre espaço para o leitor compreender o ataque satírico em virtude do desnudamento do presidente. O aspecto cômico indaga a realidade. Uma vez descomposto o superior, resta somente o comum, o que é igual e pode ser até mesmo inferior. Com isso, o verso *Er spült sich heiter seinen Bauch* [Lava todo feliz a sua barriga] destitui a autoridade do presidente e enfraquece a iconografia em torno de Ebert. Iconografia é compreendida como o segundo nível de interpretação de imagens que possibilita decodificar os componentes de uma imagem sem, entretanto, levar a uma análise mais profunda (BURKE, 2017, p. 61).

Resumindo: Na primeira estrofe, cria-se um pandemônio de seres envoltos pela água, numa cena grotesca. O grotesco, no processo satírico da redução, reduz as fronteiras entre os cidadãos, as autoridades, os políticos e os artistas. Do banho acumula-se a água que, simbolicamente, lava somente o lado externo do corpo.

O aspecto individual do homem é considerado previamente irreparável. É o predomínio do riso satírico diante do corpo humano que, uma vez desnudado, *sitzt er in der Wanne und nun wäscht er sich / und bürstet nicht zu knapp. / Und planscht und manscht und seift sich ein / und schwemmt sich wieder ab!* [fica na banheira e então ele se lava / e se escova com afinco / e chapinha e remexe e se ensaboia / e se enxágua novamente], como se observa entre o décimo terceiro e décimo sexto versos. No ambiente em que os membros humanos movimentam-se quase sem controle, realçados pelo paralelismo nos quatro últimos versos da primeira estrofe, nem Ebert nem Heine apresentam defesas contra o ataque satírico.

A alegria irônica em torno do momento do banho, na estrofe inicial, amplia os ares de festividade e desenvolve-se nas estrofes seguintes. Para Bakhtin (2013, p. 8, grifos do autor), as festividades se ligam, “em todas suas fases históricas, a períodos de *crise*, de transtorno, na vida da natureza, da sociedade e do homem”. Em novembro de 1919, um ano após a revolução, a república não tem muitos motivos para celebrar seu primeiro ano de existência, dada a crise política, social e econômica. O poema relaciona-se com dois eventos daquele mês.

O primeiro ocorre no dia 3 de novembro. Os Aliados exigem que a Alemanha cumpra as condições da rendição, entregando toda a frota marítima comercial, fato que poderia arruinar ainda mais a debilitada economia. Quatro dias depois, o ministério responsável pelas colônias alemãs é dissolvido, encerrando os anseios da política imperialista. O acontecimento é recebido, pela direita conservadora, como uma traição à ambição do antigo *establishment*.

O segundo ocorre no dia 18 de novembro. Durante um inquérito movido pelo parlamento, os generais Paul von Hindenburg e Erich Ludendorff pronunciam-se sobre

possíveis negociações de paz que teriam sido realizadas durante a guerra. Hindenburg reforça que o exército alemão não foi derrotado, mas sofreu a “punhalada nas costas” desferida pelo povo alemão, incapaz de demonstrar fidelidade ao exército. No contexto de intranquilidades, os atores são transferidos do palco político para o satírico.

Na segunda estrofe, o grande banho recebe novas personalidades do mundo cultural e do político. A primeira é a atriz Tilla Durieux (1880-1971). Em maio de 1919, ela ajuda o escritor Ernst Toller, então acusado de traição por ser um dos principais membros diretivos da República Soviética da Baviera (FRENZEL, 2007, p. 539), a empreender sua fuga. O segundo é Ulrich Rauscher (1884-1930), jornalista e escritor ligado ao SPD desde o final de 1918. Rauscher preside, desde janeiro de 1919, um departamento governamental responsável pela imprensa e é, entre outubro de 1919 e junho de 1920, um dos principais nomes no setor. Mas sua nomeação gera protestos dos Conselhos de Trabalhadores e Soldados, porque Rauscher fora um apologista da política de ocupação militar alemã na Bélgica.

Wilhelm Kahl, objeto de crítica e do ataque satírico em outras ocasiões, como observamos em *Zwischen den Schlachten* e *Preußische Professoren*, é o próximo a adentar o banho coletivo. Por meio de um processo metonímico, o narrador toma a volumosa barba do político, jurista e professor, que concebia a “atmosfera de agosto como ‘um novo pentecostes’” (WEHLER, 2003, p. 16), como o símbolo de uma força vital que Kahl busca conservar inalterada. É por meio dessa representação que surge o aspecto cômico do verso.

Ele tem início quando o narrador condensa, na barba de Kahl, diferentes instituições que atestam ser mantenedoras da “paz” e da “ordem”, termos que escondem o arbítrio burocrático e conservador dessas instituições. A barba, uma parte anatômica que nasce, cresce e pode ser eliminada, é um invólucro do “imobilismo e [da] incapacidade de se deixar permear por ordens de pensamento, pontos de vista, necessidades objetivas diferentes da única razão que é o motor da existência da burocracia” (D’ANGELI; PADUANO, 2007, p. 109). Por extensão, a tentativa de Kahl em manter sua barba ileso durante o alvoroço do banho representa seu esforço para que sua classe conserve seus interesses. Ela é comicamente acentuada no verso: *er ist ein Badehasser* [ele odeia o banho].

Odiar banhos como simbologia para desprezar mudanças é uma característica de Kahl que, na perspectiva satírica, pode ser estendida aos membros da classe média culta do funcionalismo público. Em 1919, ela ainda não se recuperara das conseqüências das crises causadas pela política de guerra. Em comparação com funcionários públicos de menor escalão, ela se empobrecera mais rapidamente devido à desvalorização drástica do salário real e a

elevação constante do custo de vida. Naquele ano, por exemplo, seu salário real equivale a quarenta por cento do valor de 1913 (WEHLER, 2003, p. 77).

Uma consequência do processo de empobrecimento é que a mudança em uma determinada estrutura social abala a autoimagem dos membros de um grupo – no caso, a da classe média culta do alto funcionalismo público, à qual pertence Kahl. Ela se vê cada vez mais próxima da base social, sobretudo dos proletários, em decorrência da “nivelção democrática” e do “domínio das massas” (WEHLER, 2003, p. 78).

Como mudanças na estrutura interna de um grupo podem levar a mudanças de comportamento de seus membros, não demora para a classe média culta assimilar as formas de comportamento de classes superiores privilegiadas. Uma das razões é que, novamente de acordo com Wehler (2003, p. 77), do ponto de vista socioeconômico, ela “pertence, em virtude de seu empobrecimento relativo e do prejuízo ao seu prestígio social, aos principais derrotados pela política interna da guerra mundial.”

Na segunda estrofe, mesclam-se outros artistas ao universo do banho. Seguem-se os nomes da atriz teatral e cinematográfica Maria Orska (1893-1930) e dos atores Conrad Veidt (1893-1943)⁹⁷ e Max Pallenberg (1877-1934). Apesar de participar do crescente mercado cinematográfico, é no meio teatral que Orska se destaca durante a década de 1910 em peças de Strindberg, Frank Wedekind e Luigi Pirandello. Entretanto, o narrador refere-se à atuação de Orska na tragédia *Kaballe und Liebe* [Intriga e Amor], de Friedrich Schiller,⁹⁸ apresentada em Berlim em outubro e avaliada negativamente por Tucholsky em um poema paródico.⁹⁹

No vigésimo segundo verso, o narrador alude à atuação de Conrad Veidt em *Anders als die Anderen* [Diferente dos outros], produção polêmica à época. Ahrens *et al* (1999, p. 603) afirma que “por causa dos ataques do público e de dirigentes do ramo cinematográfico ao filme, ocorrem, no início de julho de 1919, diversas sessões apenas para convidados e círculos especializados”. O filme é uma das primeiras produções a abordar o tema da homossexualidade. Ele é influenciado pelas pesquisas e discussões de Magnus Hirschfeld (1868-1935), médico alemão dedicado aos estudos sobre homossexualidade e fundador do instituto sobre políticas sexuais, em Berlim. Pioneiro na defesa da liberdade homossexual ante perseguições estatais, Hirschfeld se faz presente no filme que discute abertamente o parágrafo 175 do Código Penal, criado em 1872 e que previa a punição a homossexuais.

⁹⁷ O ator alcançaria fama com a atuação no filme *Das Cabinet des Dr. Caligari*, de 1920.

⁹⁸ No Brasil: Schiller, Friedrich. *Intriga e Amor*. Tradução Mario Luiz Frungillo. Curitiba: UFPR, 2005.

⁹⁹ HAUSER, Kaspar (Kurt Tucholsky). Saisonbeginn. *Die Weltbühne*. Berlim, v. 15, n. 42, p. 449, 9 out. 1919. O poema tematiza o papel da imprensa no meio cultural e parodia o gênero da crítica teatral ao comentar a *performance* de atores populares.

Assunto diverso introduzido na estrofe é Gustav Noske. O ministro é “flagrado” em uma conversa com um assistente,¹⁰⁰ ao qual ordena: “*Verpatzen Sie derweil das Land!*” [“Arruíne o país enquanto isso!”] (vigésimo sexto verso). O emprego das aspas sugere reprodução literal das palavras do ministro e proximidade do narrador com o falante. No verso, o aspecto negativo do caráter de Noske é expresso no advérbio *derweil* [enquanto isso]. O ministro é retratado em um momento em que parece agir de forma sorrateira para incentivar atos de violência, enquanto todos participam do banho satírico coletivo. O ambiente militar, uma das facetas do nacionalismo alemão e do qual nascem as milícias paramilitares, é exposto no vigésimo sexto verso.

Na última estrofe surgem novos personagens do mundo cultural. O primeiro deles é August Fuhrmann (1844-1925). Ele fora um dos propagadores do Panorama Imperial, popular meio de diversão em massa no início do século XX. De certo modo um precursor do cinema, o Panorama Imperial é um conjunto de biombos individuais nos quais o espectador observa uma sequência de imagens em movimento.

O segundo é Albert Bassermann (1867-1952), popular ator teatral e cinematográfico. Em seguida, surge a atriz Henny Porten [1890-1960], estrela de vários filmes em 1919: *Irrungen* [Loucuras], *Die beiden Gatten der Frau Ruth* [Os dois maridos da senhora Ruth], *Monica Vogelsang* [Monica Vogelsang], *Die lebende Tote* [A morta viva], *Die Fahrt ins Blaue* [A viagem ao desconhecido], *Die Schuld* [A culpa], *Ihr Sport* [Esporte] e *Rose Bernd* [Rose Bernd], baseado no drama homônimo de Gerhard Hauptmann. O mundo teatral encontra seu representante no ator e diretor Eugen Klöpfer (1886-1950), sobre o qual o Tucholsky escreve uma crônica teatral.¹⁰¹

Concomitante à aproximação do fim do poema é o preenchimento de todos os espaços desse enorme banho. Cada um dos personagens encontra-se em seu banho e todos ao mesmo tempo, como se observa no quadragésimo sexto verso: *und nehmen Bad an Bad* [e tomam um banho atrás do outro]. Pouco antes surge o general Ludendorff, apresentado ao leitor através da técnica satírica recorrente nos poemas de Tucholsky assinados por Hauser: a da redução.

¹⁰⁰ Alusão ao major Erich von Gilsa (1879-1963). Von Gilsa é uma espécie de conselheiro de Noske até o fim de seu cargo, em meados de 1920.

¹⁰¹ PANTER, Peter (Kurt Tucholsky). Eugen Klöpfer. *Die Weltbühne*. Berlim, v. 15, n.43, Seção “Rundschau”, p. 491-492, 16 out. 1919. Em sua crônica, Panter afirma que o ator possui “uma voz rangente, enferrujada, fumacenta, olhos pequenos, maliciosos [...] – a desgraçada mistura de germanos e eslavos, que assumiu o pior das duas raças e nada do melhor”. Ele elogia o papel de Klöpfer como primeiro-sargento prussiano, cuja maior força expressiva é simbolizada pelas botas opressoras. O ator mostrou de forma exímia como o militar “oprime as pessoas até que jorre sangue da ponta dos dedos” [p. 492].

Uma especificidade da “forma discursiva” satírica é deformação do objeto satirizado. Ocorrem inversões socioeconômicas, hierárquicas e políticas, difamação de ações nobres, enobrecimento irônico de ações infames ou rebaixamento moral. O resultado é a ampliação do ataque satírico ao objeto. É o que acontece nos versos seguintes: *Selbst Ludendorff steigt tapfer rein; / weil er das kann, seift er sich ein* [Até mesmo Ludendorff entra nessa com valentia; / por ser capaz, ensaboa-se]. O narrador revela surpresa irônica pela participação de Ludendorff no banho satírico e ressalta sua única ação possível é o simples ato de ensaboar-se “com valentia”.

Além de sugerir a sujeira de Ludendorff, o narrador elabora a imagem do militar seguindo o mesmo princípio adotado na elaboração da figura de Ebert: eliminando os traços distintivos e acrescentando-lhe aspectos anti-heroicos a partir da ironia. Ao general não resta nada além de igualar-se a todos os outros personagens na hierarquia do banho. As divisões sociais e o *status quo* militar na sociedade desaparecem. Ao retratar Ludendorff no banho, o narrador reduz sua relevância social e ridiculariza o papel do militarismo no desenvolvimento do nacionalismo alemão.

E, por fim, o que o banho individual transformado em coletivo faz, o faria igualmente um dilúvio. Assim, o resultado seria o mesmo: nada mais pode ser salvo desta colossal torrente de água, em que se encontra misturada a sujeira de tudo e de todos. É a água suja que cobrirá, tal qual um dilúvio, toda a cidade de Berlim, encerrando o ciclo anunciado no primeiro verso.

O último personagem satirizado em *Badetag*, o general Ludendorff, pertence a uma categoria amplamente criticada em *Lautenlied*. Através da análise deste último poema, constatamos as afirmações de Wehler (2003, p. 22), para quem o “sentimento elevado de nacionalismo” não se manteve nem mesmo no fronte, onde a união de grande parte das tropas era garantida pelo “desejo de sobrevivência, disciplina e experiência de batalha, e de maneira alguma pelo nacionalismo entusiasta a longo prazo”.

Lautenlied divide-se em três quintetos (a primeira, a quarta e a quinta estrofes) e quatro quartetos (a segunda, a terceira, a sexta e a sétima estrofes). A consonância dos versos é organizada por rimas pareadas. Os quintetos são encerrados pelo refrão *Schrumm! Bumm!* [Pá! Bum!], que destoa do esquema rímico. A distinção ocorre devido à característica onomatopaica do verso, que retoma a presença do principal objeto satirizado: *Einem Offizier mit Namen Hiller* [um oficial chamado Hiller], no primeiro verso.

Lautenlied¹⁰²

Canção de alaúde

¹⁰² *Die Weltbühne*. Berlim, v. 16, n. 2, p. 42, 8 jan. 1920.

<p>1 Einem Offizier mit Namen Hiller 2 sei gewidmet dieser Sangestriller 3 weil der Gute den Muschkoten schund, 4 ihn traktieret als ein Schweinehund. 5 Schrumm! Bumm!</p> <p>6 Und es dachten seine Kame-Kameradi-radien, 7 dass dies könnte aber gar nichts, gar nichts schadi- schadien. 8 Li-la leidet auch der Gardefüsilier: 9 Offizier bleibt eben Offizier.</p> <p>10 Und er ließ die Leute an die Bäume bindi-bindien, 11 und er ließ die Leute voller Qual sich windi- windien. 12 Mancher seiner Füseliere lewet¹⁰³ noch - 13 aber einer starb im Erdenloch.</p> <p>14 Und man konnte erst nach langen, langen Jahren 15 diesen Stunk aus den Karpathen offenbaren. 16 Als die gri-gra-große Zeit vorbei, 17 wurde ruchbar jene Hille-Hillerei. 18 Schrumm! Bumm!</p> <p>19 Hier wird tragisch, tragisch, tragisch die Geschichte! 20 Wozu ham wir denn die Militärgerichte? 21 Und es arrangiert der Militärverein 22 ein gemütliches Zusammensein! 23 Schrumm! Bumm!</p> <p>24 Und die Sitzung, die verlief so weit ganz heiter. 25 Eine Krähe hackt der andern und so weiter. 26 Auf der Festung seuf(z)t er nun siem¹⁰⁴ Wochen lang. 27 Und des Kaisers Rock ist wieder blank.</p> <p>28 Ja, Justitia soll die Wage¹⁰⁵ zwar nicht sehen, 29 aber mal vermag sie doch ein Ding zu drehen 30 wie der erste beste Plattenbruder auf dem Kietz... 31 Gott erhalte uns die Militärjustiz!</p>	<p>A um oficial chamado Hiller é dedicado este gorgoio porque o bom açoitou o soldadeco, tratou-o como um cachorro. Pá! Bum!</p> <p>E seus cama-camarada-radas pensaram que isso não poderia ca-causar dano nenhum, nenhum. So-sofre também o fusileiro da guarda: Oficial continua sendo oficial.</p> <p>E ele mandou am-amarrar as pessoas nas árvores, e mandou as pessoas, cheias de sofrimento, se vira- Virarem Alguns de seus fuzileiros vivem ainda - mas um deles morreu num buraco no chão.</p> <p>E somente após longos, longos anos se pode tornar pública essa briga dos Cárpatos. Quando a gr-gra-grande era acabou, Aquele hille-hillerismo foi revelado. Pá! Bum!</p> <p>Aqui fica trágica, trágica, trágica a história! Pra que afinal existem os tribunais militares? E a associação militar arranja Um encontro reconfortante! Pá! Bum!</p> <p>E a reunião, ela transcorreu com grande alegria. Uma mão lava a outra etc. Na fortaleza ele suspira durante sete semanas. E a roupa do imperador brilha novamente.</p> <p>Sim, a Justiça deve ser cega, mas às vezes ela é capaz de pender para um lado como o primeiro dos proletas no puteiro... Deus preserve a justiça militar!</p>
--	---

¹⁰³ Grafia original.

¹⁰⁴ Grafia original.

¹⁰⁵ Grafia original.

Observações preliminares sobre o oficial Hans Hiller são válidas para compreendermos, em primeiro lugar, por quais motivos ele é (ironicamente) digno de ser cantado pelo eu lírico – ou seja, quais são os elementos referenciais presentes no poema – e como os militares são transformados em objeto da sátira. Em segundo lugar, recorreremos a quatro reportagens publicadas à época na imprensa alemã (três no jornal *Berliner Tageblatt* e uma no *Schlesische Arbeiter-Zeitung*) e a duas representações visuais que proporcionam detalhes do processo conhecido como *der Fall Hiller* [O caso Hiller].

Na primeira delas, *Der Fall Helmhake vor dem Kriegsgericht* [O caso Helmhake no tribunal de guerra], publicada na edição noturna do jornal *Berliner Tageblatt*,¹⁰⁶ noticia-se o julgamento do capitão de reserva Hans Hiller. Segundo a reportagem, ele participa de toda a guerra, tendo sido ferido várias vezes e condecorado com a Cruz de Ferro de primeira e segunda classes. Ainda de acordo com o jornal, em 1916, Hiller teria sido punido com uma semana de prisão por infringir as leis militares e, no final de 1919, ocupa a função de assessor na comissão de indenização (BERLINER TAGEBLATT, 1919, p. 3). Lembremos que a comissão é responsável pelo pagamento das dívidas de guerra imputadas ao país pelo tratado de Versalhes.

O jornal reproduz trechos do julgamento após a breve apresentação do réu. De acordo novamente com a matéria, o oficial é suspenso de seu cargo, ainda durante a guerra, quando comanda o décimo segundo regimento de fuzileiros. A punição ocorre entre março e abril de 1915, durante a campanha na região dos Cárpatos, em virtude da violação do código militar e de decorrentes mortes de soldados atribuídas ao comportamento de Hiller. Além da morte do soldado Helmhake, ocorrem outras, como a de um oficial chamado Thomas e a de um estudante chamado Müller, e maus-tratos a tropas e suboficiais por meio de golpes com picaretas e com facas, de chicoteadas e de coronhadas.

Hiller é acusado de provocar lesão corporal a um voluntário chamado Thomas, obrigado a despir-se ao ar livre, apesar do frio intenso. Thomas é levado a um hospital de campanha, onde morre de gangrena. Hiller, em seu depoimento, nega as acusações, afirmando que Thomas foi levado à sua presença, momento em que percebe que seu corpo exala um “fedor insuportável” (BERLINER TAGEBLATT, 1919, p. 3). Hiller o teria levado ao hospital e constatado que os membros inferiores estavam supurados. Em seguida, ele teria usado Thomas como advertência “para os soldados não procurarem desculpas para congelar os pés propositalmente nem atirar nas próprias mãos para ir ao hospital de campanha” (BERLINER TAGEBLATT, 1919, p. 3).

¹⁰⁶ *Berliner Tageblatt und Handelszeitung*. Edição noturna. Berlim, v. 48, n. 622, p. 3, colunas 1 e 2, 29 dez. 1919.

Hiller é acusado da morte do estudante e voluntário Müller. Ele teria se dirigido ao seu superior para solicitar dispensa do posto de sentinela, pois encontrava-se doente. Hiller teria negado o pedido e, no dia seguinte, Müller é encontrado morto numa latrina. Para o militar, “um estudante de nome Müller” teria morrido em decorrência de tifo, fato sobre o qual suas ações não teriam tido influência.

A primeira reportagem revela que Hiller é acusado de outros crimes. Ele golpeia as costas de um fuzileiro chamado Rucker com uma picareta porque ele aceita pão de uma mulher na região dos Cárpatos. Segundo Hiller, a punição visava proteger a tropa da epidemia de cólera. Ele bate na nuca de um suboficial chamado Selle, além de dar um golpe com a baioneta na cabeça de um fuzileiro que aceita ovos de uma mulher, na mesma região. A punição, para Hiller, tem a mesma justificativa. Por fim, Hiller golpeia com a baioneta os ombros de um fuzileiro chamado Müller e o amarra a uma palafita porque ele se perde no momento de ir buscar comida. Os crimes de Hiller não se restringem a um único soldado e mostram uma faceta do militarismo satirizada em diversos poemas: as ações violentas.

Na mesma reportagem, Hiller é acusado de ter cometido três crimes contra o fuzileiro Helmhake. Segundo o presidente da sessão, Hiller teria dado uma bofetada no soldado quando esse se encontra preso a uma árvore; em seguida, teria chutado-lhe o traseiro no momento em que Helmhake é retirado pelos enfermeiros de um buraco no chão e, por fim, teria infringido outra vez a lei militar ao deixar Helmhake “preso em um buraco no chão, frio e sujo, e desprovido de alimentação, o que causou graves lesões corporais e graves danos à saúde, levando à sua morte” (BERLINER TAGEBLATT, 1919, p. 3). Vejamos a decorrência do julgamento.

Der Angeklagte Hiller erklärt zur Anklage, er sei mit Helmhake im Februar 1915 in demselben Transport nach den Karpathen gekommen.

Vors[itzen]der.: Helmhake ist an einem blutigen Darmkatarrh verstorben; es wird angenommen, dass der Tod auf die Behandlung zurückzuführen ist, die Sie ihm zuteil werden ließen.

Angekl[agter].: Die Verhältnisse liegen vier Jahre zurück, so dass ich keine ganz klare Erinnerung habe. Erst nach den Zeugenaussagen könnte ich mir wieder ein Bild machen. Dass ich Helmhake eine Ohrfeige gegeben haben soll, als er am Baum angebunden war, bestreite ich. Helmhake wurde von mir zweimal bestraft, das eine Mal wegen Käsediebstahls. Er hatte sich angeblich verirrt und kam am nächsten Tage zurück. Er war mit anderen

Respondendo à acusação, o réu Hiller declara que teria chegado em fevereiro de 1915 junto com Helmhake no mesmo transporte aos Cárpatos.

O presidente: Helmhake faleceu em decorrência de uma diarreia hemorrágica. Acredita-se que a morte esteja relacionada com o tratamento que o senhor mandou-lhe impor.

Réu: Os acontecimentos foram há quatro anos atrás, de forma que eu não tenho lembranças muito claras. Apenas após as declarações das testemunhas eu seria capaz de fazer uma imagem novamente. Eu contesto o fato de ter dado uma bofetada em Helmhake quando ele estava amarrado na árvore. Eu puni Helmhake duas vezes. A primeira foi por causa do roubo de um queijo. Ele disse ter-se perdido no

Leuten ausgeschickt worden, um Proviant zu holen, es fehlte aber ein großer sechs- bis siebenpfündiger Tilsiter Käse. Helmhake gab zu, ihn aus Hunger mit anderen Kameraden zusammen aufgeessen zu haben. Er wurde mit drei Tagen Arrest bestraft. Das erschien angemessen, da er als Beauftragter der Kompagnie die Zubeße für 15 Mann aufgeessen hatte, während alle knapp waren. Die Strafe wurde in üblicher Weise vollstreckt durch zweistündiges Anbinden an einem Baum. Durch dieses einmalige Anbinden war die Strafe verbüßt. Die zweite Strafe erhielt Helmhake, weil er nicht zum Gewehrreinigen gekommen war. Er wurde in einem Unterstand aufgefunden und sagte, er sei krank. Dafür erhielt er wieder drei Tage Arrest in derselben Weise.

Vors.: Es wird Ihnen vorgeworfen, dass Sie ihn in ein Erdloch gesteckt und einen Posten davor gestellt haben.

Angekl.: Während der Verbüßung der Arreststrafe kam der Bataiollonskommandeur v. Kohler vorbei und hörte, dass Helmhake lärmte. Als der Kommandeur ihn zur Rede stellte, beschimpfte er ihn. Darauf befahl der Kommandeur, dass Helmhake als Untersuchungsgefangener zu behandeln sei. Ich ließ ihn in einen Unterstand bringen. Unsere Unterstände waren damals Erdlöcher; sie waren mit Tannen bedeckt und absichtlich klein, damit sie warm hielten. Allerdings waren sie alle feucht und lehmig. Ich habe aber nicht absichtlich ein schlechtes Loch ausgesucht; sie waren alle so.

Vors.: Ihnen wird der Vorwurf gemacht, dass Sie die Strafe des Anbindens trotz strenger Kälte vollstrecken ließen.

Angekl.: Es war nicht so kalt, meist wurde das Anbinden mittags vollstreckt. Ich glaube kaum, dass wir damals jemals über 20 Grad Kälte hatten, so dass zwei Stunden Anbinden keine Gesundheitsschädigung darstellen kann. Mit dem einmaligen Anbinden von zwei Stunden war die Strafe immer erledigt.

Vors.: Was ist mit dem Tatbericht über diesen Vorgang geschehen?

Angekl.: Meines Erinnerns habe ich ihn eingereicht. Major von Kohler ist aber verstorben. Der Bericht hatte das Verhalten Helmhakes gegenüber dem Major v. Kohler zum Gegenstand. Dass ich befohlen hätte, Helmhake Essen und Trinken zu

caminho e voltou no dia seguinte. Ele havia sido mandado com outras pessoas para buscar provisões, mas faltou uma grande porção de queijo tilsit de três quilos, ou três quilos e meio. Helmhake confessou que o comeu junto com outros camaradas que tinham fome. Ele foi punido com três dias de prisão. Isso pareceu apropriado, dado que ele, como designado pela companhia, devorou o montante para 15 homens, enquanto todos estavam às mínguas. A pena era cumprida da maneira usual, sendo amarrado duas horas por dia em uma árvore. A pena dele foi cumprida sendo amarrado uma vez. Helmhake foi punido pela segunda vez porque ele não compareceu para limpar as armas. Ele foi encontrado em um abrigo e disse que estava doente. Por esse motivo recebeu outra punição de três dias, cumprida da mesma forma.

Presidente: O senhor está sendo acusado de tê-lo jogado num buraco e o mantido sob vigilância.

Réu: Durante o cumprimento da pena apareceu o comandante do batalhão, v. Kohler, e ouviu Helmhake fazer barulhos. Quando o comandante lhe ordenou que falasse, Helmhake o xingou. Em seguida o comandante ordenou que Helmhake fosse condenado à prisão preventiva. Eu mandei trazê-lo a um abrigo. Nossos abrigos eram buracos no chão; eles eram cobertos com pinheiros e intencionalmente pequenos para permanecerem quentes, embora todos eles fossem úmidos e lamacentos. Mas eu não escolhi de propósito um buraco ruim; todos eles eram assim.

Presidente: O senhor está sendo acusado de ter mandado amarrá-lo, apesar do frio intenso.

Réu: Não estava tão frio. Na maioria das vezes a pena de ficar amarrado era cumprida ao meio-dia. Eu dificilmente creio que tivemos, alguma vez, frio abaixo de 20 graus, de forma que ficar amarrado por duas horas não pode apresentar prejuízos à saúde. Ficar amarrado uma vez por duas horas levava sempre ao cumprimento da pena.

Presidente: O que aconteceu com o relatório sobre o ocorrido?

Réu: Pelo que me lembro, eu o apresentei. Mas o major v. Kohler faleceu. O relatório abordou o comportamento de Helmhake para com o major v. Kohler. Soa-me improvável que eu tenha ordenado privar Helmhake de comida e

entziehen, klingt mir unwahrscheinlich, das glaube ich nicht. Dazu hatte ich auch kein Recht. Von einer Erkrankung Helmhakes vor seinem Tode habe ich nichts gewusst. Er ist vier bis fünf Tage in Untersuchungshaft gewesen und in derselben verstorben.

Vors.: Helhake wurde in der Zeit von zwei Krankenträgern zum Austreten geführt, er soll nicht mehr imstande gewesen sein, sich selbst zu bewegen. Sie sollen das angesehen haben und gesagt haben: ‘Das Schwein verstellt sich nur, tretet ihn in den A...!’. Sie sollen ihm dann selbst einen Tritt gegeben haben.

Angekl.: Das bestreite ich.”

bebida. Não acredito nisso. Eu não tinha direito a isso. Eu não soube nada do adoecimento de Helmhake antes de sua morte. Ele esteve cinco ou seis dias em prisão preventiva, onde morreu.

Presidente: Enquanto estava lá, Helmhake foi carregado por dois enfermeiros para fazer suas necessidades. Parece que ele não estava mais capaz de se movimentar sozinho. Parece que o senhor viu isso e disse: “O porco está só fingindo, chutem seu r...!” Parece que o senhor mesmo deu-lhe então um chute.

Réu: Eu contesto.

Percebe-se como Hans Hiller, apesar de não ter “lembranças muito claras” das circunstâncias em torno da morte de Helmhake porque tudo ocorreu “há quatro anos atrás”, consegue dar detalhes de suas punições. Um exemplo é a quantidade e o tipo de queijo que o soldado e seus companheiros teriam “roubado” da tropa: “uma grande porção de queijo tilsit de três quilos, ou três quilos e meio”. Certamente, os detalhes do alimento contradizem as lembranças vagas do passado. Hiller pune Helmhake pela segunda vez quando o soldado afirma estar doente e ausenta-se de um exercício, motivo pelo qual fora amarrado na árvore. Em seguida, chegamos à terceira pena imputada a Helmhake.

Segundo o depoimento de Hiller publicado pelo *Berliner Tageblatt*, Helmhake é levado ao buraco no chão – um abrigo “úmido e lamacento”, e “ruim como todos os outros” – após desrespeitar a autoridade militar, representada pelo major v. Kohler. As palavras de Hiller sugerem uma gradação para os atos considerados transgressores da décima segunda companhia. Por ter devorado o queijo destinado à tropa, o culpado cumpre a primeira pena amarrado a uma árvore, e as possíveis intempéries são desconsideradas pelo superior em sua decisão. A segunda pena é cumprida quando o soldado desrespeita as regras militares, não limpando suas armas. A terceira pena decorre da infração da hierarquia militar. Pelo ato, ele deve ser simbolicamente enterrado vivo: ele é colocado num “buraco no chão” e vigiado por sentinelas. No caso de Helmhake, as punições costumam-lhe a vida.

É possível observar como Hiller defende-se. Ele descreve o dia em que manda amarrar Helmhake – em sua opinião, um dia apazível –, pois “não estava tão frio”, o que lhe confere a certeza quase médica de que “ficar amarrado por duas horas não pode apresentar prejuízos à saúde” de Helmhake. As certezas de Hiller servem à sua autodefesa, enquanto as incertezas são imputadas a outrem, como ocorre no caso do relatório, cujo paradeiro é desconhecido, apesar de ter sido apresentado pelo militar. O falecimento do major v. Kohler, que ordenara a “prisão

preventiva” de Helmhake – a condenação ao buraco no chão –, confere veracidade ao sumiço do documento. Hiller afirma ser “improvável” ter privado o soldado de provisões essenciais durante o cumprimento da terceira pena e contesta as ofensas e o chute no traseiro do soldado, em condições já agonizantes.

Em seguida, o jornal cita o nome de Graf v.d. Schulenberg, comandante do regimento de Hiller à época. Ele testemunha a favor do oficial, afirmando não ter tido conhecimento algum dos maus-tratos atribuídos a Hiller, a cujos comportamento e disciplina dirige elogios. O antigo comandante assegura que amarrar os soldados em árvores como medida punitiva era prática comum.

Outro trecho importante da primeira reportagem reproduz o depoimento do capitão v. Somnitz, que afirma ainda guardar lembranças do caso Helmhake.

An einem warmen, sonnigen Tage hatte er zusammen mit Major v. Kohler einen Inspektionsgang durch das Revier der zwölften Kompagnie unternommen. An einem Baum fanden sie einen Mann festgebunden, der laut schimpfte. Auf ihr Befragen erfuhren sie, dass der Mann wegen Käsediebstahls bestraft worden war. Als ihm Major v. Kohler das Schimpfen untersagte, erging sich Helmhake in Bedrohungen und Beschimpfungen den Bataillonskommandeur. Deswegen wurde von Major v. Kohler Tatbericht gegen Helmhake befohlen und Helmhake wurde daraufhin in ein Erdloch gebracht. Oberleutnant v. Somnitz kann ferner bezeugen, dass Helmhake nicht fest angebunden war, sondern nur so, dass er nicht entfliehen konnte. Es wäre auch nicht kalt gewesen an dem Tage, sondern es herrschte warmer Sonnenschein. (Destaques do jornal)

Em um dia quente e ensolarado, ele [Hiller] fazia uma inspeção à décima segunda companhia junto com o major v. Kohler. Eles encontraram um homem amarrado em uma árvore, e ele xingava muito alto. Quando o questionaram, souberam que o homem havia sido punido por roubar um queijo. Quando o major v. Kohler proibiu os xingamentos, Helmhake partiu para ameaças e ofensas ao comandante do batalhão. Por isso o major v. Kohler emitiu um boletim contra Helmhake e Helmhake fora levado, em seguida, a um buraco no chão. Capitão v. Somnitz ainda pode confirmar que Helmhake não estava fortemente amarrado, mas apenas de forma a não poder escapar. Naquele dia não estava frio. O dia estava bem ensolarado.

O capitão constrói uma paisagem primaveril, bastante desfavorável ao soldado Helmhake, e muito semelhante à de Hiller em seu depoimento, como observamos. Destaca-se a atitude quase “bárbara” do soldado – tanto no sentido de balbúcies incompreensivas quanto no de não “civilizado” – contraposta ao caráter ponderado e “civilizador” dos militares, que têm necessidade de puni-lo por sua atitude considerada desrespeitosa. Como o soldado havia morrido há quatro anos, v. Somnitz certamente não se constrange em criar a paisagem propícia à calma, na qual a raiva do soldado é o elemento destoante.

O jornal expõe as palavras finais de Hiller, que discorda da doença de Helmhake, visto que ele fora classificado como *k.v.*¹⁰⁷ [apto para a guerra] duas semanas antes de sua morte. As

¹⁰⁷ Abreviatura de *kriegsverwendungsfähig*.

três últimas testemunhas são o médico militar Müller, o médico do batalhão, Nowak, e o primeiro-tenente da décima segunda companhia, Tempel. Müller acompanha Hiller entre fevereiro e abril de 1915, e o retrata como um “homem extremamente nervoso e punitivo”, mesma descrição oferecida pelo médico do batalhão, Nowak. Segundo Müller, o abrigo de Helmhake não era pior do que o de outras companhias e, no dia que é amarrado à árvore, jogado ao buraco e morre, a temperatura é de 20 graus negativos. Em sua opinião, Helmhake não morre em decorrência da exposição ao frio. O antigo primeiro-tenente Tempel depõe a favor de Hiller, a quem atribui comportamento rígido e, ao mesmo tempo, zeloso com suas tropas. Tempel afirma que a natureza de Hiller tende mais a perdoar do que a punir, apesar de ele se alterar quando a autoridade e a disciplina estão em jogo.

É importante perceber que o depoimento de Tempel aparece após o jornal apresentar o veredicto do julgamento, como se fosse um elemento acessório ao processo. Afinal, Tempel profere suas palavras após o tribunal decidir “que o réu é inocente das acusações de maus tratos a subordinados no ano de 1916, dado que não há provas sustentáveis para os casos de maus tratos apresentados na audiência” (BERLINER TAGEBLATT, 1919, p. 3).

A segunda reportagem do *Berliner Tageblatt* é intitulada *Oberleutnant Hiller vor dem Kriegsgericht. Die Belastungszeugen. Die Plädoyers. Das Urteil: Sieben Wochen Festungshaft* [Primeiro-tenente Hiller no tribunal de guerra. As testemunhas de acusação. As alegações finais. O veredicto: sete semanas de detenção].¹⁰⁸ Ela reproduz o veredicto e mostra a discordância do jornal com a decisão favorável a Hiller: absolvição de cinco acusações, arquivamento de um processo e pena de sete semanas por dois crimes. A matéria apresenta novos depoimentos sobre as punições aos soldados Helmhake, Thomas e Müller, e novas acusações de maus-tratos por Hiller.

De acordo com o jornal, o líder de tropa Lindmüller afirma que Helmhake não fora um soldado habilidoso, mas nunca ouvira queixas sobre ele. Após a morte do soldado, Lindmüller faz um protocolo sobre as condições do “alojamento” (o buraco no chão) e as provisões destinadas a Helmhake. Contudo, ele desconhece o paradeiro do documento. O caráter violento de Hiller também é mencionado por Lindmüller e pelo capitão Schlange. Em seu depoimento, ele afirma que Hiller estava “irritadiço”, “estafado” e, “naquele tempo, incapaz de responder por seus atos e de ser levado a sério”. Apesar disso, o capitão, que ainda ressalta a degradação

¹⁰⁸ *Berliner Tageblatt und Handelszeitung*. Edição matutina. Berlim, v. 48, n. 623, edição A, n. 339, p. 4, colunas 1, 2 e 3, 30 dez. 1919. [1919a]

física e psíquica da décima segunda companhia, afirma que ninguém era amarrado à noite às árvores sob extremo frio, apenas ao meio-dia.

O capitão de reserva Reinholds corrobora a observação de Schlange sobre as condições da companhia. Ele defende Hiller, que lhe parecera, à época, um líder exigente e que faz o possível pelo bem de sua companhia, motivo pelo qual nunca ouvira queixas sobre o militar. Em seguida, o jornal apresenta as palavras de Berlin, um ex-combatente que “primeiro descreve como Helmhake fora preso à árvore e, no local, Hiller deu-lhe pancadas no rosto [e como] mais tarde Helmhake foi posto em um buraco coberto de excrementos, onde ficou gemendo e reclamando de fome” (BERLINER TAGEBLATT, 1919a, p. 4).

Berlin confirma a agressão verbal e física de Hiller, que dirige-se a Helmhake e diz-lhe: “Esse merda está só fingindo, ele ainda não morreu?”.¹⁰⁹ Quando questionado pela promotoria porque não dera queixa do ocorrido, o ex-soldado afirma que não teria se arriscado a “dizer uma só palavra” naquela época do “domínio do militarismo prussiano”. Repare-se que a declaração de Berlin “civil” traz o reconhecimento da forte opressão militar prussiana, um código social não escrito de comportamento que impede a liberdade de expressão. Esse aspecto importante será retomado durante a análise do poema *Lautenlied*.

Em seguida, depõe o escriturário Lichterfeld, que afirma que Helmhake fora amarrado a uma árvore sob temperaturas entre 20 e 30 graus negativos. Esse fato é corroborado pelo comerciante Vollberg, que acrescenta outro detalhe à cena: quando Helmhake é desamarrado, ele cai no chão e xinga Hiller, fato que lhe rende o chute no traseiro. Lichterfeld manifesta-se sobre a violência de Hiller, que bate na cabeça de um soldado que aceita ovos de uma mulher nos Cárpatos (fato já mencionado) e nega o pedido de afastamento do voluntário Thomas, que vem a óbito. Suas palavras revelam outra característica do militarismo prussiano: a mentira.

Lichterfeld afirma que, quando Helmhake é retirado quase sem vida do buraco, as sentinelas recebem ordens para confirmar a entrega de todas as provisões destinadas a Helmhake, pois haveria uma inspeção à tropa. Ao esboçarem discordância, eles são informados de que se trata do desejo de Hiller. A mentira no meio prussiano – especificamente, na imprensa – é objeto da sátira em *Preußische Presse*, como vimos.

O depoimento do ex-soldado Radke confirma as agressões de Hiller. Ele afirma ter presenciado o golpe de picareta desferido ao soldado Rocker e a agressão ao soldado Selle, mencionadas anteriormente. A agressão é citada pelo cabo Schneider, chicoteado por Hiller por ter rido durante um avanço nos Cárpatos, apesar de não pertencer à sua companhia. Repare-se,

¹⁰⁹ “Der Mistvieh verstellst sich ja bloß, ist er denn noch nicht krepirt?”

à guisa de passagem, na forma como o jornal anuncia a penúltima testemunha, numa expressão que sintetiza muitos dos membros das milícias paramilitares no início da década de 1920: “o ex-fuzileiro e agora desempregado Sebastian Kaiser” (BERLINER TAGEBLATT, 1919a, p. 4).

Em sua declaração,¹¹⁰ Kaiser assevera ter dividido com Helmhake por cinco dias o mesmo buraco “úmido e no qual não parava de entrar água”. Nesse período, ambos são impedidos de se alimentar, de forma que Helmhake mal consegue se arrastar. Um trecho da declaração de Kaiser aponta para a tendência à violência física e verbal de Hiller. Esse teria dito, ao prender Helmhake: *Der Kerl bekommt nichts zu fressen* [O sujeito não vai receber nada para comer] (BERLINER TAGEBLATT, 1919a, p. 4). Hiller emprega o verbo *fressen*, e não *essen*. Embora ambos signifiquem “comer”, o primeiro é usado apenas para o hábito alimentar dos animais. Kaiser endossa o coro das denúncias dos atos de violência de Hiller durante as marchas e da ofensa verbal e agressão física contra Helmhake, mencionadas por Berlin. O aspecto quase sádico de Hiller é completo pelo depoimento do fuzileiro Müller, que afirma ter sido ameaçado de fuzilamento por Hiller. Esse, por sua vez, manda amarrar Müller com os braços cruzados numa palafita a cem metros distante da linha de fogo inimiga.

A maior parte das testemunhas destaca as atitudes violentas de Hiller. Os promotores exploram as denúncias e pedem prisão de um ano para o militar. Entretanto, os juízes militares o absolvem, alegando falta de provas para condená-lo pela morte dos soldados Helmhake, Thomas e Müller. Ainda segundo os juízes, não há ligação entre a exposição de Helmhake à baixa temperatura e seu óbito, e o responsável pela sua prisão no buraco insalubre teria sido o já falecido major V. Kohler. Para os juízes, não há provas de que Hiller teria proibido a alimentação de Helmhake e Kaiser, pois, de acordo com o veredicto, “apesar de o comandante ter expedido uma ordem com esse conteúdo, a ordem dizia provavelmente outra coisa: ela deveria impedir que alimentos fossem desviados” (BERLINER TAGEBLATT, 1919a, p. 4).

A contradição entre os depoimentos e o veredicto não cessa. Para os juízes, não há relação entre as mortes e as enfermidades porque não foram emitidos relatórios médicos. Do mesmo modo, não fora crime o fato de Hiller impedir todos os soldados de serem consultados por médicos. Além disso, é possível até mesmo que o tribunal militar tenha considerado Hiller portador de conhecimentos médicos, pois esse estava totalmente convicto de que Müller não estava doente, apenas sofria de “falta de energia”. O tribunal também ignora a agressão física a Helmhake porque a única testemunha fora Berlin, e “o tribunal não é capaz de condenar o réu

¹¹⁰ De acordo com o jornal, Kaiser não esteve presente devido a um caso de falecimento familiar.

com base nessa declaração”. Após mencionar os motivos pelos quais rejeita outros testemunhos, o tribunal divulga o veredicto, que mencionamos anteriormente.

A terceira reportagem do *Berliner Tageblatt* intitula-se *Zum Prozess Hiller. Zuschriften aus dem Leserkreise. Das Ausland* [Sobre o processo Hiller. Cartas de leitores. O exterior].¹¹¹ Ela indica que a decisão judicial tem forte repercussão e causa muitas polêmicas, expressas em cartas enviadas

[...] aus allen Teilen des Reiches und aus allen Schichten der Bevölkerung, insbesondere aus den Reihen der ehemaligen Frontsoldaten, Mannschaften und Offiziere, Zuschriften ein, welche die Erregung und Erbitterung spiegeln, die der Ausgang des Prozesses hervorgerufen hat.

[...] de todas as partes do *Reich* e de todas as camadas da população, especialmente das fileiras dos antigos soldados do fronte, corporações e oficiais, cartas que refletem a agitação e o rancor que a decisão do processo ocasionou.

Além de cartas de antigos oficiais e civis, o jornal destaca a repercussão do veredicto além das fronteiras alemãs. Ele reproduz, traduzido em língua alemã, um trecho do periódico holandês *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, jornal que goza da reputação de não noticiar “discussões jurídicas de países vizinhos”, como destaca o próprio *Berliner Tageblatt* (1920, p. 1). De acordo com o jornal holandês, o interrogatório tem a clara intenção de “enfraquecer as acusações” e “impedir consequências graves para o réu”. Ainda segundo a reportagem holandesa, é concedido tempo livre às testemunhas de defesa de Hiller para responder às questões, o que não acontece com as testemunhas de acusação.

O “Caso Hiller” repercute também nos meios de representações visuais. O primeiro exemplo é a ilustração *Musketier Helmhake auf dem Feld der Ehre gefallen* [O mosqueteiro Helmhake morto no campo da honra] (vide figura 2, nos anexos). Ela compõe um conjunto de caricaturas intitulada *Gott mit uns* [Deus conosco], de Georg Grosz, exposta em julho de 1920 na cidade de Berlim, por ocasião de uma exposição dadaísta.¹¹² Grosz retrata um corpo retraído e com expressão desfigurada abaixo de uma cruz de madeira na qual estão inscritas as palavras que dão o título à ilustração.

Quatro militares estão no local. O mais próximo ao corpo, uma possível representação de Hiller, chuta o traseiro de Helmhake, em alusão à tortura efetuada e confirmada por testemunhas durante o julgamento. Outros três oficiais pertencem a patentes inferiores, tanto

¹¹¹ *Berliner Tageblatt*. Edição noturna. Berlim, v. 49, n. 3, Edição B, n. 1, página 1, colunas 1 e 2, 30 jan. 1920.

¹¹² Em 24 de outubro de 1920, Kurt Tucholsky, sob o pseudônimo Ignaz Wrobel, publica o ensaio *Der kleine Geßler und der große Grosz* [O pequeno Geßler e o grande Grosz] no periódico *Freiheit*, ligado ao USPD. Ele destaca o caráter antimilitarista da exposição, que gerou protestos e atos violentos dos membros do exército.

por estarem deslocados ao fundo na imagem quanto por apresentarem partes mutiladas, o que contrasta com a inteireza do oficial e seu uniforme repleto de insígnias.

O segundo exemplo é uma capa do periódico satírico *Ulk*¹¹³ (vide figura 3, nos anexos). A justiça – ou *justitia militaris*, como ela é designada no diálogo expresso na legenda abaixo da figura – é representada como uma mulher de enormes proporções e com um seio à mostra, como se tivesse sido violentada. Seu braço estirado à frente exhibe objetos de valor financeiro, como um anel e uma bolsa. A representação de uma figura corrupta é reforçada pela posição desigual do fiel da balança e pelo adorno sobre sua cabeça – um capacete militar prussiano. Perto dela encontram-se um oficial, em pé (Hiller), e um soldado desfalecido, caído em um buraco (Helmhake). Ambos surgem diminutos diante da justiça. Distinta da tradicional representação imparcial, com as vendas sobre os olhos, a justiça a tudo observa, mas afirma não ver nada. No diálogo expresso na legenda, “uma voz vinda do plano de fundo” responde: “Ele está só fingindo,!” A referência aos dizeres do oficial é completada pela epígrafe, que traz as palavras do oficial.

O percurso sobre o contexto em que se insere o poema *Lautenlied* pode auxiliar o receptor a compreender o sentido satírico, que começa a se construir no título. *Lautenlied* pressupõe uma harmonia entre elementos textuais e musicais, expressa, no poema, pela rima pareada. O alaúde e as rimas reforçam um apelo junto ao receptor e evocam uma memória musical enraizada num passado musical distante. O oficial Hans Hiller representa o microcosmo militar cujas raízes estendem-se, na perspectiva satírica, ao mesmo tempo e espaço remotos nos quais o alaúde acompanhava os textos cantados.

Além do título, os dois versos iniciais reforçam o tom laudatório: *Einem Offizier mit Namen Hiller / sei gewidmet dieser Sangestriller* [A um oficial chamado Hiller / é dedicado este gorgueio]. O narrador explora a ironia, presente na forma da repreensão por meio de um falso louvor (LAPP apud MEIER-SICKENDIEK, 2010, p. 333). É o que podemos observar com o emprego da forma participial do verbo *widmen* [dedicar], no segundo verso. Além de inserir o poema no tempo passado, o verbo no particípio reforça a dedicatória sugerida pelo título e iniciada no verso anterior. O trilo destina-se a *um* sujeito (inicialmente, indefinido) pertencente a *uma* categoria específica: *einem Offizier* [um oficial], cujo nome (Hiller) surge posteriormente. Desse processo resulta a abrangência gradativa do ataque satírico aos militares, simbolizados por Hiller.

¹¹³ *Ulk*. Wochenbeilage zum Berliner Tageblatt. Berlin, v. 49, n. 2, 9 jan. 1920.

“O que parece de nobre linhagem é vil”, disse a Loucura sobre as duas faces muito diferentes de todas as coisas humanas (ROTerdã, 2015, p. 39). O mesmo pode ser aplicado ao oficial Hiller, a quem é atribuída a qualidade de ser “bom” (terceiro verso), razão pela qual ele é digno de ser cantado. A segunda face de Hiller não tarda a ser revelada, pois *der Gute den Muschkoten schund, / ihn traktieret als ein Schweinehund* [porque o bom açoitou o soldadeco, / tratou-o como um cachorro] (terceiro e quarto versos). A junção de elementos díspares explora dois aspectos fundamentais da ironia. Em primeiro lugar, a afetividade inerente ao adjetivo substantivado “bondoso”, usado para dar falsa aparência sublime ao militar. Em segundo lugar, a exploração da dimensão afetiva da ironia abre o espaço para seu complemento, a dimensão formal, que consiste na justaposição ou incompatibilidade entre duas ideias (HUTCHEON, 2000, p. 48).

À qualidade de “bondoso” seguem as atitudes de Hiller, para quem parece não ter bastado açoitar o mosqueteiro: é preciso ampliar os maus-tratos, comuns ao comportamento do oficial, conforme as testemunhas relatam durante o julgamento. O refrão onomatopaico enfatiza as atitudes e encerra a primeira estrofe, mas não seu conteúdo. Ele representa sons de armas e batidas em um campo de batalha, local em que Hiller fustiga não apenas o soldado Helmhake. O conteúdo do verso repete-se nas outras estrofes por meio da repetição formal (quarta e quinta estrofes) e da conjunção aditiva nos primeiros versos da segunda, terceira, quarta e sexta estrofes.

Na segunda estrofe, o eu lírico associa as atitudes de Hiller ao temor entre os soldados. A associação é iniciada com a conjunção *und* [e] e com a representação fonética e gráfica da gagueira no sexto verso (*Und es dachten seine Kame-Kameradi-radien*) [E seus camarada-radas pensaram], que continua no sétimo e oitavo versos: *dass dies könnte aber gar nichts, gar nichts schadi-schadien / Li-la leidet auch der Gardefüsilier* [que isso não poderia ca-causar dano nenhum, nenhum / So-sofre também o regimento da guarda]. O sentimento é observável no depoimento do ex-soldado Berlin, que não se arriscara a dizer “uma só palavra” durante o domínio do militarismo prussiano, como vimos, e também nas palavras de um “soldado do fronte” em uma carta enviada ao *Berliner Tageblatt*.¹¹⁴ Transcrevemos e traduzimos a carta a seguir.

Im Hiller-Prozess hat ein Beigeordneter gefragt, warum der Mann sich nich beschwert habe. Wenn die Bestraferei in mindestens 90 Prozent aller

No Processo Hiller um mandatário perguntou porque o homem não havia se queixado. Se as punições eram coisas brutais e sem sentido em,

¹¹⁴ Zum Prozess Hiller. Zuschriften aus dem Leserkreise. Das Ausland. *Berliner Tageblatt*. Edição noturna. Berlim, v. 49, n. 3, Edição B, n. 1, página 1, coluna 1, 2 jan. 1920.

Fälle eine brutale Sinnlosigkeit war, so galt das Beschwerderecht bei den Leuten ganz allgemein als eine Farce. Was tat es dem Offizier, wenn er wirklich einen Tag Stubenarrest erhielt? Er hatte hinreichend Gelegenheit, es dem Beschwerdeführer “einzutränken”. Dazu kam, dass die Wirkung einer Beschwerde nicht bekanntgegeben wurde. Gibt es in der ganzen Welt noch eine Justiz, bei der das Beschwerderecht erst nach der Verbüßung der Strafe einsetzt? Stehende Redensart: “Wenn Sie sich beschwerden, kommen Sie vors Strafgericht!”

pelo menos, noventa por cento de todos os casos, então o direito à queixa era visto geralmente como uma grande farsa. O que acontecia ao oficial quando ele realmente recebia um dia de prisão? Ele tinha oportunidade suficiente para “se vingar” do denunciante. O resultado disso é que não tinha efeito comunicar uma queixa. Será que ainda existe no mundo uma justiça na qual o direito a queixa é considerada somente após o cumprimento da pena? É o que se costumava dizer: “Se você reclamar, irá para o tribunal penal!”

Em sua carta, o “soldado do fronte” afirma que o “Caso Hiller” evidencia a nulidade das queixas apresentadas aos comandos militares sobre condutas violentas, “noventa por cento delas marcadas por brutalidade sem sentido”. Novamente o conteúdo das declarações das testemunhas do julgamento vem à tona. Destaca-se como o ex-soldado questiona a existência de uma justiça imparcial, o que demonstra a insatisfação dos militares de baixa patente com o comportamento excessivo de seus superiores, aos quais eram destinados privilégios hierárquicos e jurídicos. Voltaremos a esse ponto a partir da quinta estrofe.

O eu lírico aproxima os “cama-camara-radas” de Hiller da cena de maus-tratos a Helmhake pela conjunção no sexto verso: *Und es dachten seine Kame-Kameradi-radien* [E seus cama-camarada-radas pensaram]. A proximidade dos oficiais ao ato é reiterada no sétimo verso, através do pronome demonstrativo *dies* [isso]. Nota-se que a proximidade da tortura relaciona-se ao sentimento de pavor, não restrito ao primeiro verso da segunda estrofe. No segundo verso, a percepção dos atos violentos de Hiller é tamanha que instaura a gagueira e provoca uma mudança na estrutura semântica da sentença.

O verbo auxiliar *könnte* [poderia] é deslocado de sua posição final na sentença, obrigatória segundo as regras gramaticais da língua alemã, para o início. Tamanho é o pavor despertado por Hiller, cujo comportamento não se altera em hipótese alguma. Afinal, não importa se o fuzileiro sofrera, no oitavo verso (*Li-la leidet auch der Gardefüsilier*) [So-sofre também o fuzileiro da guarda] ou tenha sido tratado feito animal, no quarto verso (*ihn traktieret als ein Schweinehund*) [tratou-o como um cachorro]. Para Hiller, Helmhake não passara de um “merda” que “está só fingindo”, e que, infelizmente, “ainda não morreu”, conforme suas próprias palavras. Assim, *Offizier bleibt eben Offizier* [oficial continua sendo oficial], como o eu lírico anuncia no nono verso.

A terceira estrofe é iniciada com a conjunção *und*, reunindo as ações narradas na primeira e na segunda estrofes. Nela entram em cena outros momentos da tortura ao

mosqueteiro Helmhake. O narrador mostra conhecer os trâmites do processo contra Hiller. Supõe-se que a função de jornalista na *WB*, no jornal *Berliner Tageblatt* e a de redator-chefe no suplemento satírico *Ulk* à época propiciam ao ortônimo Kurt Tucholsky – e, por extensão, aos pseudônimos – amplo contato com a veiculação de notícias sobre o processo.

No décimo primeiro verso, emprega-se o substantivo *Leute* [pessoas], operando-se de maneira distinta da do verso inicial. Se, anteriormente, o eu lírico busca especificar o objeto do ataque satírico, agora sua intenção é pluralizar as vítimas de Hiller. Para o narrador, não somente Helmhake (sujeito histórico) fora amarrado em uma árvore (evento histórico), mas diversas pessoas em diversas árvores – os muitos escriturários Lichterfeld, os comerciantes Vollberg e os ex-fuzileiros e agora desempregados Sebastian Kaiser... A fricção constante entre a singularização de um fator – a violência de Hiller – e a posterior pluralização transformam a realidade e acrescentam-lhe a visão de mundo crítica do eu lírico.

O ataque satírico em *Lautenlied* é triplamente articulado. Ele é referencial, direcionado e funcional. Ele é referencial porque se refere ao universo extratextual, ao contexto do objeto. No caso, a violência do militarismo prussiano. Ele é direcionado porque possibilita ao leitor identificar o objeto satirizado: o oficial Hiller. Ele é funcional porque busca tornar negativos o objeto e sua norma por meio da enumeração dos atos de violência e, num movimento duplo de fazer referências extratextuais e negativizar o objeto, convencer o receptor da superioridade da contra-norma satírica.

A representação fonética e gráfica da gagueira como sentimento de temor está presente na terceira estrofe, encerrada por uma imagem. Ela é formada pela oposição entre a vida, no décimo segundo verso, e a morte, no décimo terceiro: *Mancher seiner Füseliere lewet noch - / aber einer starb im Erdenloch* [Alguns de seus fuzileiros ainda vivem / mas um deles morreu num buraco no chão].

Alguns fuzileiros ainda vivem – e puderam depor contra Hiller –, numa tentativa infrutífera de obter justiça. Outro, porém, morreu no buraco no chão – no buraco úmido, lamacento e cheio de água, descrito pelo ex-soldado Sebastian Kaiser. Eis a imagem elaborada de Helmhake: o eu lírico busca chocar o leitor ao inserir um soldado morto, e não mais agonizante, como Kaiser o descrevera. Essa distinção não lhe importa: o satirista deseja mostrar apenas um lado da verdade que ele contempla.

A morte no buraco no chão é a expressão verbal da caricatura pictórica de Grosz e da ilustração de Paul Halke para a capa do *Ulk*, citadas anteriormente. A “forma discursiva” satírica aproveita-se de uma de suas características essenciais – a ausência de uma forma própria

e a possibilidade de se mostrar numa conversa, numa carta e até mesmo numa canção (irônica, vale lembrar), como essa – para atacar não apenas o militarismo, simbolizado por Hiller, mas também a indulgência da justiça alemã com os militares. Para o eu lírico, os dois fatores estão interligados.

A justiça é omissa durante a guerra, como o eu lírico sugere no décimo quarto e décimo quinto versos: *Und man konnte erst nach langen, langen Jahren / diesen Stunk aus den Karpathen offenbaren* [E somente após longos, longos anos se pode / tornar pública essa briga dos Cárpatos]. A justiça observa, imóvel, as barbáries e as mortes causadas pelo militarismo, e ambas – a inércia jurídica e a brutalidade militar – são reiteradas pela dupla ocorrência do adjetivo plural “longos”, ao qual se segue a palavra “anos”. O acúmulo de tempo e de ações presente na palavra é reforçada, no poema-fonte, pela sílaba longa do substantivo *Jahren* [anos]. O décimo quarto verso comporta forte carga de apreensão da passagem do tempo e da solidificação de ações perpetradas pelos militares sob o manto diligente da justiça.

Na terceira estrofe, a justiça absolve os responsáveis por imputar penas que devem ser cumpridas sob condições inumanas e que contribuem para levar soldados à morte. Lembremos das baixíssimas temperaturas às quais os castigados de Hiller são expostos, segundo os depoimentos de antigos soldados. Apesar disso, para o tribunal, as mortes de Helmhake, Thomas e Müller não têm relação com os maus-tratos. Através da conjunção *und*, a parcialidade da justiça mantém-se viva e mostra sua face opressora no décimo sexto verso, quando representa-se graficamente o temor por meio da gagueira: *Als die gri-gra-große Zeit vorbei* [Quando a gr-gra-grande era acabou].

Como vimos em outras ocasiões, a expressão *die große Zeit* [a grande era] é uma maneira sarcástica com a qual Tucholsky se refere à guerra. Ela desencadeia outra vez a sensação de perda de controle emocional que viera à tona anteriormente e mantém-se no décimo sétimo verso: *wurde ruchbar jene Hille-Hillerei* [aquele hille-hillerismo foi revelado]. Neste ponto, o eu lírico explora a semântica do sufixo *ei* (*Hille-Hillerei*), que imprime ao vocábulo conotação negativa e amplia as ações nocivas de Hiller. Os termos *Hillerei* e *die große Zeit* desencadeiam o temor, completo pelo refrão onomatopaico.

No poema, a parcialidade da justiça militar resulta na absolvição de Hiller. A quinta estrofe é iniciada pelo advérbio *hier* [aqui], que encerra o acúmulo de ações das estrofes anteriores e parece apresentar os crimes de Hiller a um júri. Da mesma forma, o advérbio insere, simbolicamente, o momento do veredicto, no qual a postura da justiça militar é fundamental para dar o tom amplamente “trágico” à história. Aqui vale perguntar: Tom trágico – ou *tragisch*,

tragisch, tragisch [trágico, trágico, trágico], segundo o eu lírico (décimo nono verso), a qual história? À História ou à história do julgamento de Hiller?

Podemos presumir que a ambas, dada a representação do militarismo no conjunto de poemas analisados nesse trabalho. O veredicto corrobora os malefícios do militarismo na História da Alemanha. E não à toa o eu lírico inicia *Lautenlied* com um acontecimento de 1915, assim como não é à toa que suas referências extratextuais sejam profundamente arraigadas no campo militar (basta nos lembrarmos do pedido do senhor assessor para possuir Calais, em *Ach, sind wir unbeliebt!*, dos militares em situações extravagantes em oposição à miséria do soldado comum em *Unser Militär!* e da discrepância entre as formações sociais do *nós*-grupo e do *eles*-grupo em *Ich dachte schon...*).

Podemos presumir que a ambas, dada a estrutura sintática do poema. O encerramento do “Caso Hiller” serve para o eu lírico questionar a validade da justiça militar, cujo espírito corporativista predomina no julgamento, determinando-o. A seriedade do julgamento é questionada quando ele é chamado de *ein gemütliches Zusammensein* [um encontro reconfortante], no vigésimo segundo verso, arranjado pela *Militärverein* [associação militar], no vigésimo primeiro verso. A palavra *Verein* [associação] assume o papel de “estrutura intermediária de poder”, característica desse tipo de formação social ainda no período imperial (WEHLER, 1994, p. 91). No período entre 1871 e 1918, as diferentes associações exercem forte influência, sobretudo na economia.

O eu lírico explora outro fator destacado por Wehler (1994, p. 92). Trata-se da participação das associações em importantes decisões, nas quais elas impõem seus planos inconstitucionais corporativistas e antidemocráticos. No microcosmo do julgamento, a “associação militar” pode ser concebida como representante simbólica de associações militares empíricas. Exemplos são a *Deutscher Flottenverein* [Associação Alemã de Frotas], que apoia a construção de navios de guerra sob o comando do almirante Tirpitz entre 1914 e 1918, e a *Deutscher Wehrverein* [Associação Alemã de Defesa], que possibilita aos seus milhares de membros a intervenção direta em decisões sobre armamento, entre 1912 e 1935 (WEHLER, 1994, p. 93).

Empregando a condensação, o eu lírico reúne toda a norma das associações militares no vigésimo primeiro e vigésimo segundo versos, ao expor a absolvição de um de seus membros: *Und es arrangiert der Militärverein / ein gemütliches Zusammensein!* [E a associação militar arrnja / um encontro reconfortante!]. O veredicto é proferido após uma reunião que *verlief so weit ganz heiter* [transcorreu bem alegremente] (vigésimo quarto verso). Toda a cumplicidade

transforma o julgamento em uma solenidade *pro forma*, dado que nada mais se busca além do esforço para se encobrirem os crimes cometidos por Hiller – afinal de contas, *eine Krähe hackt der andern und so weiter* [Uma mão lava a outra etc.], como se nota no vigésimo quinto verso.

No verso citado, há a paráfrase de um provérbio. Trata-se de *Eine Krähe hackt der anderen kein Auge aus* [literalmente: uma gralha não bica a outra nos olhos],¹¹⁵ modificado para seguir a ordem rímica da composição e associar a inocuidade do julgamento ao conhecimento geral do público. O ditado é usado para expressar situações nas quais membros de um determinado grupo protegem-se mutuamente após cometerem delitos. Por isso, optamos por traduzi-lo como “Uma mão lava a outra”.

A paráfrase do provérbio tem efeito irônico no vigésimo sexto verso, referente à condenação de Hiller por dois outros crimes praticados, conforme destaca a quarta reportagem na qual nos baseamos: *Unterm neuen Regiment. Prozess Hiller* [Sob novo regimento. O processo Hiller],¹¹⁶ do jornal *Schlesische Arbeiter-Zeitung*, ligado ao USPD. Inocentado das acusações sobre a morte de Helmhake, o oficial é considerado culpado pelos crimes contra o suboficial Selle e o mosqueteiro Richard Müller, para os quais recebe pena de sete semanas de prisão, como noticiara o *Berliner Tageblatt*.

O veredicto é considerado ironicamente “honroso” pelo *Schlesische Arbeiter-Zeitung* e pelo eu lírico. Um recurso que confere ironia ao vigésimo sexto verso é o jogo de palavras presente no verbo *seuf(z)t*, mas que se perde na tradução. Em alemão, ocorre a união dos verbos *seufzen* [suspirar] e *saufen* [embriagar-se]. Desse modo, recluso em um local em que goza de liberdade para consumir álcool sem restrições e suspirar a cada gole ingerido, a prisão de Hiller é apresentada ao leitor não como uma punição, mas como um coroamento por suas atitudes opressoras e violentas. Visto que Hiller é uma metonímia do militarismo, a crítica satírica estende-se a todos os militares. Por extensão, a tortura de Hiller perpetrada aos soldados Helmhake, Thomas, Müller, Selle e Rocker simboliza, por meio do processo de deformação, o comportamento hierárquico militar baseado em códigos guerreiros.

A sétima e última estrofe é iniciada de forma conclusiva e introduz a figura da justiça, no vigésimo oitavo verso: *soll die Wage zwar nicht sehen* [deve ser cega] (vigésimo oitavo verso). Entretanto, a Justiça no “Caso Hiller” nada tem de imparcial. Todo o processo jurídico é, enfim, considerado um logro, assim como o são as roupas novas do imperador. Tal qual a criação do conto de fadas de Hans Christian Andersen, à qual se alude no vigésimo sétimo verso

¹¹⁵ O provérbio alude à defesa do ninho pelas galhas. Quando ameaçadas por outras espécies, as galhas as bicam nos olhos, mas atacam outras galhas na cabeça, e não nos olhos.

¹¹⁶ *Schlesische Arbeiter-Zeitung*, Breslau, v. 2, n. 1, p. 4, coluna 1, 1 jan. 1920.

(*Und des Kaisers Rock ist wieder blank*) [E a roupa do imperador brilha novamente] e de quem a verdade não escapa, o eu lírico revela todo o imbróglio do processo, buscando sempre que seu receptor compartilhe de sua contra-norma. Essa consiste na crítica à justiça parcial e corrupta, que declara seus veredictos sem se amparar na própria lei. Observamos como a última estrofe é uma representação verbal da referida caricatura da Justiça à *Ulk*: corrupta, devassa e sem direção, tal qual o *Plattenbruder auf dem Kietz* [proletas no puteiro], no trigésimo verso. O último verso retoma o caráter conclusivo sugerido no vigésimo oitavo verso, e sua constituição irônica expressa o desejo pelo fim da justiça militar.

3.4 Conclusão

As análises dos dez poemas de Kurt Tucholsky publicados sob o pseudônimo Kaspar Hauser possibilitaram-nos concluir a abordagem ampla de aspectos relacionados ao nacionalismo alemão, o que nos levou a estruturar o capítulo segundo a relevância temática. Desse modo, elas são iniciadas com o poema *Religionsunterricht*, no qual vimos que Kurt Tucholsky não compartilha a crítica dos pastores e políticos do partido *Zentrum* sobre a exclusão da religião como matéria escolar. O preceito de um Estado laico perpassa o poema. A seguir, desejo semelhante de liberdade é expresso nas entrelinhas de *Zwischen den Schlachten* e *Ach, sind wir unbeliebt!*, poemas que nos permitem compreender de que maneira Kurt Tucholsky concebe a violência como o conflito primordial no início da república de Weimar. Presente também em *Preußische Professoren* como modeladora das atitudes dos professores e em *Preußische Presse* como fator estimulado pela veiculação de notícias determinada pelos interesses da monarquia e dos militares prussianos, a violência paraestatal crítica é alvo de uma crítica ainda mais acentuada nos poemas que abrangem o militarismo, o imperador e a classe média.

Sua predileção pelos três últimos elementos – o imperador e o militarismo como símbolos do nacionalismo, e a classe média como elemento difusor – resultou na maior extensão do tópico dedicado ao assunto. Foi possível constatar, nos poemas debatidos no tópico 3.3.4, que Tucholsky vincula os três aspectos entre si, relacionando-os às aflições da sociedade alemã no início da década de 1920.

Conforme buscamos ilustrar, o predomínio da violência e, sobretudo, do militarismo é tão intenso em seus poemas que subordina a existência da classe média e até mesmo a do imperador. No caso do militarismo, observamos que ele não se extingue com o final da guerra

e é um fator determinante nas decisões do governo. As repressões violentas às revoluções no final de 1918 e durante 1919 indicam, além disso, como o militarismo é fecundo na estreita relação que cria entre a violência e protestos sociais (HARDTWIG, 2005, p. 14). A classe média culta, que durante o império adere ao nacionalismo baseado em valores militares e em tradições guerreiras e aristocráticas hostiliza a república. Por fim, apesar da relevância política do imperador Guilherme II ser diminuta em 1920, Hauser expressa um constante desejo de inculcar em seus leitores a imagem negativa e cômica do monarca.

Podemos afirmar que existe um ponto em comum nos poemas analisados. Trata-se do procedimento constante do eu lírico ou eventualmente de uma instância narradora de selecionar fatos históricos, como a fuga do imperador para a Holanda, em novembro de 1918, mencionada no verso inicial de *Ich dachte schon...*, e suspender outros a seu bel-prazer. O recurso é fundamental na consolidação de determinado fato em uma comunidade imaginada, segundo Anderson (2008, p. 15), e parte constitutiva da representação satírica, na qual o satirista expressa apenas um lado do homem. No caso dos poemas satíricos publicados na *WB* entre 1919 e 1920 sob Kaspar Hauser, percebe-se como Tucholsky atenta ao fato de que o antigo *establishment* não desaparece, mas vê reduzido seu gradiente de poder (ELIAS, 1997, p. 37). Observador do mundo que expõe seus conflitos após 1918, o pseudônimo Kaspar Hauser expõe, através de técnicas satíricas, as feridas sentidas pelos antigos detentores do poder, que não aceitam o abalo nas relações entre os antigos estabelecidos e os *outsiders*, a diminuição da distância entre governantes e governados – ou, para empregarmos os termos de Elias (1997, p. 41), a diminuição do “gradiente de poder entre governantes e governados”. Consciente de que mudanças de comportamento estão associadas a mudanças estruturais na sociedade, Tucholsky, sob seu pseudônimo Kaspar Hauser, dedica sua crítica, ora de maneira mais velada, ora mais abertamente, ao militarismo e sua correspondente violência, que figuram como elementos centrais de sua crítica ao nacionalismo alemão.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para este trabalho, selecionamos dez poemas satíricos de Kurt Tucholsky, publicados sob o pseudônimo Kaspar Hauser entre janeiro de 1919 a janeiro de 1920. Obedecendo à ordem temática em que eles aparecem neste trabalho, temos *Religionsunterricht*, de 9 de janeiro de 1919, no qual políticos do partido *Zentrum* e pastores evangélicos são ridicularizados devido às suas críticas à reforma educacional.

Em seguida, os poemas *Zwischen den Schlachten*, de 30 de janeiro de 1919, e *Ach, sind wir unbeliebt!*, de 19 de junho de 1919, tematizam a política externa agressiva alemã. No primeiro, o eu lírico assume o papel de soldado alemão durante a guerra, louvando a francesa Clementine e zombando de políticos alemães e do quartel-general militar alemão na cidade belga de Spa. No segundo, a instância enunciativa do poema narra as situações embaraçosas vividas em uma estalagem frequentada por apologistas da guerra e estudantes duelistas.

Os dois poemas seguintes, *Preußische Professoren*, de 22 de maio de 1919 e *Preußische Presse*, de 29 de maio de 1919, referem-se à Prússia e sua relação com o nacionalismo. O primeiro escarnece da figura do professor universitário como expoente do nacionalismo, e o segundo à veiculação de notícias favoráveis ao exército prussiano, mas distantes da realidade dos campos de batalha, desfavoráveis aos militares.

Os quatro últimos poemas são sátiras dedicadas ao imperador, à classe média e ao militarismo. O primeiro é *Schäferliedchen*, de 20 de fevereiro de 1919. Ele 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. O segundo é *Unser Militär!*, de 29 de maio de 1919, no qual um eu lírico narra suas lembranças remotas e presentes, todas marcadas pela forte presença de militares. O terceiro é *Ich dachte schon...*, de 26 de junho de 1919, em que o imperador novamente é objeto da técnica satírica de redução: ele é apenas um “fujão”, termo em que subjaz também covardia. O quarto é *Badetag*, de 20 de novembro de 1919. Neste poema, um narrador apresenta o caos de um enorme banho satírico do qual não escapam figuras do cenário cultural e, principalmente, do político, as quais constituem o objeto da sátira. O quinto e último é *Lautenlied*, publicado em 8 de janeiro de 1920. Nele o eu lírico critica e ataca a pena branda recebida pelo oficial Hans Hiller, acusado da morte de diversos soldados durante uma campanha militar na frente oriental.

Após a análise dos poemas no terceiro capítulo, observamos que a pergunta *Und heute?* [E hoje?] é uma pergunta lançada ao leitor e surge em apenas dois deles: *Preußische Professoren* e *Unser Militär!*. Apesar da pouca incidência, decidimos não apenas começar estas considerações finais entrelaçando-a com a conclusão do capítulo anterior, como também inseri-la no título do trabalho. 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 certos acontecimentos históricos para formar a imagem de seu objeto da sátira. Reiteramos a importância da pergunta na argumentação na medida em que ela 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. Como veremos, sua busca terá um resultado, exposto neste comentário final.

Partimos da oposição discursiva originada da questão *Und heute?* pois ela 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. Esse é o primeiro resultado do trabalho. Como buscamos salientar, ela é tanto física quanto social. Do mesmo modo, ela é uma ferramenta para entendermos o segundo resultado: o aspecto cíclico interno dos poemas satíricos de Kurt Tucholsky sob o pseudônimo Kaspar Hauser, o qual pode apontar, por sua vez, para uma dificuldade em encontrar resposta aos problemas aos quais se relaciona.

Começemos pelo primeiro resultado e vejamos alguns exemplos. A redução do objeto da sátira pode ser física ou social, embora, em alguns casos, ambas as possibilidades estejam associadas. O poema *Badetag* é um exemplo da redução física e moral. O presidente da primeira república alemã, Friederich Ebert, é destituído dos valores agregados à hierarquia política e a seu cargo. Ele é transformado em um “personagem qualquer da vida cotidiana” para empregarmos (no singular) a expressão de Auerbach (2011, p. 499) sobre a quebra da diferenciação de níveis. O poema é estruturado segundo o aspecto cômico originado na representação de personagens históricas despojadas de sua imagem social por meio de uma linguagem sem eufemismos.

A técnica da redução torna mesquinho aquilo que é, socialmente, considerado importante, ressaltando aspectos que o satirista julga cômicos. Nos poemas *Schäferliedchen* e *Ich dachte schon...*, vimos que o imperador é representado como um homem covarde, desonrado e que foge da Alemanha. O mesmo processo retrata o general Ludendorff no poema *Badetag*.

Destituído de sua imagem social valorizada, o militar tem sua covardia exposta à luz do dia. Também em *Badetag* o narrador ressalta um aspecto cômico do presidente Ebert, com o intuito de reduzir sua importância.

Da redução física de Ebert – como vimos, no décimo verso a alusão à sua aparência física evoca uma imagem distante de padrões de beleza (*er spült sich heiter seinen Bauch*) [Lava todo feliz a sua barriga] – passa-se à redução política, cerne do ataque satírico. Ela intensifica o aspecto grotesco da cena descrita. Ebert encontra-se despido prática e metaforicamente: sem roupas e sem seu cargo de presidente. A voz do poema opera na esfera da iconoclastia relativa ao simbolismo político, ao destituir “formas simbólicas do Estado” (HARDTWIG, 1994, p. 192) – nesse caso, a imagem do presidente, a primeira das formas – de seu valor institucional, e o processo é fundamental na crítica aos motivos nacionalistas.

Badetag é um poema essencialmente narrativo, em que não há o emprego elevado de especificidades rememorativas. O recurso formal é uma exceção nos poemas analisados, sendo usado outra vez apenas em *Religionsunterricht*. Em ambos os poemas, aborda-se um grande número de personagens. Entretanto, enquanto naquele a mudança do objeto da sátira acontece na passagem dos dísticos, em *Badetag* a alteração se desenvolve de forma irregular, compreendendo ora o espaço de dois versos, ora de somente um. Portanto, podemos afirmar que a instância enunciativa dos poemas publicados sob o pseudônimo Kaspar Hauser – ora um eu lírico, ora um narrador, ora uma voz do poema – é consciente da liberdade temática que a ausência de um sujeito definido (*ich* ou *wir*) pode proporcionar. Se não há um *ich* nem um *wir* para assumir a “responsabilidade” pelo ataque satírico, a instância enunciativa não vê barreiras para estender sua crítica. A ausência de um sujeito e da perspectiva assumida nos outros poemas – ora por meio do *ich*, ora do *wir* – determina a extensão do ataque satírico.

Constatamos que, em todos os poemas analisados, Kurt Tucholsky emprega a retórica do questionamento (GRIFFIN, 1994) para mostrar ao receptor o objeto de seu ataque. Nesse sentido, o autor procura ser bastante pragmático. Emprega-se a técnica retórica para formar uma imagem inicial do objeto de ataque e concentrar a atenção do leitor na crítica inicial. O procedimento determina a primeira fase do ataque e é elaborada na primeira estrofe dos poemas analisados, como nos exemplos que seguem.

O primeiro é *Religionsunterricht* que, como vimos, satiriza o protesto contra a reforma religiosa: *Berliner Pastöre und Zentrumsherren / durchziehen die Straßen und plärren / Choräle*. [Pastores berlinenses e senhores do *Zentrum* / percorrem as ruas e choramingam em / corais.]; o segundo é *Ich dachte schon...*, no qual o imperador Guilherme II é um gatilho inicial

do ataque: *Ich dachte schon, als Willi türmte, / nun wärs für Unsereinen aus. / Was mich, ich muss es sagen, würmte, / denn gern geht kein Acteur nach Haus. / Ich schnallte schon die Harfe ab / und wankte in ein frühes Grab.* [Pensei que, quando Willi fugiu, / então teria terminado para os nossos. / O que, devo dizer, me irritaria profundamente, / pois nenhum ator gosta de voltar para casa. / Desvencilhei-me da harpa / e cambaleei para um túmulo precoce.]; por fim, *Schäferliedchen*, no qual a fuga do imperador e seu efeito na classe média são objetos do ataque: *Der Kaiser ist ein braver Mann / doch leider nicht zu Haus, / und mancher gute Bürgersmann / zieht still sein Schnupftuch raus. / Und er beweint so tränennass / den kaiserlichen Bann – / und sonst noch was und sonst noch was / was ich nicht sagen kann.*) [O imperador é um homem íntegro, / mas infelizmente não em casa, / e alguns bons burgueses / tomam silenciosamente seus lenços. / E assim banhados de lágrimas confirmam / o banimento do imperador – / e algo mais e algo mais / que não posso contar.] Comum aos três 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 “forma discursiva” satírica: ele procura mostrar, de forma incontestável, um lado do objeto considerado desprezível.

A primeira estrofe dos poemas é, desse modo, o momento em que se explora uma das condições básicas de ocorrência da sátira: o conhecimento do objeto, compartilhado tanto pela instância enunciativa quanto pelo receptor (HODGART, 1969, p. 44). Nessa fase inicial, estabelece-se a primeira característica do ataque, que, como vimos, é um elemento constitutivo da “forma discursiva” satírica. Nos exemplos citados, trata-se do aspecto *direcionado*: no primeiro exemplo, os pastores berlinenses e políticos do *Zentrum*; no segundo, o imperador; no terceiro, o imperador e a classe média. Para Hauser, a retórica do questionamento associa-se à formulação do ataque direcionado, em que ele mostra *qual* faceta do nacionalismo alemão será alvo da crítica satírica. No decorrer dos poemas, a instância enunciativa revela *como* ela constrói seu ataque – em outras palavras, como a norma do objeto é negativizada, de modo a convencer o receptor da positividade de sua contra-norma. Para tanto, ela emprega um determinado instrumento retórico, elaborado primordialmente com a técnica da redução.

Como vimos, para Griffin (1994), o segundo instrumento retórico da “forma discursiva” satírica é a “retórica da provocação”. Ela é empregada por Hauser para criar as duas outras características do ataque: seus aspectos *funcional* e *referencial*. Ambos respondem ao *como* Hauser elabora o ataque e ressalta a negatividade (ou indesejabilidade) do objeto satirizado. Para exemplificá-la, tomamos a segunda estrofe de cada um dos mesmos três poemas.

Em *Religionsunterricht*, a retórica da provocação, que é caracterizada por ser um discurso persuasivo, concentra-se no processo argumentativo iniciado com a conjunção explicativa: *Denn die revolutionären Affen / wollen die Schulreligion abschaffen*. [Pois os revolucionários idiotas / querem eliminar a religião na escola.].

Em *Ich dachte schon...*, ela é iniciada na segunda estrofe com a partícula expletiva traduzida como conjunção. O eu lírico fortalece a ironia da primeira, na qual são alvos de zombaria um personagem presente na constuição das formas simbólicas e, por extensão, do nacionalismo alemão: o imperador Guilherme II e a classe média. É na segunda estrofe que ele inclui novo objeto de ataque: os militares. Da iconoclastia do monarca, resultante da redução satírica, passa-se à dos militares: *Doch hundert Schritte vorm Portale – / was hört da mein entzündet Ohr? / Aus Phrasenlärm mit einem Male / schallt ein Kommando frisch hervor. / Vater Noske... Ach, zum Speiben. / Ich dachte mir: Da kannst du bleiben!* [Mas a cem passos do portal – / o que escuta meu ouvido inflamado? / Um falatório imenso e, de repente, / surge retumbante um destacamento. / O Pater Noske... ah, é insuportável. / Pensei: Então você pode ficar!].

Por fim, em *Schäferliedchen* desenvolve-se a retórica da provocação – o discurso persuasivo – de maneira semelhante à do segundo exemplo, incluindo os militares no ataque após a ironia do primeiro verso da segunda estrofe: *Wie war sie schön die große Zeit! / Man fühlte sich als Gott. / Man nutzte die Gelegenheit / ganz aus, bis zum Bankrott. / Der Orden reiches Übermaß / in manche Hände rann / sonst noch was und sonst noch was / was ich nicht sagen kann*. [Como foi bela a grande era! / Sentíamos-nos como se fôssemos Deus. / Exploramos a ocasião / até o fim, até a bancarrota. / A profusão das condecorações / correu por algumas mãos / e algo mais e algo mais / que não posso contar.].

Percebemos que os poemas de Hauser, ao longo do ano de 1919, desenvolvem e até mesmo “amadurecem” sua forma de estruturar o ataque. É como se suas publicações iniciais, logo após seu surgimento no final de 1918, ainda trouxessem uma visão incipiente de Hauser em face do mundo. Embora não tenha sido esse o foco do nosso trabalho, a leitura de poemas de Tiger publicados durante as décadas de 1910 e 1920 possibilitou-nos perceber uma continuidade do perfil satírico, amadurecido pelos anos de guerra e pela ampla circulação de seus poemas em outros periódicos, sobretudo no satírico *Ulk*. No caso de Hauser, seus poemas foram veiculados exclusivamente na *WB*, cujos leitores viram o nascimento e o precoce desaparecimento do poeta Hauser.

Assim, 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, e estrofes posteriores de extensão nem sempre regulares, nas quais a retórica da provocação é empregada. Outro fator constatado em relação à extensão das estrofes é o intrínseco aspecto narrativo do extenso conjunto de versos, como observa-se, por exemplo, na leitura da segunda estrofe de *Unser Militär*. Com o objetivo de ilustrar o argumento e de facilitar a leitura, nós a reproduzimos abaixo.

13	Die Jahre gingen. Was damals ein Kind	Passaram-se os anos. O que uma criança outrora
14	bejubelt aus kindlichem Herzen,	festejara com seu coração infantil
15	sah nun ein Jüngling im russischen Wind	Agora, sob o vento russo, um jovem
		Contemplava
16	von nahe, und unter Schmerzen.	de perto, e sob dores.
17	Er sah die Roheit und sah den Betrug.	Contemplava a crueldade e o logro.
18	Ducken! ducken! noch nicht genug!	Agachar! Agachar! Mais ainda!
19	Tiefer ducken! Tiefer bücken!	Agachar até o chão! Curvar-se até o chão!
20	Treten und Stoßen auf krumme Rücken!	Chutar e pisar nas costas curvadas!
21	Die Leutnants fressen und saufen und huren,	Os tenentes se empanturram e bebem e dormem
		com as putas
22	wenn sie nicht grade auf Urlaub fuhren.	quando não estão de licença.
23	Die Leutnants saufen und huren und fressen	Os tenentes bebem e dormem com putas e se
		empanturram com
24	das Fleisch und das Weizenbrot wessen?	a carne e o pão de quem? De quem?
	wessen?	
25	Die Leutnants fressen und huren und saufen...	Os tenentes se empanturram e dormem com
		putas e bebem...
26	Der Mann kann sich kaum das Nötigste kaufen.	O homem comum mal consegue comprar o
		mínimo necessário.
27	Und hungert. Und stürmt. Und schwitzt. Und	E passa fome. E se lança ao assalto. E sua. E
	marschiert.	marcha.
28	Bis er krepirt.	Até morrer.
29	Und das sah Einer mit brennenden Augen	E alguém via isso com olhos ardentes
30	und glaubte, der Krempel könne nichts taugen.	e achava que a tralha era inútil.
31	Und glaubte, das müsse zusammenfallen	E achava que a coisa devia ruir
32	zum Heile von Deutschland, zum Heil von uns	para a salvação da Alemanha, para a salvação de
	Allen.	todos nós.
33	Aber noch übertönte den Jammer im Krieg	Mas na guerra o lamento ainda era abafado
34	Militärmusik! Militärmusik!	pela música militar! Pela música militar!

Desse modo, podemos afirmar que a instância enunciadora satirista mostra-se não somente atualizada em relação a seu tempo, explorando aspectos que julga ser de conhecimento do público leitor, dada sua veiculação em meio de grande circulação, como também se apresenta em processo de constante aprimoramento de seus recursos estéticos.

Apresentamos aqui três conclusões finais do estudo da poesia satírica que Kurt Tucholsky publicou sob o pseudônimo Kaspar Hauser no período indicado.

A primeira refere-se à técnica da redução na formulação da retórica da persuasão, embora não possamos excluí-la da retórica do questionamento. Podemos formular a questão de outro modo, mantendo a proposta de analisar a sátira em seus termos constitutivos, como foi proposto no primeiro capítulo. Nos poemas, a técnica da redução – para Hodgart (1969) um componente básico do texto satírico – é o modo mais eficaz de convencer o leitor de que a voz poética figura como o soldado alemão na guerra e canta o amor a uma musa francesa, “um trapo meigo” de “pernas gordinhas”, mas superior às personalidades políticas alemãs, como Noske e Kahl (*Zwischen den Schlachten*); ou de convencê-lo da estrutura corrompida da imprensa prussiana durante os anos de guerra (ela é animalizada, como vimos) e da fuga covarde do general Ludendorff para a Suécia após ele conduzir milhões de soldados à morte (no poema ele “visita” o país nórdico), em *Preußische Presse*.

Entretanto, o que poderia soar inicialmente como um fator negativo é, aqui, destacado positivamente na medida em que indica uma estrutura que se consolida durante o processo de amadurecimento do próprio pseudônimo, e não como possível lacuna em seu aparato retórico. Há duas razões para isso. A primeira é que Hauser, embora seja um “herdeiro” da concepção poética de Tiger e, nesse sentido, tenha “nascido” com a verve irônica e satírica numa relação de continuidade, desenvolve, como buscamos demonstrar, uma consciência própria de sua escrita satírica, explorando a forma em prol do conteúdo, como se pode observar em *Preußische Presse*, no qual o poema parodia a forma do editorial e elabora, desse modo, a indireta. A segunda razão é porque, após o ano de 1921, ele passa a se dedicar, como veremos adiante, a diferentes gêneros literários elaborados segundo a “forma discursiva” satírica.

A segunda razão refere-se ao aspecto cíclico presente em seus poemas, e ocorre quando a última estrofe se entrelaça com a primeira, por meio temático e/ou formal. Vejamos sua manifestação em três exemplos.

Em *Religionsunterricht* percebemos que ocorre o entrelaçamento temático e formal ao compararmos a primeira e a última estrofes. O terceto inicial e o quarteto final são encerrados pela palavra *Choräle* [corais]. O recurso limita a ação, que se passa durante um protesto em Berlim, e cria uma estrutura cíclica interna. O primeiro dístico revela o embate de dois elementos com papéis distintos na constituição e representação do nacionalismo. O aspecto cíclico do poema indica a continuidade da disputa. É o início da melancolia de Hauser.

O poema *Schäferliedchen* é o segundo exemplo do aspecto cíclico dos poemas satíricos de Hauser e ocorre no âmbito temático. O elemento inicial – o imperador – é o mesmo que está presente em seu final, porém indiretamente, o que cria o esquema cíclico e, por extensão,

ininterrupto do poema. Para o eu lírico, “o que passou voltará a ser, voltará a se encarnar” (PAZ, 2012b, p. 70). Daí a sátira ser uma forma de “crítica direta ou velada”, uma forma de “*resistência simbólica* aos discursos dominantes” (BOSI, 2000, p. 167, grifos nossos). O ataque satírico de Hauser é uma recusa à permanência desses discursos e tenta mostrar a força política de sua poesia satírica.

O terceiro exemplo é extraído de *Badetag*. Observamos aí que o primeiro verso é encerrado com o nome da capital do *Reich*, Berlim, enquanto o último termina com a palavra *Stadt* [cidade], sendo que nos dois casos as palavras finais vêm acompanhadas por um ponto de exclamação. Forma-se a estrutura em que o poema “se molda”: o primeiro e último versos, desse modo, encerram um ciclo e eliminam possibilidades de escoamento simbólico da água do banho. Esse, como medida profilática, atinge muitas personalidades na cidade.

A terceira e última conclusão diz respeito à crescente melancolia que se instaura nos poemas não satíricos do pseudônimo com o passar da década. Apesar de seus poemas não satíricos não integrarem nosso *corpus* de trabalho, sua análise, ainda que marginal, auxilia na compreensão mais geral da poesia satírica de Tucholsky sob o pseudônimo Kaspar Hauser, publicada entre 1919 e 1920 na *WB*. O aspecto cíclico de seus poemas satíricos está relacionado à permanente busca da sátira por um efeito “exterminador” de seu objeto (HANTSCH, 1975, p. 27). Tal efeito é obtido por meio da “intenção destrutiva” que, presente na construção ficcional do objeto, almeja sua destruição real (HANTSCH, 1975, p. 28). Como vimos, Hauser busca imprimir um caráter revolucionário aos poemas por meio de um ataque ao presente que visa a um futuro melhor, na forma discutida por Bosi (2000). A poesia identificada a esse pseudônimo parece enredar-se nos labirintos de sua própria crítica, nos meandros da referencialidade que tenta esclarecer ao leitor, como observamos na análise de *Lautenlied*.

Assim, Hauser busca sempre reencontrar a crítica inicial, o motivo que o impeliu a escrever sua sátira. Em outros termos, a contra-norma de Hauser mantém uma tensão constante com a norma do objeto, sem que ele, porém, consiga encontrar uma resposta à pergunta que fez. Ao amadurecimento estético falta o amadurecimento político que o leve a encontrar uma resposta à pergunta *Und heute?*. Sem resposta, o poeta Hauser, consciente de que a “forma discursiva” satírica leva a uma modelação indireta da realidade, parece perder-se em um ponto de sua mimese distorcida dos elementos do passado, e sua representação no universo textual, pacifista, não lhe traz perspectivas de futuro. Incapaz de achar uma saída satisfatória para seus questionamentos fundamentais, Hauser retira-se das páginas da *WB* em abril de 1920, quando

é publicado o poema *Namensänderung* [Mudança de nome].¹¹⁷ Ele retorna em setembro de 1921, ainda de forma incipiente. Nesse ano, assina somente um texto; em 1922, quatro; em 1923, ausenta-se novamente, retornando em 1924 e, a partir desse ano, assina diversos textos, ininterruptamente, até 1932.

Assim, *Und heute?* não é apenas uma pergunta que ele lança a si mesmo. Ela se dirige sobretudo ao leitor, e funciona como um fio condutor retórico que tanto conduz a instância enunciativa do poema ao aprimoramento da “forma discursiva” satírica, 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.

Neste ponto, encerramos nossa tese, ocultando propositalmente o poema supracitado com uma dupla intenção. Pretendemos ter lançado um olhar para uma faceta de Kurt Tucholsky, autor representativo em um periódico – a *WB* – também representativo da República de Weimar, apresentando as minúcias da poesia satírica de seu pseudônimo, Kaspar Hauser. 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.

¹¹⁷ *Die Weltbühne*. Berlim, v. 16, n. 15, p. 408, 8 abr. 1920.

REFERÊNCIAS

Obras e textos de Kurt Tucholsky

TUCHOLSKY, Kurt. *Deutschland, Deutschland über alles*. Ein Bilderbuch von Kurt Tucholsky und vielen Fotografen. Montiert von John Heartfield. Berlin: Neuer Deutscher Verlag, 2003.

_____. *Hoje entre ontem e amanhã*. Org. por Irmgard Ackermann. Lisboa: Almedina, 1978.

_____. *Unser ungelebtes Leben*. Briefe an Mary. Org. por Fritz J. Raddatz. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1982.

_____. Märchen. In: _____. *Gesammelte Werke*. Org. por Mary Gerold-Tucholsky e Fritz J. Raddatz. Vol. 1: 1907-1918. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1993. p. 39.

_____. Vorsätze. In: _____. *Gesammelte Werke*. Org. por Mary Gerold-Tucholsky e Fritz J. Raddatz. Vol. 1: 1907-1918. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1993. p. 39.

Textos de Kurt Tucholsky publicados em periódicos

Kurt Tucholsky

Büchner. *Die Schaubühne*. Berlim, v. 9, n. 42, p. 997, 16 out. 1913.

Die beiden Brüder H. *Die Schaubühne*. Berlim, v. 9, n. 2, p. 50-52, 9 jan. 1913.

Kunst und Zensur. *Vorwärts. Berliner Volksblatt*. Zentralorgan der sozialdemokratischen Partei Deutschlands. Berlim, v. 28, n. 96, colunas 1 e 2, 25 abr. 1911.

Stirbt die Kunst?. *Unterhaltungsblatt des Vorwärts*. Berlim, v. 28, n. 121, p. 484, colunas 1 e 2, 26 jun. 1911.

Wir alle Fünf. *Die Weltbühne*. Berlim, v. 18, n. 34, seção “Rundschau”, p. 204-205, 24 ago. 1922.

Pseudônimo Kaspar Hauser

Achtundvierzig. *Die Weltbühne*. Berlim, v. 15, n. 1, p. 20, 2 jan. 1919.

An den Unteroffizier Noske. *Die Weltbühne*. Berlim, v. 15, n. 25, p. 673, 12 jun. 1919.

Badetag. *Die Weltbühne*. Berlim, v. 15, n. 48, p.634, 20 nov. 1919.

Ach, sind wir unbeliebt! *Die Weltbühne*. Berlim, v. 15, n. 26, p. 719, 19 jun. 1919.
Ein altes Lied. *Die Weltbühne*. Berlim, v. 15, n. 13, p. 326, 20 mar. 1919.
Ich dachte schon... *Die Weltbühne*. Berlim, v. 15, n. 27, p. 747, 26 jun. 1919.
In der Zelle. *Die Weltbühne*. Berlim, v. 17, n. 35, p. 224-225, 1 set. 1921.
Lautenlied. *Die Weltbühne*. Berlim, v. 16, n. 2, p. 42, 8 jan. 1920.
Nach einer Nacht. *Die Weltbühne*. Berlim, v. 15, n. 52, p. 770, 18 dez. 1919.
Namensänderung. *Die Weltbühne*. Berlim, v. 16, n. 15, p. 408, 8 abr. 1920.
Olle Kamellen? *Die Weltbühne*. Berlim, v. 15, n. 6, p. 145, 6 fev. 1919.
Preußische Presse. *Die Weltbühne*. Berlim, v. 15, n. 23, p. 647-648, 29 mai. 1919.
Preußische Professoren. *Die Weltbühne*. Berlim, v. 15, n. 22, p. 597-598, 22 mai. 1919.
Religionsunterricht. *Die Weltbühne*. Berlim, v. 15, n. 2, p. 47, 9 jan. 1919.
Revolutions-Rückblick. *Die Weltbühne*. Berlim, v. 15, n. 46, p. 576, 6 nov. 1919.
Saisonbeginn. *Die Weltbühne*. Berlim, v. 15, n. 42, p. 449, 9 out. 1919.
Schäferliedchen. *Die Weltbühne*. Berlim, v. 15, n. 9, p. 214, 20 fev. 1919.
Silvester. *Die Weltbühne*. Berlim, v. 15, n. 53, p. 804, 25 dez. 1919.
Unser Militär! *Die Weltbühne*. Berlim, v. 15, n. 23, p. 629-630, 29 mai. 1919.
Zwei Erschlagene. *Die Weltbühne*. Berlim, v. 15, n. 4, p. 97, 23 jan. 1919.
Zwischen den Schlachten. *Die Weltbühne*. Berlim, v. 15, n. 5, p. 119, 30 jan. 1919.

Pseudônimo Ignaz Wrobel

Der bewachte Kriegsschauplatz. *Die Weltbühne*. Berlim, v. 27, n. 31, p. 191-192, 4 ago. 1931.
Der Offizier der Zukunft. *Die Weltbühne*. Berlim, v. 16, n. 24, p. 661-662, 5 jun. 1919.
Gedenkmäler. *Die Weltbühne*. Berlim, v. 23, n. 11, Seção ‘Bemerkungen’, p. 432, 15 mar. 1927.
Kaiserbilder. *Die Weltbühne*. Berlim, v. 15, n. 46, Seção ‘Rundschau’, p. 583, 6 nov. 1919.
Militaria. Zur Erinnerung an den ersten August 1914. *Die Weltbühne*. Berlim, v. 15, n. 34, p. 190-199, 14 ago. 1919.
Militaria. II. Verpflegung. *Die Weltbühne*. Berlim, v. 15, n. 4, p. 87-89, 23 jan. 1919.
Militaria. III. Von großen Requisitionen. *Die Weltbühne*. Berlim, v. 15, n. 5, p. 110-112, 30 jan. 1919.

Militaria. IV. Von kleinen Mädchen. *Die Weltbühne*. Berlim, v. 15, n. 6, p. 134-136, 6 fev. 1919.

Militaria. V. Vaterländischer Unterricht. *Die Weltbühne*. Berlim, v. 15, n. 7, p. 159-162, 13 fev. 1919.

Militaria. VI. Unser Militär. *Die Weltbühne*. Berlim, v. 15, n. 9, p. 201-205, 20 fev. 1919.

Offizier und Mann. *Die Weltbühne*. Berlim, v. 15, n. 9, p. 38-41, 9 jan. 1919.

Preußische Studenten. *Die Weltbühne*. Berlim, v. 15, n. 20, p. 532-535, 8 mai. 1919.

Prozess Marloh. *Die Weltbühne*. Berlim, v. 15, n. 52, p. 755-759, 18 dez. 1919.

Revolutionswerkstatt. *Die Weltbühne*. Berlim, v. 16, n. 36, seção “Rundschau”, p. 269, 2 set. 1920.

Unterwegs 1915. *Die Schaubühne*. Berlim, v. 14, n. 35, p. 274-279, 30 ago. 1917.

Zwei Mann in Zivil. *Die Weltbühne*. Berlin, v. 15, n. 49, p. 659-664, 27 nov. 1919.

Pseudônimo Peter Panter

An Theobald Tiger. *Die Weltbühne*. Berlim, v. 14, n. 28, p. 62, 18 jul. 1918.

Die Frau Übersee. *Die Weltbühne*. Berlim, v. 15, n. 1, p. 11-13, 2 jan. 1919.

Eugen Klöpfer. *Die Weltbühne*. Berlim, v. 15, n.43, Seção “Rundschau”, p. 491-492, 16 out. 1919.

Idylle. *Die Weltbühne*. Berlim, v. 15, n. 16, Seção “Rundschau”, p. 424-425, 10 abr. 1919.

Pseudônimo Theobald Tiger

An eine Marie vom Lande. *Die Schaubühne*. Berlim, v. 12, n. 44, p. 416, 31 out. 1916.

An Peter Panter. *Die Weltbühne*. Berlim, v. 14, n. 28, p. 42, 11 jul. 1918.

Denkmalschmelze. *Die Weltbühne*. Berlim, v. 14, n. 36, p. 224, 5 set. 1918.

Die alte Waschfrau von Chamisso und Theobald Tiger. *Die Weltbühne*. Berlim, v. 16, n. 31, p. 147, 29 jul. 1920.

Ein Deutschland. *Ulk*. Berlim, n. 1, 5 jan. 1919.

Heute zwischen Gestern und Morgen. *Die Weltbühne*. Berlim, v. 28, n. 22, p. 831, 31 mai. 1932.

Lautenlied. *Ulk*. Wochenbeilage zum Berliner Tageblatt. Berlim, v. 49, n. 2, p. 2, 9 jan. 1920.

Mechterstädt. *Die Weltbühne*. Berlim, v. 16, n. 52, p. 735, 23 dez. 1920.

Memento. *Die Schaubühne*. Berlim, v. 12, n. 40, p. 324, 3 out. 1916.

Namensänderung. *Die Weltbühne*. Berlin, v. 14, n. 49, p. 540, 5 dez. 1918.
Professoren. *Die Schaubühne*. Berlin, v. 14, n. 33, p. 157, 15 ago. 1918
Wenn erst... *Die Schaubühne*. Berlin, v. 12, n. 46, p. 466, 16 nov. 1916.
Zueignung. Von J.W. von Goethe. Unter freundlicher Mitwirkung von Theobald Tiger. *Ulk*.
Wochenbeilage zum Berliner Tageblatt. Berlin, v. 48, n. 31, p. 2, 1 ago. 1919.
Zum nächsten Putsch! *Die Weltbühne*. Berlin, v. 16, n. 21, p. 595, 20 mai. 1920.

Sobre Kurt Tucholsky

AHRENS, Stefan et al. (Org). Anhang. In: *Kurt Tucholsky*. Gesamtausgabe Texte und Briefe. V. 3: 1919. Reinbek: Rowohlt, 1999. p. 523-857.
BEMANN, Helga. *Kurt Tucholsky: ein Lebensbild*. Berlin: Verlag der Nation, 1990.
KORTE, Hermann. Kurt Tucholskys Lyrik. In: BECKER, Sabina; MAACK, Ute. *Kurt Tucholsky*. Das literarische und publizistische Werk. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2002. p. 173-212.
KRAIKER, Gerhard. "Vertikaler Journalismus". Kurt Tucholskys politische Publizistik der Jahre 1911-1933. In: BECKER, Sabina; MAACK, Ute. *Kurt Tucholsky*. Das literarische und publizistische Werk. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2002. p. 277-309.
PETER-SCHULZ, Klaus. *Kurt Tucholsky in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1995.
STEHRING, Dagmar. "Ich malte, was sie nur taten..." Sprachkritik und Antimilitarismus bei Karl Kraus und Kurt Tucholsky. In: GREIS, Friedhelm; KING, Ian (Org). *Der Antimilitarist und Pazifist Kurt Tucholsky*. Dokumentation zur Tagung 2007 "Der Krieg ist aber unter allen Umständen tief unsittlich". St. Ingeberg: Röhrig Universitätsverlag, 2008. p. 201-208.
SUHR, Elke. *Zwei Wege, ein Ziel: Tucholsky, Ossietzky und Die Weltbühne*. Munique: Weismann, 1986.
WAGNER, Herbert H. "Deutschlands letzter großer Satiriker". *Geist und Zeit*. n. 2, 1959, p. 34-38.
WROBEL, Hans. Tucholsky und die Justiz. Ein Überblick. In: HEPP, Michael (Org.). *Kurt Tucholsky und die Justiz*. Dokumentation der Tagung der Kurt Tucholsky Gesellschaft vom 23.-26.10.1997 in Berlin. Oldenburg: Bibliotheks- und Informationssystem der Universität Oldenburg, 1998. p. 9-29.

Sobre a República de Weimar

BARON, Ulrich; MÜLLER, Hans-Harald. "Weltkriege und Kriegsromane. Die literarische Bewältigung des Krieges nach 1918 und 1945 - eine Skizze." *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*. n. 75, 1989. p. 15-24.

DYMETMAN, Annie. *Uma arquitetura da indiferença*. A República de Weimar. São Paulo: Perspectiva, 2002.

FÄHNDERS, Walter. Literatur zwischen Linksradikalismus, Anarchismus und Avantgarde. In: WEYERGRAF, Bernhard (Org.). *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur von 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Vol. 8: Literatur der Weimarer Republik. 1918-1933. Munique: Carl Hanser, 1995. p. 160-172.

_____; SAFRANSKI, Rüdiger. Proletarisch-revolutionäre Literatur. In: WEYERGRAF, Bernhard (Org.). *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur von 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Vol. 8: Literatur der Weimarer Republik. 1918-1933. Munique: Carl Hanser, 1995. p. 174-231.

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

GIESECKE, Hermann. "Zur Schulpolitik der Sozialdemokraten in Preußen und im Reich 1918/19". *Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte*. Jahrgang 13 (1965). Heft 2. p. 164-177.

HAFFNER, Sebastian. *Die deutsche Revolution 1918-19*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2010.

HASS, Ulrike. Vom "Aufstand der Landschaft gegen Berlin". In: WEYERGRAF, Bernhard (Org.). *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur von 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Vol. 8: Literatur der Weimarer Republik. 1918-1933. Munique: Carl Hanser, 1995. P. 340-370..

HERBERT, Ulrich. Erster Teil: 1870 bis 1918. In: *Geschichte Deutschlands im 20. Jahrhundert*. Munique: C.H. Beck, 2014a. p. 25-176.

_____. Zweiter Teil: 1870 bis 1918. In: *Geschichte Deutschlands im 20. Jahrhundert*. Munique: C.H. Beck, 2014. p. 177-304.

HERF, Jeffrey. *O modernismo reacionário: tecnologia, cultura e política na República de Weimar e no Terceiro Reich*. Trad. Claudio Frederico da s. Ramos. São Paulo: Ensaios; Campinas: Editora da UNICAMP, 1993.

HUDER, Walther. "Die goldenen Zwanziger Jahre? Geschichte, Utopie und Wirklichkeit." *Welt und Wort*. Literarische Monatsschrift. n. 4, 1972, p.169-179.

- KAES, Anton. Schreiben und Lesen in der Weimarer Republik. In: WEYERGRAF, Bernhard (Org.). *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur von 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Vol. 8: Literatur der Weimarer Republik. 1918-1933. Munique: Carl Hanser, 1995. p. 38-64.
- KORTE, Hermann. Spätexpressionismus und Dadaismus. In: WEYERGRAF, Bernhard (Org.). *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur von 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Vol. 8: Literatur der Weimarer Republik. 1918-1933. Munique: Carl Hanser, 1995. p. 99-134.
- LETHEN, Helmut. Der Habitus der Sachlichkeit in der Weimarer Republik. In: WEYERGRAF, Bernhard (Org.). *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur von 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Vol. 8: Literatur der Weimarer Republik. 1918-1933. Munique: Carl Hanser, 1995. p. 371-445.
- LOUREIRO, Isabel. Lista de abreviaturas. In: *A Revolução Alemã (1918-1923)*. São Paulo: Editora UNESP, 2005. p. 15.
- MÄRZ, Roland. Die Stützen der Gesellschaft. In: WULLEN, Moritz (Org.). *Kunst der Weimarer Republik*. Meisterwerke der Nationalgalerie Berlin. Berlin und Köln: SMB, 2004. p. 21-32.
- MÖLLER, Horst. *Die Weimarer Republik*. Eine unvollendete Demokratie. 9. Aufl. Munique: DTV, 2008.
- SCHNEIDER, Irmela. "Radio-Kultur in der Weimarer Republik. Einige Überlegungen." *Sprache im technischen Zeitalter*. n. 85, 1983, p. 72-88.
- SCHÜTZ, Erhard. Autobiographien und Reiseliteratur. In: WEYERGRAF, Bernhard (Org.). *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur von 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Vol. 8: Literatur der Weimarer Republik. 1918-1933. Munique: Carl Hanser, 1995. p. 549-600.
- SLOTERDIJK, Peter. Weltanschauungssesaystik und Zeitdiagnostik. In: WEYERGRAF, Bernhard (Org.). *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur von 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Vol. 8: Literatur der Weimarer Republik. 1918-1933. Munique: Carl Hanser, 1995. p. 309-339.
- SONTHEIMER, Kurt. Weimar: Ein deutsches Kaleidoskop. In: ROTHE, Wolfgang (Org.). *Die deutsche Literatur in der Weimarer Republik*. Stuttgart: Reclam, 1974. p. 7- 24.
- STEPHAN, Inge. Literatur in der Weimarer Republik. In: BEUTIN, Wolfgang (Org.). *Deutsche Literaturgeschichte*. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Stuttgart; Weimar: Metzler, 2008. p. 387-432.

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.

_____. Vormärz. In: BEUTIN, Wolfgang (Org.). *Deutsche Literaturgeschichte*. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Stuttgart; Weimar: Metzler, 2008. p. 239-292.

TORMIN, Walter. Die Entstehung und Entwicklung der Weimarer Republik bis zu Eberts Tod. In: _____. (Org.). *Die Weimarer Republik*. Hannover: Fackelträger, 1977. p. 81-136.

WEIMARER BEITRÄGE. "Zur Geschichte der sozialistischen Literatur in Deutschland zwischen 1917 und 1933." n.4, 1960, p. 781-816.

WESSELS, Wolfram. Die neuen Medien und die Literatur. In: WEYERGRAF, Bernhard (Org.). *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur von 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Vol. 8: Literatur der Weimarer Republik. 1918-1933. Munique: Carl Hanser, 1995. p. 65-98.

WEYERGRAF, Bernhard. Erneuerungshoffnung und republikanischer Alltag. In: _____. (Org.). *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur von 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Vol. 8: Literatur der Weimarer Republik. 1918-1933. Munique: Carl Hanser, 1995a. p. 135-173.

_____. Konservative Wandlungen. In: WEYERGRAF, Bernhard (Org.). *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur von 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Vol. 8: Literatur der Weimarer Republik. 1918-1933. Munique: Carl Hanser, 1995b. p. 266-308.

WUTHENOW, Ralph-Rainer. Literatur, Tradition und Politik. Zum deutschen Essay in der Zeit der Weimarer Republik. In: ROTHE, Wolfgang (Org.). *Die deutsche Literatur in der Weimarer Republik*. Stuttgart: Reclam, 1974. p. 434-457.

Sobre a sátira

ARNTZEN, Helmut. Nachricht von der Satire. In: *Gegen-Zeitung*. Deutsche Satire des 20. Jahrhunderts. Heidelberg: Wolfgang Rothe, 1964. p. 6-17.

_____. Satire – Satirisches. In: *Satire in der deutschen Literatur: Geschichte und Theorie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989. p.1-17.

BRUMMACK, Jürgen. "Zu Begriff und Theorie der Satire". *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. v. 45, 1971. p. 275-377.

- BRUNS, Gerald L. "Allegory and Satire: A Rhetorical Meditation". *New Literary History*. Vol. 11. The John Hopkins University Press: 1979, p. 121-132.
- CLASSEN, Ludger. *Satirisches Erzählen im 20. Jahrhundert*. Heinrich Mann, Bertolt Brecht, Martin Walser, F.C. Delius. München: Wilhelm Fink, s/d.
- D'ONOFRIO, Salvatore. Introdução. In: *Os motivos da sátira romana*. Marília: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Marília, 1968a. p. 11-28.
- _____. Origens e desenvolvimento da sátira latina. In: *Os motivos da sátira romana*. Marília: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Marília, 1968b. p. 29-56.
- ELLIOT, Robert C. "The definition of Satire: A note on method". In: *The Yearbook of Comparative and General Literature*. n. 28, 1962, p. 19-23.
- ENZENSBERGER, Hans Magnus. Satire als Wechselbalg. Rezension zu: Heinrich Böll: Doktor Murkes gesammeltes Schweigen und andere Satiren. *Mercur*. 12. Jg., Heft 125, 1958. p. 686-689.
- FANTINATI, Carlos Erivany. Contribuição à teoria e ao ensino da sátira. In: *O professor e o escritor*. Estudos sobre literatura brasileira e leitura. São Paulo: Editora Unesp, 2012. p. 187-194.
- FRYE, Northrop. "The nature of satire." In: WARKENTIN, Germaine. (Org.) *Educated imagination and other writings on critical theory, 1933-1963*. Toronto [Ontario], Buffalo [New York], Ottawa, Ontario: University of Toronto Press; Canadian Electronic Library, 2015. p. 39-57.
- GERTH, Klaus. "Satire". *Praxis Deutsch*. n. 22, 1977, p. 83-86.
- GRIFFIN, Dustin. *Satire: A critical reintroduction*. The University Press of Kentucky: 1994.
- HANSEN, João Adolfo. "Anatomia da sátira". In: VIEIRA, Brunno V.G., THAMOS, Marcio (Org). *Permanência clássica: visões contemporâneas da antiguidade greco-romana*. São Paulo: Iluminuras, 2011. p. 145-169.
- HANTSCH, Ingrid. Die satirische Schreibweise. In: *Semiotik des Erzählens*. Studien zum satirischen Roman des 20. Jahrhunderts. Munique: Wilhelm Fink, 1975. p. 20-56.
- HIGHET, Gilbert. *Anatomy of satire*. Princeton University Press, 1962.
- HODGART, Matthew. *Die Satire*. Munique: Kindler, 1969.
- KNIGHT, Charles A. "Satire, Speech and Genre". *Comparative Literature*, Vol. 44, n. 1, 1992, p. 22-41.
- _____. *The literature of satire*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

MEYER-MINNEMANN, Klaus. “Zu einigen Fragen der Text-Wirklichkeitsrelation im Rahmen einer Theorie der Satire”. *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*. Vol. 86, n.2, 1976, p. 116-133.

MEYER-SICKENDIEK, Burkhard. Theorien des Satirischen. In: Zymner, Rüdiger. (Org.). *Handbuch Gattungstheorie*. Stuttgart: Metzler, 2010. p. 331–334.

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.

RINGEL, Stefan. Satire und Realismus. In: KYORA, Sabine (Org.). *Realistisches Schreiben in der Weimarer Republik*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2006. p. 89–98.

SCHÖNERT, Jörg. Wir Negativen – Das Rollenbewusstsein des Satirikers Kurt Tucholsky in der ersten Phase der Weimarer Republik (1918-1924). In: ACKERMANN, Irmgard (Org.). *Kurt Tucholsky: sieben Beiträge zu Werk und Wirkung*. Munique: Edition Text und Kritik, 1981. p. 46-88.

_____. “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](http://www.uni-muenster.de/textpraxis/joerg-schoenert-theorie-der-literarischen-satire)>. Último acesso: 15 ago. 2016.

SEIDEL, Michael. “Crisis Rhetoric and Satiric Power”. *New Literary History*. Vol 20, n. 1, Critical Reconsideration (Autumn 1988). p. 168-186.

SCHMITZ, Christine. *Das Satirische in Juvenals Satiren*. Berlim; Nova Iorque: Walter de Gruyter, 2000.

SIEBERT, Ralf. Einführung. In: *Heinrich Mann: Im Schlaraffendland, Professor Unrat, Der Untertan*. Studien zur Theorie des Satirischen und zur satirischen Kommunikation im 20. Jahrhundert. Kassel: Carl Bösch, 1999a. p. 13-16.

_____. Systematischer Teil. In: *Heinrich Mann: Im Schlaraffendland, Professor Unrat, Der Untertan*. Studien zur Theorie des Satirischen und zur satirischen Kommunikation im 20. Jahrhundert. Kassel: Carl Bösch, 1999b. p. 17-78.

SIMÕES JUNIOR, Alvaro Santos. *A sátira do parnaso: estudo da poesia satírica de Olavo Bilac publicada em periódicos de 1894 a 1904*. São Paulo: Editora Unesp, 2007.

WÖLFEL, Kurt. Epische Welt und satirische Welt. Zur Technik satirischen Erzählens. *Wirkendes Wort*, n. 10, p. 85-98, 1960.

Obras de caráter geral

ADORNO, Theodor. Sinais de pontuação. In: *Notas de literatura*. I. Tradução e apresentação de Jorge M.B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012. 2. ed. p. 141-149.

ANDERSEN, Hans Chirstian. As galochas da felicidade. In: *Contos de Hans Christian Andersen*. Tradução Silvia Duarte. São Paulo: Paulinas, 2011. p. 108-135.

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

ARENDDT, Hannah. Rosa Luxemburgo (1871-1919). In: *Homens em tempos sombrios*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 41-66.

AUERBACH, Erich. Epílogo. In: *Mimesis. A representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 499-502.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da UNB, 2013.

BENJAMIN, Walter. A crise do romance. Sobre *Alexanderplatz*, de Döblin. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sergio Paulo Rouanet. Prefácio Jeanne Marie Gagnebin. 7º ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 54-60.

_____. Teorias do fascismo alemão. Sobre a coletânea *Guerra e guerreiros*, editada por Ernst Jünger. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sergio Paulo Rouanet. Prefácio Jeanne Marie Gagnebin. 7º ed. São Paulo: Brasiliense, 1994a. p. 61-72.

_____. Melancolia de esquerda. A propósito do novo livro de poemas de Erich Kästner. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sergio Paulo Rouanet. Prefácio Jeanne Marie Gagnebin. 7º ed. São Paulo: Brasiliense, 1994b. p. 73-77.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BURDORF, Dieter. *Einführung in die Gedichtanalyse*. 2. Aufl. Stuttgart; Weimar: J.B. Metzler, 1997.

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

- BURKE, Peter. Iconografia e iconologia. In: *Testemunha ocular*. O uso de imagens como evidência histórica. Tradução Vera Maria Xavier dos Santos. São Paulo: Editora Unesp, 2017. p. 55-72.
- 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.
- _____. Etimologia como forma de pensamento. 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. 629-637.
- D'ANGELI, Concetta; PADUANO, Guido. *O cômico*. Tradução de Caetano Waldrigues Galindo. Curitiba: Ed. da UFPR, 2007.
- EAGLETON, Terry. *Marxismo e crítica literária*. Tradução Matheus Corrêa. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- ELIAS, Norbert. Parte I. A sociedade dos indivíduos. In: *A sociedade dos indivíduos*. Organizado por Michael Schröter. Tradução de Vera Ribeiro. Revisão técnica e notas de Renato Janine Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1994. p. 7-11.
- _____. *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.
- _____. Da sociogênese dos conceitos de “civilização” e “cultura”. Parte I: Sociogênese da diferença entre *Kultur* e *Zivilisation* no emprego alemão. In: *O processo civilizador*. Vol. 1: Uma história dos costumes. Tradução Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Zahar, 2011. p. 21-48.
- FRENZEL, Elisabeth; FRENZEL, Herbert. *Daten deutscher Dichtung*. Chronologischer Abriss der deutschen Literaturgeschichte. Band 2: Vom Realismus bis zur Gegenwart. München: DTV, 2007. p. 533-539.
- FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

- GENETTE, Gerard. Fronteiras da narrativa. In: MENDONÇA, Antonio Sérgio Lima; NEVES, Luiz Felipe Baeta (Org.). *Análise estrutural da narrativa*. Pesquisas semiológicas. Tradução Maria Zélia Barbosa Pinto. Rio de Janeiro: Vozes, 1971. p. 257-275.
- GROSZ, George. *Um pequeno sim e um grande não*. Tradução de Salvador P. Baruja. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- 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.
- HEININGER, Konstanze. *Jedermann* in Berlin und Salzburg. In: “*Ein Traum von großer Magie*”. Die Zusammenarbeit von Hugo von Hoffmanstahl und Max Reinhardt. Münchener Universitätsschriften Theaterwissenschaft. Diss. München: Herbert Utz, 2013. p. 248-263.
- HEMPFER, Klaus W. *Gattungstheorie*. Information und Synthese. Munique: Wilhelm Fink, 1973.
- HOBBSBAWN, Eric. Introdução. In: *História social do jazz*. Tradução Angela Noronha. São Paulo: Paz e Terra, 2012. p. 31-46.
- _____. *Nações e nacionalismo desde 1870: programa, mito e realidade*. 6. ed. Tradução Maria Celia Paoli e Anna Maria Quirino. São Paulo: Paz e Terra, 2013.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Ensinaamentos das formas de arte do século XX. Tradução Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.
- _____. *Teoria e política da ironia*. Tradução Julio Jehra. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2000.
- ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. In: LIMA, Luiz Costa. *A literatura e o leitor*. Textos de estética da recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 43-62
- JAKOBSON, Roman. Linguística e Poética. In: *Linguística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2003. p. 118-162.

- JENNY, Laurent. O poético e o narrativo. In: REIS, Carlos; REIS, Leocádia (Org). *O discurso da poesia*. Tradução de Carlos Reis e Leocádia Reis. Coimbra: Livraria Almedina, 1982. p. 95-110.
- LIMA, Luiz Costa. *Mimesis e modernidade: formas das sombras*. Prefácio à primeira edição de Benedito Nunes; colaboração especial de Flora Süsskind. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003.
- LUCIANO. *Diálogo dos Mortos*. Introdução, versão do grego e notas de Américo da Costa Ramalhão. Brasília: Editora da UNB, 1998.
- MELLO, Ana Maria Lisboa de. *Poesia e Imaginário*. Porto alegre: EDIPUCRS, 2002.
- MERQUIOR, José Guilherme. *A astúcia da mimese: ensaios sobre lírica*. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.
- MUECKE, Douglas Colin. *Ironia e irônico*. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- MINOIS, George. Bergson e a mecânica social do riso. In: *História do riso e do escárnio*. Tradução de Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003. p. 520-525.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2013.
- PAES, José Paulo. *Os perigos da poesia e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.
- PAZ, Octavio. Os signos em rotação. In: *Signos em rotação*. Tradução Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2012. p. 95-123.
- _____. O Desconhecido de si mesmo: Fernando Pessoa. In: *Signos em rotação*. Tradução Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2012a. p. 201-220.
- _____. O poema. In: *O arco e a lira*. Tradução Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012b. p.37-122.
- PLANERT, Ute. Nation und Nationalismus in der deutschen Geschichte. In: BUNDESZENTRALE FÜR POLITISCHE BILDUNG (Org.). *Aus Politik und Zeitgeschichte*. Bonn: BPB, 2004. p. 11-18.
- REMARQUE, Erich M. *Im Westen nichts Neues*. Colônia: Kiepenheuer & Witsch, 1971.
- _____. *Nada de novo no front*. Tradução Helen Rumjanek. Porto Alegre [RS]: L&PM, 2018.
- RIGOLOT, 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.
- ROTerdã, Erasmo de. *Elogio da Loucura*. Tradução de Gentil Avelino Titton. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015. (Coleção Vozes de Bolso).
- ROTH, Joseph. *Die Kapuzinergruft*. Munique: dtv, 2004.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais de poética*. Tradução Celeste Aida Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1974.

STOLBERG-WERNIGERODE, Otto zu. *Neue deutsche Biographie*. Vol. 2. Berlim: Behaim-Bürkel, 1955. p. 117-118. Disponível em: <http://daten.digital-sammlungen.de/bsb00016318/image_135>. Acesso em: 23 mar. 2017.

_____. *Neue deutsche Biographie*. Vol. 25. Berlim: Stadion - Tecklenborg, 2013. p. 158-159. Disponível em: <<http://daten.digital-sammlungen.de/~db/0008/bsb00085894/images/index.html?id=00085894&seite=186&fip=193.174.98.30&nativeno=%2F&groesser=150%25>>. Acesso em: 2 out. 2017.

TREVISAN, Armindo. *A Poesia: uma iniciação à leitura poética*. Porto Alegre: Secretaria Municipal da Educação; Secretaria Municipal da Cultura; Uniprom, 2001.

TYNIANOV, Iuri. A noção de construção. In: TODOROV, Tzvetan. *Teoria da literatura: textos dos formalistas russos*. Tradução Roberto Leal Ferreira. 1. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2013a. p. 129-135.

_____. Da evolução literária. In: TODOROV, Tzvetan. *Teoria da literatura: textos dos formalistas russos*. Tradução Roberto Leal Ferreira. 1. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2013b. p. 137-156.

WARNING, Rainer. Ironiesignale und ironische Solidarisierung. In: PREISENDANZ, Wolfgang. WARNING, Rainer. (Org.) *Das Komische*. Munique: Wilhelm Fink, 1976. p. 416-422.

WEHLER, Hans-Ulrich. *Das deutsche Kaiserreich: 1871-1918*. 7. ed. Göttingen: Vandenhoeck 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.

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

WELLEK, René; WARREN, Austin. Gêneros literários. In: *Teoria da literatura*. 3. ed. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1976. p. 281-296.

WIEN, Bernhard. Von Hindenburg stärkte die Moral seiner Offiziere. In: *Weichensteller und Totengräber: Ludendorff, von Hindenburg und Hitler 1914-1937*. Nordstedt: Books on Demand, 2014. p. 187-194.

Artigos, ensaios e editoriais

- ANÔNIMO. Zum neunten November. *Die Weltbühne*. Berlin, v. 15, n. 46, p. 581, 6 nov. 1919.
- GANZ, Hans. Industriekapitäne. I. Hugo Stinnes. *Die Weltbühne*, n. 24, p. 688-691, 10 jun. 1920.
- GOLDSCHMIDT, Alfons. Gehässigkeit. *Die Weltbühne*. Berlin, v. 14, n. 51, p. 589-591, 19 dez. 1918.
- GUMBEL, Emil J. Rede an Spartakus. *Die Weltbühne*. Berlin, v. 14, n. 51, p. 569-571, 19 dez. 1918.
- HILLER, Kurt. Rat geistiger Arbeiter. *Die Weltbühne*. Berlin, v. 14, n. 47, p. 473-475, 21 nov. 1918.
- JURISCH, Ludwig. 9. November und 19. Januar. *Die Weltbühne*. Berlin, v. 15, n. 5, p. 101-103, 30 jan. 1919.
- OLF. Nach dem zweiten Akt. *Die Weltbühne*. Berlin, v. 15, n. 5, p. 105-107, 30 jan. 1919.

Reportagens

- Straßendemonstration der Zentrumspartei. Gründung der "Christlichen Partei". Sturm auf das Kultusministerium. *Berliner Tageblatt*. Edição matutina. Berlin, v. 48, n. 2, p. 2, 2 jan. 1919.
- Noske an die Reichswehr. *Berliner Volkszeitung*. p. 2, 1º coluna, 24 jun. 1919.
- Die Stellung der Reichswehrführer. Die Konferenz bei Noske. *Berliner Volkszeitung* (edição matinal), p. 1, 1º coluna, 25 jun. 1919.
- Die Stellung der Reichswehrführer. Der Kriegsminister mahnt zum Ausharren. *Berliner Volkszeitung* (edição matinal), p. 1, 1º coluna, 25 jun. 1919.
- Die Stellung der Reichswehrführer. Ebert über die Pflichten des Militärs. *Berliner Volkszeitung* (edição matinal), p. 1, 1º coluna, 25 jun. 1919.
- Ebert und Noske in der Sommerfrische. *Berliner Illustrierte Zeitung* (capa). Berlin, v. 28, n. 34, 24 ago. 1919.
- Der Fall Helmhake vor dem Kriegsgericht. *Berliner Tageblatt und Handelszeitung*. Edição noturna. Berlin, v. 48, n. 622, p. 3, colunas 1 e 2, 29 dez. 1919.

Oberleutnant Hiller vor dem Kriegsgericht. Die Belastungszeugen. Die Plaidoyers. Das Urteil: Sieben Wochen Festungshaft. *Berliner Tageblatt und Handelszeitung*. Edição matutina. Berlim, v. 48, n. 623, edição A, n. 339, p. 4, colunas 1, 2 e 3, 30 dez. 1919.

Unterm neuen Regiment. Prozess Hiller. *Schlesische Arbeiter-Zeitung*, Breslau, v. 2, n. 1, p. 4, coluna 1, 1 jan. 1920.

Ulk (capa). Wochenbeilage zum Berliner Tageblatt. Berlim, v. 49, n. 2, 9 jan. 1920.

Zum Prozess Hiller. Zuschriften aus dem Leserkreise. Das Ausland. *Berliner Tageblatt*. Edição noturna. Berlim, v. 49, n. 3, Edição B, n. 1, página 1, colunas 1 e 2, 30 jan. 1920.

Documentos

An die Kulturwelt! Ein Aufruf. Berlim, 1914.

Aufhebung des Religionszwangs in der Schule. *Zentralblatt für die gesamte Unterrichtsverwaltung in Preußen*. Berlim, v. 60, caderno 12, p. 721-722, 1918.

Aufruf zum Eintritt in den und zur Zusammenarbeit mit dem Deutschnationalen Lehrerbund. Berlim, set. 1920.

Famous British Authors defend England's war. *The New York Times*. Nova Iorque, página 5, seção 5, 14 out. 1914.

Geschichtsunterricht, Schulbibliotheken, Revolution, Gegenrevolution und Religionsunterricht für Dissidenten. *Zentralblatt der allgemeinen Unterrichtsverwaltung*. Bd. 60, Heft 12, 1918. p. 708-709.

Zentralblatt für die gesamte Unterrichtsverwaltung in Preußen. Herausgegeben in dem Ministerium der geistlichen und Unterrichts-Angelegenheiten. Berlim, p. 626, 1912.

ANEXO I – APRECIACOES (1919-1932)

Os textos a seguir foram publicados por Kurt Tucholsky sob o pseudônimo Kaspar Hauser e publicados na revista *Die Weltbühne* entre janeiro de 1919 a novembro de 1932, quando a crescente censura cala as páginas do periódico. Após a leitura detalhada de cada um deles, procuramos não apenas indicar suas informações editoriais, como título (ao qual acrescentamos a traduo), data de publicao, edio e página da *WB*, mas também sintetizar sua estrutura literária, como gênero, aspecto formal, tom e tema. Por fim, apresentamos o assunto principal e o resumo de cada texto.

1919

Título	Achtundvierzig
Tradução	Quarenta e oito
Data de publicação	2. Januar 1919 (2 de janeiro de 1919)
Edição	n. 1
Página	20
Gênero	Poema lírico
Aspectos formais	Cinco quintetos de rimas paralelas e um verso solto e um sexteto de rimas caudatas.
Tom	Sério
Tema	Política
Assunto	Revolução de dezembro de 1918 e janeiro de 1919
Resumo	<p>Seu título alude à revolução de 1848, quando a classe média tenta atingir maior significância política no país. O eu lírico não menciona o nome de Guilherme II, como fizera em todas as ocasiões citadas até o momento. Ele apela de maneira extrema à carga semântico-afetiva do pronome plural <i>nós</i>, que predomina. Ele constrói a imagem do imperador, operando no eixo fundamental de uma comunidade imaginada, transpostos ao texto literário: selecionando aspectos de realidade histórica e obliterando outros, sempre pelo crivo subjetivo.</p> <p>O eu lírico constata, na primeira estrofe, a repressão do exército prussiano à revolução, simbolizada pelas cores da bandeira no terceiro verso e pela menção ao general de campo prussiano Friedrich von Wrangel (1784-1877). Ele fora responsável pela entrada das tropas prussianas em Berlim, que encerraram o levante na capital. Em seguida, na segunda estrofe, o eu lírico ressalta a importância da revolução, a qual passa a dominar mente e alma do cidadão, no sexto verso. Quase eufórico, empegando pontos de exclamação no sexto e sétimo versos, ele destaca o alvo das lutas de 1848. Para tanto, ele emprega o termo <i>Bürgertröpfe</i> [Bürgertröpfe], no sétimo verso, e <i>Zipfelmützen</i>, no</p>

	<p>oitavo. O termo, que significa literalmente “gorro pontiagudo”, designa, no contexto da Revolução de 1848, o cidadão que rejeitava qualquer envolvimento político. Desse modo, o burguês que rejeita a luta política é condenado pelo eu lírico.</p> <p>A pergunta que encerra a segunda estrofe (<i>Und dann?</i>) [E depois?] desperta a atenção do leitor para os acontecimentos posteriores. Os resultados não são, na perspectiva do eu lírico, muito positivos, pois ele afirma que <i>der große Sieg in den siebziger Jahren / ist uns verdammt in die Krone gefahren</i> [a grande vitória nos anos setenta / nos conduziu como condenação à coroa]. O eu lírico refere-se à vitória do exército prussiano contra o francês, em 1871, após a qual é fundado o <i>Kaiserreich</i>, como vimos no terceiro capítulo. A liberdade, entretanto, não nasce junto com o império; a coroa é muito mais um símbolo autoritário de poder, diante do qual os burgueses assumem posição submissa (décimo terceiro verso).</p>
--	---

Título	Religionsunterricht
Tradução	Aula de religião
Data de publicação	9. Januar 1919 (9 de janeiro de 1919)
Edição	n. 2
Página	47
Gênero	Poema satírico
Aspectos formais	Conjunto de doze dísticos, uma estrofe de três versos (a primeira) e uma estrofe de quatro versos (a última). Os dísticos e a última estrofe contêm rimas emparelhadas.
Tom	Humorístico, paródico
Tema	Política
Assunto	Reforma educacional
Resumo	Vide terceiro capítulo.

Título	Berliner Kämpfe
Tradução	Combates em Berlim

Data de publicação	16. Januar 1919 (16 de janeiro de 1919)
Edição	3
Páginas	69-70
Gênero	Poema lírico
Aspectos formais	Sete estrofes de extensão e métrica variadas e um derradeiro verso solto.
Tom	Sério, protestativo
Tema	Assassinatos políticos
Assunto	Assassinato dos líderes da Liga Espartaquista, Rosa Luxemburgo e Karl Liebknecht, em 15 de janeiro de 1919.
Resumo	<p>Na primeira estrofe, um sexteto de rimas paralelas, há um ambiente dominado pela revolução, palavra que inicia o poema. Refere-se à cidade de Berlim como o <i>Hexenkessel der Panke</i> [caldeirão das bruxas do Panke], no segundo verso: o <i>Panke</i> é um afluente do rio Spree, no nordeste da cidade, e é usado pelo pseudônimo Kaspar Hauser com frequência como uma metonímia para a capital. A instância enunciadora do poema faz um recorte do cotidiano da cidade, marcado pelo alvoroço dos automóveis e pelo som das armas, no terceiro verso. Ela introduz a violência acentuada do mês de janeiro em Berlim, que se estende para o quinto verso por meio da figura de canibais. É interessante notar que se afirma haver <i>Demonstrationen vorne und hinten</i> [manifestações à frente e atrás], inseridas no quarto verso, precisamente entre rifles, no terceiro, e canibais, no quinto. Elas estão fadadas a encontrar, à frente, selvagens (quinto verso) e, atrás, as armas crepitantes (terceiro verso). Em ambos os casos, transmite-se a ideia de que as manifestações – e os manifestantes – de Berlim estejam fadados à morte. A segunda estrofe é uma oitava que mantém o esquema de rimas. A extensão maior corresponde à exposição de fatores que originam a violência. O paralelismo entre o sétimo e o décimo primeiro versos, iniciados pelo advérbio temporal <i>jahrelang</i> [durante anos], aponta para o caráter reflexivo da estrofe, como se e desejasse despertar no leitor a atenção aos fundamentos da crítica</p>

	<p>à violência do governo contra os manifestantes. A instância enunciativa busca suas razões nos anos de guerra, com referências a <i>Krupp</i> e ao almirante <i>Tirpitz</i>, no nono verso. No primeiro caso, o nome está ligado à produção armamentista no período de 1914-1918, o qual encontra eco no nome do militar e amplia-se no décimo verso: <i>Jahrelang – rin in die Schützengräben!</i> [Durante anos – entre nas trincheiras!]. Ele é quase uma reprodução de ordem militar irrevidável e que se justifica, na perspectiva militar criticada na estrofe, no último verso, em que novamente se constata que a liberdade, instrumento necessário para as manifestações da primeira estrofe, está previamente aniquilada desde a guerra. Sem poder contar com o apoio do cidadão, a Liga Espartaquista encontra-se sozinha na tentativa de inscrever seu nome na história política. O final de seu trajeto é o assassinato de seus dois mentores, Rosa Luxemburgo e Karl Liebknecht. No primeiro verso da sétima estrofe, constata-se a impossibilidade de florescimento da revolução (<i>Und so stehn wir am Anfang und stehn am Ende</i>) [E assim nós estamos no começo e estamos no final], à qual se faz referência entre o terceiro, quarto e quinto verso da estrofe inicial. Entre rifles e canibais, escorre o sangue dos revolucionários, aos quais o burguês não poupa ofensas, como se observa no quadragésimo terceiro verso, cujas aspas são indícios de reprodução do discurso do outro: <i>“Lumpen! Deserteure! Proleten!”</i> [“Trapos! Desertores! Proletários!”]. No poema, tais elementos são o componente da revolução de novembro de 1918 e janeiro de 1919, para o burguês alemão.</p>
--	---

Título	Zwei Erschlagene
Tradução	Dois abatidos
Data de publicação	23. Januar 1919 (23 de janeiro de 1919)
Edição	n. 4
Página	97
Gênero	Poema lírico

Aspectos formais	Sete estrofes de extensão e métrica variáveis (entre dois a dez versos) e rimas parelhas.
Tom	Melancólico, reflexivo
Tema	Assassinatos políticos
Assunto	Assassinato de Rosa Luxemburgo e Karl Liebknecht
Resumo	<p>Na primeira estrofe, a voz do poema destaca a participação ativa de Rosa Luxemburgo e Karl Liebknecht na revolução de novembro de 1918 e janeiro de 1919 e as atitudes de ambos, que ultrapassam os limites da militância apenas teórica. Ela faz provável referência à atuação, sobretudo por parte de Luxemburgo, no jornal <i>Die Rote Fahne</i>. O paralelismo entre o terceiro e quinto versos, iniciados pelo pronome plural <i>sie</i> [eles], reforça o aspecto singular dos militantes, mencionado no segundo verso. A brevidade da estrofe serve ao seu tom introdutório. No oitavo verso, que inicia a segunda estrofe, a voz passa a se dedicar a Liebknecht. Suas palavras sobre o político não são precisamente elogiosas, pois ela o chama de <i>ein Wirrkopf von mittleren Maßen</i> [um sujeito confuso de tamanho mediano]. Nos versos seguintes, destaca-se como Liebknecht acreditava encontrar no homem comum uma forma de livrá-lo de suas agruras (sétimo verso). Contudo, a voz parece tender mais ao pessimismo do que à postura otimista de Liebknecht, empenhado em ações por cidadãos desfavorecidos, como se nota no décimo e décimo primeiro versos. Depois de se considerá-lo um <i>armer Kerl</i> [pobre sujeito], no oitavo verso, introduz-se outro sujeito plural <i>sie</i> [eles], distinto do da primeira estrofe e os quais Liebknecht não consegue superar: trata-se, certamente, de seus assassinos. Na terceira estrofe, uma oitava que segue o esquema de rimas paralelas, a voz do poema mostra-se menos racional do que na anterior. Sete dos oito versos não possuem verbos, fato que aponta para um acúmulo de ações. No décimo sexto verso, surge um personagem feminino, que se refere a Rosa Luxemburgo e a quem são dadas qualidades de liderança superiores se comparadas a Liebknecht, como é expresso em <i>der</i></p>

Mann von den zwei Beiden [dentre ambos, o homem], no décimo sexto verso. Em seguida, as experiências pessoais da ativista são elencadas como se se desejasse fundamentar ao leitor não somente as qualidades de Luxemburgo, como também mostrar sua fidelidade aos seus ideais políticos. Por se contraporem aos princípios prussianos, como se observa no décimo oitavo verso, esses acarretaram *ein Leben voll Hatz und Gefängnisleiden* [uma vida repleta de perseguição e sofrimentos no cárcere], em menção aos períodos em que ela esteve presa: seis semanas em 1904, acusada de crime de lesa majestade, e três anos e meio entre 1915 e 1918. A voz comove-se – ou revolta-se – com as fases da vida de Luxemburgo, mencionando-a três vezes na estrofe. Na estrofe, observa-se um recurso estilístico comum nos poemas de Kaspar Hauser, sejam eles satíricos ou não: o último verso, por vezes do poema, por vezes da estrofe, retoma o primeiro, igualmente do poema ou da estrofe, formando um ciclo e encerrando uma unidade temática. No caso, o vigésimo terceiro verso retoma o décimo sexto e reforça as qualidades de Luxemburgo: (*Sie hatte die stärkste Manneskraft*) [Ela tinha a mais vigorosa força masculina]. O quinteto que forma a quarta estrofe tem o mesmo esquema rímico, porém seu último verso liga-se ao primeiro da sexta. Forma-se uma cena em que o verbo *erschlagen* [assassinar] reforça a angústia do sintagma *Totenklagen* [lamentos fúnebres]. A intensidade do crime amplia-se com a menção aos dois abatidos covardemente. A cena assemelha-se ainda mais a um lugar tenebroso com a presença das aves que se alimentam de corpos, no vigésimo novo verso. Mas há outro aspecto que deve ser considerado na quinta estrofe, iniciada com o verso *die Parze des Rinnsteins zerschnitt die Fäden* [a moira da sarjeta cortou os fios]. Trata-se da referência às três moiras (Cloto, Láquesis e Átropo), figuras mitológicas que personificam o destino tanto dos mortais quanto dos deuses. O eu lírico alude a Cloto, cujo nome, segundo

	<p>o Dicionário Etimológico da Mitologia Grega¹¹⁸ (p. 65), significa “fiar”, com referência ao destino fiado pelas Moiras; [Cloto] significa, portanto, ‘a fiandeira’”. Até mesmo Cloto é incapaz de lutar contra a violência que atinge que vítima Liebknecht e Luxemburgo e interrompe seu trabalho no tear da vida. A indignação com que se trata a prisão violenta alastra-se para a quinta estrofe, na qual há a transcrição literal de um trecho publicado no jornal <i>Vorwärts</i> de 17 de janeiro de 1919 (AHRENS <i>et al.</i>, 1999, p.547): “<i>Man schlug!</i>” <i>schreibt Einer</i>, “<i>die Galizierin tot!</i>” [Alguém escreve: “Mararam a galega a pancadas!”] (trigésimo primeiro verso). A sexta estrofe é formada por um dístico. A parelha visa facilitar a gravação na memória do postulado do poeta: <i>Nicht ohne! Man kann die Körper zerschneiden. / Aber das eine bleibt von den Beiden</i>: [Não será assim! Os corpos podem ser dilacerados. / Mas, uma coisa resta de ambos:]. Na sétima e última estrofe, a instância enunciadora acentua o que considera as lições deixadas por ambos: a fidelidade a um ideal como instrumento de luta contra um mundo hostil. O último verso, que advoga o pacifismo, é graficamente deslocado à direita do poema, centralizado na página da <i>WB</i>: <i>Sie ruhen in Frieden!</i> [Eles descansam em paz!]. Assim como ocorre anteriormente, o tom pacifista tem a última palavra.</p>
--	---

Título	Zwischen den Schlachten
Tradução	Entre as batalhas
Data de publicação	30. Januar 1919 (30 de janeiro de 1919)
Edição	n. 5
Página	119
Gênero	Poema satírico
Aspectos formais	Três estrofes de cinco versos com esquema de rimas <i>abbaa</i> e uma estrofe (a quarta e última) de seis versos com esquema <i>abbbaa</i> .

¹¹⁸ Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/409973/mod_resource/content/2/demgol_pt.pdf>. Acesso em 1 jul. 2019.

Tom	Humorístico
Tema	Política
Assunto	Os políticos Gustav Noske e Wilhelm Kahl e a cidade belga de Spa.
Resumo	Vide terceiro capítulo.

Título	Olle Kamellen?
Tradução	Velhas histórias?
Data de publicação	6. Februar 1919 (6 de fevereiro de 1919)
Edição	n. 6
Página	145
Gênero	Poema lírico
Aspectos formais	Quatro estrofes de oito versos e rimas parelhas e estribilho ligeiramente deslocado à direita.
Tom	Contudente, sério
Tema	Militarismo
Assunto	A arrogância dos oficiais superiores dentro e fora das casernas e a balbúrdia e luxúria presentes nos cassinos.
Resumo	Vide terceiro capítulo.

Título	Spartacus in Moabit
Tradução	A Liga Espartaquista em Moabit
Data de publicação	13. Februar 1919 (13 de fevereiro)
Edição	n. 8
Página	186
Gênero	Poema lírico
Aspectos formais	Quatro estrofes de extensão variável (entre oito e onze versos), com predominância de rimas cruzadas.
Tom	Protestativo
Tema	Aparato jurídico
Assunto	Processo movido entre fevereiro e março contra os participantes da Liga Espartaquista.

Resumo	O eu lírico dirige-se ao seu interlocutor no primeiro verso com o intuito de chamar-lhe a atenção para a injustiça do processo: <i>Sieh da: Justitia!</i> [Olhe lá: Justiça!] (primeiro verso). A forma irônica do enunciado perpassa a descrição do aparato jurídico e seus trâmites durante o restante do poema e permite o ataque aos representantes do poder judiciário, como se pode observar em <i>Sie hat natürlich alles ganz verschlafen</i> [Obviamente ela dormiu demais], <i>und weiß nicht, was im Lande jetzt geschah</i> [e não se sabe o que aconteceu agora no país] e <i>Reiß deine Binde ab! Du bist ja blind!</i> [Arranque sua venda! Você é cega!], no quarto, quinto e décimo sétimo versos, respectivamente.
--------	--

Título	Schäferliedchen
Tradução	Cançoneta pastoril
Data de publicação	20. Februar 1919 (20 de fevereiro)
Edição	n. 9
Página	214
Gênero	Poema satírico
Aspectos formais	Alternância de versos iâmbicos de quatro sílabas e de três sílabas.
Tom	Humorístico, paródico
Tema	Imperador Guilherme II
Assunto	Fuga do monarca para a Holanda
Resumo	Vide terceiro capítulo.

Título	Eisner
Tradução	Sobre Eisner
Data de publicação	27. Februar 1919 (27 de fevereiro de 1919)
Edição	n. 10
Páginas	224-225
Gênero	Poema lírico
Aspectos formais	Estrofes de extensão variável e presença do paralelismo.
Tom	Sério, analítico, melancólico

Tema	Assassinatos políticos
Assunto	Assassinato de Kurt Eisner (1867-1919), líder do USPD no estado da Baviera.
Resumo	<p>O eu lírico refere-se a Eisner, nos versos iniciais do poema, como [...] <i>ein Mann, der noch an Ideale glaubte / und tatkräftig war</i> [um homem que ainda acreditava em ideais / e era determinado] (primeiro e segundo versos). Entretanto, <i>in Deutschland ist das tödlich</i> [na Alemanha isso é fatal] (terceiro verso). O poema é não apenas uma homenagem à postura humanista de Eisner, mas também uma dupla manifestação. A primeira volta-se à liberdade concedida a Anton Graf von Arco auf Valley, membro de uma associação de ideologia antissemita e assassino de Eisner. Para o eu lírico, trata-se de <i>ein Lümmel, ingendeiner von den Schwarz-Weiß-Roten</i> [um malandro, um sujeitinho que veste preto, branco e vermelho]¹¹⁹ (décimo quinto verso). A segunda manifestação é contra a indiferença com a qual os assassinatos políticos são vistos pela população: <i>Die Bürger nicken. / Es starb Jaurès, Karl Liebknecht, Luxemburg / Kurt Eisner</i> [Os cidadãos balançam a cabeça, aprovando / Morreram Jaurés, Karl Liebknecht, Luxemburg / Kurt Eisner] (vigésimo segundo, vigésimo terceiro e vigésimo quarto versos). Os três versos iniciam a terceira estrofe, na qual termos como <i>Särge</i> [caixão] e <i>Gräber</i> [túmulos] conferem o tom fúnebre à composição. A última estrofe adquire ares de uma prece pacifista e, ao mesmo tempo, purificadora: <i>Luft! Gib uns Luft, darin wir atmen können! Wühl unsre Seelen auf, pflüg um die Herzen / und löse uns von unserm deutschen Elend</i> [Ar! Dê-nos ar, para podermos respirar / Revolva nossas almas, lavre nossos corações / e nos liberte da nossa miséria alemã].</p>

Título	Das Lied vom Kompromiss
Tradução	A canção do acordo

¹¹⁹ Preto, branco e vermelho eram as cores da bandeira do império. Dessa forma, a crítica estende-se aos membros do antigo governo.

Data de publicação	13. März 1919 (13 de março de 1919)
Edição	n. 12
Página	297
Gênero	Poema paródico
Aspectos formais	Três estrofes de nove versos, que são gradualmente deslocados à direita da página do jornal. Um par de versos conclusivo encerra a “moral” da canção.
Tom	Humorístico, contundente
Tema	Política
Assunto	Aliança entre o militar Wilhelm Groener e o presidente Friedrich Ebert
Resumo	A aliança entre a <i>Reichswehr</i> [exército] e o governo para combater os revoltosos, sobretudo a Liga Spartacus, é comparada a <i>Tänzchen</i> [dancinhas] (primeiro verso) que contam com a presença de <i>kleine Schweine mit dem Ringelschwänzchen</i> [pequenos porcos com seus rabinhos anelados] e <i>Bullen mit erschrecklichem Gebrumm</i> [touros com seu bramido horrível] (terceiro e quarto versos). A figura dos animais não surge ao acaso. Ela simboliza os militares e os políticos do SPD, como é possível observar no quinto verso: <i>Freundlich schau die Schwarzen und die Roten</i> [Com afeto observam os Pretos ¹²⁰ e os Vermelhos]. ¹²¹ A alusão à aliança torna-se mais clara no início da segunda e terceira estrofes: <i>Seit November klingt nun dies Gavottchen</i> [Desde novembro soa essa pequena gavota] ¹²² e <i>Seit November tanzt man Minuettchen</i> [Desde novembro se dança esse ligeiro minueto]. As danças e seus intérpretes – o exército e o governo – são responsáveis pela <i>tiefer Riß</i> [profunda fenda] (quadragésimo segundo verso) que divide o país. Entretanto, ambos são incapazes de resolvê-la: <i>Dafür gibt es keinen Kompromiss!</i> [Para isso não há nenhum acordo] (quadragésimo terceiro verso).

¹²⁰ Provável alusão à cruz negra centralizada na bandeira do exército.

¹²¹ A cor vermelha é o símbolo do SPD, partido ao qual pertencia Friedrich Ebert.

¹²² Segundo Houaiss (2009, p. 960), a gavota é uma “dança popular de origem francesa, em compasso binário, em voga nos séculos XVII e XVIII”.

Título	Ein altes Lied
Tradução	Uma canção antiga
Data de publicação	20. März 1919 (20 de março de 1919)
Edição	n. 13
Página	326
Gênero	Poema paródico
Aspectos formais	Quatro estrofes de oito versos com rimas cruzadas, com alternância de cadência masculina e feminina e sem padrão métrico.
Tom	Alegre, crítico
Tema	Política
Assunto	Patriotismo militarista
Resumo	Vide terceiro capítulo.

Título	Schwere Zeit
Tradução	Tempo difícil
Data de publicação	27. März 1919 (27 de março de 1919)
Edição	n. 14
Página	360
Gênero	Poema lírico
Aspectos formais	Quatro estrofes de quatro versos jâmbicos, esquema rímico <i>abab</i> e um verso solto intercalando a terceira e quarta estrofes.
Tom	Alegre
Tema	Vida cotidiana
Assunto	Prostituição
Resumo	Mostrando ser um indivíduo curioso, o eu lírico relata o que ouve ao espreitar o quarto contíguo ao seu, quando uma voz feminina e outra masculina despertam sua atenção <i>so spät am Abend</i> [tarde da noite] (quarto verso). Na segunda estrofe ele finge ser ingênuo ao sugerir que se trata de um <i>Verbrechertat</i> [ato criminoso] (oitavo verso) – as vozes do casal no quarto <i>verklingen sacht</i> [ressoa], eles

	apenas <i>murmeln</i> [murmuram] (sexto verso). No final descobre, após perguntar abertamente à mulher sobre sua profissão, tratar-se de um ato sexual: por ser prostituta, ela não se atém a laços afetivos, pois esses só trazem preocupação.
--	---

Título	Kriegsgefangen
Tradução	Prisioneiro de guerra
Data de publicação	3. April 1919 (3 de abril de 1919)
Edição	n. 15
Página	387
Gênero	Poema lírico
Aspectos formais	Três estrofes de extensão variável. A primeira contém quinze versos, a segunda dez e a terceira treze. Rimas cruzadas e parelhas intercalam-se.
Tom	Contundente, apelativo
Tema	Guerra 1914-1918
Assunto	Ocupação do território belga
Resumo	Poema que versa sobre os crimes de guerra cometidos pelos oficiais alemães em território belga. Para o eu lírico, os militares regeram e comandaram com excesso de violência. Um exemplo é o nono verso, cujas palavras são atribuídas a um certo comandante Lehmann: <i>Wer nicht pariert, den stellt an die Wand!</i> [Quem não defender o regimento será posto contra a parede!]. Ao se fazer referências a outros atos e a militares naquele país, vincula-se a crítica à resignação civil e à ineficiência do sistema jurídico, atribuída à continuidade de juristas imperiais no governo republicano.

Título	Der zwanzigjährigen “Fackel”
Tradução	Ao vigésimo aniversário da “Fackel”
Data de publicação	10. April 1919 (10 de abril de 1919)
Edição	n. 16, Seção “Rundschau”
Página	426

Gênero	Ode
Aspectos formais	Três estrofes de extensão e esquema rímico variáveis
Tom	Laudatório
Tema	Revista <i>Die Fackel</i>
Assunto	Vigésimo aniversário da revista
Resumo	Ode livre homenageando os vinte anos de circulação da revista satírica <i>Die Fackel</i> (A Tocha), fundada e editada pelo satirista austríaco Karl Kraus (1874-1936). Para o eu lírico, um dos grandes méritos da revista foi a fidelidade à ideologia de seu fundador <i>auch in großen Zeiten</i> [mesmo nas grandes eras] (décimo primeiro verso).

Título	Mit einem blauen Auge
Tradução	Ferimentos leves
Data de publicação	17. April 1919 (17 de abril de 1919)
Edição	n. 17
Página	451
Gênero	Poema lírico
Aspectos formais	Quatro septilhas de versos jâmbicos com rimas cruzadas e encadeadas.
Tom	Crítico, contundente
Tema	Política
Assunto	Os militares e a renúncia à culpa pela derrota na guerra de 1914-1918.
Resumo	Um dos personagens principais do poema e alvo do ataque da sátira é <i>der gute, brave, liebe Ludendorff / Das wütete vier Jahre wie die Stiere</i> [bom, íntegro e querido Ludendorff, / enfurecido quatro anos como os touros] (décimo sexto e décimo sétimo versos). Na última estrofe compara-se o general a uma <i>Bestie mit den tausend Armen</i> [besta de mil braços] (vigésimo segundo verso). Após a evocação, ela é a interlocutora do eu lírico, que a aconselha a manter-se distante, pois [...] <i>keiner hätte mit dir Vieh Erbarmen</i> [ninguém teria compaixão com você, rês] (vigésimo sétimo verso).

Título	Ein Königswort
Tradução	Uma palavra régia
Data de publicação	24. April 1919 (24 de abril de 1919)
Edição	n. 18
Página	483
Gênero	Poema satírico
Aspectos formais	Poema de três estrofes com doze versos que segue diagramação incomum. As duas primeiras surgem lado a lado, e a última abaixo das anteriores.
Tom	Humorístico, irônico
Tema	O rei Friedrich August III (1865-1932) ¹²³
Assunto	Celebração dos últimos atos do monarca no poder
Resumo	As decisões finais do rei são celebradas numa perspectiva irônica. O narrador discorre sobre sua postura diante da crescente onda de revoltas que se espalham pelo território alemão a partir novembro de 1918. A abdicação do rei é comparada à ignominiosa do imperador Guilherme II, que vive “ <i>in exilio bene</i> ” ¹²⁴ e com abundante soldo de oficial reformado.

Título	Das Heil von außen
Tradução	A salvação externa
Data de publicação	1. Mai 1919 (1 de maio de 1919)
Edição	n. 19, Seção “Rundschau”
Página	516
Gênero	Poema lírico
Aspectos formais	Quatro quartetos de rimas cruzadas e um quinteto.
Tom	Crítico, contundente
Tema	Militarismo

¹²³ Último rei da Saxônia. Ele abdica no dia 13 de novembro de 1918 e proíbe a repressão violenta contra o movimento revolucionário dos trabalhadores e soldados.

¹²⁴ “Vive bem no exílio”. Em latim, no original. Referência à fuga de Guilherme II para a Holanda em novembro de 1918.

Assunto	Revitalização do militarismo ¹²⁵
Resumo	O eu lírico lamenta ver, como aponta na primeira estrofe, a permanência da estrutura militar no início da república. Para ele, as leis não alteram em nada a velha estrutura, cujos representantes perderam a guerra, mas <i>sie haben nichts dazu gelernt</i> [não aprenderam nada com isso] (décimo sexto verso), sendo que a única salvação possível, inexistente no território alemão, é <i>ein Friede, der dies Heer zerbricht</i> [uma paz que despedace esse exército] (décimo nono verso).

Título	Sehnsucht nach der Sehnsucht
Tradução	Saudade da saudade
Data de publicação	8. Mai 1919 (8 de maio de 1919)
Edição	n. 20
Página	538
Gênero	Poema lírico
Aspectos formais	Oito quartetos com rimas cruzadas.
Tom	Introspectivo
Tema	Amor
Assunto	Desejo pela musa
Resumo	O eu lírico revela seu desejo ardente de possuir sua amada. O poema explora metáforas baseadas no universo da natureza, como os pássaros papa-figo e o melro-preto, cantando embalados pelos ventos que sopram na temperatura agradável do mês de maio. O poema adquire um tom romântico ao mostrar que, apesar do ardente desejo nutrido pelo eu lírico diante da bela musa, como diz entre o vigésimo quinto e vigésimo oitavo versos: <i>So süß ist keine Liebesmelodie, / so frisch kein Bad, / so freundlich keine Brust wie die, / die man nicht hat</i> [Nenhuma melodia é tão doce / nem um banho tão fresco / nenhum seio tão amistoso quanto aquele / que

¹²⁵ O poema é escrito à luz de duas leis, publicadas em março e abril de 1919, que oficializam a formação de um corpo provisório do exército e da marinha. As leis contrariam as bases do tratado de paz que viria a ser assinado no mês seguinte.

	não se tem”), o amor é irrealizável: <i>Und strahlend überschleiert mir dein Blond / die ganze Welt</i> [E radiante sua tez loura encobre-me / o mundo todo] (trigésimo primeiro e trigésimo segundo versos).
--	---

Título	Bilanz
Tradução	Balanço
Data de publicação	15. Mai 1919 (15 de maio de 1919)
Edição	n. 21
Página	563
Gênero	Poema lírico
Aspectos formais	Cinco quartetos de rimas paralelas e dois quintetos.
Tom	Irônico
Tema	Política
Assunto	Declínio da política alemã face à estrangeira, sobretudo à americana.
Resumo	O primeiro verso do poema, <i>Deutsches Land geht in fremde Hände</i> [Território alemão vai para mãos estrangeiras] ¹²⁶ aponta para o contexto de crise interna no país. Esta situação é reforçada na primeira estrofe, quando se afirma que tanto Weimar quanto Berlim estão desorientadas. Tal desorientação tem raízes, segundo o poema, na política dos quatorze pontos do presidente norte-americano Woodrow Wilson e no significado do Tratado de Versalhes. Nos vigésimo novo e trigésimo versos, lamenta-se a situação de penúria dos civis alemães, únicos portadores de todo o ônus: <i>eine große stählerne Glocke läutet / neue, ganz neue Zeiten ein</i> [um grande sino de aço entoa / novas, novas eras” (vigésimo terceiro e vigésimo quarto versos).

Título	Preußische Professoren
--------	------------------------

¹²⁶ O verso possui um trocadilho que perde sua graça – e ironia – na tradução. “Deutsches Land”, foneticamente, muito semelhante a “Deutschland” (Alemanha, em alemão). Assim, não apenas o “território alemão”, como também o próprio país terminam em mãos estrangeiras.

Tradução	Professores prussianos
Data de publicação	22. Mai 1919 (22 de maio de 1919)
Edição	n. 22
Páginas	597-598
Gênero	Poema satírico
Aspectos formais	Sete estrofes com número variável de versos e predomínio de rimas pareadas.
Tom	Humorístico, crítico
Tema	Sistema educacional
Assunto	O papel dos professores prussianos
Resumo	Vide terceiro capítulo.

Título	Unser Militär
Tradução	O nosso militar!
Data de publicação	29. Mai 1919 (29 de maio de 1919)
Edição	n. 23
Páginas	629-630
Gênero	Poema satírico
Aspectos formais	Estrofe com extensão e métrica variáveis.
Tom	Humorístico, crítico, irônico
Tema	Os militares
Assunto	Atos e crimes militares
Resumo	Vide terceiro capítulo.

Título	Preußische Presse
Tradução	Imprensa prussiana
Data de publicação	29. Mai 1919 (29 de maio de 1919)
Edição	n. 23
Páginas	647-648
Gênero	Poema satírico
Aspectos formais	Estrofe com extensão e métrica variáveis e predomínio de rimas pareadas.

Tom	Crítico, contundente, humorístico.
Tema	Imprensa
Assunto	A imprensa prussiana como veículo de falsas notícias sobre a guerra.
Resumo	Vide terceiro capítulo.

Título	An den Unteroffizier Noske
Tradução	Ao suboficial Noske
Data de publicação	12. Juni 1919 (12 de junho de 1919)
Edição	n. 25
Página	673
Gênero	Poema lírico
Aspectos formais	Poema formado por três oitavas. Os quatro primeiros versos de cada estrofe alinham-se à esquerda, enquanto os três seguintes deslocam-se à direita e o último recua até o centro da estrofe, sempre entre aspas.
Tom	Irônico
Tema	Política
Assunto	Milícias paramilitares e Gustav Noske, ministro da <i>Reichswehr</i>
Resumo	O eu lírico tematiza a violência das milícias paramilitares <i>Freikorps</i> , grupos aos quais ele chama de <i>Corps</i> [corporação] do principal objeto de crítica, Gustav Noske. A ironia começa a ter lugar se relacionarmos a abordagem com a afirmação de Hardtwig (2005, p. 14), para quem a violência das associações paramilitares pode ser vista como um nexos com o fracasso profissional. A ironia leva à redução da importância das milícias, cujos membros, na perspectiva satírica, passam de ex-militares a meros “leões de chácara” de Noske. Vale lembrar que Noske é um político social-democrata que ocupa o cargo de ministro do exército até 1920 e responsável por delegar às milícias atos de extrema violência. Explora-se a antítese entre a figura militar e a civil. Essa cisão é representada pelo pronome <i>sie</i> [eles] (Noske e os militares) e pelo

	sujeito <i>wir</i> [nós] (o eu lírico e outros dissidentes). A paz almejada pelo sujeito <i>wir</i> é oprimida pelo sujeito <i>sie</i> .
--	--

Título	Ach, sind wir unbeliebt!
Tradução	Ah, como somos malquistos!
Data de publicação	19. Juni 1919 (19 de junho de 1919)
Edição	n. 26
Página	719
Gênero	Poema satírico
Aspectos formais	Treze pares de dísticos com rimas parelhas.
Tom	Humorístico, crítico
Tema	Política
Assunto	Abjeção às revoluções
Resumo	Vide terceiro capítulo.

Título	Ich dachte schon...
Tradução	Pensei que...
Data de publicação	26. Juni 1919 (26 de junho de 1919)
Edição	n. 27
Página	747
Gênero	Poema satírico
Aspectos formais	O poema contém cinco estrofes. As quatro primeiras são sextetos com rimas cruzadas e paralelas, e a última é uma septilha com rimas cruzadas e encadeadas.
Tom	Irônico, humorístico
Tema	Política
Assunto	O imperador Guilherme II
Resumo	Vide terceiro capítulo.

Título	Die Schweigende
Tradução	A calada
Data de publicação	3. Juli 1919 (3 de julho de 1919)

Edição	n. 28
Página	22
Gênero	Poema lírico
Aspectos formais	Poema com cinco quintetos. Os quatro primeiros são encerrados com perguntas, e o último é encerrado com uma afirmação após o <i>enjambement</i> .
Tom	Alegre
Tema	Emoções pessoais
Assunto	Motivos pessoais que despertam alegria
Resumo	No poema, há uma conversa entre três vozes masculinas sobre motivo de excitação de cada um deles. A mulher é a causa do reboiço no coração do primeiro sujeito, enquanto que o segundo, ao ser questionado, prontamente canta seu hino à bebedeira. A terceira voz, a do eu lírico, louva não apenas a bebedeira, mas o fugaz segundo que a antecede (décimo nono verso). A última estrofe é o lugar da fala feminina. Entretanto, ela se cala, e quem fala novamente é o eu lírico que enaltece a singeleza do silêncio feminino. Nele repousam observação e reflexão.

Título	Die blonde Dame singt (für Gussy Holl)
Tradução	A dama loira canta. (Para Gussy Holl)
Data de publicação	10. Juli 1919 (10 de julho de 1919)
Edição	n. 29
Página	53
Gênero	Poema paródico
Aspectos formais	Versos jâmbicos de rimas cruzadas. O refrão – exceto o terceiro – aparece entre aspas.
Tom	Irônico, crítico
Tema	Política
Assunto	Retrato da Alemanha antes, durante e depois da guerra de 1914-1918.
Resumo	O narrador narra sua trajetória desde a Alemanha <i>in seiner großen, in der kleinen Zeit</i> [em sua grande era, na miserável era] (segundo

	<p>verso) até o momento presente, inserindo suas recordações em todo o poema. Ele parte, na primeira estrofe, de um ensejo no passado (a imagem do <i>Kaiser</i> no cenário cultural e a aproximação da guerra, presente na metonímia “generais”) que se encerra com o refrão <i>Na und...?</i> (E daí?). Em seguida, ele narra a paisagem urbana da cidade grande, na qual a oposição entre a vida laboriosa do proletário é oposta ao cotidiano inalterado do cidadão que degusta sua cerveja. É na terceira estrofe que a junção de elementos distintos dá forma à imagem da guerra e suas consequências, como se observa no décimo oitavo verso: <i>Dann gab es Krieg und hohe Butterpreise</i> [Então houve guerra e encarecimentos da manteiga].¹²⁷ Diante do ambiente caótico, em que opostos passam a ocupar o mesmo espaço (idealistas, associações militares, espartaquistas, bolchevistas etc.), o narrador lança seu questionamento descrente: <i>Na und...?</i> (vigésimo quinto verso). Por fim, sua narração forma a imagem final não apenas no aspecto temporal, mas também no sentido litúrgico: revelado-se agora ser uma voz feminina, ele coloca-se diante de Deus, que a condena a ser lançada <i>in den tiefsten Höllenschlund</i> [na mais profunda garganta do inferno] (trigésimo primeiro verso). A voz mantém-se inabalável, dado que percorrer os caminhos mundanos sem paz em nada se diferiu da sentença apocalíptica.</p>
--	---

Título	Kammerspiele
Tradução	Teatro de câmara
Data de publicação	17. Juli 1919 (17 de julho de 1919)
Edição	n. 30
Página	83
Gênero	Poema paródico
Aspectos formais	Sete quartetos de rimas intercaladas.

¹²⁷ Em uma carta de 24 de junho de 1919, que Tucholsky escreve em Berlim e envia a Mary Gerold, ele afirma: “Espera-se apenas que, após a assinatura do tratado de paz, as fronteiras sejam abertas e que os preços caiam um pouco. Por enquanto está ruim: manteiga a 32 marcos, botas a 200 marcos e assim por diante” (TUCHOLSKY, 1990, p. 212).

Tom	Alegre
Tema	Espectáculos artísticos
Assunto	Atuação da atriz Leopoldine Konstantin e do ator Theodor Loos, protagonistas da comédia “A mulher e a marionete” (<i>Das Weib und der Hampelmann</i>), de Ludwig Hardt.
Resumo	No poema versa-se sobre a popularização deste tipo de espetáculo em Berlim, que não demonstra apreço por um maior rigor estético. O narrador parodia a crítica teatral e avalia negativamente a apresentação.

Título	Die Schule
Tradução	A escola
Data de publicação	24. Juli 1919 (24 de julho de 1919)
Edição	n. 31
Página	110
Gênero	Poema lírico
Aspectos formais	Aliteração e paralelismo no dístico inicial e nas oito estrofes seguintes, com rimas paralelas.
Tom	Crítico, contundente
Tema	Reforma educacional
Assunto	Polêmica entre os sociais-democratas e os políticos do partido <i>Zentrum</i>
Resumo	O eu lírico mergulha na estrutura escolar alemã e aponta anacronias. Emergem diversas referências ao conteúdo estagnado que apenas reproduz o discurso vazio em torno das batalhas e da glorificação da monarquia. Duas exceções conferem caráter cíclico ao poema. A primeira são os dois versos iniciais, que contêm a ideia central e remetem à crise política alemã: <i>Wer die Schule hat, hat das Land. / Aber wer hat die bei uns in der Hand!</i> [Quem tem a escola, tem o país. / Mas quem é que a tem nas mãos aqui!]. A segunda é a última estrofe, que retoma a ideia: <i>Wer die Jugend hat, hat das Land</i> [Quem tem a juventude, tem o país] (quadragésimo terceiro verso).

Título	Krieg und Friede. Während des Krieges verboten gewesen
Tradução	Guerra e paz. Proibido durante a guerra
Data de publicação	31. Juli 1919 (31 de julho de 1919)
Edição	n. 32
Página	145
Gênero	Poema lírico
Aspectos formais	Três oitavas de versos jâmbicos com rimas alternadas. O refrão tem destaque visual porque está levemente deslocado à direita.
Tom	Sério, incrédulo
Tema	Política
Assunto	Disposição popular para a guerra.
Resumo	O poema é formado por paradoxos desde o início. Nas três estrofes o eu lírico dá formas às imagens que aludem à violência. A oposição é feita com os versos <i>Noch ist die blühende, goldene Zeit! / Noch sind die Tage der Rosen!</i> [Ainda é a época dourada e florescente! / Ainda são os dias das rosas!], que compõem o refrão. ¹²⁸ O eixo central do poema gira em torno de duas imagens distintas, com maior predomínio da visão bélica em detrimento da paz.

Título	Nach fünf Jahren
Tradução	Cinco anos depois
Data de publicação	7. August 1919 (7 de agosto de 1919)
Edição	n. 33
Página	172
Gênero	Poema lírico
Aspectos formais	Poema com uma septilha com rimas cruzadas e três oitavas com rimas cruzadas e paralelas. Todas seguem o apelo tipográfico: os quatro primeiros versos estão alinhados próximo à margem

¹²⁸ Os versos são também o refrão de uma canção escrita por Otto Roquette em 1851. Essa é um hino de louvor à vida idílica nas vinícolas ao longo do rio Reno.

	esquerda, enquanto os seguintes deslocam-se à direita. O último verso de cada estrofe está centralizado. Paralelismo.
Tom	Protestativo, sério
Tema	Política
Assunto	Necessidade de lutar contra os apologistas da guerra
Resumo	O título do poema alude ao dia primeiro de agosto de 1914, início da guerra. Para o eu lírico, o combate encerrou-se apenas no plano cronológico, mas seus efeitos estão presentes no cotidiano, como indica a conjunção <i>und</i> [e] no início dos três versos iniciais da primeira estrofe: <i>Und Vater tot und Bruder tot / und einer kriegsgefangen / und Mutter sitzt in Rentennot</i> : [E pai morto e irmão morto / e um prisioneiro de guerra;/ e mãe em necessidades financeiras:]. O sentido anafórico da vida miserável, que resulta no sentimento de ódio no sétimo verso da primeira estrofe (<i>Und hassen</i>) [E odiamos], estende-se à estrofe seguinte, iniciada como uma continuidade desse sentimento: <i>Und hassen jenen Preußengeist / der uns geduckt, betrogen</i> [E nós odiamos aquele espírito prussiano / que nos oprimiu, enganou]. A descrição da situação miserável parte do ambiente micro – o espaço familiar – para o macro, representado pela <i>graue Elendsmassen</i> [massa cinzenta da miséria], no décimo quarto verso. A elaboração deste cenário é o prelúdio para o apelo iniciado na terceira estrofe, na qual o efeito de verbos no imperativo (<i>hör</i> e <i>wach auf</i> , que significam “escute” e “desperte”, no décimo sexto e vigésimo versos) se propaga e se amplia em intensidade na última estrofe. O eu lírico deseja incitar a luta para que os efeitos negativos da guerra sejam revertidos para seus causadores. Conclama-se uma “guerra à guerra” como caminho para se chegar à paz.

Título	Strafgericht?
Tradução	Punição? ¹²⁹

¹²⁹ O poema tem como pano de fundo a proposta de lei do ministro da justiça Otto Landsberg (1869-1957). Ela propõe estabelecer uma corte de justiça para se examinar os acontecimentos anteriores e posteriores à guerra. Os

Data de publicação	14. August 1919 (14 de agosto de 1919)
Edição	n. 34
Página	200
Gênero	Poema lírico
Aspectos formais	Nove dísticos com rimas paralelas e um terceto com rima <i>abb</i> . Todos os versos são jâmbicos.
Tom	Crítico, protestativo
Tema	Política
Assunto	A derrota na guerra de 1914-1918 e a impunidade militar
Resumo	O caráter gnômico e a liberdade formal do dístico permitem a elaboração de diferentes “pequenos vereditos” ao longo do poema, assim como acontece em <i>Religionsunterricht</i> . Na derradeira estrofe de três versos, estabelece-se algo como um “julgamento final”, condenando o general Ludendorff e o almirante Tirpitz, acusado, no quarto dístico, de receber apoio financeiro maciço da indústria.

Título	Heimkehr
Tradução	Retorno ao lar
Data de publicação	25. September 1919 (25 de setembro de 1919)
Edição	n. 40
Página	394
Gênero	Poema lírico
Aspectos formais	Sete quartetos de rimas cruzadas.
Tom	Sério
Tema	Vida cotidiana
Assunto	Homem dividido entre vida no campo e na cidade.
Resumo	A atmosfera que predomina no poema alterna-se entre um cenário idílico e um citadino. De um lado, imagens da natureza, como <i>Seesand</i> [areia do mar], no primeiro verso; <i>es rauschen freundlich blaue Meereswellen</i> [rumorejam ternamente ondas do mar

trabalhos da corte são o tema do ensaio “Dois homens em trajes civis” (*Zwei Mann in Zivil*), do pseudônimo Ignaz Wrobel, publicado na WB em 27 de novembro de 1919. Mencionamos o ensaio no terceiro capítulo.

	<p>azuladas], no quinto verso; [...] <i>Ein spätes Sonnenlicht / färbt blutigrot im Wald die moosigen Stellen</i> [uma luz do sol tardia / enrubescce os lamaçais na floresta” (sexto e sétimo versos). Do outro, um cenário urbano e seu ritmo agitado, como se observa em <i>und draußen tobt Berlin</i> [e lá fora brama Berlim], no segundo verso, e <i>Nun hör ich wieder von der Streikverbreitung</i> [E eu ouço novamente da expansão da greve], no décimo primeiro. O eu lírico refere-se à greve dos trabalhadores siderúrgicos de Berlim. Há ainda a presença do ministro Gustav Noske (décimo terceiro verso) e Walter Rathenau (vigésimo verso). Ele divide-se entre os prazeres que o descanso pode lhe proporcionar e as preocupações que surgem com as notícias que lhe chegam da cidade. Dessa inquietude surge o sentimento de não pertença, de ser um <i>outsider</i>: buscar tranquilidade torna-se ato inócuo, pois o fantasma do caos citadino é onipresente e opressor.</p>
--	--

Título	Ich schnitt es gern...
Tradução	A imagem
Data de publicação	2. Oktober 1919 (2 de outubro de 1919)
Edição	n. 41
Página	420
Gênero	Poema satírico
Aspectos formais	O poema é elaborado em cinco estrofes. A primeira, segunda e quarta são quartetos de rimas cruzadas, mesmo esquema dos dois quintetos, aos quais acrescenta-se, cada, um verso livre.
Tom	Humorístico, crítico
Tema	Política
Assunto	Sátira ao culto de uma figura política
Resumo	A crítica à idolatria submissa permeia todo o poema. Nele há uma cena cotidiana que ganha contornos de enorme importância: um garoto, ao sol do final da tarde, rabisca com entusiasmo algo sobre o asfalto. O narrador aproxima-se lentamente do local, convidando seu interlocutor a apreciar o momento. Na última estrofe revela-se

	o produto do zelo juvenil: descobre-se que o garoto rabiscara, em letras garrafais, a palavra “N.O.S.K...”, numa referência ao ministro Gustav Noske.
--	---

Título	Saisonbeginn
Tradução	Início de temporada
Data de publicação	9. Oktober 1919 (9 de outubro de 1919)
Edição	n. 42
Página	449
Gênero	Poema paródico
Aspectos formais	A primeira estrofe é um quinteto com esquema de rimas irregular. As cinco seguintes são quartetos de rimas alternadas.
Tom	Alegre
Tema	Espetáculos artísticos
Assunto	Apresentações de atores populares e o papel da imprensa.
Resumo	O poema traz referências aos vários nomes e órgãos de imprensa que demarcam o cenário teatral do momento. Destacam-se Ludwig Fulda ¹³⁰ , Walther Hasenclever ¹³¹ , Maria Orska ¹³² e Ernst Lubitsch ¹³³ . Por fim surge o “crítico do Ullstein, Scherl e Mossen”, no oitavo verso. ¹³⁴

Título	Kurländisches Landknechtslied
Tradução	A canção do lansquenê ¹³⁵ de Curlândia ¹³⁶
Data de publicação	16. Oktober 1919 (16 de outubro de 1919)
Edição	n. 43
Página	486

¹³⁰ Escritor de comédias inspirado por Gerhard Hauptmann e que se dedica também ao universo cinematográfico durante o período da guerra.

¹³¹ Dramaturgo que gozara de grande prestígio em 1914, com a estreia de seu drama *Der Sohn* (O filho). Ele é considerado um precursor do teatro expressionista.

¹³² Atriz teatral e cinematográfica. Ela reaparece em *Badetag*, analisado no terceiro capítulo.

¹³³ Diretor de *Madame Dubarry*, filme de grande sucesso à época.

¹³⁴ As editoras são responsáveis pelos jornais *Vossische Zeitung* e *Berliner Morgenpost* (Ullstein), *Berliner Tageblatt* e *Berliner Volks-Zeitung* (Mosse) e *Der Tag* e *Berliner Lokal-Anzeiger* (Scherl).

¹³⁵ Segundo o dicionário Houaiss, “soldado mercenário alemão que, nos séculos XV-XVI, servia sob o comando de oficiais de sua nacionalidade”.

¹³⁶ Localizada na região oeste da atual Letônia.

Gênero	Poema satírico
Aspectos formais	Cinco sextetos de versos jâmbicos e um quinteto.
Tom	Melancólico, lamentoso, irônico
Tema	Guerra de 1914-1918
Assunto	Miséria dos soldados rasos
Resumo	<p>O emprego de vocábulos que denotam a rudeza e a penúria do soldado de infantaria, como <i>Blut</i> [sangue], <i>Dreck</i> [sujeira] e <i>Elendsrock</i> [roupa miserável], na primeira estrofe, matiza a desesperança que encontra refúgio no constante estado de embriaguez, como se pode observar no nono e décimo versos da segunda estrofe: <i>Wir fressen unser Leibgericht / und saufen, saufen, saufen</i> [Nós devoramos nosso prato favorito / e nos embebedamos, embebedamos, embebedamos]. A situação calamitosa estende-se para um universo distante da voz poética, também um soldado. A paz e a continuidade de uma vida como militar, prometidas por Gustav Noske e presentes na terceira estrofe, mostram-se tão irrealizáveis como o retorno à pátria, cuja simbologia (segurança, conforto, revitalização, descanso etc.) é aniquilada pela imagem dos famintos na terra natal (vigésimo sétimo verso). É na quarta estrofe que o tom de lamento e sofrimento perde a predominância. Sua importância é dividida agora com a ironia do narrador. Angustiado e faminto, ele apega-se às cores <i>Schwarz-Weiß-rot</i> [preto-branco-vermelho]¹³⁷ (vigésimo novo verso). É interessante notar que todas as quatro estrofes anteriores são formadas por seis versos, o que imprime ao poema uma linha contínua entre a realidade da vida militar e os desejos do soldado. A última estrofe é um quinteto, assinalando a quebra desse equilíbrio e a entrada em cena da ironia, que põe um ponto final na busca por um retorno ao lar, prontamente negado.</p>

Título	Klagelied eines Einsamen
Tradução	Lamentação de um solitário

¹³⁷ Cores da bandeira do *Deutsches Reich* (império alemão).

Data de publicação	23. Oktober 1919 (23 de outubro de 1919)
Edição	n. 44
Página	515
Gênero	Poema lírico
Aspectos formais	Três oitavas de rimas cruzadas (os quatro primeiros versos) e paralelas (os quatro últimos). A quarta e última é uma nona.
Tom	Alegre
Tema	Vida cotidiana
Assunto	Impressões do eu lírico sobre Berlim
Resumo	<p>O leitor tem contato, na primeira estrofe, com um ambiente buliçoso e propício aos prazeres da carne, da bebida e da criminalidade. Por sentir-se excluído, o eu lírico exclama: <i>Und ich bin nicht dabei!</i> [E eu não estou nessa!] (oitavo verso). Na estrofe seguinte, surgem o salão do parlamento e as figuras anônimas que lhe animam: <i>ein Vollbartgreis im Gehrock – und er schwitzt</i> [um grisalho barbudo com sobretudo – e ele sua], no décimo verso; <i>Ein freier Mann – jedoch das Nationale / hält er steil in die Höh – der Speichel spritzt</i> [um homem livre – mas que glorifica / o nacional – a saliva escorre], no décimo primeiro e décimo segundo versos, e <i>Die Hörschaft spürt zwischen Schlaf und Wachen</i> [audiência meio sonolenta e meio desperta] (décimo terceiro verso). Todos estão à espera de receber um cargo, exceto... o eu lírico. Tal sentimento de exclusão estende-se às estrofes seguintes. Assim, na terceira, do ambiente lascivo onde se cheira cocaína, ele igualmente não faz parte, e na quarta, de volta ao ambiente público após passar brevemente pelo cinema, ele observa a agitação da cidade e de outros excluídos sociais: <i>ein alter Herr träumt unter einer Linde</i> [um velho que sonha sob uma tília] (trigésimo primeiro verso). Nesse instante desperta seu sentimento de pertença; todavia, a pertença aos excluídos.</p>

Título	Missachtung der Liebe
Tradução	Amor desprezado

Data de publicação	30. Oktober 1919 (30 de outubro de 1919)
Edição	n. 45
Página	549
Gênero	Poema satírico
Aspectos formais	Duas oitavas de rimas cruzadas (os quatro primeiros) e paralelas (os quatro últimos). A terceira e última contém onze versos, com predomínio do mesmo esquema rímico.
Tom	Humorístico
Tema	Vida cotidiana
Assunto	A vida na cidade de Berlim
Resumo	O poema traz a figura de tia Julla, que se horroriza ao ler, no ambiente pacífico e sereno de Neuruppin, sobre <i>berliner Scheußlichkeiten</i> [atrocidades berlinenses], no segundo verso. Aos olhos da personagem moralista, a cidade é uma babilônia com suas mulheres com os membros à vista e a lascívia escancarada.

Título	Revolutions-Rückblick
Tradução	Memórias da revolução
Data de publicação	6. November 1919 (6 de novembro de 1919)
Edição	n. 46
Página	576
Gênero	Poema lírico
Aspectos formais	Quatro oitavas de rimas cruzadas, inversão e paralelismo sintáticos.
Tom	Crítico, protestativo, sério
Tema	Política
Assunto	Revolução de novembro de 1918
Resumo	O eu lírico assume tom protestativo para tratar da revolução de novembro de 1918 nas quatro oitavas de rimas cruzadas marcadas por paralelismo sintático. Na primeira e segunda estrofes, ele narra acontecimentos históricos, como o último relatório de guerra do Supremo Comando Militar, a fuga do imperador para a Holanda e a união do presidente Friedrich Ebert com o ministro Gustav

	Noske. Em seguida, a anáfora <i>Wir dachten schon</i> [Nós pensávamos] presente nos três versos iniciais e no quinto verso da terceira estrofe busca expressar uma convicção de mudança, mas reforça o sentimento de frustração originado após a derrota da revolução de novembro 1918. Por fim, na última estrofe, substituiu-se a palavra <i>Gott</i> [Deus] pela onomatopeia da sirene militar.
--	--

Título	Erweckung
Tradução	Despertar
Data de publicação	13. November 1919 (13 de novembro de 1919)
Edição	n. 47
Página	610
Gênero	Poema satírico
Aspectos formais	Três oitavas de rimas cruzadas (os quatro primeiros) e paralelas (os quatro últimos).
Tom	Alegre, humorístico
Tema	Vida cotidiana
Assunto	Passagem do tempo
Resumo	O eu lírico revê Josephine, cuja aparência e personalidade muito se alteraram <i>heut, nach Jahren</i> [hoje, após anos], no primeiro verso, fato que o surpreende negativamente. Na última estrofe, ele lamenta a perda da imagem pura de Josephine e busca compreender sua dor na companhia de Germania personificada.

Título	Badetag
Tradução	Dia de banho
Data de publicação	20. November 1919 (20 de novembro de 1919)
Edição	n. 48
Página	634
Gênero	Poema satírico
Aspectos formais	Três estrofes de dezesseis versos com alternância entre rima cruzada (quatro primeiros versos) e rima geminada (oito versos seguintes). Os quatro últimos não têm esquema fixo.

Tom	Humorístico, irônico
Tema	Política e vida cultural
Assunto	Panorama das relações políticas e do meio teatral e cinematográfico
Resumo	Vide terceiro capítulo.

Título	Die Morgenpost
Tradução	A correspondência matinal
Data de publicação	27. November 1919 (27 de novembro de 1919)
Edição	n. 49
Página	674
Gênero	Poema satírico
Aspectos formais	Cinco septilhas e esquema rímico <i>abbccaa</i> .
Tom	Humorístico
Tema	Vida cotidiana
Assunto	O confronto do sujeito com a realidade circundante.
Resumo	Um sonolento eu lírico recusa-se a sair da cama para não se deparar com as notícias <i>aus West und Ost...</i> [do oeste e do leste] (sétimo verso) enviadas pela correspondência matutina. O que parece apenas um mau presságio torna-se realidade. No jornal, ele depara-se com apelos para formação de grupos de defesa civis, no décimo e décimo primeiro versos; em seguida, na terceira estrofe, ele descobre que Minnie, um provável amor do passado, irá se casar; na quarta estrofe, ele relata sobre a carta de <i>S.J.</i> (trata-se do editor da <i>WB</i> , Siegfried Jacobsohn), que exige a entrega de um poema; por fim, na quinta estrofe, ele encontra uma última carta, caída no chão. Ela é enviada pela <i>Verein der Antibolschewisten</i> [Associação dos Anti-Bolchevistas].

Título	Körperkultur
Tradução	Culto ao corpo
Data de publicação	4. Dezember 1919 (4 de dezembro de 1919)
Edição	n. 50

Página	706
Gênero	Poema lírico
Aspectos formais	Quatro sextetos com métrica variada e esquema de rimas caudatas.
Tom	Alegre, crítico
Tema	Vida cotidiana
Assunto	Papel da polícia e da imprensa em questões sexuais.
Resumo	Trata-se de um poema construído em torno de uma cena sexual retratada como um espetáculo. Gradualmente é descrito o princípio do ato sexual, com o desnudamento dos <i>weißen Glieder</i> [membros alvos] da figura feminina, no primeiro verso. Ela simboliza o sexo como atitude fisiológica, expresso pelo termo <i>Brunst</i> [cio] no quarto verso. Animalizados são o parceiro sexual e os <i>voyeurs</i> presentes no local. A segunda estrofe é estruturada com base na oposição ordem <i>versus</i> desordem. Surge a polícia, e sua imagem opõe-se à da orgia, cena já instaurada e retomada no quarto verso da segunda estrofe: “ <i>Die Orgje</i> ”. <i>Und: “Entkleidet bis zum Nabel”</i> [“A orgia”. E: “Despida até o umbigo”]. A polícia protagoniza a terceira estrofe e é criticada pelo eu lírico. Ele considera que existem tarefas mais importantes para a <i>Polizei vom Alexanderplätzchen</i> [polícia da pequena Alexanderplatz] ¹³⁸ do que controlar cenas íntimas. Essa visão de mundo estende-se à última estrofe, em que o eu lírico dirige-se à imprensa com sua constante <i>Moralgeflenne</i> [lamúria moralista], no décimo nono verso. Em sua opinião, a imprensa, assim como a polícia, deve preocupar-se com assuntos mais sérios.

Título	Der Vereinshumorist singt
Tradução	O humorista da associação canta
Data de publicação	11. Dezember 1919 (11 de dezembro de 1919)
Edição	n. 51

¹³⁸ A praça Alexanderplatz, em Berlim, torna-se, durante a década de vinte, um local marcado pela existência de prostitutas, vigaristas, ex-presidiários, desempregados etc. A esses indivíduos Walter Benjamin (1994) denomina de “negativo sociológico”.

Página	735
Gênero	Poema satírico
Aspectos formais	Paródia a um espetáculo, com a presença de um coro encerrando cada uma das quatro estrofes. Jogo de palavras.
Tom	Humorístico, paródico
Tema	Política
Assunto	A presença de militares na vida pública
Resumo	Construído na forma de uma canção, o poema é iniciado por um eu lírico que assume ares de apresentador e se dirige ao seu público para iniciar um espetáculo. Tal fato reforça a construção de um ambiente festivo, divertido e, sobretudo, fantasioso. A partir dele abrem-se as portas para a liberdade desejada pelos supostos humoristas para trazer à baila nomes como os dos generais Wilhelm Reinhardt e Ludendorff.

Título	Nach einer Nacht
Tradução	Após uma noite
Data de publicação	18. Dezember 1919 (18 de dezembro de 1919)
Edição	n. 52
Página	770
Gênero	Poema lírico
Aspectos formais	Poema com cinco estrofes. As quatro primeiras são sextetos e a quinta é uma oitava. Todas são marcadas pela alternância entre rimas cruzadas e paralelas.
Tom	Introspectivo, irônico
Tema	Vida pessoal
Assunto	Relação amorosa
Resumo	Irônico, o eu lírico demonstra sua boa disposição numa certa manhã, como expressa no primeiro verso: <i>Wie sieht die Welt heut freundlich aus!</i> [Como o mundo parece amigável hoje!]. O advérbio de tempo <i>heute</i> [hoje] sugere a insatisfação do eu lírico com o passado e sua esperança com o presente. Entretanto, ele não revela o motivo de sua disposição. A distinção entre o passado e o

	presente o hoje é mais definido com a inserção de uma imagem de jornal, notícias sobre as batalhas no Báltico e a presença do antigo imperador na Holanda.
--	--

Título	Silvester
Tradução	Noite de ano novo
Data de publicação	25. Dezember 1919 (25 de dezembro de 1919)
Edição	n. 53
Página	804
Gênero	Poema lírico
Aspectos formais	Cinco quintetos com pés métricos variados e com esquema rímico <i>abaab</i> . A sexta e última estrofe é uma septilha de rimas em <i>abaaccb</i> .
Tom	Introspectivo
Tema	Política
Assunto	Retrospectiva dos acontecimentos políticos
Resumo	O eu lírico faz uma retrospectiva de suas experiências pessoais e de acontecimentos políticos de 1919. Todos se misturam e criam, em cinco quintetos e um sexteto, um conjunto de imagens expressas como em um fluxo de consciência. Ao nome de Gustav Noske é incorporado, no décimo quinto verso, um termo significativo: <i>Handgranatenstil</i> [estilo de granada de mão]. A imagem é quase uma síntese da figura de Noske aos olhos do eu lírico, disposto a acreditar que o final do ano encerra suas preocupações.

1920

Título	Neujahr
Tradução	Ano-novo
Data de publicação	1. Januar 1920 (1 de janeiro de 1920)
Edição	n. 1
Página	25
Gênero	Poema satírico
Aspectos formais	Seis sextetos de rimas encadeadas e caudatas
Tom	Humorístico, crítico
Tema	Vida cotidiana
Assunto	Acontecimentos políticos, culturais e militares diversos
Resumo	O início do novo ano não significa, para o eu lírico, a mudança das inquietações anteriores, e apenas <i>sein guter Geist</i> [seu bom espírito], no quarto verso, e a musa estimada, no quinto, podem lhe propiciar a rima correta. Sua vida é circundada por eventos negativos, como escândalos de corrupção (décimo quarto verso), difamação e perseguição políticas (décimo sétimo e décimo oitavo versos) e, por fim, intelectuais de direita que escrevem contra a república (vigésimo oitavo e vigésimo nono versos).

Título	Lautenlied
Tradução	Canção de alaúde
Data de publicação	8. Januar 1920 (8 de janeiro de 1920)
Edição	n. 2
Página	42
Gênero	Poema satírico
Aspectos formais	Poema com sete estrofes, das quais a primeira e terceira são quintetos, e as demais quartetos. Refrão onomatopaico.
Tom	Humorístico, crítico
Tema	Política
Assunto	Crimes de guerra cometidos por militares

Resumo	Vide terceiro capítulo.
--------	-------------------------

Título	Frage- und Antwortspiel
Tradução	Jogo de perguntas e respostas
Data de publicação	22. Januar 1920 (22 de janeiro de 1920)
Edição	n. 4
Página	122
Gênero	Poema satírico
Aspectos formais	Quatro oitavas de rimas parelhas.
Tom	Paródico, humorístico, crítico
Tema	Política
Assunto	A fuga do imperador Guilherme II para a Holanda e a ineficácia dos partidos políticos.
Resumo	<p>O eu lírico inicia todas as estrofes com o mesmo verso: “<i>O holder Knabe, sag an! sag an!</i>” [Ó, gracioso rapaz, declare! declare!]. Após o imperativo, o eu lírico lança perguntas ao seu interlocutor. Os versos que seguem às perguntas são as respostas elaboradas pelo próprio eu lírico. Exemplos são os binômios <i>Hat W.T.B. dich nicht eingelullt? / Das Wetter ist an allem schuld</i> [O W.T.B. não te ludibriou? / O tempo é culpado por tudo], no terceiro e quarto versos, e <i>Was hat man mit Nicolai getan? / Der brave deutsche Studiker lärmt, / weil ihn des Professors Gesinnung härmt</i> [O que fizeram com o Nicolai? / O íntegro estudante alemão fez barulho / porque a visão de mundo do professor o frustra], no décimo, décimo primeiro e décimo segundo versos. Outras alusões históricas surgem no andamento do poema, como <i>der Deserteur von Amerongen</i> [o desertor de Amerong], no décimo quarto verso, em alusão ao local para onde foge o imperador após sua abdicação. Na última estrofe o eu lírico conclui com ironia seu jogo de perguntas e respostas revelando a indecisão de partidos políticos de esquerda, no vigésimo sétimo e vigésimo oitavo versos (<i>Links können sie nichts als alarmieren / und, wenn das Blut spritzt, retirieren</i>) [À esquerda não sabem nada além de alarmar / e,</p>

	quando escorre sangue, de se retirar”) e de direita, no trigésimo (<i>Rechts warten sie auf die Konjunktur</i>) [À direita eles esperam pela conjuntura”). A resposta final não encontra, desse modo, uma solução aos dilemas apresentados.
--	---

Título	Nicolai ¹³⁹
Tradução	Sobre Nicolai
Data de publicação	29. Januar 1920 (29 de janeiro de 1920)
Edição	n. 5
Página	151
Gênero	Poema lírico
Aspectos formais	Quatro quintetos de rimas paralelas e um verso solto
Tom	Sério, crítico
Tema	Política
Assunto	Contraposição entre duas figuras públicas
Resumo	No poema traça-se um breve histórico da vida de Nicolai, enaltecendo-o em detrimento de figuras do meio político e militar. Um exemplo é o <i>Deserteur</i> [desertor], epíteto dado ao imperador Guilherme II no décimo terceiro verso. Os elogios dirigidos a Nicolai e à sua consciência pacifista são contrapostos à atmosfera hostil da república, marcada pelos <i>Kneipenpatrioten</i> [patriotas de boteco], no décimo sétimo verso, e pela inércia da própria república.

Título	Bilanz
Tradução	Balanço
Data de publicação	5. Februar 1920 (5 de fevereiro de 1920)
Edição	n. 6
Página	182

¹³⁹ Georg Friedrich Nicolai (1874-1964), autor de *Die Biologie des Krieges* [A biologia da Guerra], cujo manuscrito surge durante o período em que serve como médico de campanha entre 1914-1918. A obra é lançada no mercado com a permissão de Nicolai somente em 1919 – nos anos anteriores o autor é vítima de um processo movido pelo exército, que o acusa de traição à pátria. Em 1920, Nicolai tenta retomar sua carreira de médico em Berlim, mas estudantes nacionalistas oferecem intensa resistência.

Gênero	Poema lírico
Aspectos formais	Três nonas com predomínio de rimas cruzadas. Paralelismo no primeiro verso de cada estrofe, iniciados com o pronome <i>jede</i> [cada].
Tom	Protestativo, sério
Tema	Vida cotidiana
Assunto	Sobrecarga de impostos e de taxas .
Resumo	O eu lírico elenca uma série de episódios pelos quais <i>müssen wir bezahlen / wir bezahlen</i> [nós precisamos pagar / nós pagamos], como ele atesta no estribilho das duas primeiras estrofes. Na segunda, ele protesta contra a obrigação de arcar pelos gastos do Estado. No vigésimo verso, surge a figura de Ludendorff, que lhe causa revolta por ter feito um jogo arriscado sem sofrer punição, a qual é, no final, imposta a outros sujeitos, no vigésimo sexto e vigésimo sétimo versos: <i>die bezahlen ich und du / und wir</i> [quem as paga sou eu e você / e nós].

Título	Wider die Liebe
Tradução	Contra o amor
Data de publicação	12. Februar 1920 (12 de fevereiro de 1920)
Edição	n. 7
Página	212
Gênero	Poema lírico
Aspectos formais	Seis quartetos de rimas cruzadas.
Tom	Introspectivo
Tema	Amor e vida cotidiana
Assunto	O amor que perde espaço para a monotonia do cotidiano
Resumo	O eu lírico busca mostrar como a realização dos desejos individuais sobrepõe-se ao princípio da vida em comum entre duas pessoas. A primeira personagem apresentada é a de uma dona de casa que folheia um jornal e surpreende-se com conteúdos considerados obscenos. Esse primeiro choque entre um ideal de amor e seu antagonista estende-se pelas outras estrofes até se

	transformar, nos últimos cinco versos, em um momento dominado pela monotonia. É a rotina que imprime à relação sua normalidade, e não uma vida toda na qual floresce o amor. A visão do cotidiano é preponderante.
--	--

Título	Dantons Tod
Tradução	A morte de Danton
Data de publicação	4. März 1920 (4 de março de 1920)
Edição	n. 10
Página	311
Gênero	Poema lírico
Aspectos formais	Três sextetos de rimas encadeadas e caudatas.
Tom	Melancólico
Tema	Política
Assunto	Consequências da revolução de 1918.
Resumo	A encenação do drama <i>A morte de Danton</i> , do dramaturgo alemão Georg Büchner (1813-1837) ¹⁴⁰ e dirigida por Max Reinhardt no <i>Deutsches Theater</i> em 1916, é o ponto de partida do eu lírico para refletir sobre os efeitos da revolução alemã de 1918. Para ele, o tom revolucionário existente no drama perde-se após a derrota em 1918. Por essa razão ele declara, nos dois últimos versos: <i>Stille. Vorbei. Es war nicht viel. / Ein Spiel. Ein Spiel.</i> [Silêncio. Acabou. Não foi muito. / Uma brincadeira. Uma brincadeira]. A morte de Danton é uma metáfora para a morte da revolução e do sentimento revolucionário de 1919.

Título	Namensänderung
Tradução	Mudança de nome

¹⁴⁰ Em 1913, quando Tucholsky desempenha a função de crítico teatral no então *Die Schaubühne*, ele publica um artigo sobre Georg Büchner. Tucholsky defende que as técnicas da obra de Büchner assemelham-se às do dramaturgo inglês William Shakespeare (1564-1616). Dessa influência origina-se uma visão de mundo e do próprio teatro pelo dramaturgo alemão que engloba a apresentação e o espectador, numa forma que busca despertar o raciocínio deste para o que vê. Note-se que Tucholsky destaca, na obra de Büchner, uma certa antecipação do efeito de estranhamento desenvolvido posteriormente por Brecht. TUCHOLSKY, Kurt. Büchner. *Die Schaubühne*. Berlim, v. 9, n. 42, p. 997, 16 out. 1913.

Data de publicação	8. April 1920 (8 de abril de 1920)
Edição	n. 15
Página	408
Gênero	Poema lírico
Aspectos formais	Cinco quartetos de rimas cruzadas e um sexteto sem predomínio de esquema rímico.
Tom	Crítico, irônico
Tema	Vida pessoal
Assunto	Panorama pelos anos de vida de Kaspar Hauser
Resumo	Destacam-se, nos dois versos iniciais do poema, a proximidade entre os dois pseudônimos e, do mesmo modo, o retorno do olhar irônico sobre os acontecimentos do mundo. Como se acordasse Tiger de sua hibernação e o incitasse a retomar sua harpa poética, Hauser expõe o apetite felino pelas ações humanas e temas políticos, com as quais Tiger há de preencher os versos de seus poemas (versos 3, 4 e 5). De acordo com o poema, um evento específico parece ter despertado o felino. O nome de Wolfgang Kapp remete imediatamente ao <i>Kapp-Putsch</i> , golpe ocorrido no mês de março e cujos responsáveis, no momento de veiculação do jornal, ainda não haviam sido presos. A metáfora seguinte – a do corpo nu, entre o décimo segundo e décimo quinto versos –, aponta para o caráter analítico que pretende ter os versos do poeta, cuja olhar crítico e satírico abrange a todos indistintamente: <i>und zieht sie alle splitternackend aus. / Nackt will ich sie. So kann ich sie verdauen. / Nackt will ich sie. Ich pfeif auf Uniform. / Nackt will ich Militärs und Kinofrauen</i> – [e despe-os todos, deixa-os nus. / Eu os quero nus. Assim posso digeri-los. / Eu os quero nus. Pouco me importa o uniforme. / Nus eu quero os militares e as artistas de cinema –]. As duas últimas estrofes, além de trazer a aproximação com leitor por meio de verbos no imperativo, instrumento retórico amplamente usado por Tiger, marca a continuidade do passado no presente, atuando como outro chamado para trazer à tona os versos

	do poeta, que afirma estar sempre ávido pela matéria de sua poesia: os diferentes setores da sociedade alemã.
--	--

1921

Título	In der Zelle
Tradução	Na cela
Data de publicação	1. September 1921 (1 de setembro de 1921)
Edição	n. 35
Páginas	224-225
Gênero	Sketch satírico
Aspectos formais	Diálogos entre personagens tipificados. Repetição da locução adverbial <i>noch einmal</i> [de novo].
Tom	Humorístico, crítico
Tema	Política
Assunto	Impunidade aos crimes políticos e aos participantes do <i>Putsch Kapp</i>
Resumo	O sketch marca o retorno de Kaspar Hauser às páginas do <i>Die Weltbühne</i> . A cena apresenta dois prisioneiros que se desentendem quanto à quantidade de fugas articuladas por outros detentos, que são <i>die Liebknecht-Leute</i> [a turma do Liebknecht] e <i>Baltikumer</i> [os dos Balcãs] (p. 225). Os dois anti-heróis de Hauser parecem estar dispostos a falar sobre assuntos sérios. Vem à tona a saída de outros detentos. Essa é a única ligação dos personagens com o mundo externo, representado por aquilo que as observações de ambos sejam capazes de reter na memória. E nem mesmo nesse instante eles concordam quanto à realidade circundante. O resultado é uma discussão à qual cada um insere um ponto de vista distinto, uma constatação ausente de credibilidade. Após discutirem e brigarem e, por esse motivo, sofrerem a repreensão do carcereiro, ambos se deitam sobre o catre e, antes de dormir, trocam breves palavras sobre a “honra da república”, considerada inferior (p. 225).

Título	Überführung
Tradução	Traslado
Data de publicação	9. März 1921 (9 de março de 1921)
Edição	n. 10
Páginas	249-250
Gênero	Sketch satírico.
Aspectos formais	Paródia à linguagem protocolar oficial. Personagens tipo. Expressões irônicas.
Tom	Humorístico .
Tema	Guerra 1914-1918.
Assunto	Repatriação de soldados mortos.
Resumo	Os personagens são cadáveres de soldados alemães em solo francês. Eles são carregados por camponeses franceses em caminhões alemães para serem trasladados para a Alemanha. Os passageiros da funesta viagem são tratados pelas características gerais que os tipificam, como <i>die erste [Leiche]</i> , <i>die zweite</i> , <i>die dritte</i> e <i>die vierte</i> [o primeiro cadáver, o segundo, o terceiro e o quarto, respectivamente]. Somente no final da peça surgem personagens nominados, que são sujeitos históricos determinados. Ao longo do <i>sketch</i> , episódios inesperados ora influenciam o destino dos quatro cadáveres, chegando até mesmo a ocultá-los na parte final, ora o dos carroceiros franceses responsáveis pela carga cadavérica. Assim como a nominalização de certas personagens, tais aspectos contribuem para a construção da sátira. Hauser encerra seu sketch com a alusão à fuga do general Ludendorff para a Suécia.

Título	Erinnerung
Tradução	Lembrança
Data de publicação	22. Juni 1921 (22 de junho de 1921)
Edição	n. 25

Páginas	632-633
Gênero	Sketch satírico.
Aspectos formais	Forte presença do dialeto berlinense. Personagens tipificados.
Tom	Humorístico.
Tema	Vida cotidiana/guerra 1914-1918.
Assunto	Relação das personagens com o ambiente local.
Resumo	Dois antigos conhecidos reencontram-se ao acaso quando validam um bilhete de metrô na estação <i>Alexanderplatz</i> . No diálogo emergem situações do cotidiano, como a citação de filmes ou de eventos políticos e conversas sempre permeadas por referências à guerra.

Título	Zehn Minuten
Tradução	Dez minutos
Data de publicação	6. Juli 1921 (6 de julho de 1921)
Edição	n. 27
Página	19
Gênero	Conto satírico.
Aspectos formais	Reticências como expressão gráfica indireta do diálogo. Emprego da primeira pessoa.
Tom	Humorístico.
Tema	Política.
Assunto	Assassinato do ministro Walter Rathenau.
Resumo	O título deste breve conto de Hauser é esclarecido na epígrafe: <i>Der gesamte Postbetrieb des Reiches ruhte am Tage der Beerdigung Walter Rathenaus von zwei Uhr bis zwei Uhr zehn Minuten</i> [Todos os postos de correios do <i>Reich</i> ficaram fechados no dia do sepultamento de Walter Rathenau entre 14 e 14h10 minutos]. Entretanto, o personagem parece não ter se atentado ao fato, e telefona aos correios precisamente durante o fechamento.

Título	Nebenan
--------	---------

Tradução	No cômodo ao lado
Data de publicação	27. Juli 1921 (27 de julho de 1921)
Edição	n. 30
Páginas	94-95
Gênero	Sketch satírico.
Aspectos formais	Personagens tipificados. Dialeto berlinense.
Tom	Humorístico.
Tema	Guerra 1914-1918.
Assunto	O general Paul Hindenburg e o imperador Guilherme II.
Resumo	<i>Im Schankzimmer einer berliner Kneipe. Nach der Polizeistunde. Der Wirt döst hinter der Theke. Aus den Zapfhähnen fallen modoton Tropfen auf das Blech. Im spärlichen Licht der zwei trüben Gasflammen ist eine dunkle Gestalt zu erkennen, die an einem Tisch kauert. Aus dem Extrazimmer tönen Stimmen.</i> [Nas dependências de um bar berlinense. Depois do horário de encerramento. O estalajadeiro sonha acordado atrás do balcão. Das torneiras de chope as gotas caem, monótonas, na chapa. Na luz escassa dos dois lampiões a gás sombrios é possível reconhecer uma forma escura de cócoras a uma mesa]. Do cômodo ao lado ecoam vozes”. É desse modo que as orientações sobre o cenário sombrio permeiam o diálogo entre o estalajadeiro e um cliente desconhecido. Descobre-se que a <i>dunkle Gestalt</i> é o imperador.

1924

Título	Kritik über den lieben Gott
Tradução	Crítica sobre o bom Deus
Data de publicação	5. Juni 1924 (5 de junho de 1924)
Edição	n. 23, Seção “Bemerkungen”
Páginas	789-790
Gênero	Crônica em prosa satírica.
Aspectos formais	Emprego de citações e locais históricos com função irônica.
Tom	Humorístico, irônico.
Tema	Sociedade.
Assunto	Inaptidão do homem face a mudanças.
Resumo	Descrição do cotidiano de Deus e dos homens, e a mútua incompreensão diante dos fatos.

Título	Gesicht
Tradução	Face
Data de publicação	3. Juli 1924 (3 de julho de 1924)
Edição	n. 27, Seção “Bemerkungen”
Página	33
Gênero	Crônica em prosa.
Aspectos formais	Emprego abundante de adjetivos e períodos breves.
Tom	Descritivo.
Tema	Funcionalismo público.
Assunto	Inalterabilidade da máquina burocrática.
Resumo	Através de orações breves e coordenadas, narram-se os aspectos físicos, sociais e, por meio de menções a atividades cotidianas, também os pessoais de um sujeito inominado. A generalização é coroada ao final da crônica com a não nomeação do rosto descrito, o que dá caráter universal ao sujeito descrito.

Título	Haus im Neubau
--------	----------------

Tradução	Arquitetura atual das casas
Data de publicação	4. September 1924 (4 de setembro de 1924)
Edição	n. 36, Seção “Bemerkungen”
Páginas	365-366
Gênero	Crônica em prosa.
Aspectos formais	Predomínio de orações coordenadas e breves.
Tom	Crítico.
Tema	Comportamento.
Assunto	Moradias atuais menores e comportamento dos proprietários.
Resumo	O autor sintetiza nessa breve crônica a diferença entre as antigas moradias – maiores e de qualidade superior – e as atuais, diminuídas a apenas “quatro dedos de largura” (p. 366). Mas o que se mantém inalterado é o orgulho ostensivo do senhorio, oposto à pequenez do que agora lhe pertence.

Título	Hausbesitzer in der Loge
Tradução	O proprietário no camarote
Data de publicação	16. Oktober 1924 (16 de outubro de 1924)
Edição	n. 42
Páginas	600-601
Gênero	Crônica em prosa.
Aspectos formais	Prosa reflexiva marcada por perguntas retóricas.
Tom	Crítico.
Tema	Desigualdade social.
Assunto	Proprietário de imóvel como símbolo de status social e econômico.
Resumo	No teatro, pouco antes do início da peça, o narrador lança seu olhar sobre o proprietário do imóvel em que mora, sentado à frente, à esquerda, no camarote. A partir desse instante, o narrador reflete sobre o poder simbólico exercido pelo proprietário e sua posse diante de sujeitos sem-teto ou habitantes de cortiço. Desse modo, a crônica tonaliza-se pela crítica social, na qual um terreno sobrepõe-se a valores humanos.

Título	Herr Wendriner kauft ein
Tradução	Senhor Wendriner faz compras
Data de publicação	23. Oktober 1924 (23 de outubro de 1924)
Edição	n. 43
Página	636
Gênero	Monólogo satírico.
Aspectos formais	Reprodução da oralidade e variação linguística.
Tom	Humorístico, irônico, crítico.
Tema	Cotidiano.
Assunto	Um dia de compras e diferentes temas que entremeiam o suposto diálogo.
Resumo	Debute do personagem Sr. Wendriner nas páginas do periódico. Em meio à balbúrdia que surge como pano de fundo de suas palavras, Wendriner revela suas opiniões sobre assuntos do momento, como o preço da manteiga e processos políticos.

1925

Título	Dienstzeugnisse
Tradução	Cartas de recomendação
Data de publicação	3. März 1925 (3 de março de 1925)
Edição	n. 9
Páginas	329-330
Gênero	Paródia satírica em prosa
Aspectos formais	Extensa adjetivação.
Tom	Humorístico, irônico, crítico.
Tema	Política e cultura.
Assunto	Atividades desempenhadas por personalidades distintas.
Resumo	Nessa paródia à estrutura e à finalidade da carta de recomendação, Hauser descreve as atividades desempenhadas por políticos, escritores e juristas, outorgando, ao final de cada uma delas, sua aprovação ou reprovação. Destaca-se que o aval encerra o juízo de valor acerca de cada um de seus “funcionários”.

Título	Jemand besucht Etwas mit seinem Kind
Tradução	Alguém visita Alguma Coisa com seu filho
Data de publicação	10. März 1925 (10 de março de 1925)
Edição	n. 10
Páginas	350-351
Gênero	Narrativa satírica.
Aspectos formais	Predomínio da primeira pessoa do singular e marcas de diálogo.
Tom	Memorativo, crítico.
Tema	Guerra de 1914-1918.
Assunto	Combates entre soldados, com destaque à violência alemã.
Resumo	Estrutura similar à das breves crônicas do Senhor Wendriner. Aqui um narrador anônimo conta ao seu filho sobre suas experiências vividas em campos de combate. As referências indicam tratar-se da guerra de 1914-1918. Visto que o narrador descreve os últimos

	suspiros de seu amigo e soldado Blanchard e refere-se ao dia em que <i>dann kamen die Deutschen</i> [e então vieram os alemães] (p. 351), pode-se presumir que a história é reproduzida pela perspectiva francesa.
--	--

Título	Herr Wendriner erzieht seine Kinder
Tradução	Senhor Wendriner educa seus filhos
Data de publicação	7. April 1925 (7 de abril de 1925)
Edição	n. 14
Páginas	521-522
Gênero	Monólogo satírico
Aspectos formais	Reprodução da oralidade e variação linguística.
Tom	Humorístico, irônico, crítico.
Tema	Cotidiano.
Assunto	“A grande conjuntura do tempo” (p. 522).
Resumo	O senhor Wendriner aparece, nesse recorte de seu cotidiano, sentado à mesa junto com seu filho Max e acompanhado de um sujeito inominado e não pertencente ao seu círculo estreito de amizade. Essa relação é representada pelo emprego, por parte de Wendriner, do pronome formal <i>Se</i> [corruptela de <i>Sie</i> , equivalente a <i>senhor/senhora</i>]. A conversa entre os adultos é interrompida pela criança e seus maus hábitos.

Título	Dienstzeugnisse
Tradução	Cartas de recomendação
Data de publicação	9. Juni 1925 (9 de junho de 1925)
Edição	n. 23
Páginas	856-857
Gênero	Paródia satírica em prosa
Aspectos formais	Alternância entre pronome pessoal de primeira pessoa do singular e plural.
Tom	Humorístico, irônico, crítico.

Tema	Política e cultura.
Assunto	Atividades desempenhadas por personalidades distintas.
Resumo	Novamente surgem nomes ligados aos mais diversos fatos políticos e culturais. Além da presença de nomes próprios, recurso que preenche e direciona a ironia textual, Hauser estende esse tropo a categorias universais, ao completar nomes com um grande X ou termos como <i>unlesbar</i> [ilegível] (p. 856).

Título	Herr Wendriner nimmt ein Bad
Tradução	Senhor Wendriner toma banho
Data de publicação	30. Juni 1925 (30 de junho de 1925)
Edição	n. 26
Páginas	971-972
Gênero	Monólogo satírico.
Aspectos formais	Reprodução da oralidade e variação linguística.
Tom	Humorístico, irônico, crítico.
Tema	Cotidiano.
Assunto	Instituições e personagens políticos.
Resumo	Ao contrário dos monólogos anteriores, o senhor Wendriner nomeia seu interlocutor. Ao entrar no vestuário pouco antes de dirigir-se à praia no Mar do Norte, ele encontra-se com <i>Gumpel</i> [provável alusão ao jornalista E. J. Gumbel]. Durante a conversa, na qual as reações de <i>Gumpel</i> são registradas somente pelas palavras de Wendriner, surgem referências a instituições e personalidades, como à agência cinematográfica alemã <i>UFA</i> ou ao ex-imperador Guilherme II.

Título	Nachher
Tradução	No além
Data de publicação	7. Juli 1925 (7 de julho de 1925)
Edição	n. 27, Seção “Bemerkungen”
Página	34

Gênero	Narrativa breve (<i>Skizze</i>)
Aspectos formais	Diálogo. Tratamento formal através do pronome <i>Sie</i> .
Tom	Memorativo, sério.
Tema	Comportamento humano.
Assunto	Sentimento de pudor.
Resumo	Nesse breve diálogo, dois conhecidos – mas não amigos – conversam sobre as piores impressões no local. Trata-se de um local de banho, mas não fica claro se é uma praia (como acontece com o monólogo satírico anterior de Wendliner) ou de uma piscina coberta. Ressalta-se, contudo, que um dos interlocutores critica duramente a solidão sentida no momento inicial de sua chegada, quando se sente vítima de escárnio. O diálogo não possui estrutura satírica.

Título	Herr Wendliner hat Gesellschaft
Tradução	Senhor Wendliner tem companhia
Data de publicação	11. August 1925 (11 de agosto de 1925)
Edição	n. 32
Páginas	214-215
Gênero	Monólogo satírico.
Aspectos formais	Reprodução da oralidade e variação linguística.
Tom	Humorístico, irônico, crítico.
Tema	Imprensa.
Assunto	Qualidade questionável de notícias veiculadas.
Resumo	Após despedir-se, tarde da noite, de seus convidados (<i>Frau Doktor</i> e <i>Herr Welsch</i>) [senhora doutora e senhor Welsch], Wendliner dirige-se a um sujeito a quem trata por <i>du</i> . Devido ao teor da conversa e às referências locais, como a porta que ele fecha, pode-se deduzir tratar-se de sua esposa. Nesse ambiente íntimo e seguro do lar, Wendliner dá voz a si mesmo para criticar as notícias de jornal.

Título	Nachher
--------	---------

Tradução	No além
Data de publicação	25. August 1925 (25 de agosto de 1925)
Edição	n. 34, Seção “Bemerkungen”
Página	310
Gênero	Narrativa breve (<i>Skizze</i>)
Aspectos formais	Diálogo. Tratamento formal através do pronome <i>Sie</i> .
Tom	Irônico.
Tema	Comportamento.
Assunto	Contraste entre comportamento rude e rotina.
Resumo	Nesse diálogo que se passa nas nuvens, dois personagens divagam sobre os acontecimentos terrenos antes de se encontrarem com o <i>sympathisch</i> [simpático] e <i>lieben Gott</i> [amável Deus] para um café da tarde. Dele participam, segundo os personagens, <i>Gandhi, Alfred Polgar, einer von den unbekanntem Soldaten und dann irgendein Neuer</i> [Gandhi, Alfred Polgar, um dos soldados desconhecidos e algum novato].

Título	Herr Wendriner beerdigt einen
Tradução	O senhor Wendriner sepulta alguém
Data de publicação	1. September 1925 (1 de setembro de 1925)
Edição	n. 35
Páginas	345-346
Gênero	Narrativa satírica.
Aspectos formais	Reprodução da oralidade e variação linguística.
Tom	Humorístico, irônico, crítico.
Tema	Economia.
Assunto	Personagens ligados ao contexto econômico.
Resumo	O sepultamento de um conhecido é o pretexto para Wendriner analisar, superficial e ironicamente, os papéis de determinados nomes ligados ao cenário econômico. Seu olhar atento aos detalhes não deixa passar despercebido nem mesmo o valor da herança deixada pelo falecido a sua esposa.

Título	Nachher
Tradução	No além

Data de publicação	15. September 1925 (15 de setembro de 1925)
Edição	n. 37, Seção “Bemerkungen”
Páginas	429-430
Gênero	Narrativa breve (<i>Skizze</i>)
Aspectos formais	Diálogo. Tratamento formal através do pronome <i>Sie</i> .
Tom	Reflexivo.
Tema	Passagem do tempo.
Assunto	“O significado do todo, da constante repetição” (p. 430)
Resumo	Nesse diálogo entre os dois personagens angelicais e inominados, procura-se a resposta à questão talvez mais discutida pelos seres terrenos: a repetição de determinados acontecimentos. No caso, destaca-se o preciso intervalo de sete anos.

Título	Nachher
Tradução	No além
Data de publicação	29. September 1925 (29 de setembro de 1925)
Edição	n. 39, Seção “Bemerkungen”
Páginas	509-510
Gênero	Narrativa breve (<i>Skizze</i>).
Aspectos formais	Diálogo. Tratamento formal através do pronome <i>Sie</i> .
Tom	Reflexivo.
Tema	Passagem do tempo.
Assunto	Experiências de vida e arrependimentos.
Resumo	Depois de um dos dois seres celestiais remar <i>durch den endlosen Raum, in farblosem Licht</i> [pelo espaço infinito, em luzes acromáticas] (p. 509), eles começam a conversar sobre suas experiências e aprendizados enquanto seres vivos. Após ser questionado se aprendera a nadar, o narrador homodiegético passa a questionar-se sobre a validade de seus atos e o pouco valor dado aos instantes mais simples da existência. Ao final, afirma que repetiria todos seus atos novamente, como se surgisse, nesse instante, o desejo de marcar novamente seus passos no mundo terreno.

Título	Herr Wendriner betrügt seine Frau
Tradução	Senhor Wendriner trai sua esposa
Data de publicação	6. Oktober 1925 (6 de outubro de 1925)
Edição	n. 40
Páginas	543-545
Gênero	Narrativa satírica.
Aspectos formais	Reprodução da oralidade e variação linguística.
Tom	Humorístico, irônico, crítico.
Tema	Matrimônio.
Assunto	Fidelidade conjugal como símbolo moral.
Resumo	Em seu escritório, Wendriner é surpreendido por um colega de trabalho que afirma tê-lo visto em um espetáculo de variedades no final de semana. Nada soaria estranho, exceto o fato de Wendriner ter sido flagrado numa conversa demasiadamente íntima com uma mulher loira (p. 543) enquanto sua esposa está ausente, viajando. A narrativa breve é o local em que a instituição do matrimônio e suas leis são debatidas pelo amoral Wendriner.

Título	Nachher
Tradução	No além
Data de publicação	20. Oktober 1925 (20 de outubro de 1925)
Edição	n. 42, Seção “Bemerkungen”
Páginas	621-622
Gênero	Narrativa breve (<i>Skizze</i>).
Aspectos formais	Diálogo. Tratamento formal através do pronome <i>Sie</i> .
Tom	Humorístico, crítico.
Tema	Deus.
Assunto	Vida regrada.
Resumo	Os interlocutores iniciam uma divergente conversa sobre a mania de perfeição adquirida por Deus, que fez a contagem do todo

	existente (p. 621). O axioma serve de pretexto para ambos defenderem uma vida vivida de maneira mais desregrada.
--	--

Título	Die Unpolitische
Tradução	A apolítica
Data de publicação	10. November 1925 (10 de novembro de 1925)
Edição	n. 45
Páginas	724-726
Gênero	Narrativa satírica.
Aspectos formais	Reprodução do dialeto berlinense em contraste com a língua padrão.
Tom	Humorístico, crítico, irônico.
Tema	Política.
Assunto	SPD e políticos prussianos.
Resumo	Neste diálogo entre um representante de uma <i>Kriegerverein</i> [clube militar] e a senhora Zinschmann, vêm à tona assuntos do momento, como a recente eleição do general Hindenburg à presidência da república. Durante a conversa, a senhora Zinschmann não abdica de seu dialeto berlinense para ressaltar a derrota do SPD nas últimas eleições, repreender as travessuras infantis que interrompem o diálogo e afirmar, no final, que <i>mit Polletik – da befasse ick mir nu jahnich!</i> [de política – eu não me ocupo de forma alguma!] (p. 726).

Título	Nachher
Tradução	No além
Data de publicação	17. November 1925 (17 de novembro de 1925)
Edição	n. 46, Seção “Bemerkungen”
Páginas	777-778
Gênero	Narrativa breve (<i>Skizze</i>).
Aspectos formais	Diálogo. Tratamento formal através do pronome <i>Sie</i> .
Tom	Reflexivo, humorístico.

Tema	Dinheiro.
Assunto	Interesses financeiros.
Resumo	O pretexto para mais um diálogo entre os personagens celestiais é o riso repentino do interlocutor a propósito do seu oitavo aniversário de morte. Causa-lhe um riso, ou <i>Station auf der Reise zwischen Lachen und Weinen</i> [parada na viagem entre rir e chorar] (p. 777), refletir acerca das constantes brigas do herdeiros após a partida do ente querido. Entretanto, a conversa chega ao final com o relâmpago ruidoso emitido por <i>der Allwissende</i> [o Onisciente] (p. 778).

Título	Zu Weihnachten
Tradução	No natal
Data de publicação	24. November 1925 (24 de novembro de 1925)
Edição	n. 47
Páginas	803-805
Gênero	Resenha
Aspectos formais	Predomínio de períodos explicativos.
Tom	Analítico.
Tema	Literatura
Assunto	Obras de Walter von Molo, Max Scheler, Rudolf Marsch, Sven Fleurons, Josef Jansen, Oberkellner Jensch, Hedwig Heyl e Bertolt Brecht.
Resumo	Hauser, que raramente dedica-se à resenha, considera a obra <i>Pankraz Lausebums</i> , de Molo, algo distinto das leituras de entretenimento. Em sua opinião, a principal qualidade é o conflito psíquico dos personagens. A obra de Scheler, <i>Persönlichkeitsrhythmus und Kulturgenius</i> [Ritmo de personalidade e gênio cultural], é valorosa por apresentar a distinção entre o Ser em sentido próprio e o Ser no atribuído por Hegel. Marsch, à época do conflito general do exército, escreve obra interessante para os historiadores do período bélico (p. 803). A obra de Fleurons é, segundo o crítico, repleta de belas poesias. Trabalho poético

	distinto realiza, ainda segundo Hauser, Josef Jansen, em sua reelaboração da <i>Saga dos Nibelungos</i> . Na resenha, Hauser aborda ainda a obra de Jensch, um <i>geschichtliches Dokument allerbestn Ranges</i> [documento histórico de nível excelente] (p. 804) sobre a vida dos soldados nos quartéis-generais; um livro de receitas de Heyl; a coletânea de poemas organizada por Brecht e, por fim, a de Rümelin, um <i>entzückende Bilderbuch</i> [livro ilustrado encantador] (p. 805).
--	---

Título	Nachher
Tradução	No além
Data de publicação	8. Dezember 1925 (8 de dezembro de 1925)
Edição	n. 49, Seção “Bemerkungen”
Páginas	884-885
Gênero	Narrativa breve (<i>Skizze</i>).
Aspectos formais	Diálogo. Tratamento formal através do pronome <i>Sie</i> .
Tom	Entusiástico.
Tema	Cotidiano.
Assunto	Popularização dos cinemas.
Resumo	Após ser incitado por <i>O</i> a ver os filmes em cartaz nos cinemas terrenos, o interlocutor do narrador descreve com entusiasmo a programação completa de alguns cinemas. A conversa decorre animadamente, até que ele começa a falar sobre filmes de amor. Embaraçados, ambos se calam.

Título	Nachher
Tradução	No além
Data de publicação	22. Dezember 1925 (22 de dezembro de 1925)
Edição	n. 51, Seção “Bemerkungen”
Páginas	964-965
Gênero	Narrativa breve (<i>Skizze</i>).
Aspectos formais	Diálogo. Tratamento formal através do pronome <i>Sie</i> .

Tom	Humorística, reflexiva.
Tema	Comportamento.
Assunto	Ódio e inveja.
Resumo	Num momento de aparente tédio, os dois personagens celestes buscam não mais falar daqueles que habitam a orbe. Entretanto, voltam-se a eles novamente ao elegerem o mote da vez: o ódio e inveja como elementos constitutivos do homem. Para tanto, o protagonista emprega uma alegoria do jóquei e seu cavalo vencedor, ambos vítimas de comentários maldosos do amigo.

Título	Die Reise nach dem Mond
Tradução	A viagem para a lua
Data de publicação	29. Dezember 1925 (29 de dezembro de 1925)
Edição	n. 52
Página	989
Gênero	Crônica satírica.
Aspectos formais	Emprego de personagens históricas com função irônica.
Tom	Humorístico, irônico, crítico.
Tema	Cultura e Política.
Assunto	Uma fantástica viagem à lua.
Resumo	Após ter conhecimento de um concurso realizado por um jornal francês, o narrador propõe que o mesmo evento seja realizado na Alemanha. Esse consiste numa hipotética viagem à lua, acompanhado de quarenta personalidades políticas e culturais, das quais a metade deveria ser deixada no astro. Hauser cita possíveis nomes que o acompanhariam na viagem de ida e de volta, dado que os habitantes da lua não os admitiriam por lá (p. 989).

1926

Título	Herrn Wendriners Jahr fängt gut an
Tradução	O ano do senhor Wendriner começa
Data de publicação	5. Januar 1926 (1 de janeiro de 1926)
Edição	n. 1
Páginas	30-33
Gênero	Narrativa satírica.
Aspectos formais	Reprodução da oralidade e variação linguística.
Tom	Humorístico, irônico, crítico.
Tema	Ano novo.
Assunto	Rotina de trabalho.
Resumo	O ritmo de trabalho de Wendriner não se altera no início do ano. Em seu escritório, as preocupações cotidianas, como as contas a pagar e as reportagens que devem ser entregues, preenchem os breves diálogos com diversos personagens. Elas são recortes da realidade e, como tal, relacionam-se com problemas, como acordos políticos que o afetam.

Título	Nachher
Tradução	No além
Data de publicação	19. Januar 1926 (19 de janeiro de 1926)
Edição	n. 3, Seção “Bemerkungen”
Páginas	117-118
Gênero	Narrativa breve (<i>Skizze</i>)
Aspectos formais	Diálogo. Tratamento formal através do pronome <i>Sie</i> . Metáforas.
Tom	Alegre, reflexivo
Tema	Comportamento
Assunto	Relação do homem com a passagem do tempo
Resumo	Os personagens refletem sobre a sensação onírica da existência do tempo e a constante busca pela realização dos desejos, expressa hiperbolicamente pelo termo <i>Hunger</i> [fome] (p. 118).

Título	Nachher
Tradução	No além
Data de publicação	2. Februar 1926 (2 de fevereiro de 1926)
Edição	n. 5, Seção “Bemerkungen”
Páginas	196-197
Gênero	Narrativa breve (<i>Skizze</i>)
Aspectos formais	Diálogo. Tratamento formal através do pronome <i>Sie</i> .
Tom	Reflexivo
Tema	Comportamento
Assunto	Homem solitário na multidão
Resumo	Recorrentes nos diálogos são as recordações sobre a vida terrena, sobretudo do personagem que habita as nuvens há menos tempo. Ele descreve como sua vida em sociedade consumira o <i>Élan der Potenz</i> [élan da potência] (p. 197) na medida em que aumentava sua solidão entre os homens.

Título	Nachher
Tradução	No além
Data de publicação	23. Februar 1926 (23 de fevereiro de 1926)
Edição	n. 8, Seção “Bemerkungen”
Páginas	315-316
Gênero	Narrativa breve (<i>Skizze</i>).
Aspectos formais	Diálogo. Tratamento formal através do pronome <i>Sie</i> .
Tom	Irônico, crítico, humorístico.
Tema	Sociedade.
Assunto	Vida e morte de mártires.
Resumo	Excepcionalmente, quem conta sobre experiências passadas não é o narrador, mas sim seu interlocutor, habitante mais antigo das nuvens divinas. Ele narra a “crucificação sem cruz” (p. 316) de uma oferenda para encerrar um ciclo de infecções.

Título	Prophezeihungen
--------	-----------------

Tradução	Profecias
Data de publicação	16. März 1926 (16 de março de 1926)
Edição	n. 11, Seção “Bemerkungen”
Página	436
Gênero	Aforismo satírico
Aspectos formais	Brevidade.
Tom	Crítico, irônico, humorístico.
Tema	Política e militarismo.
Assunto	Diversos.
Resumo	Cada um das quatro breves profecias não se volta a acontecimentos futuros, mas sim a passados ou a presentes, como o soldo atual do imperador e presos políticos.

Título	Herr Wendriner kann nicht einschlafen
Tradução	Senhor Wendriner não consegue adormecer
Data de publicação	30. März 1926 (30 de março de 1926)
Edição	n. 13
Páginas	510-511
Gênero	Narrativa satírica.
Aspectos formais	Reprodução da oralidade e variação linguística.
Tom	Humorístico, irônico, crítico.
Tema	Cotidiano.
Assunto	Problemas pessoais.
Resumo	As preocupações que acometem o personagem em sua cama têm caráter universal: as contas a pagar, o ganho de peso, os empecilhos no trabalho etc. Ao contrário de outras ocasiões, desta vez Wendriner não se dirige a interlocutores, mas fala consigo mesmo sobre os problemas.

Título	Gruß nach vorn!
Tradução	Saudações para o futuro!
Data de publicação	6. April 1926 (6 de abril de 1926)

Edição	n. 14, Seção “Bemerkungen”
Páginas	555-556
Gênero	Narrativa satírica.
Aspectos formais	Interlocução através do pronome <i>du</i> . Perguntas retóricas.
Tom	Humorístico, irônico.
Tema	Política.
Assunto	O governo de Weimar.
Resumo	Dirigindo-se ao seu leitor de 1985, Hauser relata-lhe os problemas que o circundam, questionando o homem do futuro em que medida suas inquietações diferenciam-se dos cidadãos de Weimar.

Título	Nachher
Tradução	No além
Data de publicação	13. April 1926 (13 de abril de 1926)
Edição	n. 15, Seção “Bemerkungen”
Páginas	594-596
Gênero	Narrativa breve (<i>Skizze</i>).
Aspectos formais	Extensa adjetivação. Narrador onisciente.
Tom	Melancólico.
Tema	Solidão.
Assunto	Continuidade da vida.
Resumo	O narrador está agora sozinho nas nuvens celestes. Seu companheiro de reflexões sobre a vida terrena não lhe faz mais companhia, pois acabara de tornar-se um novo ser: um bebê. Enquanto ele volta a ser vida, o narrador permanece só.

Título	Das große Q.
Tradução	O grande Q.
Data de publicação	20. April 1926 (20 de abril de 1926)
Edição	n. 16, Seção “Bemerkungen”
Páginas	635-636
Gênero	Narrativa satírica.

Aspectos formais	Diálogo .
Tom	Irônico, crítico, humorístico.
Tema	Política.
Assunto	Jornal parisiense <i>Quotidien</i> .
Resumo	O diálogo gira em torno do significado da imagem estampada na capa do jornal: uma mulher vestida de branco apontando para a letra “q”.

Título	Interview
Tradução	Entrevista
Data de publicação	27. April 1926 (27 de abril de 1926)
Edição	n. 17
Páginas	670-671
Gênero	Narrativa satírica.
Aspectos formais	Repetição do verbo <i>sagen</i> .
Tom	Irônico, humorístico, crítico.
Tema	Imprensa.
Assunto	Ausência de novidades.
Resumo	Em um diálogo quase absurdo devido à extensa repetição do verbo <i>sagen</i> , dois supostos jornalistas discutem a difícil busca por novas notícias.

Título	Herr Wendriner in Paris
Tradução	Senhor Wendriner em Paris
Data de publicação	4. Mai 1926 (4 de maio de 1926)
Edição	n. 18
Páginas	709-711
Gênero	Narrativa satírica
Aspectos formais	Reprodução da oralidade e variação linguística.
Tom	Humorístico, irônico, crítico.
Tema	Paris.
Assunto	Vida na capital francesa

Resumo	Em seu diálogo com o colega Welsch, Wrobel relata não apenas os momentos de descanso, mas também os de certo ceticismo e estranhamento. A felicidade de estar novamente em casa é a expressão (irônica) com a qual encerra sua narrativa.
--------	---

Título	Konversation
Tradução	Conversaão
Data de publicação	18. Mai 1926 (18 de maio de 1926)
Edição	n. 20
Páginas	785-786
Gênero	Narrativo.
Aspectos formais	Repetição de perguntas retóricas.
Tom	Humorístico.
Tema	Cotidiano.
Assunto	Relações pessoais.
Resumo	A conversa entre Magda e <i>Arturchen</i> [Arturzinho] (p. 785) ocorre de forma quase monológica. Tal estrutura é corroborada pela diagramação do texto: ele é dividido em duas colunas. À esquerda estão as falas ininterruptas de Magda, e à direita encontram-se os pensamentos de Arturzinho.

Título	Herr Wendriner erzählt eine Geschichte
Tradução	Senhor Wendriner conta uma história
Data de publicação	25. Mai 1926 (25 de maio de 1926)
Edição	n. 21
Páginas	824-826
Gênero	Narrativa satírica.
Aspectos formais	Reprodução da oralidade e variação linguística.
Tom	Humorístico, irônico, crítico.
Tema	Cotidiano.
Assunto	Um jovem de Breslau.

Resumo	Durante uma refeição em um domingo, Wendriner tenta contar ao colega Welsch o contato com um estranho após o teatro. Entretanto, seu intento fracassa devido às inúmeras interrupções.
--------	--

Título	Kochbücher
Tradução	Livros de culinária
Data de publicação	20. Juli 1926 (20 de julho)
Edição	n. 29
Página	90
Gênero	Paródia satírica.
Aspectos formais	Campo semântico da culinária.
Tom	Irônico, crítico, humorístico.
Tema	Política.
Assunto	Ideologias democrata, socialdemocrata, particular e <i>völkisch</i>
Resumo	Cada uma das quatro ideologias é apresentada em um diferente livro de receita.

Título	Traum
Tradução	Sonho
Data de publicação	17. August 1926 (17 de agosto de 1926)
Edição	n. 33, Seção “Bemerkungen”
Páginas	275
Gênero	Parábola.
Aspectos formais	Extensa adjetivação. Emprego do <i>Konjunktiv I</i> .
Tom	Irônico, crítico.
Tema	Sociedade.
Assunto	Exploração do trabalhador.
Resumo	Apesar do caráter hermético, observa-se a exploração alienante do homem, simbolizada pela <i>Ding</i> [coisa] que devora o cérebro da água em vida.

Título	Wetten, dass...?
--------	------------------

Tradução	Quer apostar que...?
Data de publicação	24. August 1926 (24 de agosto de 1926)
Edição	n. 34, Seção “Bemerkungen”
Página	315
Gênero	Paródia satírica
Aspectos formais	Repetição da pergunta-título.
Tom	Humorístico, crítico, irônico.
Tema	Política e justiça.
Assunto	Crise em ambos os setores
Resumo	Através da pergunta retórica, cuja resposta antecipa-se pela articulação textual, Hauser inverte a estrutura aforística, excluindo o axioma pela verdade factual.

Título	Rechenaufgaben
Tradução	Exercícios de cálculo
Data de publicação	31. August 1926 (24 de agosto de 1926)
Edição	n. 31, Seção “Bemerkungen”
Página	355
Gênero	Paródia satírica.
Aspectos formais	Estrutura de problemas matemáticos.
Tom	Irônico, crítico, humorístico.
Tema	Política.
Assunto	SPD
Resumo	Hauser elabora problemas matemáticos hipotéticos para trocar de juízes e políticos, sobretudo os de alto escalão do SPD.

Título	Die Musikalischen
Tradução	Os musicais
Data de publicação	26. Oktober 1926 (26 de outubro de 1926)
Edição	n. 43, Seção “Bemerkungen”
Página	676
Gênero	Crônica

Aspectos formais	Variação do radical <i>Musik</i> .
Tom	Irônico.
Tema	Sociedade.
Assunto	Sentimento de superioridade.
Resumo	Para Hauser, surge o sentimento de superioridade a partir de temas banais, como uma conversa sobre aptidão musical. Ao afirmar não possui-la, Hauser observa o sorriso de satisfação na face de seus interlocutores. A estrutura narrativa da crônica assemelha-se à das de Wrobel, mas diferencia-se daquelas pelo emprego de humor com finalidade crítica.

Título	Brot mit Tränen
Tradução	Pão com lágrimas
Data de publicação	9. November 1926 (9 de novembro de 1926)
Edição	n. 45, Seção “Bemerkungen”
Página	754
Gênero	Crônica
Aspectos formais	Jogo de palavras.
Tom	Humorístico.
Tema	Cotidiano.
Assunto	Superação de momentos tristes.
Resumo	Com humor, Hauser sugere como o ato de comer é a melhor forma de superar a tristeza.

Título	Nachher
Tradução	No além
Data de publicação	23. November 1926 (23 de novembro de 1926)
Edição	n. 47, Seção “Bemerkungen”
Páginas	832-833
Gênero	Narrativa satírica.
Aspectos formais	Diálogo. Tratamento formal através do pronome <i>Sie</i> .
Tom	Irônico, crítico, humorístico.

Tema	Sociedade
Assunto	Pobreza generalizada
Resumo	O interlocutor volta ao reino dos céus para questionar o narrador, que não confessa a solidão vasta entrementes, sobre a pobreza e a miséria terrenas.

Título	Nachher
Tradução	No além
Data de publicação	7. Dezember 1926 (7 de dezembro de 1926)
Edição	n. 49, Seção “Bemerkungen”
Páginas	903-904
Gênero	Narrativa breve (<i>Skizze</i>).
Aspectos formais	Diálogo. Tratamento formal através do pronome <i>Sie</i> .
Tom	Reflexivo.
Tema	Comportamento.
Assunto	Conflito de gerações.
Resumo	Ao retornar de sua breve estadia terrena, o interlocutor relata sua incompreensão dos motivos que originam os conflitos entre os mais velhos e os mais jovens.

Título	Herr Wendriner geht ins Theater. Für Paul Graetz
Tradução	Senhor Wendriner vai ao teatro. Para Paul Graetz
Data de publicação	14. Dezember 1926 (14 de dezembro de 1926)
Edição	n. 50
Páginas	929-930
Gênero	Narrativa satírica
Aspectos formais	Reprodução da oralidade e variação linguística.
Tom	Humorístico, irônico, crítico.
Tema	Cotidiano.
Assunto	Espectáculo teatral.

Resumo	Wendriner planeja ir ao teatro para distrair-se por alguns instantes. Entretanto, ele não deixa de interpelar seu interlocutor com assuntos distintos, sobretudo políticos.
--------	---

Título	Nachher
Tradução	No além
Data de publicação	28. Dezember 1926 (28 de dezembro de 1926)
Edição	n. 52, Seção “Bemerkungen”
Páginas	1019-1020
Gênero	Narrativo.
Aspectos formais	Diálogo. Tratamento formal através do pronome <i>Sie</i> .
Tom	Reflexivo.
Tema	Comportamento.
Assunto	Aspectos humanos.
Resumo	A metáfora da água purificadora de dores, pecados e sofrimentos humanos é explicada ao narrador pelo seu interlocutor, mais experiente em assuntos humanos e celestes.

1927

Título	Nachher
Tradução	No além
Data de publicação	18. Januar 1927 (18 de janeiro de 1927)
Edição	n. 3, Seção “Bemerkungen”
Páginas	117-118
Gênero	Narrativa breve (<i>Skizze</i>).
Aspectos formais	Diálogo através do pronome <i>Sie</i> . Verbos no futuro do pretérito.
Tom	Alegre.
Tema	Relações pessoais.
Assunto	Verdades e mentiras.
Resumo	Os dois personagens discorrem sobre como relações humanas só podem existir se a verdade não predominar nas diferentes opiniões. Essa seria, segundo o narrador, a condição fundamental.

Título	Nachher
Tradução	No além
Data de publicação	22. Februar 1927 (22. de fevereiro de 1927)
Edição	n. 8, Seção “Bemerkungen”
Páginas	317-318
Gênero	Narrativa breve (<i>Skizze</i>).
Aspectos formais	Diálogo através do pronome <i>Sie</i> . Repetição do verbo <i>lachen</i> e vocábulos derivados.
Tom	Alegre.
Tema	Comportamento.
Assunto	Origem do riso.
Resumo	Em uma viagem até o vulcão em que se origina a cascata fonte de todo o riso, os dois personagens discorrem sobre as consequências dessa forma de comportamento nas relações humanas.

Título	Der Mann am Schlagzeug
--------	------------------------

Tradução	O homem à bateria
Data de publicação	5. April 1927 (5 de abril de 1927)
Edição	n. 14, Seção “Bemerkungen”
Páginas	564-565
Gênero	Crônica
Aspectos formais	Predomínio de orações relativas.
Tom	Crítico
Tema	Sociedade
Assunto	Liberdade concedida a membros dos <i>Freikorps</i> .
Resumo	Em uma casa de espetáculo, Hauser observa como o comportamento do “homem à bateria”, bastante distinto se comparado às atitudes públicas como membro da milícia. Se, no momento, ele se dedica à música, na rua sua função é colocar comunistas contra a parede (p. 564). Para Hauser, tais sujeitos são numerosos na sociedade.

Título	Chef-Erotik
Tradução	Os desejos do chefe
Data de publicação	26. April 1927 (26 de abril de 1927)
Edição	n. 17, Seção “Bemerkungen”
Páginas	682-683
Gênero	Narrativa
Aspectos formais	Narrador em terceira pessoa.
Tom	Alegre.
Tema	Relações pessoais.
Assunto	Perspectiva masculina do matrimônio.
Resumo	Hauser narra como um chefe e sua secretária aproximam-se lentamente e, por fim, casam-se e constroem sua família. Entretanto, o homem deseja novamente sentir <i>der spielerische Drang vergessner Knabenjahre</i> [o ímpeto lúdico dos anos juvenis esquecidos] (p. 683) e, por isso, torna-se íntimo de outra mulher sem deixar de ser um <i>anständiger Familienvater</i> [pai de família decente] (p. 683).

Título	Regenschwere Pause
--------	--------------------

Tradução	Pausa chuvosa
Data de publicação	5. Juli 1927 (5. de julho de 1927)
Edição	n. 27, Seção “Bemerkungen”
Página	35
Gênero	Narrativa.
Aspectos formais	Extensa adjetivação.
Tom	Humorístico.
Tema	Comportamento.
Assunto	Tensão ao encontrar um galo.
Resumo	O encontro do narrador com um galo que o encara fixamente é o momento crucial da narrativa. A tensão termina com uma tromba d’água que a ambos separa. O reencontro é marcado pelo tratamento formal entre os dois personagens.

Título	Klavierspiel nach dem Essen
Tradução	Tocar piano após a refeição
Data de publicação	6. September 1927 (6 de setembro de 1927)
Edição	n. 36, Seção “Bemerkungen”
Páginas	386-387
Gênero	Crônica
Aspectos formais	Extensa adjetivação.
Tom	Crítico.
Tema	Comportamento.
Assunto	Exibicionismo.
Resumo	Hauser critica as exposições fúteis de conhecimentos musicais.

Título	Harmonika
Tradução	Sanfona
Data de publicação	13. September 1927 (13 de setembro de 1927)
Edição	n. 37, Seção “Bemerkungen”
Páginas	425-426
Gênero	Crônica

Aspectos formais	Verbos no pretérito do indicativo. Extensa adjetivação.
Tom	Melancólico, crítico.
Tema	Guerra 1914-1918.
Assunto	Música da sanfona reaviva memórias de guerra.
Resumo	Ao ouvir o sanfoneiro dinamarquês com sua melodia triste, o narrador relembra os mesmos tons melancólicos ouvidos durante a guerra. A ocasião é propícia para Hauser comparar o vazio sentido no momento com o da vida do soldado: ambos são infinitamente sem sentido.

Título	Zeugung
Tradução	Geração
Data de publicação	18. Oktober 1927 (18 de outubro de 1927)
Edição	n. 42
Páginas	617-618
Gênero	Narrativa.
Aspectos formais	Narrador em terceira pessoa. Descrição detalhada do ambiente.
Tom	Melancólico.
Tema	Relações pessoais.
Assunto	Futuro pessimista.
Resumo	Os momentos iniciais da manhã que seguem ao sexo do casal são o objeto do narrador. A rotina demarca todos os instantes. Onisciente, o narrador descreve, por meio de <i>flash forward</i> , o futuro dos pais e do bebê, soldado que morrerá miseravelmente na batalha de Verdun.

Título	Häuser
Tradução	Casas
Data de publicação	25. Oktober 1927 (25 de outubro de 1927)
Edição	n. 43
Páginas	643-644
Gênero	Crônica em versos.

Aspectos formais	Versos e estrofes de extensão variada. Não há esquema rímico.
Tom	Laudativo.
Tema	Sociedade.
Assunto	Transformações sociais.
Resumo	O eu lírico dedica seus versos a um edifício que resiste às rápidas transformações pelas quais passa a cidade de Berlim.

Título	Vorgang beim Treppensteigen
Tradução	Pensamentos ao subir as escadas
Data de publicação	15. November 1927 (15 de novembro de 1927)
Edição	n. 46, Seção “Bemerkungen”
Página	765
Gênero	Crônica.
Aspectos formais	Extensa adjetivação.
Tom	Humorístico.
Tema	Cotidiano.
Assunto	Visita de um amigo.
Resumo	Hauser narra a dificuldade de seu convidado para subir os quatro lances de escada até seu apartamento. Hauser parece divertir-se com o cansaço do amigo.

Título	Der andre
Tradução	O outro
Data de publicação	29. November 1927 (29 de novembro de 1927)
Edição	n. 48, Seção “Bemerkungen”
Página	843
Gênero	Crônica
Aspectos formais	Repetição de orações infinitivas.
Tom	Ameno.
Tema	Relações pessoais.
Assunto	Amizade.

Resumo	Hauser descreve sua importância na vida de um inominado <i>er</i> , a quem ajuda em todos os momentos possíveis.
--------	--

1928

Título	Nachher
Tradução	No além
Data de publicação	3. Januar 1928 (3 de janeiro de 1928)
Edição	n. 1, Seção “Bemerkungen”
Páginas	34-35
Gênero	Narrativa breve (<i>Skizze</i>).
Aspectos formais	Diálogo formal. Predomínio de orações com <i>wenn</i> .
Tom	Ameno.
Tema	Sentimentos.
Assunto	Conceito de felicidade.
Resumo	Os dois personagens discorrem sobre as origens da felicidade para o homem.

Título	Mann am Spiegel
Tradução	Homem ao espelho
Data de publicação	10. Januar 1928 (10 de janeiro de 1928)
Edição	n. 2
Páginas	61-63
Gênero	Crônica em versos
Aspectos formais	Versos e estrofes de extensão variada. Não há esquema rímico.
Tom	Melancólico.
Tema	Passagem do tempo.
Assunto	Transformação física e psicológica.
Resumo	Hauser coloca-se diante do espelho para contemplar com melancolia e certo inconformismo a mudança de sua feição. A partir do momento em que se considera um homem velho, aumenta o pessimismo quanto aos dias vindouros.

Título	Die Skala der Dummheit
Tradução	A escala da estupidez

Data de publicação	17. Januar 1928 (17 de janeiro de 1928)
Edição	n. 3, Seção “Bemerkungen”
Página	113
Gênero	Glosa.
Aspectos formais	Vocábulo derivados da palavra <i>dumm</i> .
Tom	Irônico, crítico.
Tema	Cultura.
Assunto	Caráter dos diferentes artistas
Resumo	Hauser faz uma escala que varia entre a simplicidade – os pintores – até o mais alto grau de estupidez, no qual se encontram os músicos.

Título	Banger Moment bei reichen Leuten
Tradução	Momento angustiante com pessoas ricas
Data de publicação	24. Januar 1928 (24 de janeiro de 1928)
Edição	n. 4, Seção “Bemerkungen”
Páginas	150-151
Gênero	Crônica
Aspectos formais	Predomínio de orações relativas.
Tom	Crítico, irônico.
Tema	Sociedade.
Assunto	Classes sociais.
Resumo	Hauser descreve dois sentimentos distintos ao visitar pessoas ricas: a inveja e o posterior incômodo. Chama-lhe a atenção não apenas o zelo e o perfeccionismo dos empregados, como também o ambiente artificial. Por esse motivo ele se sente aliviado e livre ao estar novamente na rua.

Título	Herr Wendriner diktiert einen Brief. Für Curt Friedmann
Tradução	Senhor Wendriner dita uma carta. Para Curt Friedmann
Data de publicação	3. April 1928 (3 de abril de 1928)
Edição	n. 14

Páginas	523-526
Gênero	Narrativa satírica.
Aspectos formais	Reprodução da oralidade e variação linguística.
Tom	Humorístico, irônico, crítico.
Tema	Cotidiano.
Assunto	Comportamento.
Resumo	Com o auxílio de sua contadora, senhorita Lachmann, o senhor Wendriner busca redigir uma carta para protestar contra o elevado valor da consulta médica de certo <i>Herr Professor Bran</i> [Senhor Professor Braun]. Entretanto, seu ímpeto se desfaz ao longo da narrativa, encerrada com expressa cordialidade em sua carta.

Título	Konjugation der deutschen Sprache
Tradução	Conjugação da língua alemã
Data de publicação	8. Mai 1928 (8 de maio de 1928)
Edição	n. 19, Seção “Bemerkungen”
Páginas	734
Gênero	Paródia em versos.
Aspectos formais	Seis versos com os pronomes pessoais
Tom	Irônico, humorístico.
Tema	Amor.
Assunto	Concepções diferentes do amor.
Resumo	Nesta tabela paródica de conjugação verbal, cada um dos pronomes pessoais recebe um atributo diferente após o verbo, gerando perspectivas distintas sobre o tema.

Título	Nachher
Tradução	No além
Data de publicação	15. Mai 1928 (15. de maio de 1928)
Edição	n. 20, Seção “Bemerkungen”
Páginas	771-772
Gênero	Narrativa breve (<i>Skizze</i>).

Aspectos formais	Extensa adjetivação.
Tom	Alegre.
Tema	Comportamento.
Assunto	Conceito de beleza feminina.
Resumo	Repentinamente surge outro personagem, chamado apenas de <i>der Dritte</i> [o terceiro], que começa a falar sobre <i>die Freude an der Hässlichkeit von Frauen</i> [a alegria na fealdade da mulher] (p. 959). Tanto a presença do terceiro, que não era deus, mas sim Lúcifer, quanto o tema surpreendem os dois habitantes das nuvens.

Título	Nachher
Tradução	No além
Data de publicação	19. Juni 1928 (19 de junho de 1928)
Edição	n. 25, Seção “Bemerkungen”
Páginas	959-960
Gênero	Narrativa breve (<i>Skizze</i>).
Aspectos formais	Recorrência da voz passiva e de verbos modais.
Tom	Alegre.
Tema	Relações pessoais.
Assunto	Construção da amizade.
Resumo	A última narrativa marca o caráter travesso dos dois personagens, que se ocupam em inverter os planos divinos – como as chuvas, por exemplos, que molham o lado oposto do orbe desejado por Deus. Após as brincadeiras, tematizam a construção da amizade, para a qual esconder a verdade torna-se, por vezes, instrumento necessário.

Título	Die Spitzen der Behörden
Tradução	Os presidentes das repartições
Data de publicação	21. August 1928 (21 de agosto de 1928)
Edição	n. 34
Páginas	288-290

Gênero	Paródia satírica.
Aspectos formais	Linguagem e estilo protocolares.
Tom	Irônico, humorístico.
Tema	Burocracia.
Assunto	Serviços prestados pela instituição.
Resumo	O texto é um suposto documento oficial da <i>Deutscher Reichs-Behörden-Verleih</i> [Repartições de Empréstimo Alemãs do Reich], responsável pelo trânsito de objetos emprestados. Um de seus principais produtos à disposição são os presidentes da companhia.

Título	Konfusion um Zeisig
Tradução	Confusão pelo vagabundo
Data de publicação	18. September 1928 (18 de setembro de 1928)
Edição	n. 38
Páginas	451-453
Gênero	Sketch satírico
Aspectos formais	Personagens tipificados
Tom	Irônico, humorístico
Tema	Literatura
Assunto	O dândi na literatura
Resumo	Em uma hospedaria, três homens discutem sobre o uso de um gramofone. Ao fim, entra em cena o quarto personagem – o leitor, que reflete se deve intrometer-se na contenda.

Título	Der Mann, der nicht gut hört
Tradução	O homem que não ouve bem
Data de publicação	4. Dezember 1928 (4 de dezembro de 1928)
Edição	n. 49
Páginas	855-856
Gênero	Monólogo satírico.
Aspectos formais	Emprego do dialeto berlinense.
Tom	Irônico, humorístico, crítico.

Tema	Política.
Assunto	Dez anos da república.
Resumo	Um personagem anônimo relata suas lembranças de novembro de 1918, às quais se misturam quadros confusos originados de seu problema auditivo.

1929

Título	Ein Betrunkener in der Wilhelmstraße
Tradução	Um ébrio na Wilhelmstraße ¹⁴¹
Data de publicação	1. Januar 1929 (1 de janeiro de 1929)
Edição	n. 1
Páginas	13-15
Gênero	Monólogo satírico.
Aspectos formais	Emprego do dialeto berlinense.
Tom	Irônico, humorístico, crítico.
Tema	Política.
Assunto	Relações diplomáticas com a Polônia.
Resumo	O personagem comemora o ano novo na rua de importância política e lá encontra “Justav”, um antigo político – alusão a Gustav Noske. O homem embriagado começa a segui-lo e a falar sobre delicados temas políticos, como a crise diplomática entre a Alemanha e a Polônia.

Título	Der Kriegsschauplatz
Tradução	O cenário de guerra
Data de publicação	15. Januar 1929 (15 de janeiro de 1929)
Edição	n. 3
Páginas	97-100
Gênero	Monólogo satírico.
Aspectos formais	Emprego do dialeto berlinense.
Tom	Irônico, humorístico, crítico.
Tema	Política.
Assunto	Memórias da guerra e referências a figuras políticas.
Resumo	Como em outras ocasiões, Hauser dá voz a um personagem anônimo – mas berlinense! – para trazer ao momento presente os eventos passados. Desta vez, um antigo conhecido de Hauser o

¹⁴¹ Rua em Berlim e sede de diversos órgãos oficiais no período.

	encontra e o convida a ir a um café para “por o papo em dia”. Hauser nada diz; apenas ouve o longo relato da vida do conhecido desde a guerra.
--	--

Título	Eine leere Zelle
Tradução	Uma cela vazia
Data de publicação	29. Januar 1929 (29 de janeiro de 1929)
Edição	n. 5, Seção “Bemerkungen”
Páginas	195-196
Gênero	Crônica.
Aspectos formais	Extensa adjetivação. Repetição do termo <i>Tod</i> .
Tom	Melancólico.
Tema	Justiça.
Assunto	Execução de um assassino.
Resumo	O nível de onisciência do narrador faz com que os detalhes da cela e da execução do condenado sejam nítidos aos olhos do leitor. Ele omite o nome, mas não o crime cometido: o assassinato brutal de uma criança em um parque.

Título	Die lieben Kinder
Tradução	Os queridos filhos
Data de publicação	19. Februar 1929 (19 de fevereiro de 1929)
Edição	n. 8
Páginas	304-305
Gênero	Aforismo satírico.
Aspectos formais	Jogo de palavras.
Tom	Irônico, humorístico, crítico.
Tema	Cultura.
Assunto	Relações pessoais entre artistas.
Resumo	Hauser constrói uma extensa rede de relações envolvendo personalidades do contexto artístico, como o escritor Klaus Mann

	e sua irmã, Erika, e o filho de Gerhart Hauptmann, Benvenuto Hauptmann.
--	---

Título	Endlich die Wahrheit über Remarque!
Tradução	Finalmente a verdade sobre Remarque!
Data de publicação	11. Juni 1929 (11 de junho de 1929)
Edição	n. 24
Páginas	902-904
Gênero	Resenha paródica.
Aspectos formais	Emprego de termos depreciativos.
Tom	Crítico, irônico.
Tema	Literatura.
Assunto	Obra <i>Im Westen nichts Neues</i> , de Erich Maria Remarque
Resumo	Hauser explicita a origem de seu texto. Trata-se de imitar a mesma linguagem agressiva e antissemita da imprensa que discute o recém-lançado livro. A ironia de Hauser opõe-se justamente à agressão de um dos principais críticos, certo professor Coßmann.

Título	Herr Wendriner lässt sich massieren. Für Emil Ludwig
Tradução	Senhor Wendriner na massagem. Para Emil Ludwig
Data de publicação	25. Juni 1929 (25 de junho de 1929)
Edição	n. 26
Páginas	976-978
Gênero	Narrativa satírica.
Aspectos formais	Reprodução da oralidade e variação linguística.
Tom	Humorístico, irônico, crítico.
Tema	Cotidiano.
Assunto	Comércio e política.
Resumo	O senhor Wendriner aproveita a ocasião da massagem para conversar sobre assuntos políticos e comerciais, durante a qual surgem personagens aos quais ele demonstra devoção, como o diretor-geral Bronzheimer.

Título	Deutsch für Amerikaner
Tradução	Alemão para americanos
Data de publicação	2. Juli 1929 (2 de julho de 1929)
Edição	n. 27
Páginas	23-25
Gênero	Paródia
Aspectos formais	Estrutura de um guia de viagens.
Tom	Irônico.
Tema	Costumes.
Assunto	Comportamento norte-americano e alemão.
Resumo	Hauser elabora um roteiro com frases feitas para os viajantes norte-americanos empregarem em diversos contextos na Alemanha, como no restaurante, na agência do correio ou no teatro. As expressões mesclam tanto estereótipos dos alemães quanto dos americanos, e em muitas delas o autor busca ironizar a pronúncia americana.

Título	Befürchtung
Tradução	Apreensão
Data de publicação	9. Juli 1929 (2 de julho de 1929)
Edição	n. 28, Seção “Bemerkungen”
Página	71
Gênero	Crônica
Aspectos formais	Narrador em primeira pessoa.
Tom	Melancólico, irônico.
Tema	Morte.
Assunto	Reflexão sobre a própria morte.
Resumo	A pergunta inicial norteia toda a crônica: <i>Werde ich sterben können?</i> [Eu poderei morrer?]. Hauser passa a refletir sobre as “fases da morte”, por assim dizer: o sofrimento que a acompanha, a solidão final ou até mesmo o instante indolor.

Título	Wiederaufnahme. Herrn Ehrendoktor Bumke dargewidmet
Tradução	Revisão. Dedicado ao honrado doutor Bumke
Data de publicação	30. Juli 1929 (2 de julho de 1929)
Edição	n. 31
Páginas	169-171
Gênero	<i>Sketch</i> satírico.
Aspectos formais	Períodos curtos. Emprego do dialeto berlinense.
Tom	Irônico, humorístico, crítico
Tema	Justiça.
Assunto	Veredictos injustos.
Resumo	Nesta breve peça sobressaem diálogos nos quais as personagens constroem a confusão sobre o processo jurídico e seu veredicto. No final surge a figura do homem considerado falecido, causando uma reviravolta na cena e dando-lhe caráter aberto.

Título	Warum-?
Tradução	Por que?
Data de publicação	6. August 1929 (6 de agosto de 1929)
Edição	n. 32, Seção “Bemerkungen”
Páginas	220
Gênero	Crônica
Aspectos formais	Ampla variação de orações: voz passiva no segundo parágrafo; orações relativas no quarto e coordenadas no quinto.
Tom	Crítico.
Tema	Literatura.
Assunto	Festival em Heidelberg.
Resumo	O autor questiona-se sobre a validade do evento, apresentado por escritores de renome. Em sua opinião, as homenagens constituem jogos de aparência.

Título	Erfüllung
Tradução	Satisfação

Data de publicação	24. September 1929 (24 de setembro de 1929)
Edição	n. 39, Seção “Bemerkungen”
Páginas	494-495
Gênero	Crônica
Aspectos formais	Predomínio de orações subordinadas explicativas
Tom	Ameno, reflexivo
Tema	Comportamento
Assunto	Compreensão do que é satisfação
Resumo	Hauser admira a cena em que cavalos de transporte, após o trabalho pesado, sorvem água. Em sua opinião, essa é a imagem completa da satisfação porque realiza o desejo mais simples e imediato.

Título	Die fünfte Jahreszeit
Tradução	A quinta estação
Data de publicação	22. Oktober 1929 (22 de outubro de 1929)
Edição	n. 43
Páginas	631-632
Gênero	Crônica
Aspectos formais	Extensa adjetivação.
Tom	Ameno.
Tema	Comportamento.
Assunto	Observação do mundo e autocompreensão.
Resumo	Após descrever as quatro estações, Hauser sacia a curiosidade do leitor ao explicar a quinta. Ela consiste nos “quatro ou oito dias” (p. 632) em que o verão começa a amenizar seu brilho, mas o outono ainda não se instaurou.

Título	Die Tabellenzeitung
Tradução	O jornal tabelado
Data de publicação	29. Oktober 1929 (29 de outubro de 1929)
Edição	n. 44

Páginas	675-676
Gênero	Paródia satírica
Aspectos formais	Notícias transformadas em dados estatísticos
Tom	Irônico, crítico, humorístico.
Tema	Imprensa.
Assunto	Notícias diversas.
Resumo	Hauser apresenta o jornal em forma de tabela para <i>facilitar den schwer geplagten Journalisten die Arbeit und dem Leser die Abendstunden</i> [o trabalho do jornalista sorfido e as horas noturnas do leitor” (p. 675).

Título	Die Macht der Wissenschaft
Tradução	O poder da ciência
Data de publicação	5. November 1929 (5 de novembro de 1929)
Edição	n. 45, Seção “Bemerkungen”
Página	713
Gênero	Crônica.
Aspectos formais	Orações relativas com <i>wenn</i> .
Tom	Irônico.
Tema	Relações amorosas.
Assunto	Controle do desejo sexual.
Resumo	Hauser ironiza a “receita” sugerida pela <i>Altöttinger Liebfrauenbote</i> para conter o ímpeto sexual: deve-se resolver mentalmente a operação “27 x 28”.

1930

Título	Berliner Ballberichte
Tradução	Relatos de bailes berlinenses
Data de publicação	28. Januar 1930 (28 de janeiro de 1930)
Edição	n. 5
Páginas	173-177
Gênero	Paródia satírica
Aspectos formais	Texto seccionado em tópicos distintos. Extensa adjetivação.
Tom	Irônico, humorístico, crítico.
Tema	Sociedade.
Assunto	Bailes de setores políticos, sociais, culturais e econômicos.
Resumo	Hauser descreve detalhadamente o <i>Pressenball</i> [baile da imprensa], o <i>Ball des Reichsverbandes Deutscher Heeresgynäkologen</i> [Baile da Associação do Reich de Ginecologistas do Exército Alemão] (p. 173), a <i>Künstlerfest künstlerischer Kunstmaler</i> [Festa Artística dos Pintores de Arte Artística] (p. 175) e o <i>Ball der Deutschen Ballindustrie</i> [baile da indústria de bailes alemã] (p. 177).

Título	Einer, manche, viele
Tradução	Um, alguns, muitos
Data de publicação	4. Februar 1930 (4 de fevereiro de 1930)
Edição	n. 6
Páginas	211-214
Gênero	Crônica.
Aspectos formais	Narrador heterodiegético. Emprego do tempo verbal <i>Partizip I</i> .
Tom	Alegre, irônico.
Tema	Sociedade.
Assunto	Família von Platen.

Resumo	Hauser descreve a vida boêmia de um representante da família nobre, marcada pelo convívio com muitas mulheres, comerciantes e judeus.
--------	---

Título	Gespräch auf einem Diplomatenempfang
Tradução	Conversa durante a recepção diplomática
Data de publicação	18. März 1930 (18 de março de 1930)
Edição	n. 12
Páginas	435-437
Gênero	Sketch satírico.
Aspectos formais	Descrições breves do ambiente. Emprego de expressões em inglês e francês.
Tom	Irônico, humorístico, crítico.
Tema	Sociedade.
Assunto	Comportamento do berlinense.
Resumo	Todo o evento gira em torno das observações da <i>Frau Doktor Zeisig</i> [Senhora Doutora Zeisig], que demonstra considerar-se representante da <i>Zweite Klasse im Millionärstil</i> [segunda classe no estilo milionário] (p. 437). A visão de mundo do pequeno burguês berlinense é inserida em um meio social que lhe é estranho, e dessa discrepância surge o humor.

Título	Leere
Tradução	Vazio
Data de publicação	29. April 1930 (29 de abril de 1930)
Edição	n. 18, Seção “Bemerkungen”
Páginas	672-673
Gênero	Crônica
Aspectos formais	Emprego do pronome <i>du</i> . Perguntas retóricas.
Tom	Melancólico, pessimista.
Tema	Autoconhecimento.
Assunto	Busca pelo sentido da vida.

Resumo	“Qual o sentido da vida?”. Essa pergunta está implícita em toda essa crônica de cunho intimista. O processo de descoberta, para Hauser, não traz resultados positivos: no final, descobre-se um grande vazio que, no fundo, nunca pode ser preenchido.
--------	--

Título	Trauriges Lied, auf einem Kamm geblasen
Tradução	Canção triste tocada num pente
Data de publicação	26. August 1930 (26 de agosto de 1930)
Edição	n. 35, Seção “Bemerkungen”
Páginas	325-326
Gênero	Crônica satírica.
Aspectos formais	Extensa adjetivação.
Tom	Humorístico.
Tema	Moda.
Assunto	Mulheres em trajes de verão.
Resumo	Hauser destaca sua objeção à moda feminina da época, que se assemelha antes a trapos e pedaços de papel em forma de vestidos do que a roupas femininas. O título refere-se ao fato de que o personagem descreve-se como louco e, mesmo assim, considera mais belo tocar sua canção em um pente do que admirar as moças em seus trajes de verão.

Título	Tell im Tonfilmatelier
Tradução	Tell no estúdio de filmes sonoros
Data de publicação	2. September 1930 (3 de setembro de 1930)
Edição	n. 36
Páginas	356-357
Gênero	Sketch satírico
Aspectos formais	Períodos breves.
Tom	Irônico, crítico, humorístico.
Tema	Cultura.
Assunto	Qualidade dos filmes alemães.

Resumo	O herói Guilherme Tell é protagonista de um filme produzido pela MIFA, uma fabricante de bicicletas. A incongruência que origina a ironia e o humor continua na descrição da equipe técnica e da ação, transposta para o Estado de Brandenburgo.
--------	--

Título	Ein älterer, aber leicht besoffener Herr
Tradução	Um senhor mais velho, mas levemente bêbado
Data de publicação	9. September 1930 (9 de setembro de 1930)
Edição	n. 37
Páginas	405-408
Gênero	Monólogo satírico
Aspectos formais	Emprego do dialeto berlinense.
Tom	Irônico, humorístico, crítico.
Tema	Política.
Assunto	Partido nacional-socialista.
Resumo	Em um passeio dominical com Elfriede, sua esposa, o personagem depara-se com uma manifestação violenta do partido, na qual se encontra <i>Jöbbels</i> (Goebbels). A partir de então, o estado ébrio do personagem permite-lhe contestar as ordens do político, a quem chama ironicamente louva.

Título	Pause auf dem Töpfchen
Tradução	Intervalo, no penico
Data de publicação	23. September 1930 (23 de setembro de 1930)
Edição	n. 39, Seção “Bemerkungen”
Páginas	497-498
Gênero	Crônica
Aspectos formais	Orações subordinadas formadas por <i>wenn</i> , <i>dass</i> e perguntas indiretas.
Tom	Humorístico.
Tema	Relações pessoais.
Assunto	Amizade.

Resumo	Hauser considera que dois fatos são fundamentais para proteger a amizade. O primeiro é a constante ida ao banheiro durante a conversa, para ponderar sobre os próximos assuntos; o segundo é não colocar o amigo/a amiga à prova.
--------	---

Título	Herr Wendriner steht unter Diktatur. Mit gedämpfter Stimme zu sprechen
Tradução	Senhor Wendriner na ditadura. Para falar com voz abafada
Data de publicação	7. Oktober 1930 (7 de outubro de 1930)
Edição	n. 41
Páginas	559-561
Gênero	Narrativa satírica
Aspectos formais	Reprodução da oralidade e variação linguística
Tom	Humorístico, irônico, crítico
Tema	Política
Assunto	Opressão da ditadura
Resumo	A narrativa apresenta a ida do senhor Wendriner e de sua esposa Hanne ao cinema, onde ele encontra seu colega, chamado Regierer. Após dirigir-se aos seus assentos e reclamar das propagandas, Wendriner inicia sua conversa com Regierer sobre eleições, manifestações e personagens políticas, como um certo “senhor H.”, dentre outros. A chegada de Welsch, outro colega de Wendriner, anima ainda mais o protagonista em suas divagações, que relegam a apresentação principal – o filme – a um segundo plano. Depois de novas propagandas e uma canção patriótica encerrarem o espetáculo, Wendriner e sua família misturam-se ao burburinho comum à saída de cinemas e esperam, na chuva, pelo ônibus que os levará para casa.

Título	Der kranke Zeisig
Tradução	O doente Zeisig
Data de publicação	21. Oktober 1930 (21 de outubro de 1930)
Edição	n. 43

Páginas	617-622
Gênero	Sketch satírico.
Aspectos formais	Predomínio de períodos breves.
Tom	Irônico, humorístico, crítico.
Tema	Cotidiano.
Assunto	Profissionalismo médico.
Resumo	Zeisig, personagem que surge em outros <i>sketches</i> , surpreende-se com o palavrório extensivo e o comportamento automatizado do médico, Professor Latschko. Toda a consulta gira em torno do conhecimento contraditório do médico e do desconcerto de Zeisig, que sai do consultório sem um diagnóstico preciso.

Título	Dein Lebensgefühl
Tradução	Seu sentimento vital
Data de publicação	28. Oktober 1930 (28 de outubro de 1930)
Edição	n. 44
Páginas	663-664
Gênero	Poema lírico
Aspectos formais	Estrofes de extensão variada. Não há esquema rímico nem métrico.
Tom	Melancólico, pessimista.
Tema	Passagem do tempo.
Assunto	Homem percebe-se ao longo do tempo.
Resumo	Hauser mostra a necessidade de o homem conscientizar-se de si ao longo do tempo. Assim, evita-se a conclusão de uma vida vazia.

Título	Diese Häuser
Tradução	Estas casas
Data de publicação	2. Dezember 1930 (3 de dezembro de 1930)
Edição	n. 49
Páginas	831-832
Gênero	Poema lírico.
Aspectos formais	Estrofes de extensão variada. Não há esquema rímico nem métrico.

Tom	Melancólico, pessimista.
Tema	Passagem do tempo.
Assunto	Homem alienado da felicidade simples.
Resumo	Hauser dirige-se a um interlocutor inominado para mostrar-lhe como as casas que margeiam seu caminho serão testemunhas perenes da brevidade da vida do homem. Hauser censura o fato de seu ouvinte não ter valorizado momentos simples da vida, cerne de felicidade verdadeira.

Título	Eine Stimme
Tradução	Uma voz
Data de publicação	16. Dezember 1930 (16 de dezembro de 1930)
Edição	n. 51, Seção “Bemerkungen”
Página	921
Gênero	Crônica
Aspectos formais	Deslocamento de campo semântico.
Tom	Crítico.
Tema	Política.
Assunto	Antigo imperador Guilherme II.
Resumo	Às noites, Hauser ouve uma voz que grita “Schulz!”. Trata-se do antigo imperador que ordena ao seu criado pessoal. Hauser critica o valor da pensão paga ao monarca, exorbitante face aos parâmetros econômicos do país.

1931

Título	Zur soziologischen Psychologie der Löcher
Tradução	Sobre a psicologia sociológica dos buracos
Data de publicação	17. März 1931 (17 de março de 1931)
Edição	n. 11
Páginas	389-390
Gênero	Paródia satírica.
Aspectos formais	Perguntas retóricas.
Tom	Irônico, humorístico, crítico.
Tema	Buracos.
Assunto	Simbologia dos buracos.
Resumo	Hauser reflete sobre as origens e funções dos buracos, relacionando-os à vida política e individual do homem a partir de um aforismo de Lichtenberg e de seu próprio axioma.

Título	Memoiren aus der Kaiserzeit
Tradução	Memórias do período impereial
Data de publicação	24. März 1931 (24 de março de 1931)
Edição	n. 12
Páginas	426-430
Gênero	Memorialística satírica.
Aspectos formais	Extensa adjetivação.
Tom	Irônico, humorístico, crítico.
Tema	Política imperial.
Assunto	Julho de 1914.
Resumo	Diferentes personagens envolvidos na declaração de guerra registram suas memórias. Dentre eles encontram-se os generais Erich von Falkenhayn, August von Mackensen, Erich Ludendorff e o almirante Tirpitz.

Título	Es gibt keinen Neuschnee
--------	--------------------------

Tradução	Não há novidade
Data de publicação	7. April 1931 (7 de abril de 1931)
Edição	n. 14, Seção “Bemerkungen”
Páginas	515
Gênero	Crônica.
Aspectos formais	Verbos na voz imperativa. Predomínio de orações subordinadas com <i>dass</i> e <i>wenn</i> .
Tom	Ameno.
Tema	Atitudes humanas.
Assunto	Necessidade contínua de realizações.
Resumo	Para o narrador, não é possível ser original em nenhum ato humano, pois sempre houve um precedente. Entretanto, não deve-se deixar de lado a busca pela realização.

Título	Weltbild, nach intensiver Zeitungslektüre
Tradução	Concepção de mundo após intensa leitura de jornal
Data de publicação	14. April 1931 (14 de abril de 1931)
Edição	n. 15
Páginas	548-549
Gênero	Crônica.
Aspectos formais	Extenso emprego de vírgulas.
Tom	Humorístico.
Tema	Imprensa.
Assunto	Diversidade temática.
Resumo	As inúmeras frases, verbos e substantivos que se acumulam após inúmeras vírgulas e escassos pontos finais representam a diversidade temática de um jornal, expressa de maneira nem sempre compreensível.

Título	Die brennende Lampe
Tradução	A lâmpada incandescente
Data de publicação	2. Juni 1931 (2 de junho de 1931)

Edição	n. 22, Seção “Bemerkungen”
Páginas	815-816
Gênero	Crônica.
Aspectos formais	Campo semântico militar.
Tom	Crítico.
Tema	Guerra.
Assunto	Pensamento bélico fomentado por propaganda.
Resumo	A partir da imagem de um jovem envenenado por gás e agonizando numa esquina qualquer, Hauser retoma a temática da guerra. Ele critica o forte instrumento de propaganda que enleva o combate como finalidade última do homem. Uma das faces da propaganda é representada pela lâmpada título da crônica: ela ilumina as prateleiras dos livros apologéticos.

Título	Der Mensch. Ein Schulaufsatz
Tradução	O homem. Uma redação escolar
Data de publicação	16. Juni 1931 (16 de junho de 1931)
Edição	n. 24
Páginas	889-890
Gênero	Paródia satírica
Aspectos formais	Repetição do verbo <i>sein</i> na terceira pessoa do singular e presente do indicativo.
Tom	Irônico, crítico, humorístico.
Tema	Sociedade.
Assunto	Definições sobre o homem.
Resumo	Hauser analisa o homem a partir de aspectos distintos, como sua raça, numa alusão às políticas racistas do NSDAP, de sua religião e de seu ufanismo. A forma de “redação escolar” amplia o caráter irônico e o mundo fantasioso da sátira.

Título	Hetären-Gespräch
Tradução	Conversa entre prostitutas

Data de publicação	30. Juni 1931 (30 de junho de 1931)
Edição	n. 26
Páginas	962-963
Gênero	Diálogo satírico.
Aspectos formais	Emprego de reticências. Frases entrecortadas.
Tom	Irônico, crítico, humorístico.
Tema	Sociedade.
Assunto	Descrição dos clientes.
Resumo	Duas prostitutas conversam sobre a rotina de trabalho: seus clientes e as respectivas origens e profissões.

Título	Deutsches Chaos
Tradução	Caos alemão
Data de publicação	4. August 1931 (4 de agosto de 1931)
Edição	n. 31
Páginas	179-181
Gênero	Paródia satírica.
Aspectos formais	Repetição extensa da palavra caos e paródia do estilo jornalístico.
Tom	Irônico, crítico, humorístico.
Tema	Política.
Assunto	Caos político.
Resumo	Hauser descreve o cotidiano entre os dias 10 e 26 de agosto, nos quais o caos é anunciado (dia 10), postergado (dia 11) e iniciado (dia 12). Criam-se departamentos para a administração do caos, como o <i>Reichs-Chaos-Amt</i> [Departamento de Caos do <i>Reich</i>], e suas subdivisões, como os <i>Chaos-Landesämter</i> [Departamentos Distritais de Caos] os quais emitem autorizações para existência do caos. Ele é tamanho que penetra no mundo culinário – há o <i>Spätzle</i> de caos.

Título	Kleine Nachrichten
Tradução	Notícias breves

Data de publicação	8. September 1931 (8 de setembro de 1931)
Edição	n. 36
Páginas	378-379
Gênero	Paródia satírica
Aspectos formais	Paródia do estilo jornalístico.
Tom	Irônico, humorístico, crítico
Tema	Diversos.
Assunto	Diversos.
Resumo	Em cada uma das notícias breves Hauser aborda um tema distinto, sobretudo cultura e política.

Título	Kurzer Abriss der Nationalökonomie
Tradução	Breve esboço da economia nacional
Data de publicação	15. September 1931 (15 de setembro de 1931)
Edição	n. 37
Páginas	393-394
Gênero	Paródia satírica.
Aspectos formais	Paródia da forma ensaio.
Tom	Irônico, crítico, humorístico.
Tema	Economia
Assunto	Reflexões sobre dinheiro e exploração
Resumo	Hauser dedica-se a discutir o financeiro iniciado após <i>Jahre I nach Marx</i> [ano I depois de Marx] (p. 393), no qual os homens, assim como anteriormente (entre “715 a.c. até o ano I depois de Marx”), não têm dinheiro. A diferença é que os atuais são conscientes disso.

Título	Der kartellierte Zeisig
Tradução	Zeisig, vítima do cartel
Data de publicação	22. September 1931 (22 de setembro de 1931)
Edição	n. 38
Páginas	444-448
Gênero	Sketch satírico.

Aspectos formais	Personagens tipificados.
Tom	Irônico, humorístico, crítico.
Tema	Economia.
Assunto	Preços altos e desemprego.
Resumo	Em sua conversa com o diretor geral do cartel, Zeisig comenta os elevados preços cobrados pela companhia. O diretor, que confundira Zeisig com um funcionário e, por isso, desejava demitir-lhe, considera absurda a exigência. O diretor, irritado, pergunta-lhe: <i>Haben Sie schon mal ein Kartell gesehen, das seine Preise herabsetzt?</i> [O senhor já viu alguma vez um cartel que abaxasse seus preços?] (p. 445).

1932

Título	Kleine Nachrichten
Tradução	Notícias breves
Data de publicação	15. März 1932 (15 de março de 1932)
Edição	n. 11
Páginas	411-412
Gênero	Paródia satírica.
Aspectos formais	Paródia do estilo jornalístico.
Tom	Irônico, humorístico, crítico.
Tema	Diversos.
Assunto	Diversos.
Resumo	Em cada uma das notícias breves Hauser aborda um tema distinto, sobretudo cultura e política.

Título	Colloquium in utero
Tradução	Colloquium in utero
Data de publicação	22. März 1932 (22 de março de 1932)
Edição	n. 12
Páginas	453
Gênero	Sketch satírico.
Aspectos formais	Diálogos breves.
Tom	Irônico, crítico, humorístico.
Tema	Economia.
Assunto	Desemprego.
Resumo	Dois gêmeos, Erna e Max, discutem sobre as notícias lidas no jornal no ventre materno. Todas tratam do alto índice de desemprego.

Título	Die armen Luder
Tradução	Os pobres diabos
Data de publicação	29. März 1932 (29 de março de 1932)

Edição	n. 13, Seção “Bemerkungen”
Página	495
Gênero	Artigo.
Aspectos formais	Orações reduzidas de infinitivo e relativas.
Tom	Crítico.
Tema	Direitos autorais.
Assunto	Plágio.
Resumo	Hauser denuncia o roubo, pela <i>Blatt der Niedersachsen – Nat.-Soz. Tageblatt für den Gau Hannover-Ost</i> , de seu artigo “Kurzer Abriss der Nationaökonomie”. Hauser é taxativo ao caracterizar o partido nacional-socialista: <i>Stehlen - sich die deutsche Nationalität ermogeln - lügen - stehlen -: es sind arme Luder</i> [roubar – burlar a nacionalidade alemã – mentir – roubar: são pobres diabos].

Título	Wenn man vielleicht...
Tradução	Se, talvez...
Data de publicação	5. April 1932 (5 de abril de 1932)
Edição	n. 14, Seção “Bemerkungen”
Páginas	532-533
Gênero	Crônica
Aspectos formais	Predomínio de orações consecutivas com <i>dass</i> .
Tom	Ameno.
Tema	Sociedade.
Assunto	Papéis sociais.
Resumo	Hauser sugere uma breve experiência literária: protagonistas de diferentes obras deveriam surgir em outras escritas, mas não como personagens principais. Tal <i>Verschiebung der Perspektive</i> [deslocamento de perspectiva] (p. 533) é válida também para a sociedade.

Título	Moment beim Lesen
Tradução	Momento durante a leitura
Data de publicação	12. April 1932 (12 de abril de 1932)
Edição	n. 15, Seção “Bemerkungen”

Páginas	573-574
Gênero	Crônica
Aspectos formais	Predomínio de orações consecutivas com <i>dass</i> e adversativas.
Tom	Alegre.
Tema	Leitura.
Assunto	Momento de leitura como desligamento do mundo.
Resumo	Hauser descreve a intensidade do momento de leitura antes da interrupção inicial, depois da qual essa aura que liga leitor e livro é rompida.

Título	Expertise. Von Kunstsachverständigen Geheimrat Professor Dr. Kaspar Hauser. Für Jan Altenburg
Tradução	Parecer. Do perito em artes Professor Dr. Kaspar Hauser. Para Jan Altenburg.
Data de publicação	26. April 1932 (26 de abril de 1932)
Edição	n. 17
Páginas	633-634
Gênero	Paródia satírica
Aspectos formais	Repetição dos adjetivos <i>falsch</i> e <i>echt</i> e do advérbio <i>infolgedessen</i>
Tom	Irônico, crítico, humorístico
Tema	Justiça/artes
Assunto	Jargão judicial na elaboração de um parecer
Resumo	O <i>Professor Dr. Kaspar Hauser</i> [professor Dr. Kaspar Hauser] emite um parecer atestando que as obras de Van Gogh e sua esposa são <i>Original-Imitationen echter Fälschungen</i> [imitações originais de falsificações legítimas]. Os adjetivos falso, verdadeiro e legítimo complementam-se continuamente, o que origina o humor e a paródia ao estilo jurídico.

Título	Hitler und Goethe. Ein Schulaufsatz
Tradução	Hitler e Goethe. Uma redação escolar
Data de publicação	17. Mai 1932 (17 de maio de 1932)

Edição	n. 20
Páginas	751-753
Gênero	Paródia satírica.
Aspectos formais	Divisão do texto em subtópicos estruturais.
Tom	Irônico, crítico, humorístico.
Tema	Política.
Assunto	Adolf Hitler.
Resumo	Essa “redação escolar” visa tratar de <i>zwei Helden</i> [dois heróis] na história do povo alemão (p. 751). Em cada uma das partes que denominam os subtópicos – introdução, explicação, fundamentação, oposição, semelhança, exemplo, comprovação e encerramento (p. 751-752), comparam-se os feitos do eu lírico e do político.

Título	Viermal Eichhörchen.
Tradução	Quatro vezes esquilos.
Data de publicação	7. Juni 1932 (7 de junho de 1932)
Edição	n. 23
Páginas	864-866
Gênero	Paródia satírica.
Aspectos formais	Divisão do texto em subtópicos estruturais.
Tom	Irônico, crítico, humorístico.
Tema	Sociedade.
Assunto	Os tipos de esquilos “sociais”.
Resumo	Após um breve encontro com um esquilo, que frustrou-se por não receber nem uma noz nem um torrão de açúcar de Hauser (p. 864), Hauser concebe quatro tipos de esquilos a partir de quatro perspectivas. O primeiro é nacionalista, e é descrito numa breve narrativa; o segundo é um herói romântico, retirado da sinopse de um filme; o quarto, <i>individualpsychologisch</i> [individualpsicológico] (p. 865), e é descrito num relato científico; por fim, o esquilo mundano, retirado da política.

Título	Worauf man in Europa stolz ist
Tradução	Motivos de orgulho na Europa
Data de publicação	8. November 1932 (8 de novembro de 1932)
Edição	n. 45
Páginas	687-688
Gênero	Glosa
Aspectos formais	Predomínio de orações reduzidas de infinitivo.
Tom	Crítico.
Tema	Sociedade.
Assunto	Ufanismo e orgulho europeus.
Resumo	Ao todo, o autor reúne dezessete motivos de orgulho para o cidadão europeu. A maioria deles destaca a hostilidade entre nações como França, Inglaterra e Alemanha. Outro fato criticado é o baixo nível cultural alemão.

ANEXO II – Ilustrações

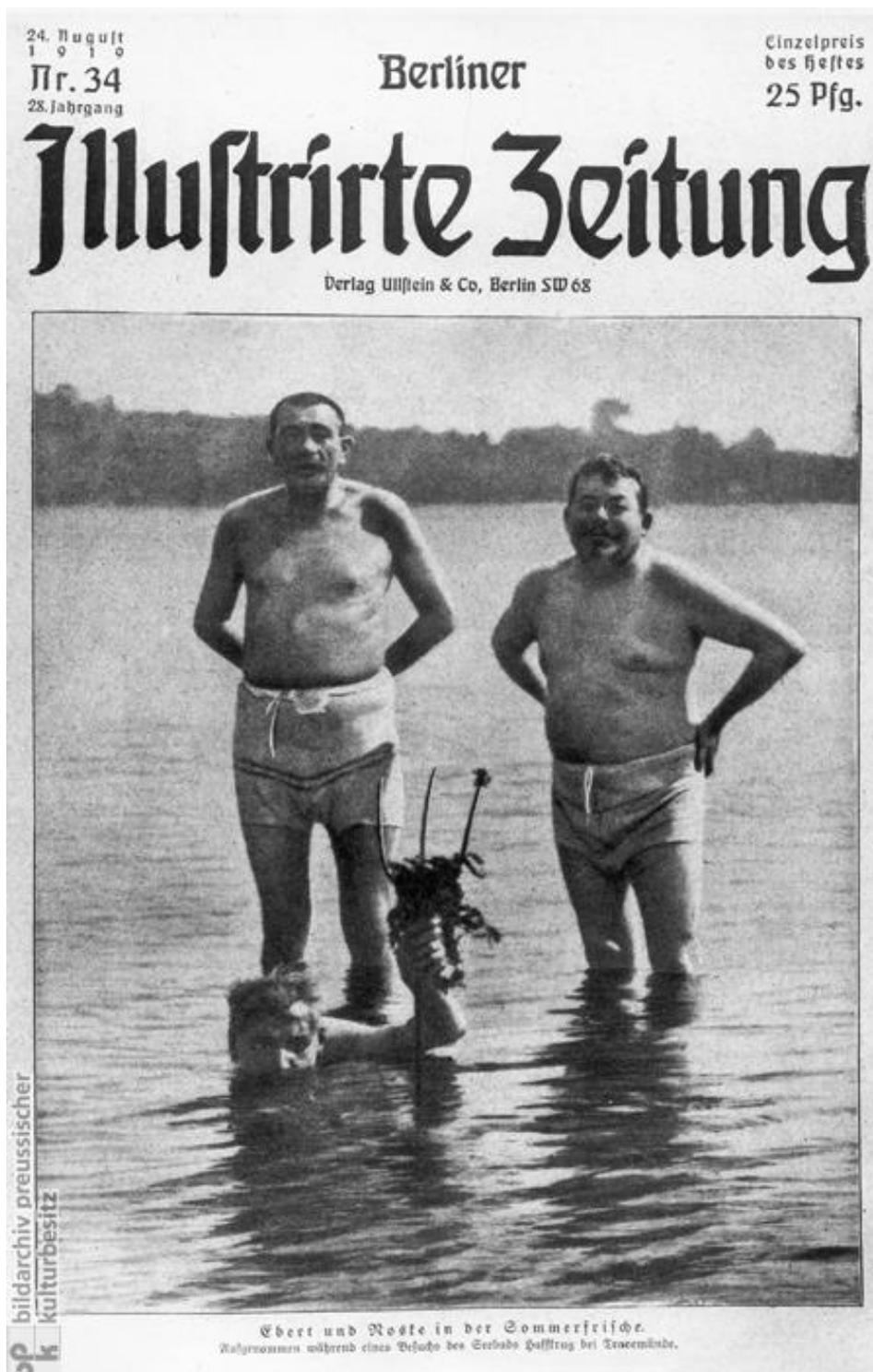


Figura 1. Capa do periódico *Berliner Illustrierte Zeitung* de 24 de agosto de 1919.
(Disponível em: <www.preussischer-kulturbesitz.de>. Acesso em 2 jun. 2017)



Figura 2. *Musketier Helmhake auf dem Feld der Ehre gefallen* [O mosqueteiro Helmhake morto no campo da honra].



Figura 3. Capa do periódico satírico *Ulk*, de 9 de janeiro de 1920.