

## O “nosso militar (?)”: o militarismo alemão na poesia satírica de Kurt Tucholsky.

*“Our soldier(?)”: the german militarism in Kurt Tucholsky’s satirical poem*

Anderson Roszik<sup>1</sup>

**Resumo:** O presente artigo pretende, numa primeira parte, apresentar os três elementos constitutivos da sátira literária: são eles a *indireta*, a *norma* e o *ataque*. Numa segunda parte, pretende-se aplicar os conceitos na análise de um poema satírico do escritor e jornalista alemão Kurt Tucholsky (1890-1935). O poema intitula-se “Nosso militar!” e é publicado sob o pseudônimo Kaspar Hauser, em junho de 1919, no periódico *Die Weltbühne*, importante meio de veiculação de escritores e jornalistas da esquerda alemã da década de 1920. Como o título do poema permite entrever, o poema versa sobre o militar prussiano. Dessa forma, para uma compreensão ampla desse texto satírico, pretendemos explanar como a figura do militar goza de prestígio social elevado durante o império (1871-1918) e como ela é retratada satiricamente no poema de Tucholsky, poucos meses após a derrota na Primeira Guerra Mundial (1914-1918).

**Palavras-chave:** Sátira; literatura alemã; Kurt Tucholsky.

**Abstract:** This article intends, in a first part, to present the three constitutive elements of literary satire: they are the indirect, the norm and the attack. In a second part, it is intended to apply the concepts in the analysis of a satirical poem of the German writer and journalist Kurt Tucholsky (1890-1935). The poem is entitled “Our Soldier!” and is published under the pseudonym Kaspar Hauser in June of 1919 in the *Die Weltbühne*, an important means for the publication of writers and journalists of the German left of the 1920s. As the title of the poem lets you glimpse, the poem is about the Prussian soldier. Thus, for a broad understanding of this satirical text, we intend to explain how the figure of the soldier enjoys high social prestige during the empire (1871-1918) and how it is portrayed satirically in the poem of Tucholsky, a few months after the defeat in the First War World (1914-1918).

**Keywords:** Satire; german literature; Kurt Tucholsky.

### Introdução

Discorrer brevemente sobre a sátira incide, para empregarmos os termos de Hansen (2011, p. 145), na “divisão, decomposição ou análise dos [seus] elementos constitutivos”. Nesse trabalho, concebemos 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 seus discursos via recursos como ironia, paródia, paradoxo, chiste ou trocadilho. É importante destacar que o modificar da forma e o do discurso tendem a ser referenciais para que o receptor conceba o texto como satírico. Voltaremos a esse ponto posteriormente, ao abordarmos a elaboração do

---

<sup>1</sup> Doutorando da Universidade de São Paulo (USP).

ataque satírico. Vejamos quais elementos, além do ataque, formam a tríade fundamental da sátira.

### **Os elementos constitutivos da sátira: indireta, norma e ataque**

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 de Alfredo Bosi (2000, p. 187), ela transforma-se numa “forma de resistir dos que preferem à defesa o ataque” e que “rebela-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 é subjacente uma postura militante e agressiva”, e que é “estimulada por fenômenos extratextuais aos quais se refere”.

Os elementos estéticos empregados na elaboração de um mundo ficcional dissimulam o aspecto crítico presente no ataque direcionado, proporcionam prazer ao leitor e impedem o ataque de se constituir em pura manifestação de ódio. De agora em diante, empregaremos o termo *indireta* para nos referirmos ao conjunto de elementos estéticos que dão o epíteto de literário à sátira. Para Gerth (1977, p. 83), a indireta refere-se “à forma na qual o satirista propaga seu ataque, suprimindo ataque em situações fictícias ou fingidas e rompendo o conteúdo comicamente”. Em outras palavras, os elementos estéticos têm a função de criar um mundo fictício, um mundo de contornos oblíquos que possibilite a veiculação do ataque satírico.

O satirista lança mão da linguagem referencial para viabilizar ao receptor reconhecer a relação entre a sátira e os assuntos do contexto original de sua enunciação. Na sátira, cria-se um pano de fundo no qual seu objeto alvo é reconhecível pelo receptor e a partilha de informações que ocorre nesse processo possibilita a leitura do texto pelo receptor como sátira. Esse processo, em que a sátira descreve e ataca seu objeto, é mediado pelo satirista, que se expressa criticamente em função de uma determinada *norma*, compreendida como a expressão crítica do satirista face ao desacordo entre o que considera ideal e a realidade negativa. 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.

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 oposição não é, todavia, obrigatória. A norma do satirista não precisa se definir somente em função da de seu oposto, que é a norma do objeto, representada pelo objeto satírico e seu universo. Neste ponto, é válido ressaltar como Schönert (2011) concebe a norma.

Segundo o teórico alemão, o objeto defende certa norma e o satirista, uma contra-norma. Por considerarmos adequada essa denominação, nós a empregamos nesse estudo. Assim, sugerimos que o satirista represente uma *contra-norma*, e o objeto, uma *norma*, dado que essa o impele a expressar-se. 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 da norma do objeto. Nesse caso, 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 ataque, o terceiro – e último – elemento constitutivo da sátira literária.

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 agressivo. 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. Para que o ataque seja eficaz, ele deve ser expresso por meio de recursos estéticos e ser referencial, para que o receptor identifique o objeto referido na enunciação e, desse modo, compreenda o texto como satírico. Assim, o ataque é direcionado (a um objeto) e referencial (indica-se o contexto em que se insere o objeto).

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. Tais recursos visam ampliar o ataque ao objeto e podem estar fundamentalmente relacionados, como é o caso da deformação e da inversão. 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.

A partir dessas considerações, podemos acrescentar ao ataque satírico três características: ele é referencial, direcionado e funcional. Ele é referencial porque faz referência “ancorada intencionalmente” (SCHÖNERT, 2011, p. 7) em acontecimentos ou objetos do mundo extratextual. Nesse sentido, ele é marcado por signos no texto que possibilitem a compreensão do leitor. Para esse objetivo, manifesta-se a dupla função do signo poético: ele tanto viabiliza a compreensão quanto retrata o objeto. Ele é direcionado porque busca negativizar o objeto e sua norma. Num duplo movimento, ele advoga pela superioridade da contra-norma do satirista. Ele é funcional porque, ao criticar o objeto em sua representação, torna-se um instrumento através do qual o satirista busca convencer o receptor da superioridade de sua contra-norma.

Expostos os elementos fundamentais da sátira literária, vejamos, a seguir, como o militar prussiano é representado pela perspectiva satírica.

### **O poema “Nosso militar!”: um exemplo de sátira literária**

Em 26 de junho de 1919, o escritor e jornalista alemão Kurt Tucholsky publica, sob o pseudônimo Kaspar Hauser, o poema “Nosso militar!”, na controversa revista *Die Weltbühne*, um meio de circulação de “sátira[s] política[s] que distraía[m] e amedrontava[m] seus leitores” (GAY, 1978, p. 18). Vejamos o poema-fonte em língua alemã, seguido de uma versão em língua portuguesa.

“Unser Militär!”<sup>2</sup>

“Nosso militar!”

<p>1 Einstmals, als ich ein kleiner Junge 2 und mit dem Ranzen zur Schule ging, 3 schrie ich mächtig, aus voller Lunge, 4 hört ich von fern das Tschingderingsching. 5 Lief wohl mitten über den Damm, 6 stand vor dem Herrn Hauptmann stramm, 7 vor den Leutnants, den schlanken und steifen... 8 Und wenn dann die Trommeln und die Pfeifen 9 übergingen zum Preußenmarsch, 10 fiel ich vor Freuden fast auf den Boden – 11 Die Augen glänzten – zum Himmel stieg 12 Militärmusik! Militärmusik!</p>	<p>Há muito tempo, quando eu era um rapazinho e ia à escola com a mochila, eu gritei tão forte quanto pude, eu ouvi, ao longe, o barulho. Corri por sobre o aterro postei-me diante do senhor capitão, diante dos tenentes, dos magros e hirtos... E os tambores e os pífaros ressoaram a Canção da Prússia eu quase caí no chão de alegrias – Os olhos brilhavam – ao céu subia música militar! música militar!</p>
<p>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!</p>	<p>Os anos passaram. O que uma criança outrora festejou com seu coração infantil agora um jovem via no vento russo de perto, e sofrendo. Ele via a crueldade e via o logro. Agachar! Agachar! Ainda não basta! Agachar até o chão! Curvar-se até o chão!</p>
<p>20 Treten und Stoßen auf krumme Rücken! 21 Die Leutnants fressen und saufen und</p>	<p>Chutar e pisar nas costas curvadas! Os tenentes devoram e se embebedam</p>

<sup>2</sup> TUCHOLSKY, Kurt (Kaspar Hauser). Unser Militär. *Die Weltbühne*. Berlim, v. 15, n. 23, p. 629-630, 29 mai. 1919. A tradução do poema é de nossa responsabilidade. É válido ressaltar que ela intenta auxiliar a compreensão pelo leitor que não domina a língua alemã e, por isso, não consiste numa tradução literária.

huren, 22 wenn sie nicht grade auf Urlaub fuhren.	e dormem com putas quando não estavam viajando de férias.
23 Die Leutnants saufen und huren und fressen	Os tenentes se embebedam e dormem com putas e devoram
24 das Fleisch und das Weizenbrot wessen? wessen?	a carne e o pão de quem? De quem?
25 Die Leutnants fressen und huren und saufen...	Os tenentes devoram e dormem com putas e se embebedam...
26 Der Mann kann sich kaum das Nötigste kaufen.	O cidadão mal consegue comprar o mínimo necessário.
27 Und hungert. Und stürmt. Und schwitzt. Und marschiert.	E morre de fome. E assalta. E soa. E marcha.
28 Bis er kriecht.	Até ele morrer.
29 Und das sah Einer mit brennenden Augen	E alguém com olhos ardentes via isso
30 und glaubte, der Krempel könne nichts taugen.	e achava que a tralha poderia ser inútil.
31 Und glaubte, das müsse zusammenfallen	E achava que isso precisava ruir
32 zum Heile von Deutschland, zum Heil von uns Allen.	para a salvação da Alemanha, para a salvação de todos nós.
33 Aber noch übertönte den Jammer im Krieg	E na guerra ainda abafava o lamento
34 Militärmusik! Militärmusik!	música militar! música militar!
 35 Und heute?	 E hoje?
36 Ach heute! Die Herren oben	Ah, hoje! os homens lá em cima
37 tun ihren Pater Noske loben	louvam o Padre Noske
38 und brauchen als Stütze für ihr Prinzip	e precisam como base para seu preceito
39 den alten trostlosen Leutnantstyp.	o velho inconsolável tipo militar.
40 Das verhaftet, regiert und vertoback Leute,	Isso prende, rege e espanca as pessoas
41 Damals wie heute, damals wie heute -.	Ontem como hoje, ontem como hoje.
42 Und fällt Einer wirklich mal herein, 43 setzt sich ein Andrer für ihn ein.	E se Alguém realmente cair outro lhe toma o lugar.
44 Liebknecht ist tot. Vogel heidi.	Liebknecht está morto. Vogel livre.
45 Solchen Mörder straft Deutschland nie.	A Alemanha nunca pune um assassino assim.

46	Na und?	E aí?
47	Der Hass, der da unten sich sammelt,	O ódio que cresce lá embaixo
48	hat euch den Weg zwar noch nicht	ainda não bloqueou o caminho de
	verrammelt.	vocês.
49	Aber das kann noch einmal kommen...!	Mas isso pode acontecer outra vez...!
50	Nicht alle Feuer, die tiefrot glommen	Nem todos fogos que ardem sob a
		brasa
51	unter der Asche, gehen aus.	se apagam.
52	Achtung! Es ist Zündstoff im Haus!	Atenção! Há material inflamável na
		casa!
53	Wir wollen nicht diese Nationalisten,	Nós não queremos esses nacionalistas,
54	diese Ordnungsbolschewisten,	esses bolchevistas da ordem,
55	all das Gesindel, das uns geknütet,	toda a gentalha que nos chibatou
56	unter dem Rosa Luxemburg verblutet.	e sob a qual Rosa Luxemburgo
		sangrou até morrer.
57	Nennt Ihr es auch Freiwilligenverbände:	Chamem isso de associações
		voluntárias:
58	es sind die alten schmutzigen Hände.	são as velhas mãos sujas.
59	Wir kennen die Firma, wir kennen den	Nós conhecemos corpo, nós
	Geist,	conhecemos seu espírito,
60	wir wissen, was ein Corpsbefehl heißt...	nós sabemos o que é uma ordem da
		corporação...
61	Fort damit!	Basta!
62	Reißt ihre Achselstücke	Rasguem suas dragonas
63	in Fetzen – die Kultur kriegt keine	em pedacinhos - a cultura não sentirá a
	Lücke,	falta
64	wenn einmal im Lande Der	quando desaparecer do país aquele
	verschwindet,	
65	dessen Druck keine Freier verwindet.	que a todos tem oprimido.
66	Es gibt zwei Deutschland – eins ist frei,	Existem duas Alemanhas – uma é livre,
67	das andre knechtisch, wer es auch sei.	a outra é servil, não importa quem seja.
68	So lass endlich schweigen, o Republik,	Faça por fim se calar, ó República,
69	Militärmusik! Militärmusik!	música militar! música militar!

O primeiro aspecto relevante é a estrutura formal: o poema possui três estrofes de extensão irregular. A primeira contém doze versos; a segunda vinte e dois e a terceira trinta e quatro. O acréscimo de versos reforça a construção de uma narrativa iniciada quando o eu lírico apresenta memórias de sua infância, na primeira estrofe, de sua juventude, na segunda, e de sua vida adulta, na terceira. Acumulam-se

experiências passadas e presentes, tanto pessoais quanto coletivas, modeladas entre si. O aumento gradativo das estrofes assinala a passagem temporal definida, na qual são expostos eventos que relacionam o cidadão e o militar.

O primeiro deles é contado pelo imberbe eu lírico na primeira estrofe, quando ele narra um acontecimento que lhe distrai durante sua ida à escola. Na primeira estrofe, ele retorna à infância, localizada em um passado remoto. Nesse ponto, deparamo-nos com o primeiro elemento da sátira literária: a indireta. O ambiente distante temporalmente permite ao eu lírico criar um mundo cujos acontecimentos são regidos por um “era uma vez” implícito, ao qual adiciona suas 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 (aqui ocorre o emprego da linguagem referencial para elaborar o ataque satírico). Por fim, na terceira estrofe, o eu lírico reflete sobre as consequências dos dois passados em sua vida atual. Da mesma maneira, percebemos, assim como em outros trechos do poema, a defesa de uma contra-norma. Vejamos esses três aspectos adequadamente.

O primeiro verso 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 eu lírico, anterior à eclosão da guerra, e fornece uma imagem pouco definida de si, ao contrário do que faz com a banda militar: o leitor sabe apenas tratar-se de um “rapazinho”. O adjetivo do poema-fonte, substituído pelo diminutivo na tradução, acentua a distância temporal e dirige a atenção do leitor para uma faceta psicológica: a inocência infantil. O eu lírico apresenta-se como uma criança a quem o mundo é algo a ser descoberto e, por extensão, como um sujeito livre para apreender valores. Esse processo começa na primeira estrofe e desenvolve-se nas seguintes.

Ele relembra detalhes daquele dia remoto. A indefinição confere caráter permanente ao acontecimento, como um trauma, e se constitui como elemento do ataque satírico na medida em que a agressão dirige-se à classe com a qual ele se depara no passado: a militar. Ocorre-lhe uma lembrança que despertara um assombro inicial, mas que terminara por se mostrar agradável aos ouvidos de criança, como 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, no momento em que seus “olhos brilhavam” ao ouvir a música militar (décimo primeiro e décimo segundo versos). O som o leva a correr em disparada e encontrar o “senhor capitão”.

Após sua corrida, ele depara-se com militares, mostrando-se ser capaz de afirmar a existência de um capitão e de tenentes. Em outras palavras, ele é consciente da estrutura hierárquica militar, segundo a qual o número de oficiais que ocupam altas patentes é inferior ao de oficiais em funções subalternas. Destaca-se que o termo “senhor” antes da posição militar do capitão assevera o respeito infantil à figura do militar. No decorrer do poema, o eu lírico demonstra que o sentimento de respeito – e, de certa forma, de idealização – ao militar é possível apenas na perspectiva infantil. Nesse ponto reside o aspecto central da crítica satírica. Por essa razão, detenhamo-nos nele.

O aparato militar alemão, durante os anos de 1914 a 1918, buscava inculcar a imagem do jovem soldado como um símbolo da disposição ao sacrifício por uma causa pátria. Esse argumento, defendido por Herbert (2014), pode ser vinculado com alguns números do período anterior. Segundo Wehler (1994, p. 151), entre 1870 e 1913 – ou seja, durante o *Kaiserreich* (império) – o número de reservistas aumenta 100%, enquanto os gastos com a manutenção da máquina militar aumentam 360% e exigem, no início da guerra, 75% do orçamento.

Ao voltarmos ao poema, notamos que, apesar de o eu lírico não determinar o momento de sua infância, ele a situa antes da guerra (obtemos essa informação ao passarmos à segunda estrofe). Desse modo, ele insere-se como um simples cidadão que sofre os resultados do desenvolvimento da política interna prussiana, fortemente marcada pelas vitórias militares na segunda metade do século XIX e que tornaram possíveis a fundação do império, em 1871. Entre 1860 a 1871, o militarismo assume seu protagonismo na política nacional, e os militares ocupam posições de prestígio social. Por essa razão o eu lírico deixa-se encantar pelas figuras militares, às quais demonstra respeito através do pronome “senhor”.

Sugerimos nos deter um pouco mais no emprego desse pronome, visto sua relevância para a crítica satírica do eu lírico ao militarismo no decorrer de todo o poema. O sociólogo Norbert Elias (1997) relaciona o enaltecimento da figura militar à

fragilidade estrutural do Estado alemão em seu processo de formação, marcado por invasões e guerras em seu território. Podemos conceber a reação do jovem eu lírico – o respeito imediato ao capitão – como um gesto, como uma expressão de um comportamento no qual está solidificado o enaltecimento. Para Elias (2006, p. 131), a reação correta a um gesto – o “contragesto”, ou, no nosso exemplo, a posição ereta do jovem frente ao capitão, tratado como “senhor” – é fruto de uma segunda natureza, de uma ampla gama de maneiras de pensar e de agir que tem origem em um complexo processo histórico. No caso alemão, como mencionado, é a fragilidade estrutural que marca sua o processo de formação do Estado e leva à idealização da figura militar. À mesma figura que ajuda a fundar o império em 1871 e a unificar o território alemão pela primeira vez na história.

A reação do jovem eu lírico expressa o que se espera de um comportamento moldado por uma política fortemente militar. O termo política é empregado aqui com o sentido amplo de fenômenos sociais, econômicos e jurídicos que formam um “entrelaçado de relações mútuas” (WEHLER, op. cit., p. 6). Ela, por sua vez, faz com que as intervenções do Estado, até o final do império, favoreçam tendências antidemocráticas e busquem uma forma de estabilização social que sirva aos interesses dos inimigos da democracia. Os êxitos dessa política antidemocrática e de cunho militar legitimam o domínio autoritário na Alemanha em que se passa a infância do eu lírico. Portanto, ao se deparar com o capitão, não lhe resta alternativa a não ser tratar-lhe por “senhor”.

Realizamos um percurso pela história do militarismo prussiano, objeto satirizado na primeira estrofe, para salientar que na sociedade alemã, até o final do império, em 1918, o militar está “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, op. cit., p. 156). Embora esse processo tenha transcorrido com ímpeto inigualável até 1871, não é possível desvinculá-lo de uma outra razão para a forte presença militar na sociedade alemã até 1918. 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 (op. cit., p. 158) destaca a necessidade de se observar os “detalhes sociais de comportamento”, que refletem a assimilação de modos de agir e de pensar. Pensando no poema: dado que o exército, na infância do eu lírico, era a principal base de um governo autoritário e quase absolutista, parece não lhe haver saída exceto mostrar-se como mero elemento dessa composição social que exerce controle comportamental. Observamos essa representação no emprego do tratamento formal “senhor”.

Passemos para outro aspecto formal do poema satírico. O paralelismo entre o terceiro e sexto versos, todos iniciados por verbos no passado (“gritei”, “ouvi”, “corri” e “postei-me”) e encerrados por vírgulas, denota uma somatória exaltada de ações e sugere atitudes irrefletidas da criança, atraída pelo fascínio despertado pela música. O rapazinho posta-se ligeiramente diante do “senhor” capitão e dos tenentes “magros” e “hirtos”. 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.

A oposição entre o desconhecimento dos perigos do mundo e a vida pulsante, representados pelo universo infantil, e a latência beligerante, representada pelo militar prussiano, inicia a tensão que será o principal elemento da segunda estrofe. A presença de uma criança diante de uma figura militar que lhe causa certo fascínio evoca um aspecto estrutural do processo de formação do Estado alemão, como procuramos destacar anteriormente. Trata-se do respeito e da idealização de condutas militares e ações bélicas.

Os tambores e os pífaros, no oitavo verso, evocam o universo militar e dão o tom da marcha prussiana. Essa exerce dominação sobre a criança e seus sentimentos e causa-lhe júbilo. Predomina a atmosfera de ordem e disciplina, reforçada 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.

Ao inserir um personagem infantil, um “rapazinho”, Hauser não se concentra na idealização de um modo de vida simples e frugal. Se essa é uma característica das sátiras de Juvenal (SCHMITZ, 2000, p. 77), no poema de Hauser 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 satírico e faz surgir o efeito cômico na medida em que o militar pode ser admirado somente na perspectiva infantil.

A única exceção ao esquema rímico na primeira estrofe do poema-fonte tem lugar no nono e décimo versos. Quando a banda militar, um agente do “Estado nacional” que transforma em rotina as intervenções desse Estado, segundo Hobsbawn (2013, p. 116), toca a “Canção da Prússia” (*Preußenmarsch*), ocorre uma mudança na psique do jovem. O som dos instrumentos musicais e o movimento efusivo do desfile o enlevam de tal maneira que, feliz e atraído pelos sons, quase vai ao chão, como ele destaca no décimo primeiro verso.

A composição de “Canção da Prússia” insere-se em um cenário nacionalista alemão de legitimidade emocional despertada por um produto linguístico como a canção. Sua escrita teve início em 1830, num momento de lutas entre o movimento unificador liberal da classe média e os detentores do poder, que o reprimiam 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 era componente curricular na Prússia em 1912,<sup>3</sup> fato que corrobora, por extensão, o papel da escola como elemento difusor do nacionalismo no império.

Em cada uma das estrofes cantam-se motivos distintos. Na primeira, o eu lírico destaca seu 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 pátria (*Vaterland*) são expressas por um sujeito individual *eu*; na terceira, retoma-se indiretamente o orgulho pelas lutas, e a superação de obstáculos são, para o eu lírico prussiano, condição *sine qua non* para construir a honra. Na quarta estrofe, a rigidez física e moral próprias da Prússia – na perspectiva do eu lírico – encerram o refrão (“Eu sou um prussiano, quero ser apenas prussiano”);<sup>4</sup> na quinta,

---

<sup>3</sup> Zentralblatt für die gesamte Unterrichtsverwaltung in Preußen. Herausgegeben in dem Ministerium der geistlichen und Unterrichts-Angelegenheiten. Berlim, p. 626, 1912.

<sup>4</sup> Lembremos que o pseudônimo Theobald Tiger emprega o refrão de forma satírica em seu poema “Associação dos fazendeiros” (segundo capítulo).

retoma-se a fidelidade ao rei e à pátria (*Vaterland*), porém expressa por um sujeito coletivo *nós*, o que denota a capacidade da canção em penetrar em diferentes classes sociais e psicologias individuais; por fim, na sexta louvam-se objetos aos quais se agregam valores protonacionalistas, como “flâmula” e “espada”, além de “nobreza” e “rei”, novamente.

A “Canção da Prússia” 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, op. cit., p. 75-76), como escolas, universidades, associações de classe média e confrarias estudantis. Nesse sentido, Hardtwig (1994) relaciona o aumento do número de associações com o culto ao símbolo de Bismarck, após sua morte, em 1898, e 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, nesse ponto, retornar ao poema “Nosso militar!”.

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 descritas por Wehler (2013) – que difundem e mantêm o nacionalismo vivo, vinculando-o a diferentes classes sociais.

O eu lírico emprega outro elemento formal no décimo primeiro e décimo segundo versos. Trata-se do encadeamento através do *enjambement*, uma forma de transgressão da unidade sintagmática do verso, dividida para 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 iniciada pela música militar flui para a estrutura sintático-semântica dos dois versos.

O tempo verbal da primeira estrofe é anunciado por “há muito tempo”. A locução determina a semântica da estrofe. O tempo cronológico, por sua vez, assemelha-se ao que sugerimos chamar de passado remoto, ou seja, é anterior ao tempo narrativo da segunda e terceira estrofes. Essa construção tem uma função significativa. Ela instaura o acúmulo de sentidos que traçam a mudança da personalidade do eu lírico, que irá culminar em seu apelo crítico e pacifista na terceira e última estrofe. Para empregar os conceitos: o acúmulo de sentidos forma a contra-norma pacifista do eu lírico em oposição à norma violenta do militar.

A criança da primeira estrofe deixa-se levar por algo que crê ser inspirador – e talvez realmente o seja, na perspectiva infantil. A música militar é objeto de sua admiração e apreciação. Entretanto, o eu lírico inicia seu ataque aos apologistas do militarismo, como podemos observar no décimo terceiro ao décimo sexto versos, que iniciam a segunda estrofe. O núcleo do sintagma do décimo terceiro verso (“os anos passaram”) direciona a participação do leitor, na medida em que remete às possíveis alterações pelas quais o eu lírico teria passado – ou, para retomarmos termos, na passagem do passado remoto (primeira estrofe) para o passado (segunda estrofe). O primeiro verso da segunda estrofe, além de demarcar a passagem do tempo, principia uma nova fase de recordações. Não se trata mais de um “rapazinho” e seu “coração infantil”, mas sim de um jovem. Igualmente muda-se o ambiente que – e em que – circunda(m) suas memórias: a familiaridade do caminho da escola cede lugar ao estranho, simbolizado pelo “vento russo” (décimo quinto verso), 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 sujeito narra suas experiências passadas – suas memórias – da perspectiva de um *eu*. Na segunda estrofe, o esvaziamento profundo o anula. Desaparece o sujeito expresso na primeira pessoa, que cede lugar a um *e/e* de caráter impessoal, como se a guerra aniquilasse o indivíduo, que não vê mais a si, mas apenas o outro. Contudo, as identificações do eu lírico com o tempo-espço não terminam. O emprego de um *e/e* acarreta o aumento da perspectiva a partir da qual se narra e possibilita abranger o que circunda a vida do outro. O jogo operado pelo eu lírico é quase esquizofrênico: é um narrar a vida do outro, e o outro é ele mesmo.

Se, quando criança, o fascínio e a alegria da melodia distante transparecem em seus olhos brilhantes, na segunda estrofe o contato com a face outrora ignorada 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 rítmica dos quatro primeiros versos no poema-fonte (*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, imperceptíveis quando criança. Adverso agora é o seu mundo, destruído pela guerra, expressa na metonímia “vento russo”. A guerra aniquila a inocência infantil e, do prisma pacifista elaborado no poema, esvazia de sentido a existência juvenil.

A extensão das estrofes está associada ao gradual processo rememorativo do eu lírico. Os vinte e dois versos da segunda estrofe apresentam o horizonte da guerra e invocam um conjunto de instantes de percepção. Eles são delimitados pelo refrão “música militar! música militar!”. O verso define os traços de suas lembranças, que são permeadas de sofrimento e ganham forma na construção de um mundo em que predominam atividades militares e opressão, como se ressalta entre o décimo oitavo e vigésimo versos, nos quais a atitude antidemocrática e a violência militar são escancaradas. Os versos acima destacam a violência da hierarquia militar, talvez expressa de forma exagerada. Porém há uma razão para esse procedimento típico da forma discursiva satírica (HIGHET, 1962).

O exagero é um dos elementos estéticos satíricos empregados pelo eu lírico para representar de forma distorcida seu objeto. Entretanto, o exagero da distorção não deve visar à transformação do objeto em caricatura nem impossibilitar o leitor de reconhecer o objeto. O exagero no trecho acima consiste em generalizar, para toda estrutura militar, o sentimento arrogante e punitivo do oficial de alta patente, que busca quase aniquilar seu subalterno. Deixando o objeto deformado e, ao mesmo tempo, reconhecível ao receptor, o eu lírico transforma uma atitude singular em coletiva.

O eu lírico expõe uma visão dolorosa do mundo, e a dor é física e psicológica. A hostilidade é elaborada pela reiteração do verbo *ver* no passado, como se nota no

décimo quinto e décimo sétimo versos, e pela rotina dos severos exercícios impostos aos soldados. Ademais, a força imperativa dos pontos de exclamação nos versos mencionados ultrapassa o limite do instrumento retórico. Ela representa a hierarquia militar e a opressão a qualquer questionamento às ordens. A pontuação do verso é uma forma de se referir ao monopólio da violência física legitimada pelo Estado e encarnado pelo militar. Cumprir os exercícios físicos é apenas a primeira parte da submissão à hierarquia: seu complemento consiste em ser pisado e chutado quando curvado.

Nesse campo de forças, sobressaem-se 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 as duas estrofes iniciais se referem, o recurso à violência era usado deliberadamente e “apresentava-se aos olhos de todos como um uso evidente e legítimo do monopólio estatal da violência” (ELIAS, 1997, p. 199).

O emprego da violência pelos militares é representado, na primeira estrofe, pelo capitão e pelo tenente e, na segunda, pelos tenentes. Para o eu lírico, o consumo excessivo de bebidas alcoólicas, a alimentação desregrada e o desregramento sexual dos tenentes, no vigésimo quinto verso, opõem-se à miséria de civis e soldados, como se nota entre o vigésimo sexto e vigésimo oitavo versos. Uma das mazelas apontadas pelo eu lírico é a alimentação desregrada dos militares de alta patente, glutões e devassos, enquanto outros sujeitos são marcados por um acúmulo constante de sacrifícios e de penúria. Acúmulo porque são expressos pela repetição da conjunção “e” (vigésimo sétimo verso), e constante porque, ao contrário dos demais, os verbos desse verso são conjugados no presente. Sacrifícios e penúria acompanham o cidadão “até ele morrer”.

O ataque ao militar estende-se a outras estruturas do Estado. Como foi dito, ele detém, no momento em que se passa a ação da segunda estrofe, o monopólio da violência física. A ideologia oficial coloca-se acima de qualquer outra em defesa de si mesma e da continuidade hierárquica de suas instituições. A “salvação da Alemanha”, que surge no trigésimo segundo verso, resume-se à salvação de um único *nós*. Esse

sujeito não se estende além do mecanismo estatal que regula e elimina a autonomia do que lhe parece 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.

Nos três primeiros versos da terceira estrofe, o eu lírico encerra seu processo rememorativo e situa o leitor no momento presente. Os dois versos, aliás, são fortemente elaborados com o tropo da ironia. O eu lírico explora a proximidade fonética entre o núcleo do sintagma do trigésimo sétimo verso no poema-fonte (“Pater Noske”) com *Pater noster*, nome latino para a oração católica Pai Nosso. O ministro do exército, Gustav Noske, é equiparado a Deus, o “Pai” religioso da oração. É nesse momento que a ironia ganha forças: o eu lírico coloca Noske, responsável por comandar atos de extrema violência através das milícias paramilitares *Freikorps* e que levam à morte centenas de pessoas até junho de 1919, no mesmo patamar de Deus, a representação da bondade e misericórdia na simbologia judaico-cristã<sup>5</sup>. Nesse mundo 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 apresentado, como destacamos, de forma irônica como “Padre Noske”, louvado pelos políticos do governo – ou os “senhores lá em cima” (trigésimo sexto verso) –, e cujas ordens são estritamente seguidas pelos integrantes das milícias paramilitares.

A passagem é feita através de uma pergunta breve (aliás, o verso mais curto do poema) e taxativa que objetiva um confronto de realidades, no trigésimo quinto verso. 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.

A primeira realidade é de cunho histórico, ligada ao fim da guerra e expressa na estrofe por meio de verbos conjugados no presente do indicativo. Ela é o resultado do processo narrativo iniciado na primeira estrofe, atravessa a segunda e desemboca na terceira. Seguindo uma progressão interna que liga os elementos argumentativos e narrativos, a realidade presente atua como uma somatória das vivências passadas e proporciona à estrofe uma extensão superior às outras – trinta e quatro versos contra vinte e dois da segunda e doze da primeira, como já assinalado.

---

<sup>5</sup> Agradeço novamente ao Prof. Dr. Tercio Redondo, do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, pela valiosa observação.

A segunda realidade é de caráter pessoal e ganha corpo por ser modelada pela experiência histórica. Baseada no momento atual, 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 *A cripta dos capuchinhos*, do austríaco Joseph Roth (1894-1939), o eu lírico retrata a vida após a guerra, momento em que se depara com um mundo surgido da guerra e tão estranho quanto o que apresentara na segunda estrofe.

Na terceira estrofe, encontramos três outros sujeitos históricos. Trata-se de Karl Liebknecht e Kurt Vogel (quadragésimo quarto verso) e Rosa Luxemburgo (quingagésimo sexto verso). Liebknecht e Luxemburgo são vítimas da violência paramilitar e mortos no dia 15 de janeiro de 1919. O corpo da ativista é jogado em um córrego em um parque de Berlim. Vogel, membro dos *Freikorps* – e, portanto, subordinado de “Padre Noske” –, é, inicialmente, considerado envolvido nos assassinatos. Mas o desenvolvimento do processo não o condena por esse crime, mas por 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 de milícia.

O ataque à figura de Noske reveste-se de referências extratextuais cuja função é direcionar a compreensão do leitor (SCHÖNERT, 2011): ocorre o ataque direcionado e referencial. Observamos que nomes próprios emergem pela primeira vez somente na terceira estrofe. Esse processo regula a produção dos significados ligados aos nomes e os integra “no sistema global do texto” (RIGOLOT, 1982, p. 139). A menção dos nomes próprios liga-se à elaboração do ataque direcionado e referencial, um dos elementos constitutivos da forma discursiva satírica, processo esse que não ocorre *ex abrupto*. O ataque é construído gradualmente através da narração no poema. O eu lírico demonstra como sua juventude é preenchida pelas agruras bélicas, e como esse processo, ao passo que rompe com a inocência infantil e constrói um sujeito crítico, torna-se um elemento de constituição do ataque.

A elaboração do ataque, assim como a da personalidade do eu lírico, desvenda-se pouco a pouco através do processo rememorativo que percebe os objetos empíricos, representados pelas personagens agora nomeadas. O eu lírico dirige-se à

figura de Noske com base em um jogo de sentidos opostos que beira a dessacralização: um padre que não conduz seu rebanho à salvação.

A disposição tipográfica dos quatro últimos versos do poema, assinalado pelo deslocamento à direita, aponta para o caráter conclusivo originado dos imperativos anteriores, através dos quais o eu lírico se dirige ao seu receptor. Tal fato distingue-se do aspecto puramente subjetivo e rememorativo que predomina no início do poema. 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, interlocutora personificada de seu apelo pacifista. Da mesma maneira, a conclusão possibilita-lhe rogar pelo término do que considera a responsável pela divisão do país: “[a] música militar! [a] música militar”.

Destaca-se que o eu lírico muda a estrutura sintática do último refrão, como forma de encerrar de uma vez por todas não apenas o poema, como também a presença do militar na Alemanha, marcada pela liberdade. Nos dois refrões anteriores, o sintagma “música militar” tem a função de sujeito da oração. Entretanto, no terceiro e último, a música militar passa a ser predicado da oração. Assim, a mudança sintática corrobora a mudança psicológica pela qual passou o eu lírico e seu desejo de mudança social num país sem militares.

### **Considerações finais**

Nesse trabalho, buscamos conceber a sátira como uma “forma discursiva” literária crítica passível de se manifestar em diferentes gêneros tradicionais – para o rigor da argumentação, atemo-nos à sua manifestação em um único gênero. O ataque direcionado é referencial, visa deformar o objeto e sua norma e postular a consequente defesa, pelo satirista, de uma contra-norma positiva face ao objeto. Tais aspectos são possíveis graças à transformação estética, também funcional, do mundo em que se passa a ação satírica, transformação que busca aceitação e reconhecimento em seu receptor. Pressuposto para a existência da aceitação e do reconhecimento é que o ataque direcionado oriente a ação compreensiva do receptor através do dado contextual, o qual possibilita que o receptor interprete o texto como satírico.

Após expor os elementos constitutivos da sátira literária e aplica-los na análise do poema “Nosso militar!”, de Kurt Tucholsky, observamos como a indireta é construída na primeira estrofe, com a remissão a um tempo remoto e que vem à tona a partir das memórias do eu lírico. Distantes no tempo e modificadas pelas agruras posteriores, elas possibilitam a criação de um mundo fictício no qual entra em cena o objeto central do ataque satírico: o militar prussiano.

É ele quem, na segunda estrofe, causa dores físicas e psíquicas ao jovem eu lírico. Se, na primeira estrofe, o eu lírico “rapazinho” enleva-se com a música militar, na segunda ele começa a dar formas à sua contra-norma a partir de suas observações (lembramos da reiteração do verbo “ver” no início da segunda estrofe). Sua contra-norma, que adquire tons cada vez mais pacifistas, opõe-se à arrogância e à violência física que revestem a norma do objeto (os militares).

Por fim, na terceira estrofe, a contra-norma pacifista tem a última palavra. É ela quem advoga por uma Alemanha sem os militares da segunda estrofe, símbolos do antigo império, nem os seus representantes atuais no sistema republicano instaurado em novembro de 1918. Assim, o poema satírico “Nosso militar!” apresenta uma tendência muito maior para a elaboração da contra-norma pacifista do que para o emprego integral de recursos cômicos. Esses formam a primeira estrofe e, por extensão, relacionam-se com a indireta. O satirista mostra ter consciência da necessidade de impor a busca pela paz. Se sua empreitada tem êxito durante a década de 1920, a leitura de seus outros noventa textos satíricos publicados no *Die Weltbühne* pode dar a resposta.

## REFERÊNCIAS

- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- ELIAS, Norbert. *Os Alemães*. A luta pelo poder e a evolução do *habitus* nos séculos XIX e XX. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- \_\_\_\_\_. Habitus nacional e opinião pública. In: *Escritos e Ensaios*. Vol. 1: Estado, processo, opinião pública. Rio de Janeiro: Zahar, 2006. p. 113-152.
- GAY, Peter. *A cultura de Weimar*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- GERTH, Klaus. Satire. *Praxis Deutsch*. n. 22, 1977, p. 83-86.

- 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. *Semiotik des Erzählens*. Studien zum satirischen Roman des 20. Jahrhunderts. Munique: Wilhelm Fink, 1975.
- HARDTWIG, Wolfgang. Bürgertum, Staatssymbolik und Staatsbewusstsein im Deutschen Kaiserreich 1871-1914. In: \_\_\_\_\_. (Org.). *Nationalismus und Bürgerkultur in Deutschland 1500-1914*. Ausgewählte Aufsätze. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1994. p. 191-218.
- HERBERT, Ulrich. *Geschichte Deutschlands im 20. Jahrhundert*. Munique: C.H. Beck, 2014.
- HIGHET, Gilbert. *Anatomy of satire*. Princeton University Press, 1962.
- HOBSBAWN, Eric. *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.
- JAKOBSON, Roman. Linguística e Poética. In: *Linguística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2003. p. 118-162.
- 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.
- SCHMITZ, Christine. *Das Satirische in Juvenals Satiren*. Berlim; Nova Iorque: Walter de Gruyter, 2000.
- SCHÖNERT, Jörg. "Theorie der (literarischen) Satire. Ein funktionales Modell zur Beschreibung von Textstruktur und kommunikativer Wirkung." *Textpraxis* 2 (1.2011). Disponível em: <http://www.uni-muenster.de/textpraxis/joerg-schoenert-theorie-der-literarischen-satire>. Acesso em 4 mai. 2019.
- 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.
- WEHLER, Hans-Ulrich. *Das deutsche Kaiserreich: 1871-1918*. 7. ed. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Nationalismus*. Geschichte – Formen – Folgen. Munique: C.H. Beck, 2013.