

A MÚSICA NA ALEMANHA NAZISTA: UMA REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

MUSIC IN NAZIST GERMANY: A BIBLIOGRAPHIC REVIEW

Alexandre da Silva Cortez¹

Resumo: O Presente trabalho busca através das publicações de pesquisas de autores das diversas áreas do conhecimento, como a área das Artes e das ciências humanas trazer elucidações e debates sobre as relações entre as artes em particular a música e o regime nazista, desde o início do partido até a derrocada da Alemanha no final da guerra. Por meio da revisão bibliográfica, tentamos trazer aqui apontamentos sobre as relações entre música, a ópera de Wagner, com o regime nazista, passando pelas

relações do povo alemão em si com as artes, também como os membros da alta cúpula nazista e suas interações com as artes. O foco do trabalho são as relações de perseguição do partido para com algumas características de várias manifestações artísticas que não estavam em consonância com a ideologia nazista, não obstante, também ressalvamos aqui o uso dessas mesmas manifestações artísticas para a fomentação de um ideário nazista junto ao povo alemão, enfatizando a suma importância das artes para Hitler

¹ Conservatório Estadual de Música Haydée França Americano

e seus seguidores e para a propagação da ideologia nazista.

Palavras-Chaves: Nazismo, Música, Arte, Ideologia.

Abstract: The present work seeks, through the publications of research by authors from different areas of knowledge, such as the area of Arts and Human Sciences, to bring elucidations and debates on the relationship between the arts, in particular music and the Nazi regime, from the beginning of the party until the collapse of Germany at the end of the war. Through the bibliographic review, we try to bring notes here on the relations between music, Wagner's opera, with the Nazi regime, passing through the relations of the German people itself with the arts, as well as the members of the Nazi high dome and their interactions

with the arts. The focus of the work is the party's persecution relations with some characteristics of various artistic manifestations that were not in line with the Nazi ideology, however, we also emphasize here the use of these same artistic manifestations to foment a Nazi ideology with the German people, emphasizing the paramount importance of the arts to Hitler and his followers and to the propagation of Nazi ideology.

Keywords: Nazism, Music, Art, Ideology.

A MÚSICA NO REGIME NAZISTA

É de suma importância histórica saber o papel da música durante o regime nazista na Alemanha. É sabido que durante o Terceiro Reich, a música ocu-

pou um papel de destaque entre as artes, porque foi usada de forma maciça como instrumento ideológico. As diretivas estéticas propostas por Goebbels em 1938 tomavam por base um ideário já apontado em Quantz e Wagner, mas cuja reatualização distanciava-se do contexto original para cumprir outros fins. Pretendemos aqui com este trabalho fazer um levantamento bibliográfico a partir dos autores citados, e chegar em um consenso de um entendimento de como se davam as relações entre a música e o regime nazista, para tal propósito buscamos fazer algumas análises dos textos dos autores aqui citados.

Segundo Daraya Contier (2016) na cultura ocidental, até o início do século XX, as músicas escritas pelos compositores que eram ligados as mais diversas tendências estéticas, podiam

ser executadas e criticadas livremente, independentemente de qualquer censura. A música até este momento era vista de forma inofensiva, não oferecia nenhum perigo para a ordem do estado.

A questão da possível conexão entre música e política começou a aparecer para o mundo de forma latente após a Revolução Russa em 1917, onde muitos artistas, intelectuais, escritores, compositores, e poetas começaram a postular a ideia da arte como um fator político e social. Na união soviética foi recuperado o projeto Nacionalista em relação especificamente da música, projeto esse que já havia sido iniciado pelos compositores românticos durante o século XIX, desde então procurou-se estabelecer algumas diretrizes para a arte, de modo que a música fosse capaz de refletir os anseios do povo e ao mesmo tempo de man-

ter a cultura popular viva.

Em contra partida os regimes totalitários, percebendo a importância e a potência da arte como arma de propaganda para os ideais políticos, criaram órgãos e instituições para controlar, fiscalizar e censurar as mais diversas atividades artísticas.

Porem como afirma Tomás (2016), diferentemente do que ocorreu em outros regimes totalitários da primeira metade do século XX, as artes desempenharam um papel de suma importância na propagação e manutenção ideológica do Terceiro Reich. Em específico, no que se refere à música, seu uso como instrumento legitimador de um ideário político foi massivo e disseminado, recebendo o apoio integral e incondicional do Estado alemão na manutenção de orquestras, concertos, casas de óperas, grupos de câmara, escolas de música,

universidades, bem como em eventos e paradas militares.

Vale ressaltar que esse apoio era dado com certas objeções, ou seja a música produzida, estudada, e executadas nesses âmbitos deveriam estar de comum acordo com os ideários do partido nazista. Desde a chegada do Nacional-Socialismo ao poder nos anos 30, foi pautado por uma agenda política que prescrevia explicita ou implicitamente, as diretrizes de tal fomento: difusão da música de compositores alemães (sobretudo Beethoven e Wagner), censura de compositores alemães ou não, cuja música fosse julgada como inadequada ou transgressora, difusão de canções folclóricas e sua respectiva incorporação no hinário patriótico, apoio as agremiações ou associações musicais profissionais ou amadoras, veto aos gêneros musicais populares internacionais,

entre outros (TOMÁS 2016.)

Como já foi mencionado a partir do decreto das leis raciais de 1933, uma das primeiras medidas da cúpula nazista foi institucionalizar em 22 de setembro do mesmo ano, a Câmara de Cultura do Reich (Reichskulturkammer), instituição essa que também era afiliada ao Ministério da Propaganda e presidida por Joseph Goebbels, passando desde então a exigir o registro de todos os músicos alemães. Inúmeros músicos, compositores e intérpretes alemães tiveram suas carreiras interrompidas devido a estas novas regras, pelo simples fato de sua raça e/ou critérios estilísticos das composições serem considerados como degenerados, outras medidas balizadas por uma ideologia conservadora e assertiva estavam por vir. Como exemplo, citamos a indicação de Alfred Rosenberg em 1934 como

Plenipotenciário do Führer para a Total Capacitação Intelectual, Ideológica e Educacional do Partido Nacional-Socialista Alemão dos Trabalhadores (DBFU-NSDAP), cuja atribuição neste posto era fiscalizar ideologicamente todos os campos das artes, cultura e ciências e posteriormente a fundação do Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg (ERR) em 1940, também liderada por ele, uma unidade operacional cuja missão era confiscar, nos países ocupados, todo o material artístico considerado importante para a Alemanha (TOMÁS, 2013).

Ainda segundo Tomás (2016) a autora nos informa que, as “Jornadas Musicais do Reich” (Reichsmusiktage), ocorridas entre 22 a 29 de maio de 1938 em Düsseldorf, foram as primeiras manifestações de envergadura organizadas pelo regime com o intuito de apresentar um pano-

rama representativo dos diferentes aspectos da criação e do patrimônio musical nacional. A programação era extensa e compreendia concertos sinfônicos, música de câmara, apresentações de óperas e operetas, três congressos (um de musicologia cujo tema era “Música e Raça”, outro do Bureau de Concertos e ainda outro consagrado ao “Canto e Fala”), um encontro da Juventude Hitlerista, concertos em fábricas destinados aos operários e também ao ar livre com a presença de bandas e fanfarra, e a famosa exposição “Música Degenerada”, capitaneada por Hans Severus Ziegler, a qual propunha uma retrospectiva crítica sobre a República de Weimar. No decorrer dessa intensa programação, Joseph Goebbels realiza um pronunciamento em 29 de maio, no qual proclama diretivas político-culturais no discurso “Os Dez

Princípios para a Criação da Música Alemã”.

Vejam os a seguir este tal discurso de Goebbels:

Este festival de música é, pela primeira vez, uma revisão da cultura musical em nosso tempo. Ele relata o que temos feito e estabelece os objetivos tanto para o futuro imediato quanto para o futuro previsível. Que a fama da Alemanha como a nação da música seja, uma vez mais, revelada e fundamentada aqui nesta ocasião. E acima de tudo, que os princípios, que desde tempos imemoriais foram a fonte e a força motriz de nossa música alemã, voltem a se restabelecidos e reconhecidos. São eles: 1. A essência da música não reside em um programa ou em uma teoria, nem na expe-

rimentação e nem na estrutura. Sua essência encontra-se na melodia. A melodia como tal eleva o coração e revigora os espíritos; ela é cantada pelo povo em vista da facilidade com que pode ser gravada na memória, mas ela não é, por essa razão, nem banal e nem repreensível. 2. Nem toda a música é acessível a todos. Por este motivo, a música popular deve ser a preferida porque atrai um grande público. Isso é especialmente verdade em uma época na qual os líderes da nação são obrigados a proporcionar relaxamento, diversão e restauro para o seu povo, o qual é atualmente confrontado com ansiedades profundas. 3. Como qualquer outra forma de arte, a música tem suas origens nos po-

deres misteriosos e profundos enraizados no caráter popular. Ela pode, portanto, ser moldada e formatada de um modo adequado às necessidades do povo, e seu poderoso dinamismo em fazer música ser realizado apenas pelos descendentes que estão mergulhados em sua herança nacional. Judaísmo e música alemã são opostos, pois por sua própria natureza, encontram-se em radical contradição. A luta contra o judaísmo na música alemã que Richard Wagner, sozinho e sem qualquer ajuda ou apoio, uma vez assumiu, é ainda a razão de nossa grande tarefa atual. Esta batalha não é mais a batalha de um gênio experiente. 4. A música é a mais sensual das artes e por isso apela mais

para o coração e para as emoções do que para o intelecto. Mas onde o coração de uma nação bate mais forte do que nas massas, onde o coração de uma nação está verdadeiramente em casa? O dever inevitável de nossos líderes musicais é, portanto, deixar o povo compartilhar dos tesouros da música alemã. 5. Para uma pessoa musical, ser não musical é mais ou menos como ser cego ou surdo. Agradeço a Deus que gentilmente criou a música para ouvir, experimentar e amar apaixonadamente. 6. A música é a forma de arte que mais comove o espírito humano; ela tem o poder de aliviar a dor e de transformar a mera felicidade em êxtase. 7. Se a melodia é a fonte da música, segue-se

que a música para o povo não pode ser limitada a pastorais ou corais. A música deve sempre retornar à melodia vivaz, à raiz de sua existência. 8. Em nenhum lugar os tesouros do passado são tão ricos e inesgotavelmente fartos como na área da música. Mantê-los e, em seguida, oferecê-los ao povo é a nossa missão mais importante e gratificante. 9. Às vezes, a linguagem dos sons musicais é mais eficaz do que a linguagem das palavras. Por esta razão, os grandes mestres do passado representam a verdadeira majestade do nosso povo e são merecedores de reverência e respeito. 10. E como filhos de nosso povo, eles são os verdadeiros monarcas do nosso povo pela graça de Deus

e estão destinados a receber a fama e a honra de nossa nação e multiplicar-se (HUENER & NICOSIA, 2006: 183-184 Apud TOMÁS, 2016 pág.81).

Em meio a este contexto e de modo contingencial, se estabelece também na Alemanha uma clara fusão entre “história política” e “história cultural”, ou ainda: visto que a história política era um privilégio da classe aristocrática, a classe média, mesmo com certo poder aquisitivo mas alijada de tais prerrogativas, encontra um ponto de apoio no domínio da cultura, formando aí um quadro de referências de autolegitimação, de desenvolvimento e de manutenção de atitudes, crenças e condutas. Listaremos agora dois exemplos vindos do campo da música, nos quais é possível identificar este viés de

construção cultural ancorada no princípio de identidade nacional e alicerçado no domínio desse tipo de história. O primeiro deles encontra-se nas três últimas partes do XVIII capítulo do conhecido tratado de Johann Joachim Quantz, A Arte de tocar Flauta, de 1752, e o segundo, advém do texto “O que é alemão?” de Richard Wagner, o qual foi publicado em fevereiro de 1878 no Bayreuther Blatter. Com o intuito de fornecer diretrizes para o julgamento de um músico e de uma obra musical, Quantz aponta no final de seu tratado que:

87. Quando alguém sabe escolher com bom discernimento o que há de melhor nos estilos das músicas de várias nações, o resultado é um estilo misto, que bem poderia chamar-se no presente, sem exceder os limites da modéstia, o estilo alemão:

não apenas porque os alemães tiveram primeiramente a idéia, mas também porque este foi introduzido há muitos anos e em muitos lugares na Alemanha, ainda está florescendo e não desagrada na Itália, nem na França e nem em outros países.

88. Se a nação alemã mantém esse estilo; se se esforça em conseguir sempre novos progressos, como até o momento têm feito seus mais célebre compositores; se seus compositores novatos se dedicam no presente em aprender a fundo as regras da composição, assim como as do estilo misto, e empregam-nas seguindo o exemplo de seus predecessores; se não se contentam com a melodia pura e em compor uni-

camente árias para o teatro, mas se instruem tanto no estilo da igreja como no da música instrumental; se em relação à organização interna das peças e à conexão e mescla razoável de idéias se propõem a usar como modelo compositores que tenham uma aprovação universal; se eles imitam sua maneira de compor e a fineza de seu gosto entretanto, sem adornar-se com a plumagem alheia, como costumaram alguns que não somente copiam o tema mas comumente toda a conexão de uma peça de outro músico; se no lugar de fazer peças requentadas usam sua imaginação para mostrar e cultivar seus próprios talentos, sem prejudicar outros, esforçando-se para evitar uma con-

tinuidade em serem eternos copistas e no seu lugar chegam a ser compositores; se os instrumentistas alemães não se deixarem seduzir por uma maneira de tocar cômica ou estranha e não seguirem o mal exemplo dos italianos acima mencionados; se em seu lugar tomarem como modelo a boa maneira de cantar e os que tocam em um estilo razoável; se os italianos e os franceses quisessem imitar o estilo misto dos alemães da mesma maneira que os alemães imitaram os seus, então surgiria com o tempo um bom gosto universal na música. Isso é cada vez mais improvável, já que os franceses e os italianos, sobretudo os amantes da música de ambas as nações, já não se contentam

com o simples estilo de seu país e desde há algum tempo, encontram mais prazer em certas composições estrangeiras do que nas próprias.

89. Um estilo que consiste, como o dos alemães de hoje, em uma mistura judiciosa dos estilos de outras nações, cada nação encontra semelhança com seu estilo próprio, o qual não pode desagradar nunca. Ainda assim, ao refletir sobre todas as coisas ditas sobre a diferença entre os estilos, haveria que se reconhecer certa preferência pelo estilo simples dos italianos sobre o dos franceses, não obstante reconhecendo que o primeiro não é tão sólido como fora no passado, tornando-se muito mais estranho e desenfreado, e que o

outro se manteve demasiado simples, um estilo misto e composto do melhor de ambos deve ser, sem sombra de dúvidas, muito mais universal e agradável. Já que uma música é bem recebida e aprovada por várias pessoas - e não apenas em uma única província, em um único país ou em uma nação em particular -, tal música deve ser a melhor porque se baseando nas regras da razão sadia e no sentimento justo, só pode, pelas razões que ofereci perceber-se como verdadeiramente boa (QUANTZ, 1752: 334-336 apud, TOMÁS, 2016, Pág 86.)

Para explicar sua defesa do “estilo alemão” em música, Quantz relembra aqui uma conhecida querela histórica entre as

músicas francesa e italiana, tece críticas ao modo de compor desses países e propõe como solução um “estilo misto”, ou ainda, um estilo constituído pela melhor parte da música de todas nações, cuja pujança e aceitação por todos referencia não apenas a supremacia da música alemã, como também a sua universalidade. (TOMÁS,2016.)

Para fomentar esse discurso nacionalista exacerbado e também antissemita , podemos citar aqui alguns dos muitos escritos do compositor alemão Wagner, ele escreve enfaticamente o vínculo indissociável entre a identidade nacional e o caráter do povo, a preservação intacta da língua alemã e dos costumes. Mesmo tendo passado por intempéries e mazelas no decorrer dos anos, os legítimos alemães nunca se deixaram contaminar e influenciar totalmente por elemen-

tos estrangeiros, pois a firmeza de sua índole fora cultivada não apenas nos confrontos sangrentos dos campos de batalha, mas sobretudo na intimidade dos lares, na rotina comezinha dos vilarejos, nas reuniões festivas das cidades, na escuta das narrativas sobre os ancestrais, vejamos um trecho dos seus escritos:

“[...] É em torno da ideia de língua e pátria originária que o conceito deutsch se forjou, e de acordo com ele, chegou o tempo em que esses Deutschen puderam colher as vantagens de uma semelhante fidelidade a seu solo e língua ancestral. [...] [...] Depois que se produzira a mais completa prostração da natureza alemã, depois que enfrentamos a quase total extinção nacional como consequência das devastações da Guer-

ra dos Trinta Anos, este íntimo mundo doméstico constituiu o ponto de partida do renascimento do “espírito alemão”: a poesia alemã, a música alemã, a filosofia alemã são altamente estimadas e honradas por todas as nações da terra [...] [...] Deutsche é o nome dado às raças germânicas que permaneceram em seu solo natal e conservaram íntegros sua língua e costumes [...] [...] Um povo que viu sua população reduzida a um décimo de seu número anterior à guerra, só poderia conseguir sobreviver se sua significação sobrevivesse na memória de cada um dos membros sobreviventes. Inclui-se que essa memória teria, em primeiro lugar, que ser revivida e trabalhosamente

reconstruída começando pelas mais ilustres mentes [...] A recordação (Erinnerung) convertia-se agora em realidade, em um processo de autoconsciência e autodescobrimento (Er-Innerung); a partir de sua interioridade mais profunda, o alemão se modelou a si mesmo com o desejo de proteger-se das novas e poderosas influências externas [...] Mas quando até a nativa aparência exterior de sua língua estava se perdendo, permaneceu para o espírito alemão um último reduto, um santuário jamais imaginado de onde poderia comunicar a história de seu coração a outros corações. Dos italianos, os alemães haviam adotado a música em seu proveito. Quem quiser apreender a magni-

fica individualidade, pujança e significação do espírito alemão mediante uma imagem incomparavelmente expressiva, olhe penetrantemente a figura do músico mais enigmático e de aparição mais inexplicável, que não é outro que Johann Sebastian Bach. Bach resume a história da vida interior do espírito alemão durante a traumática centúria que produziu a quase completa extinção da Alemanha como povo. Observem essa cabeça, absurdamente coberta quase que por completo com a peruca francesa; contemplem esse maestro, um pobre organista e cantor que deslocou-se de um lugar a outro ao redor de sua Turíngia natal, empregando-se em diminutas localidades, muitas das quais

já não nos soam o nome; tenham em conta a indiferença que rodeou sua vida, até o ponto em que foi necessário passar um século para resgatar suas obras do esquecimento; considerem que em sua época, a música estava sujeita a formas artísticas que eram a verdadeira imagem da secura, da rigidez e do pedantismo, como se lhe tivessem colocado peruca e trança nas notas, e admirem o mundo de profundidade insondável que o grande Sebastian construiu a partir desses elementos. Eu me limito a apontar meramente o que essa criação significa, já que é impossível chegar a expressar sua riqueza e sublimidade ou a importância de uma obra que abarca tudo, utilizando a

medida normal dos termos. Se agora aspiramos realizar um exame dos frutos alcançados pelo renascimento do espírito alemão nos campos da poesia e da filosofia, somente poderemos efetuar-lo depois de captar, através da figura de Bach, a essência autêntica do espírito alemão, pois foi em sua obra onde esse espírito reteve seu assento e começou sem pausa a forja de uma nova conformação, precisamente quando parecia ter sido aniquilado e condenado a desaparecer do mundo... [...]”(WAGNER, 2012 apud TOMAS,2016, Pág 90).

A MÚSICA – EDUCAÇÃO - FOLCLORE

Um outro ponto onde os

nazistas agiram através da arte em especial a música, foi educação. A educação da juventude alemã foi um dos campos no qual o regime nazista não mediu esforços para sua expansão doutrinária. Tutelada pelo Estado desde a ascensão de Hitler ao poder em 1933, toda a formação escolar dos jovens alemães foi marcada, do primário até a universidade, pela promoção e conscientização de conceitos-chave, tais quais raça, linhagem de sangue, identidade nacional, comunidade, entre outros. Michaud (1996), nos informa, Hitler percebeu muito cedo que as escolas, apesar dos poucos resultados em curto prazo, eram o lócus ideal para que a ideologia nacional-socialista deixasse a sua marca, e o *Mein Kampf* ocupou um lugar.

É sabido também que dentre as artes, a música ocupou um lugar privilegiado na edu-

cação nacional-socialista, pois desde meados do séc. XVIII, a história da música alemã torna-se indissociável da própria construção do Estado alemão. Já nesse mesmo século, publicações especializadas tais como *Der kritische Musicus* (1722), de Johann Adolf Scheibe, o *Critica Musica* (1722) e *Der Musikalische Patriot* (1728), de Johann Mattheson e *Allgemeine Musikalische Zeitung* (1797) de Friedrich Rochlitz, tinham como objetivo articular o caráter universalista da música alemã estabelecida por Quantz – o “estilo misto” – com a ideia de fortalecimento da soberania nacional. E no século seguinte, um conjunto de escritores, filósofos e músicos, como Wackenroder, Hoffmann, Schopenhauer, Nietzsche e Wagner, continuaram a divulgar em seus escritos essa estreita relação, criando ainda uma “metafísica

da música” e uma concepção de Estado que se realiza através do artístico. (TOMÁS, 2014).

Já no final do século XIX, surge na Alemanha um movimento popular organizado por jovens e denominado Der Wandervogel (pássaros migratórios). Esse movimento, que teve início como uma reação ao estilo de vida burguês, rejeitando o moderno, as grandes cidades e a mentalidade empresarial emergente, era uma espécie de contracultura que tinha uma visão idealista e romântica do passado, pregando assim um retorno à natureza, aos valores simples e tradições da vida rural, à liberdade, à autorresponsabilidade e ao espírito de aventura. Era um movimento criado pela juventude e que desejava ser liderado pela própria juventude, que revivia os prazeres da vida campestre fazendo longas caminhadas, dormindo ao ar

livre e cantando antigas canções folclóricas alemãs ao redor da fogueira. (TOMÁS,2014)

Tomás (2016) Também nos informa que o etnomusicólogo Klaus Roth, escrevendo sobre as características do uso do folclore no III Reich, apresenta um resumo das observações feitas por Hermann Bausinger, eminente estudioso do folclore alemão do pós-guerra, em seu texto “Folklore and National Socialism”:

a) a ênfase nacional. A nação era o princípio unificador, substituindo todas as divisões e subculturas étnicas, tribais ou regionais e que se estende para além das fronteiras nacionais, para todos os alemães que vivem no exterior na chamada “ilhas linguísticas”, a maioria delas no Leste e Sudeste da Europa.

b) a ênfase racial tendo a raça nórdica superior como o princípio unificador para o estado-nação. A raça nórdica foi identificada com todos os povos germânicos ou teutônicos e da superioridade de seu caráter étnico ou nacional, construiu-se a pedra angular da política nazista.

c) a ênfase no campesinato. Os camponeses foram considerados os representantes da mais pura herança e continuidade da (antiga) cultura germânica.

d) a ênfase na comunidade, seja esta a comunidade da aldeia (Dorfgemeinschaft) ou a comunidade nacional (Volksgemeinschaft). O conceito de comunidade estava intimamente

relacionado a um organismo (biológico) e exclusão de conflitos (sociais).

e) a ênfase na mitologia germânica e simbolismo. Guiado por essa orientação, o folclore nazista contribuiu para a produção de uma espécie de substituto da religião e culto secular que englobou toda a vida social do indivíduo e da comunidade. (ROTH, 1998, pp. 72-73 apud TOMÁS, 2016, Pág6)

Segundo os pontos ressaltados na presente pesquisa, consideramos que o folclore parece ter sido o verdadeiro centro do nacional-socialismo, pois concomitante ao resgate musical, diversas coletâneas literárias de sagas, fábulas, lendas e contos populares alemães foram compiladas pelo partido entre 1933 e

1945, e massivamente divulgadas entre a população. De qualquer forma, é desse material que se deriva todos os temas e as letras das canções, Tomás (2016) ainda completa, dizendo que nessa breve exposição sobre a “educação musical” na Alemanha nazista, fica evidente que durante os 12 anos que o nacional-socialismo esteve no poder, suas práticas ideológicas de coerção não pouparam nenhum aspecto da vida civil e psicológico de seus compatriotas. Esse aspecto repressor e autoritário, comparece com clareza na declaração de Goebbels em uma conferência de imprensa datada de 15 de março de 1933:

Não basta conciliar mais ou menos as pessoas com nosso regime, induzi-las a uma posição de neutralidade em relação a nós, queremos seguir trabalhando as pessoas até que se

tornem dedicadas a nós... (WELSH, 1993, p. 174, apud TOMÁS, 2016, Pág7)

Não poderíamos deixar de trazer aqui, as importantes contribuições das publicações de Wagner para o ideário nazista, em especial Hitler, que era assumidamente grande admirador do trabalho artístico-cultural de Wagner. (RODRIGUES,2008)

Wilhelm Richard Wagner (22 de maio de 1813, Leipzig – 13 de fevereiro de 1883, Veneza) foi um compositor alemão, considerado por muitos um dos expoentes do romantismo na música. Cresceu num meio familiar formado por atores. Escreveu, ainda na infância, tragédias em estilo grego e shakespeariano. Aos 15 anos dedica-se a estudar música quase que em tempo integral. Sua primeira ópera de

grande importância é Rienzi, ainda sob influência da ópera francesa. O sucesso surge com O navio fantasma. Depois ainda virão: Lohengrin, O anel dos nibelungos, Mestres-cantores. Participa também de movimentos sociais em 1848 e 1849. Em Tristão e Isolda, de 1865, reivindica o retorno do drama ao seu caráter religioso primitivo. (RODRIGUES,2008)

Atuando como compositor de óperas, desenvolveu um novo estilo, grandioso, tal qual a influência sobre a música foi forte a ponto de os músicos de seu tempo e também os posteriores serem classificados como wagnerianos ou não-wagnerianos.

Wagner com todas as suas inovações e todo o experimentalismo musical lança as diretrizes para a dissolução do sistema harmônico tonal, passo de importância gigantesca para

o campo da música. Ao mesmo tempo, seus escritos sobre arte, cultura e política causaram uma celeuma jamais vista. Foi revolucionário e monarquista, era anti-semita, o que não fazia com que não tivesse amigos judeus, em especial admirava a arte musical italiana, a ópera era a sua obsessão, porém, acaba desenvolvendo um estilo de música que derrubou a supremacia da ópera italiana na música vocal, que naquele momento dominava todas as salas de espetáculo. Megalomaníaco, não se intimidou ao escrever sua autobiografia não medi esforços para criar uma imagem heróica, à beira da perfeição. Acreditava que mudaria as diretrizes da história da música, que depois de sua obra a música nunca mais seria a mesma.(RODRIGUES,2008)

Já consagrado como um romancista ligado ao poema sin-

fônico, em suas experimentações começa a trabalhar algumas mudanças no modo de compor vigente na época, faz com que a música deixe de repousar sobre uma única escala, usando de modulações tradicionais, e torna-se livre. A cada momento de uma obra de Wagner o ouvinte está dentro de uma nova escala. Rodrigues(2008) completa dizendo que a tensão harmônica é tamanha que a velha harmonia entra em colapso. Tudo para atingir o máximo de expressividade musical.

Além de grande compositor, começa a publicar seus escritos sobre cultura, arte e também política, e pelo fato de ter escrito alguns ensaios anti-semitas sua imagem foi ligada no século XX ao nazismo tomando-o como exemplo da superioridade da música e do intelecto alemães, contrapondo-o a músicos também

românticos como Mendelsohn, o criador da tão tradicional e conhecida Marcha Nupcial, que era judeu.(RODRIGUES,2008)

Richard Wagner, e sua Ópera Rieni era uma das três grandes fixações de Adolf Hitler, enquanto as outras duas eram a Linz (nome da cidade natal de Hitler, cujo o objetivo era fazer de Linz um grande centro cultural) e a Antiguidade greco-romana, em suas obras, explorava bastante a imagem de corpos nus perfeitos, paisagens bucólicas e felizes cenas familiares. Não podemos deixar de citar aqui um pouco mais sobre a ópera Rieni, que é a terceira ópera, em cinco actos, composta, em 1840, por Richard Wagner. O seu libreto é escrito pelo próprio punho do compositor, embora tenha sido baseado no romance do novelista inglês Edward George Earl Bulwer –Lytton (1803-1873) inti-

tulado Rienzi, o último Tribuno Romano. O manuscrito original perdeu-se e foi encontrado, anos mais tarde, na biblioteca particular de Adolf Hitler.(RODRIGUES,2008)

Hitler admirava o trabalho político de Wagner. Ainda em Liz ele fantasiava sobre as óperas que escrevia. Tão extravagantes que superariam as de Wagner. Era a encenação de ópera que fascinava Hitler. A ilusão, a realidade. Alçar vôo. (RODRIGUES,2008, Pág. 5)

Wagner era seu ídolo. Compilando a imagem de um artista criativo e político em uma só pessoa. Hitler absorveu as propostas de Wagner como também o seu Anti-semitismo – culto ao legado mó dico e o mito do sangue puro deram forma à visão de

Hitler sobre o mundo. Mas Wagner destacou-se , ficando conhecido mundialmente, sobretudo pelas óperas que compôs. Algumas de suas obras expressam um estranho fascínio pela morte. É dele a frase: “... mesmo quando a vida nos sorri, estamos a ponto de morrer”.(RODRIGUES,2008) Também de Wagner vieram as noções do que seria uma arte para uma nova civilização. E o artista-príncipe, nascido do povo unirá vida e arte, anunciando o Estado Novo.

No documentário a Arquitetura de Destruição de Peter Cohen(1992) o diretor nos deixa bem claro que as pretensões de Hitler oscilam da pintura à arquitetura, ele fazia esboços de obras monumentais que seriam construídas. Aos 18 anos, candidata-se a uma vaga na Academia de Arte de Viena, para a qual é recusado. Mas a encenação da

ópera, que tanto fascinava Hitler, será utilizada nos “comícios de pseudo-arte”, nos quais o Führer era cenógrafo, diretor e ator principal, e como inspiração na confecção dos estandartes do Partido Nazi.(COHEN,1992)

Para ilustrar todas essas afirmações voltamos para o documentário Arquitetura da Destruição, novamente, que exhibe claramente a Alemanha derrotada da Primeira Guerra Mundial, que necessitava reconquistar o prestígio de grande nação e que projetou em Adolf Hitler o ser humano encarregado dessa missão.

Rodrigues (2008) Afirma que baseado no ideal do belo e no anti-semitismo de Wagner, buscava-se embelezar o mundo, muito embora a denominação do belo e do feio sejam um conceito meramente subjetivo. Os médicos nazistas, faziam parte de

uma classe que além de buscar a conservação da vida tinham como principal meta preservar a beleza, sendo incumbidos de eliminar os considerados fracos e deformados pelos nazistas: criou-se para isto, inclusive, um programa de assassinatos por gás letal.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Assim concluímos que a ideologia alemã era uma ideologia doentia, os judeus eram inimigos, a única forma encontrada por eles de combater estes inimigos declarados da nação era sua eliminação, fruto da necessidade de limpeza e embelezamento: anti-semitismo.

A presença de Wagner na formação do orgulho nacional alemão e o do ideário nazista foi bastante intensa. Não foi por acaso que, por exemplo, o termo

“Führer”, usado por Adolf Hitler, tenha sido extraído de um trecho da Ópera Lohengrin, de Wagner onde consta o diálogo

“Zum Führer sei er euch ernannt” (Aceitem-no como seu líder). (RODRIGUES,2008)

Figura 5 – Wagner – A inspiração do Führer nazista



Fonte: <<http://www.bbc.com/culture/story/20130509-is-wagners-nazi-stigma-fair>> Acesso em: 28/02/2019

Sem qualquer espécie de pudor ou restrições, Hitler, transformou uma ideologia completamente absurda em uma realidade infernal, um verdadeiro holocausto, uma bagagem mental obscura e estranha à noção de política.(RODRIGUES,2008)

Por fim, a música que sempre esteve presente em todos os momentos da nossa

história e que claramente é um dos maiores expoentes e representantes do “belo” no cotidiano do mundo, por sua popularidade entre as massas, e por ser uma arte imediata, também tem seu lado obscuro, tirânico, despótico, opressivo, ríspido, áspero, carancudo, torvo, melancólico e até mesmo fúnebre, porém nem por essas relações obscuras, deixa de

ser bela, encantadora e envolvente. Ela é, sempre foi e continuará sendo uma grande fonte inspiradora de um eterno embelezamento.

REFERÊNCIAS

ARENDR, Hannah. Origens do totalitarismo: anti-semitismo, imperialismo e totalitarismo. 5 ed. São Paulo: Companhia da Letras. 2004.

ARGAN, Giulio Carlo. Arte moderna. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BENJAMIN, Walter. Obras Escolhidas. Volume 1. 3ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

BOURDIEU, Pierre. A economia das trocas simbólicas. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BRECHT, Bertolt. Terror e Miséria do Terceiro Reich (1935-1938).

In: PEIXOTO, Fernando (dir.). Bertolt Brecht: teatro completo em 12 volumes. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999.

CASTRO, Nilo André Piana de. A ascensão do Nazismo e a construção do III Reich. In: PADRÓS, Enrique Serra; RIBEIRO, Luiz Dario Teixeira; GERTZ, René. Segunda guerra mundial: da crise dos anos 30 ao Armagedón. Porto Alegre: Folha da História, Palmarinca, 2000.

CAUQUELIN, Ane. Teorias da arte. São Paulo: Martins, 2005. Trad. Rejane Janowitzzer.

COHEN, Peter, Documentário: A Arquitetura destruição. Direção: Peter Cohen. Suécia: Versátil filmes, 1992. DVD.

CROCI, Paula; KOGAN, Mauricio. *Lesas Humanidad – El nazismo em el cine*. Buenos Aires: La Crujía, 2003.

DARAYA CONTIER, Arnaldo. *Arte Estado: Música e Poder na Alemanha dos Anos 30*. In: ANPUH, 2016, São Paulo. : USP, 2016. Disponível em: https://www.anpuh.org/revistabrasileira/view?ID_REVISTA_BRASILEIRA=26. Acesso em: 25 fev. 2022.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. São Paulo: Contraponto, 1997.

ELIAS, N. *Os alemães: a luta pelo poder e a evolução do habitus nos séculos XIX e XX*. Trad. A. Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 1997.

FARTHING, Stephen. *Tudo so-*

bre a arte: os movimentos e as obras mais importantes de todos os tempos. Rio de Janeiro, RJ: Sextante, 2011.

FERREIRA, Dayane Gonçalves et al. *Questionamentos sobre o belo, mimese e representação no documentário “Arquitetura da Destruição”*. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO - INTERCOM, 36., 2013, Manaus. artigo... [S.l.: s.n.], 2013. p. 1-10

FERREIRA, Raphael Bessa. *O Prognóstico de um Mal: Nazismo e Opressão no Cinema e na Literatura Alemã*. In: V SIMPÓSIO DE LITERATURA, CINEMA E CULTURA, 2011, Juiz de Fora -MG. *O Prognóstico de um Mal: Nazismo e Opressão no Cinema e na Literatura Alemã [...]*. Juiz de Fora- MG: [s. n.], 2011.

FERRO, Marc. Cinema e História. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

FOUCAULT, Michel. Em defesa da sociedade. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FURHAMMAR, Leif; ISAKSSON, Folke. Cinema e política. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

GOMBRICH, E. H. A história da arte. Rio de Janeiro, RJ: LTC, 2013.

HERF, J. O modernismo reacionário. São Paulo: Ensaio, 1993.

HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (orgs). A invenção das tradições. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

INSTITUTO GOETHE NO BRASIL. História do cinema alemão. Salvador: [s.N.], 1975.

JANSON, H. W. História geral da arte. 2. ed. . São Paulo: M. Fontes, 2001.

KANT, Immanuel. Crítica da razão pura. Volume 3 de Coleção a obra-prima de cada autor: São Paulo: Editora Martin Claret, 2006.

KIRKPATRICK, Sidney D. As relíquias sagradas de Hitler: A história real das pilhagens nazistas e da corrida para recuperar as jóias da Coroa do Sacro Império Romano. Tradução de Ivo Korytowski. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.

KRACAUER, Siegfried. De Calígari a Hitler. Uma história psicológica do cinema alemão. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 2003.

- LEMOS, Celina Borges; RODRIGUES, Danielle Amorin. A guerra por detrás da guerra: A batalha artística na Alemanha Nazista no período entre as grandes guerras. 1. ed. Belo Horizonte: [s.n.], 2018. 59-78 p. v. 13. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cadernosbenjaminianos/article/viewFile/12450/1125611267>>. Acesso em: 14 jan. 2022.
- LENHARO, Alcir. Nazismo: O Triunfo da Vontade. São Paulo: Ática, 1986.
- MICHAUD, E. “Soldados de uma ideia”: os jovens sob o Terceiro Reich. In: LEVI, G. e SCHMIDT, J.-C. (Orgs.). História dos jovens 2 – A Época Contemporânea. Trad. P. Neves et alli. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, pp. 291-317.
- MINERBI, Alessandra. A História ilustrada do nazismo. Brasil: Larousse, 2009.
- NICHOLAS, Lynn H. Europa Saqueada: O destino dos tesouros artísticos europeus no Terceiro Reich e na Segunda Guerra Mundial. Tradução de Carlos Afonso Malferrari. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- OVERY, Richard. Os Ditadores: A Rússia de Stalin e a Alemanha de Hitler. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- OLIVEIRA, Adriano Messias de. Cinema e Nazismo: apontamentos sobre uma parceria nefasta. 2003. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/oliveira-adriano-cinema-nazismo.pdf>>. Acesso em: 12 jan. 2022.

PAZ, Mariângela. 2007. Como o Poder de Hitler Aconteceu? Disponível em: <<http://jornalistamariangela.blogspot.com/2007/10/como-o-poder-de-hitler-aconteceu.html>> Acesso em: 26/02/2022

PEREIRA, Wagner Pinheiro. Cinema e Propaganda Política no Fascismo, Nazismo, Salazarismo e Franquismo. In: HISTÓRIA: QUESTÕES & DEBATES, 2003, Curitiba. Cinema e Propaganda Política no Fascismo, Nazismo, Salazarismo e Franquismo. [...]. Curitiba - PR: UFPR, 2003

PINHO, José Benedito. Propaganda Institucional: Usos e Funções da Propaganda em Relações Públicas. 6. ed. São Paulo: Summus, 1990. 166 p. (II).

PROENÇA, Graça. História da arte. São Paulo: Ática, 2001.

RICHARD, Lionel. A República de Weimar (1919-1933). São Paulo: Companhia das Letras, Círculo do Livro, 1988.

RODRIGUES, Jefferson Antone. A Ideologia Wagneriana: Uma Concepção Político Judaica do Belo e do Holocausto. In: PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO STRICTO SENSU EM CIÊNCIA JURÍDICA DA UNIVALI, 2008, Itajaí - SC. A Ideologia Wagneriana: Uma Concepção Político Judaica do Belo e do Holocausto [...]. Itajaí - SC: UNIVALI, 2008.

SANT'ANA AZEVEDO HAMOY, Idanise. Traços de Vida, Silêncio na Arte. In: XXII ENCONTRO ANPAP, 2013, Belém -PA: [s. n.], 2013.

SANTOS, Lucian Pereira dos;

- PELEGRINI, Sandra de Cássia Araújo. *Ns-Raubkunst:: O Saque Nazista de Obras de Arte e suas Representações nas Narrativas Midiáticas*. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA, 8., 2017, Maringá. Maringá: [s.n.], 2017. p. 1-8. v. 8. Disponível em: <<http://www.cih.uem.br/anais/2017/trabalhos/3840.pdf>>. Acesso em: 14 jan. 2022.
- SANTOS, Valéria Cristiane Moura dos. *Luz, Câmera, Hitler! Cinema e Propaganda a Serviço do Nazismo*. In: VI SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA CULTURAL, 2012, Teresina – PI. Luz, Câmera, Hitler! Cinema e Propaganda a Serviço do Nazismo [...]. Teresina - PI: UFPI, 2012.
- STILES, Kristine; SELZ, Peter. *Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artist's writings*. Berkeley: University of California Press, 2006.
- STRICKLAND, Carol. *Da pré-história ao pós-moderno*. Rio de Janeiro, Ediouro, 2002.
- TOMÁS, L. (2013) *A música e seu uso político no III Reich*. In: GARCIA, T. da C., TOMÁS, L. (Orgs). *Música e Política: um olhar transdisciplinar*. São Paulo: Alameda.
- TOMÁS, Lia. *Música em Tempos Sombrios: Apontamentos Sobre a Estética Musical no III Reich*. Belo Horizonte- MG: UFMG, 2016.
- TOMÁS, L. *Música como política na educação musical juvenil da Alemanha nazista*. In: FREITAS, V., COSTA, R. e PAZETTO, D. (Orgs.) *O trágico, o sublime e a melancolia*. Volume 2. Belo Ho-

rizonte: Relicário Edições, 2016,
pp. 149-156.

WINCKELMANN, Joahann J.
Reflexiones sobre la imitación de
las obras griegas em la pintura y
la escultura. Madrid: Fondo de
Cultura Economica de España,
2007.

WAGNER, R. Que es ale-
mán? Trad. A. Alamino. 2012.
Disponível em : [http://www.
archivowagner.com/escri-
tos-de-richard-wagner/177-w/
wagner- richard-1813-1883/493-
que-es-aleman](http://www.archivowagner.com/escritos-de-richard-wagner/177-w/wagner-richard-1813-1883/493-que-es-aleman). Acessado em:
26/02/2022.