

# QUANDO O PASSADO LEGITIMA O PRESENTE: A MÚSICA NO III REICH

Sílvia Sônia Simões \*

**Resumo:** Este pequeno artigo é parte de um trabalho maior intitulado *Música e História na República de Weimar e no III Reich: uma aproximação possível*, e visa a ressaltar as formas de adequação utilizadas pelo nazismo no campo musical, buscando um entendimento de qual foi a música que esse regime considerou adequada para expressar sua ideologia.

**Palavras-chave:** Alemanha; III Reich; Música.

**Abstract:** This brief article is part of a larger work entitled *Music and History in the Weimar Republic and Third Reich: an approximation is possible*, and aims to highlight the ways used by the Nazis in the musical field, searching an understanding of what was a music this regime considered adequate to express their ideology.

**Key Words:** Germany, Third Reich; Music

---

\* Bacharel em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Mestranda em História/UFRGS, bolsista CAPES.

## **1 Sistematização, Repressão e Legitimação: a música como fator de coesão nacional**

Este artigo propõe-se a demonstrar, por meio de uma sucinta análise bibliográfica, o papel da música como instrumento de afirmação da nova hegemonia cultural perpetrada na sociedade civil alemã pela ideologia nazista. Valendo-se dessa modalidade artística como indicador das formas de consenso almejadas pelo regime nazista, verifica-se o papel de direção dos intelectuais das instituições a serviço do domínio empreendido pelo Estado, ou seja, a hegemonia exercida em novas dimensões de poder e política, englobando a ética, a cultura e a moral. Essa variedade de relações e práticas sociais demonstra que a Alemanha nazista, além das formas de seu domínio coercitivo, buscou ser um Estado educativo e formador, efetivado em um sistema de regras definido.

Após a derrota da Alemanha na I Guerra Mundial, este país passou a ser uma república democrática, período este denominado pela historiografia de República de Weimar (1919-1933), pois foi nesta cidade que se reuniu a Assembléia Nacional constituinte, responsável pela proclamação de uma nova Constituição, que entrou em vigor no dia 11 de agosto de 1919. No entanto, a Assembléia Nacional, instalada em fevereiro de 1919, ratificou, em 9 de julho deste ano, o Tratado de Versalhes, que impôs severas punições à Alemanha, dentre elas a de reconhecer, junto a seus Aliados, sua responsabilidade exclusiva por ter causado a guerra. Assim, a democracia passou a ser, para muitos, a grande “traidora” da nação alemã: as instituições republicanas eram vistas, pela direita, como decadentes, uma vez que lembravam as palavras “capitulação” e “fraqueza”; por outro lado, a esquerda também não apoiava a República, dados os acontecimentos de 9 de novembro de 1918, que acabaram desencadeando violentas repressões contra a Liga Espartakista, a qual propugnava, na Alemanha, uma revolução similar a dos bolcheviques, na Rússia.

A República de Weimar tinha a maioria de seus adeptos entre a massa de trabalhadores social-democratas e membros das classes médias liberais, nas quais os judeus tinham um número expressivo. Nesse contexto, é de especial importância a Revolução Russa, com sua ameaça de subversão da velha ordem, pois muitos imigrantes russos de origem judaica entraram na Alemanha e compraram bens móveis e imóveis das classes médias urbanas e rurais alemãs; esse já é um indicativo do sentimento nacionalista que irá intensificar o anti-semitismo.

Portanto, o nacionalismo de direita aumentou, a partir de 1919, para fazer frente ao liberalismo democrático e ao perigo “comunista”, expresso nas revoltas dos operários que poderiam vir a constituir uma verdadeira revolução socialista. Mesmo que o então presidente, Friedrich Ebert, representasse a ala reformista do Partido Social-Democrata e quisesse dirigir o capitalismo alemão no sentido de impedir seu desmoronamento frente aos ideais revolucionários, a extrema-direita, que compreendia os conservadores e imperialistas de antes de 1914, não compactuou com ele: o movimento nazista foi criado em 1919 e suas Sessões de Assalto (SA), em 1921, em prol da luta pelo restabelecimento de um governo que centralizasse todos os poderes políticos e administrativos.

No que toca às artes, a República de Weimar proporcionou a abertura às culturas estrangeiras, principalmente em razão da política de abrandamento das decisões tomadas no Tratado de Versalhes. Isso se deu porque a burguesia, que vinha sofrendo paulatinamente com os rigores desse Tratado, poderia fazer uma aliança germano-soviética: era necessária não apenas a reabilitação econômica, como também o estímulo ao “moderno”, o que possibilitaria a identificação do povo alemão com os novos padrões estéticos, pois estes dariam respostas às perguntas feitas durante esse período de desestruturação social, causado pela guerra e pela crise econômica. Essas “respostas” foram dadas, em grande parte, pelos Estados Unidos da América, tanto pelos investimentos feitos na “arte da distração”, como pelo fato de esse país representar uma maneira nova de viver, e também pela participação de artistas e intelectuais de toda a Europa. Durante a República de Weimar, ocorreu a interação internacional de ideias, pois não existia chauvinismo no que dizia respeito ao que era produzido em outros países.

Essa efervescência, que permitia a existência de ideologias diferenciadas e a opção de tomada de posição por parte dos indivíduos, terminou definitivamente em 1933, quando Adolf Hitler foi eleito, democraticamente, chanceler. Chegando ao poder, os nazistas reverteram a situação de “desordem” que a República havia permitido, estabelecendo normas para consolidar sua base legal e obter um governo sem divisões.

A ideologia nazista, que foi se estruturando durante o período republicano, em 1929 contava com a Liga para a Defesa da Cultura Alemã, criada por Alfred Rosenberg, filósofo nazista que tinha uma teoria “científica” para justificar o racismo: para ele, o valor da raça seria supremo, pois cada uma delas carregaria consigo o poder da tradição do sangue e da terra. O objetivo da Liga era desacreditar a “arte moderna”, vista como “bolchevismo cultural”, englobando, nesse rótulo, toda a arte caracterizada como judia, negra ou “degenerada”.

A crise de 1929, com a depressão subsequente, deu um considerável impulso para o triunfo definitivo das ideias nacional-socialistas na Alemanha. Com a perda de posições econômicas e sociais, tanto setores urbanos quanto rurais passaram a ficar cada vez mais insatisfeitos com a social-democracia, temendo, igualmente, o avanço do comunismo.

Desse modo, o Nacional-Socialismo foi visto como a salvação do povo alemão contra o liberalismo e o socialismo: a doutrina de Adolf Hitler soube explorar o descontentamento e a crise que afetavam a população. Um dos pontos principais em que se apoiava a doutrina nazista era o “princípio de chefia”, identificado na pessoa do *Führer* (condutor), pois caberia a ele fazer o processo de enquadramento da “nova” sociedade alemã. Luiz Dario Teixeira Ribeiro informa que bases eficazes para isso eram proporcionadas pelo “patriotismo, o nacionalismo, a defesa de uma ‘cultura ancestral’ e o racismo, elementos ideológicos que se sobrepunham e neutralizavam as diferenças internas, uma vez que eram definidos e impostos a partir do mecanismo do princípio da chefia”<sup>1</sup>. Esse autor ainda ressalta que o racismo, ao proporcionar o direito natural dos alemães, dada a sua superioridade e pureza étnica, fez com que a sociedade alemã passasse por uma “colonização interna”, em que os elementos destoantes dessa pureza original deveriam ser excluídos e eliminados.

A propaganda oficial, intensa e sistemática, foi, desde o início, um dos pontos principais para disseminar os ideais nazistas, garantindo, assim, o apoio das massas. A salvação nacional dependia de cada indivíduo e do seu empenho total às normas da doutrina nazista, razão pela qual “o povo alemão precisava superar suas divisões internas de classe, de religião e políticas e criar uma comunidade nacional unida e disciplinada”<sup>2</sup>. Hitler confiou a Josef Goebbels o cargo de Ministro da Cultura Popular e Propaganda, a fim de que este construísse a imagem do *Führer* e mostrasse as benesses proporcionadas pelo Partido Nacional-Socialista. A ele também caberia realizar a reestruturação do campo artístico e cultural, que se encontrava ameaçado pelo modernismo subversivo, que feria as reivindicações de união e identidade alemãs. Como Goebbels controlava os meios de comunicação, deles fez uso para influenciar a opinião pública, direcionando-a aos novos parâmetros estabelecidos na produção cultural, dentre eles as composições musicais.

A música, nesse ponto de vista, deveria ser transformada em “verdadeira e boa”, ou seja, deveria transmitir uma mensagem padronizada que, apesar de primar pelo coletivismo, impossibilitava que as composições tivessem mais de uma significação, uma vez que esse caráter polissêmico poderia impelir o povo na perturbação da ordem. Assim, tratou-se de definir o público ao qual deveriam ser destinadas as composições, isto é, toda a nação alemã, e não mais grupos isolados que se identificassem com uma vertente musical específica. Objetivava-se, portanto, uma música que fosse o símbolo de uma “raça” e de um povo, conciliando a estética proposta nas melodias com a ideologia que queria se afirmar hegemônica na sociedade civil, servindo aos interesses do Estado forte. Ao acabar com o caráter dual da música, o regime nazista fez sua interpretação através de uma só leitura, criando um modelo único que deveria ser seguido por todos os compositores. Isso foi possível graças ao estabelecimento de regras harmônicas e rítmicas esteticamente equilibradas, nas quais a harmonia passou a significar o poder:

Em geral, as músicas adquiriam um caráter grandiloquente, buscando empolgar as multidões dentro de um “novo espírito”. Agora, a música se transfigurava num discurso político, identificando-se com o próprio Estado, que, em princípio, deveria se “aperfeiçoar”, tornando-se, num determinado momento da História, uma verdadeira “obra de arte”<sup>3</sup>.

André Drijard esclarece que a fixação de regras e preceitos normativos das atividades culturais levou à implementação, em setembro de 1933, do Departamento de Cultura do Reich – o *Reichskultur-Kammer* (RKK) –, submetido a Goebbels e dividido em seis subgrupos – imprensa, teatro, cinema, música, artes plásticas e letras. Nesse departamento, o *Reichs-musickammer* (RMK) era a seção que se ocupava da produção musical: seu presidente era o próprio Goebbels, auxiliado por seus assistentes – Drewes, Röder e Rudwing. Todos os artistas ligados à área musical tinham que ser registrados na RMK, cabendo a essa seção, também, o controle da publicação de livros e partituras para verificar se essas produções não continham nenhum atentado ao Estado. Do mesmo modo, a RMK obrigava todo professor de música a preencher questionários

com dados de seus alunos, como nome, idade, religião, parentesco e raça; também cabia à seção afixação do salário dos músicos e professores de música.<sup>4</sup>

O estabelecimento do *gleichgeschaltet* (pensamento arregimentado e uniformizado) no campo musical, objetivo central da RMK, efetivava-se por meio da realização de campanhas contra músicos de pensamento “livre”. Estes tinham duas opções: ou “mudariam de opinião”, passando a colaborar com o sistema, ou iriam para o exílio. Em razão disso, compositores judeus e comunistas emigraram, como Arnold Schoenberg, Kurt Weill e Hans Eisler. Para os que permaneceram, restou satisfazer às exigências impostas de incentivar o espírito do *Sturm und Drang* (Tempestade e Tormenta) dos compositores românticos, com as paixões e os sentimentos prevalecendo sobre as tendências “intelectuais” e racionais da música “moderna”. As melodias deveriam inspirar sentimentos tranquilos e emotivos, sendo expressão do sublime, da valentia e do grandioso, valores estes voltados para a defesa da Pátria e da pureza da raça ariana. A música “moderna”, com suas elucubrações difíceis e incompreensíveis, era vista como decadente, símbolo do “tumulto” e do “caos”, e, dessa forma, não servia à formação de uma cultura popular massiva, razões pelas quais fora proibida em toda a Alemanha. Apesar do apelo ao sentimental em detrimento do racional, a música tinha de ser, conforme já mencionado, enquadrada e racionalizada quanto a sua estrutura estética, o oposto do que acontecia com a música moderna, que fugia desses padrões.

De acordo com Arnaldo Daraya Contier, a partir de 1936, por ordem de Goebbels, os críticos de música não deveriam expressar opiniões pessoais a respeito de qualquer obra, pois a música, por ser uma arte de propaganda do nazismo, não poderia estar sujeita às avaliações individuais que corrompessem seu caráter estritamente pedagógico. À concepção individualista burguesa da “arte pela arte”, defendida pelos críticos do século XIX, privilegiava-se a “música do povo alemão”: não importava a qualidade musical do compositor e, sim, o grau de seu comprometimento político com o Reich.<sup>5</sup> Os críticos questionavam a censura feita aos bons compositores, que saíam da Alemanha, e a permanência dos “mediócras”, que nada acrescentavam para o enriquecimento da arte em si, embora reconhecessem o estímulo que o nazismo dava ao desenvolvimento da música nacional, pois Hitler intentou, através do Ministério da Propaganda e da Cultura, transformar a Alemanha no centro da cultura europeia.

O grande facilitador de divulgação dos ideais propagandísticos concebidos pelo nazismo foi, sem dúvida, o rádio. De acordo com Ricardo Fitz,<sup>6</sup> o *Volkssempfänger* (receptor de rádio popular) teve, entre 1933 e 1939, seu número de proprietários quadruplicado, o que fez com que a música entrasse nos lares das diferentes camadas da população, tornando-se uma ferramenta poderosa para a publicidade política, fato que não passou despercebido por Goebbels. Daí o estímulo dado por este a emissoras fora da Alemanha: as classes médias de outros países passaram a ver nos ideais alemães o porto seguro contra o bolchevismo ateu e sua propagação na Europa. Por outro lado, a “verdadeira” música alemã, no alcance de todos, permitia uma maior identificação entre o povo e a doutrina do Nacional-Socialismo. As músicas eruditas, antes privilégio somente das elites, eram executadas nas rádios, fortalecendo o sentimento de culto ancestral, pois essas obras, em sua essência, retratavam a Alemanha e o povo alemão.

Outra maneira de atingir a população foi a institucionalização de datas nacionais e festivais públicos, nos quais se realizavam cerimônias, discursos e passeatas. A mobilização dos cidadãos implicava na repercussão popular do Partido e na identificação da pessoa com o símbolo expresso pela ideologia nacional-socialista. As grandes passeatas, com desfiles com bandeiras, música ritmada e de melodia simples, tinham por objetivo mostrar a grandiosidade do projeto nazista e fazer com que cada alemão se orgulhasse de sua Pátria e de seu *Führer*. A teatralização do poder estava em proporção direta com a legitimação do discurso dirigido ao público. Porém, essa manipulação não pode ser vista como monopólio da propaganda nazista, mas do próprio sistema repressivo, pois os indivíduos interiorizaram os valores práticos transmitidos por esses rituais, passando a expressá-los nas redes de socialização dirigidas a toda a sociedade civil.

Concordamos com Eric Hobsbawm quando este afirma que as práticas e os signos utilizados, incluindo os da música, expressavam “necessidades sentidas” e “não completamente compreendidas de todo”<sup>7</sup>, ou seja, o sentimento de insegurança latente na sociedade que, ao se deparar com algo que lhe mostra a solução do problema, adere ao discurso, facilitando, dessa maneira, a legitimação e o consenso de que este necessita.

## **2 A música “permitida”**

A necessidade de obter símbolos que, por um lado, identifiquem o verdadeiro alemão e, por outro, enquadrem o inimigo, levou a que se estabelecesse a ideia de um heroísmo coletivo, no qual todos eram chamados para “proteger” a Pátria-mãe. Não existia, portanto, diferenças de classe: o povo unido seria o responsável pela grandiosidade da Alemanha.

Nesse sentido, foi necessário que tradições tivessem que ser ajustadas para atender às exigências dos novos comportamentos estabelecidos na sociedade pelo Nacional-Socialismo. Daqui, apreende-se que à modificação e à adaptação dos costumes ao tempo, ao modo de vida e aos valores no qual está inserida a comunidade, corresponde uma reinterpretação, uma reinvenção ou mesmo a invenção dessas tradições. Essas tradições, por serem parte constituinte da identificação do povo com seu passado histórico “imutável”, operariam no sentido de reforçar o discurso do poder que se pretendia legitimar, fazendo a ponte entre o “ser nacional” e as novas práticas consensuais necessárias à afirmação desse discurso.

Na Alemanha nazista, toda simbologia recriada em torno do herói alemão uniu-se com as novas formas de ação impostas pelo Terceiro Reich. A música, especialmente a de Richard Wagner (22/5/1813-13/02/1883), foi entendida como um instrumento eficaz de aderência ao regime, no momento em que a doutrina nazista se valia de antigos costumes para atingir a coesão social. Para Hobsbawm, essas tradições teriam funções políticas e sociais importantes, pois seriam:

[...] os conjuntos de rituais que cercam as novas ações ditadas pela mudança dos costumes, dando a estes uma invariabilidade e imutabilidade, em alguns aspectos da vida social, com a noção de continuidade histórica. A Nação, através de suas instituições, representam, expressam ou simbolizam a comunidade, dando-lhes sua identificação.<sup>8</sup>

Desse modo, se Wagner, dentre outros, preocupou-se com a formação do orgulho nacional e da predestinação do povo alemão para a glória, objetivando, com isso, a criação de uma cultura “genuinamente alemã”, a propaganda do Nacional-Socialismo valeu-se de sua obra para efetivar uma “moral oficial”, desconsiderando o período no qual ela se inseria. Se, em Wagner, trata-se da efervescência política no período pré-unificação alemã e da construção de uma identidade cultural nacional frente às potências imperialistas europeias, no nazismo, essa exaltação volta-se para a afirmação de um passado memorável que, sobredeterminando as ações do presente, justifica as proposições inovadoras do novo regime por um passado fixo e congelado desde sempre. Os mitos germânicos tiveram que se unir às novas exigências da sociedade industrial e seus valores, que, por sua vez, eram compactuados pelo nazismo: “as ideias de eficiência, velocidade e violência competitiva tiveram que ser incorporadas nas massas, através do posicionamento político destas”<sup>9</sup>.

Com a recuperação do romantismo do século XIX, o Nacional-Socialismo visava à obtenção de uma música com ritmos ordenados, reproduzindo a razão e a cientificidade do mundo hierarquizado. A música romântica, estritamente harmônica, reforçava a ideia de um mundo sem conflitos, pois as dissonâncias, ligadas às lutas e ao caos, não eram permitidas por Goebbels. Wagner foi escolhido o representante máximo da verdadeira essência do povo, pois sua música era a que melhor retratava o passado grandioso e o “espírito germânico”.

De acordo com Arnaldo Daraya Contier, Wagner era um artista que concebia a música como um meio de transformação social, pois preconizava a política de colaboração de classes como instrumento político, social e econômico, e via no povo o único elemento capaz de realizar mudanças sociais por meio da contestação da ordem do poder dominante. Por isso, o artista deveria buscar no “inconsciente coletivo” popular a forma de expressão musical, esteja que esse inconsciente teria elementos suficientes para imprimir às composições a força necessária para romper com posturas que não privilegiassem o bem comum:

De acordo com Arnaldo Daraya Contier, Wagner era um artista que concebia a música como um meio de transformação social, pois preconizava a política de colaboração de classes como instrumento político, social e econômico, e via no povo o único elemento capaz de realizar mudanças sociais por meio da contestação da ordem do poder dominante. Por isso, o artista deveria buscar no “inconsciente coletivo” popular a forma de expressão musical, esteja que esse inconsciente teria elementos suficientes para imprimir às composições a força necessária para romper com posturas que não privilegiassem o bem comum:

A arte dramática para Wagner [...] pregava a volta ao passado, a busca dos mitos medievais, tentando honrar o passado da nação alemã. O “povo” seria o verdadeiro suporte da obra de arte, projetando as imagens de fraternidade humana e de fusão social. A união nacional era simbolizada no drama wagneriano através da participação do coro, mas cada membro era individualizado, representando o pensamento comunitário.<sup>10</sup>

O artista romântico, por exercer sua individualização como um modo de atingir a perfeição coletiva, contrastava com a individualização capitalista, a qual ele negava e condenava, constituindo-se, por isso, uma espécie de romantismo revolucionário<sup>11</sup>. No entanto, a obra de Wagner, na reinterpretação nazista, passou a ter um caráter “conservador”, na medida em que passou a ser o discurso oficial musical adotado pelo regime. Como o projeto nazista visava consolidar o amor à Pátria, à tradição e à cultura germânica, nada melhor do que o retorno ao passado mítico medieval relido na obra de Wagner, que passou a expressar o caráter pangermanista do Nacional-Socialismo.

Foi *Der Ring des Nibelungen* (Anel dos Nibelungo), tetralogia de quatro peças interligadas, composta entre 1848-1874, com temática épica, que proporcionou o sentimento mais elevado de pertencimento à raça superior alemã. Os versos de *Lohengrin* de 1845, e *Tannhäuser*, desse mesmo ano - peças do período “internacionalista” de Wagner - também foram habilmente manejados para forjar a legitimação das ideias nazistas. A ópera *Parsifal*, que teve sua primeira apresentação em 1878, também se transformou em um marco identitário comum da sociedade alemã.

Maurice Emmanuel declara que tanto *Lohengrin* quanto *Tannhäuser* expressam o passado medieval. A lenda de *Lohengrin* é inspirada nos romances do ciclo do rei Artur, especialmente na Demanda do Santo Graal, simbolizando o artista que traz a beleza ao mundo. *Tannhäuser* fala de um *Minnesänger* (trovador alemão) que se inebriou com os prazeres do reino de *Venusberg* (Vênus), mas que conseguiu se livrar deles graças ao auxílio da Virgem Maria, representando o dualismo existente na natureza humana, em que o “bem” vence o “mal”. Já *Parsifal* está ligada à lenda de *Lohengrin*, uma vez que este é seu filho; em *Parsifal*, porém, as agitações, as revoluções, são vãs, pois de nada adiantam se o homem não se regenerar individualmente, postura adotada por Wagner ao abandonar seus ideais internacionalistas.<sup>12</sup>



A Tetralogia – nome pelo qual é conhecido o *Der Ring des Nibelungen* – encontra-se dividida em quatro dramas: *O ouro do Reno*, *A Valquíria*, *Siegfried* e *O crepúsculo dos Deuses*. Toda a ação se desenvolve em torno de um anel que foi feito com o ouro roubado das ondinas do Reno, e que possui a maldição de trazer a morte a todos aos quais pertencer. Como o anel é roubado, cabe a Siegfried recuperá-lo, por ser ele o herói libertador que domina a Tetralogia. Assassinado covardemente, seu corpo é queimado em uma pira, destino que também é reservado a Brunilda, seu grande amor, que se lança ao fogo espontaneamente. Dessa forma, o anel, simbolizando a avidez do mundo pelos bens materiais, assim como a “tirania” das leis, conduz à morte todos os que o possuem.

Assim, Wagner, com seu universalismo romântico e sua crítica dirigida ao poder, expressos mais claramente na *Tetralogia*, acabou por ser convertido no mentor do “universalismo” da supremacia da raça ariana, dada as apropriações e modelações feitas pelo discurso nazista. Conforme Drijard:

[...] o Alemão se reconhece em Siegfried, o louro germano, másculo e descuidado, generoso e sem malícia, [...] ou ainda em Parsifal, que possui uma simplicidade ingênua e total (*der reine Tor*), mas que, esclarecido pela experiência da piedade e pela compreensão deslumbrada da natureza primaveril, assume a direção de uma comunidade mística de soldados e reencontra a verdadeira religiosidade germânica que regenerará os homens.<sup>13</sup>

O louro másculo e sem malícia, portador de características inerentes ao povo alemão, é “redescoberto” pelo Nacional-Socialismo: seu exemplo conduz o povo para os verdadeiros valores da sociedade alemã, livrando-o dos enganos e falsidades de outras doutrinas e “modernismos”, nas quais o alemão, em sua “simplicidade”, deixa-se seduzir e enganar.

Nesse sentido, o nazismo precisava agregar todas as camadas sociais, sobretudo os jovens, pois estes seriam os responsáveis pela eficácia e perpetuação dos valores da raça alemã; deveriam, para tanto, conhecer a grandeza germânica que já estava presente, há muito tempo, em seu passado mítico.

Desse modo, o culto ao líder foi reforçado com a doutrinação dos jovens: eram suscitados nas crianças os ideais de civismo, disciplina e trabalho. Para atingir essas metas, deveriam ser utilizados todos os meios disponíveis para a propagação dos ideais nazistas.

Exemplo disso é o discurso do professor Baumler, da Universidade de Berlim, que foi feito no *Kultur Kongress* (Congresso da Cultura), em 13 de fevereiro de 1937. Baumler, que havia sido nomeado pelo *Führer* como o responsável pela educação política e intelectual (*Weltanschauung*) do Partido Nazista, assim se manifestou:

La Historia y la Geografía son los mejores vehículos para enseñar [...] pero todos los métodos pueden y deben ser usados para imprimir en el pensamiento del niño la actual situación de Alemania en el mundo, no teóricamente, sino con ejemplos prácticos. Los periódicos, la radio y el cinematógrafo son aplicables e este propósito.<sup>14</sup>

Mencionando o rádio como um meio de atingir o jovem alemão para o aprendizado dos valores do nazismo, fica implícito que a música executada pelas emissoras deveria conter mensagens que reforçassem esses ensinamentos.

A partir de 1933, estabeleceu-se a Juventude Hitlerista, constituindo-se em um conjunto de elementos que demonstravam força e poder. Sua organização baseava-se em escolas que ensinavam a disciplina física e militar, bem como a supremacia da figura do *Führer*, grande pai que velava pelo destino da juventude alemã. Nilo André Piana de Castro esclarece que a adesão à Juventude Hitlerista, de início, era voluntária, tornando-se, depois, obrigatória: “os jovens embalados ao som de canções folclóricas alemãs e marchas do partido escutadas ao lado de fogueiras, serão os líderes da Alemanha no futuro, forjados como o mais puro aço alemão.”<sup>vx</sup>

Grande parte do sucesso obtido na Juventude Hitlerista deve-se ao sentimento de união e solidariedade que ligava seus integrantes. As estratégias utilizadas para isso eram, de certo modo, simples: os acampamentos ao ar livre proporcionavam experiência em conjunto aos membros do grupo, visando alcançar o entendimento de que a vitória dos preceitos nazistas somente seria atingida com o esforço do grupo inteiro, não de um indivíduo isolado que sobressaísse na associação. Diante desse coletivismo, todos eram iguais, o que impedia a desvalorização de um membro em detrimento de outro, exatamente como ocorre na disciplina do canto coral: na Juventude Hitlerista, como em todo o ideal nacional-socialista, não existiam “classes”, pois todos estavam irmanados para servir à Pátria, constituindo isso uma causa maior do que eles. Nesse sentido, os acampamentos proporcionavam o retorno à natureza, numa identificação com o jovem *Parsifal* e, também, com *Siegfrid*, o que ativa a simbologia das forças primitivas de um passado alemão glorioso. Essa ideia de “liberdade” estava presente na Juventude Hitlerista, pois os jovens se viam como os representantes da “nova ordem” da nova Alemanha.

Bertold Brecht, em sua peça *Terror e Miséria do Terceiro Reich*, dedica a cena 21 à Juventude Hitlerista. A trama gira em torno de um jovem que não consegue recitar “A Advertência” para o chefe de grupo, porque ele tem “medo de sentir medo da morte”, sentimento nada apropriado para um verdadeiro filho do *Reich*. Os versos dizem que:

Aprende a olhar a morte nos olhos:  
é a senha do nosso tempo.  
E se algum dia fordes à batalha,  
estai prontos para morrer sem medo!

Atirai, golpeai, apunhalai!  
É o que precisamos para vencer.  
Sejamos alemães sem um lamento!  
Para isso nós estaremos prontos  
Prontos para a morte e o sacrifício!<sup>16</sup>

Cada membro da Juventude Hitlerista tinha a convicção de que se sacrificar pela Pátria não era somente uma necessidade, mas uma obrigação e um dever cívicos. Nada poderia ser mais importante do que a defesa do *Reich* ameaçado, pois neste encontrava-se representada a raça germânica com toda a sua superioridade.

Porém, de acordo com Eric Michaud, existiam grupos de jovens, em Hamburgo, que não aderiram ao discurso nacional-socialista, sendo considerados como “dissonantes” dentro do sistema. Denominavam-se “Juventude Swing”, organizando saraus dançantes nos quais a música privilegiada era o jazz, gênero musical proibido no Terceiro Reich, embora também fossem recriados poemas sobre melodias tradicionais, como este, que dizia:

Somos criminosos em vosso Estado  
E estamos orgulhosos de nosso crime.  
Somos a juventude culpada de alta traição  
Em nós a servidão se rompe.<sup>17</sup>

Essa canção é significativa quando confrontada com a música cantada pela Juventude Hitlerista, composta por Baldur von Schirach, intitulada *Vorwärts* (Avante!):

Nossa bandeira flutua diante de nós,  
No futuro entramos um a um.  
Marchamos por Hitler na noite e na miséria,  
Com a bandeira da juventude, pela liberdade e pelo pão.  
Nossa bandeira diante de nós.  
Nossa bandeira é o tempo novo,  
E a bandeira nos conduz à eternidade.  
Sim! A bandeira é mais que a morte!<sup>18</sup>

Desde cedo, os alemães eram motivados por canções que falavam da morte heroica e da necessidade de abnegação. Durante o III Reich, esses sentimentos foram canalizados para fortalecer a política implementada por Hitler. O povo alemão deveria caminhar para a vitória e a grandeza, não importando os sacrifícios feitos para alcançar esse objetivo, e a música exercia papel importante na legitimação desse programa. As canções folclóricas (*Volkslieder*), canções patrióticas (*Heimatlieder*), e as marchas militares multiplicavam-se, estimulando a ideologia nazista.

Norbert Elias salienta o fato do uso da morte de heróis do panteão nacional pela defesa da Nação ameaçada: “heróis como os ‘oficiais *Schillschen*’, que foram submetidos à corte marcial e fuzilados após sublevarem-se contra Napoleão, numa vã tentativa de libertar a Prússia da ocupação francesa”<sup>19</sup>. Isso resulta numa “lição” que tem que ser aprendida, ou seja, de devoção à Pátria (e ao nazismo) à qual cada alemão está ligado por obrigações morais. No entanto, essa “lição” está visível de maneira implícita, já que não é pelo Partido *per se* que cada um deve sacrificar sua vida, mas, sim, pelos benefícios que ele traz à Nação; é somente por meio do Partido que a Alemanha poderá finalmente ser reconhecida como a grande potência que tem o direito natural de exercer sua hegemonia perante as outras raças.

Essa disposição para a guerra contava com o espírito de devotamento de seus participantes, pois morrer significava não só uma atitude heroica, mas, também, um dever de todo bom cidadão alemão. Para Elias, a ascensão do Nacional-Socialismo não resultou somente da tradição nacional alemã, mas encontrou nesta um dos pilares que lhe deu sustentação e, desse modo, possibilitou-lhe o desenvolvimento. A propensão do povo alemão à disciplina e à obediência, quando a Alemanha encontrava-se ameaçada, era uma obrigação nacional que fazia sentido para os indivíduos. Assim, a música servia para reforçar a imagem de como os alemães deveriam se portar diante de uma Alemanha que havia perdido sua grandeza. Esse autor salienta a existência de uma mística nacional embutida nas poesias e canções, nas quais a morte heroica e a abnegação são motivos constantes:

“Guten Kamaraden” (“Bons Camaradas”), de Schiller, em que um soldado é descrito marchando e combatendo lado a lado com seu melhor amigo, até que uma bala o feriu mortalmente, era uma canção favorita dos soldados alemães e do povo alemão em geral. Outros exemplos são a canção de Heine da “Lorelei”, que encantou o pescador, para que ele esquecesse os perigos à sua volta e se afogasse, ou as canções “Soldaten: Morgenlied”, nas quais o alvorecer vermelho ilumina o caminho do cantor para uma morte prematura, ou a “Reiterlied”, acerca dos homens que cavalgam através da noite escura “para a sua morte, para a sua morte”.<sup>20</sup>

É igualmente Norbert Elias que transcreve uma balada popular versando sobre Alarico, rei dos godos, e que fazia parte de muitos livros escolares. Alarico, depois de morto em batalha, foi sepultado no leito de um rio que teve suas águas desviadas. Depois do enterro, as águas voltaram ao seu curso normal, pois assim nenhum inimigo poderia violar o cadáver. O autor menciona ainda o fato de que esse poema-canção é recitado numa alusão à morte de Hitler, já que este, quando se suicidou, fora queimado e sepultado secretamente, para, como Alarico, não ter seu cadáver profanado por nenhum inimigo. Diz o refrão:

E um coro de homens cantou:  
Repousa em tua honra de herói!  
Nenhuma torpe cobiça romana  
Tua sepultura aviltará jamais!<sup>21</sup>

Os hinos políticos, por sua vez, constituem-se em rituais de afirmação coletiva associados à propaganda nazista, proporcionando a identificação do ouvinte com a música, o que, necessariamente, implica a significação de algo para que essa troca seja efetiva. Nesse sentido, canções podem tornar-se hinos, mesmo que não tenham sido compostas visando a isto. Os hinos nacionais têm o papel de representar a Nação, mas o povo se reconhece, por vezes, com músicas que se tornam verdadeiros cânticos de louvor por meio do conteúdo de suas melodias e poemas, que vão ao encontro de anseios e momentos de importante significação social para as pessoas às quais essa música está dirigida. A execução dessas músicas em solenidades públicas, portanto, era uma forma do Nacional-Socialismo se “infiltrar” nas pessoas, pois, assim, comunicava suas propostas e maximizava os valores de seu programa: “[os hinos] demonstram a forma como o poder se auto-representa diante dos governados, estabelecendo com eles uma relação imaginária de comunhão e identificação com as lutas do passado e do presente”.<sup>22</sup>

Essa ligação entre passado e presente fez com que o nazismo não desprezasse nenhum mecanismo que pudesse auxiliar sua propaganda. Por isso, tanto hinos oficiais quanto canções que cumpriam esse papel foram utilizadas como forma de convencimento da grandeza a que estava predestinada todo aquele que aderisse ao Nacional-Socialismo. Além desses dois gêneros musicais, o sistema tirava proveito das marchas diatônicas (que usam a sucessão natural dos tons e semitons), utilizando muitos instrumentos de percussão, dando um ritmo firme e seguro à melodia, seguindo, ao mesmo tempo, uma linha melódica e harmônica simples.

O exemplo mais representativo da canção que se transforma em hino é o chamado *Cântico de Horst Wessel* (*Horst Wessel Lied*), que se tornou, depois de 1933, o hino oficial do Partido Nazista ao lado do hino oficial da Alemanha. Horst Wessel era um dos chefes de companhia das SA em Berlim, tendo ajudado a combater o movimento comunista em 1919. Publicou, em 1929, no semanário nazista *Der Angriff*, uma marcha intitulada *Die Fahne hoch* (A bandeira ao alto), na qual enaltecia o sentimento de abnegação que os alemães deveriam ter, pois a construção do novo mundo alemão dependia da bravura e da esperança de cada indivíduo, como sugere o último verso da composição: “Escravidão será passado, apenas um tempo curto, muito longe”. Morto em fevereiro de 1930 num embate com os comunistas, logo foi alçado à condição de herói

nacional-socialista. Isso foi possível graças a Goebbels que, em 27 de janeiro de 1930, escreveu no *Der Angriff* um artigo sobre sua vida e seu heroísmo na luta contra o comunismo, elevando Wessel à categoria de mártir que sacrifica sua vida em prol de sua Pátria.

Conforme Lionel Richard, a partir de outubro de 1930 já se fazia o comércio de discos com o *Horst Wessel Lied* (Canção de Horst Wessel) ao lado de livros e poemas que contavam a vida desse herói nacional-socialista<sup>23</sup>. Foi a exibição desse hino que Jacques Decour<sup>24</sup>, professor de francês em um liceu alemão, presenciou em Dresden, em 1932, durante uma manifestação das SA, dizendo que: “Eu era penetrado pelo ritmo uníssono do canto e do passo. Eu não tinha mais muita vontade de sorrir; era pouco a pouco arrastado pelo sentimento coletivo que os animava; por pouco não cantei com eles.”<sup>25</sup> Outra testemunha ocular mencionada por esse autor é Daniel Guérin, que se encontrava nessa mesma manifestação nazista:

“Sob a luz fraca dos refletores, ao som de uma música de taberna de uma banalidade desesperadora, as seções de assalto avançam uma a uma, com uma bandeira à frente. Quando o ritmo afrouxa, eles marcam passo mecanicamente na poeira, balançando os braços”.<sup>26</sup>

Desse modo, antes mesmo da tomada do poder por Hitler, em 1933, a *Canção de Horst Wessel* já proporcionava um forte sentimento de coesão àqueles que se identificavam com os valores da doutrina nazista.

Deve ser salientado que o poema composto por Horst Wessel foi ajustado a uma canção folclórica antiga, o que possibilitou a identificação com o passado alemão por meio da retomada de uma melodia ancestral, ao mesmo tempo em que eram reativadas, através da letra da composição, as novas necessidades que se faziam sentir no presente dos contemporâneos. A elaboração de um “corpo de glória”, criado depois da morte de Horst Wessel, proporcionou a fusão dos princípios que esse personagem encerrava, adaptando-os a valores antigos e arraigados na sociedade alemã, conferindo-lhe grande aceitação como legítimo representante dos novos conjuntos de ação e padrões sociais propostos pelo Nacional-Socialismo.

Nos rituais de poder, o hino nacional da Alemanha – *Deutschlandlied* (Canção dos Alemães) – era, ao lado do *Horst Wessel Lied*, uma forma importante de propaganda ideológica, na qual o discurso nazista procurava envolver toda a sociedade, fazendo-a participar da verdade incondicional encerrada na superioridade alemã que seria resgatada pelo Nacional-Socialismo. A sacralização da Pátria é o motivo em torno do qual se tece a letra desse hino. Sua música foi composta em 1797, por Joseph Haydn e, em 1841, foi-lhe acrescentada a letra, de autoria de August Heinrich Hoffmann von Fallersleben. Os primeiros versos indicam a importância que deve ser dada à Pátria, pois esta se encontra acima de pretensões individualistas: “Alemanha, Alemanha acima de tudo / acima de tudo no mundo / Quando sempre, na defesa e proteção / se mostra unida como com irmãos”.

É importante ressaltar que a quarta estrofe do hino nacional foi acrescentada em 1922, durante o período da República de Weimar, em um momento em que as ideias de Hitler tornavam-se cada vez mais populares e aceitas. A letra dessa estrofe mostra claramente a sensação de humilhação e derrota proporcionada pelo Tratado de Versalhes. A Alemanha deveria contar com o auxílio de “todas as gerações”, e o vexame sofrido pela Pátria precisou ser perpetuado no poema do Hino:

“Alemanha, Alemanha acima de tudo / e na desgraça, mais que nunca!  
/ Só na necessidade pode o amor / Mostrar o quanto é forte e verdadeiro  
/ Assim continuando a canção / de geração em geração / Alemanha,  
Alemanha acima de tudo / e na desgraça, mais que nunca!”

Por fim, deve ser referido que, desde o término da Segunda Guerra Mundial, esse hino foi restringido à terceira estrofe, já que as demais traziam embutidas em sua letra a superioridade alemã pregada pelo nazismo <sup>27</sup>. Portanto, efetuando a supressão ou o acréscimo de partes de letras às melodias, ou mesmo sua censura total, a música informa acerca das relações de força entre os grupos que almejam a hegemonia consensual da sociedade civil. Esta, ao oferecer um conjunto de normas interiorizadas, naturais e invisíveis como o ar que se respira, encontra na apropriação do discurso musical um aliado poderoso na legitimação da nova visão de mundo expressa pela doutrina nacional-socialista.

## **Considerações finais**

Se o passado deve ser um legitimador para o presente, no III Reich o caráter polissêmico da música teve de ser erradicado, pois não poderia haver interpretações opostas àquelas preconizados para a nova hegemonia social. Isso porque representações diferentes constituíam-se, conforme o entendimento da doutrina nazista, em um perigo, por ocasionar, necessariamente, o caos e a desordem, fatores que o Estado se propunha erradicar, já que visava à construção de uma Alemanha nivelada, na qual não haveria distinções de classe.

Para que isso fosse possível, foi necessário o controle das manifestações do pensamento e da própria ação de pensar: a música cumpria, dessa forma, um papel de legitimação do discurso, na medida em que levava aos mais diferenciados segmentos sociais as ideias do nacional-socialismo, que eram cuidadosamente elaboradas pela propaganda nazista. O destino traçado pela História era um dos objetivos da “música nazista”, pois ela seria um dos modos pelos quais poderiam ser reinventadas as tradições do povo alemão, de modo a cumprir um papel de resgate histórico de um povo predestinado, dada a sua superioridade racial, ao triunfo e à glória. Com o auxílio da música, apelava-se à tomada de consciência do caminho de mão única a ser tomado: sem desvios ou bifurcações, como expressavam as canções permitidas pelo III Reich.

Nesse sentido, a música e seus símbolos contribuíram tanto para a formação da construção da identidade nazista quanto da identidade dos que não aceitavam o discurso nacional-socialista. Para estes, só restou o exílio, ou, no caso de permanecerem na Alemanha, a perseguição e a morte, pois o pluralismo cultural era perigoso, na medida em que levava ao questionamento. No entanto, também ocorreu a aceitação da doutrina nazista, à qual muitos artistas se submeteram: ao se transformar numa extensão poderosa para a divulgação dos ideais do Partido e ao agir de acordo com as diretrizes deste, esses artistas acabaram por ajudar na implantação da hegemonia de princípios tidos como “naturais” e inerentes a todo o povo alemão.



## Notas

1. RIBEIRO, 1999, p. 19.
2. FITZ, 1999, p.223.
3. CONTIER, 1988, p.114.
4. DRIJARD, 1972. p. 89.
5. CONTIER, 1988, p.115-116.
6. FITZ, 1999, p.226.
7. HOBSBAWM, 1984. p.315-316.
8. HOBSBAWM, 1984, p. 9-11; 17.
9. KIELING, 2000, p.166-167.
10. CONTIER, 1988, 117;120.Richard Wagner (1813-1883), internacionalista em 1848, torna-se, com a unificação alemã, um imperialista militante, porém, mesmo antes de 1870, já se dedicava a construir a obra de arte alemã.
11. Para este conceito ver LÖWI, 1995.
12. EMMANUEL, 1962. p. 351-363.
13. DRIJARD, 1972, p.181
14. LA EDUCACIÓN EN LA ALEMANIA NAZI, 1940, p.10-13.
15. CASTRO, 2000. p.76.
16. BRECHT, 1991, p.277-278.
17. MICHAUD, 1996. p.311.
18. MICHAUD, 1996, p. 311. Baldur von Shirach (1907-1974) era, em 1931, um Reichsjugendführer (líder da juventude). Em 1933, foi escolhido chefe da Hitler Jugend (Juventude Hitlerista).
19. ELIAS, 1997, p. 296.
20. ELIAS, 1997, p. 294.
21. ELIAS, 1997, p.296. As alusões feitas pelo autor sugerem que se trata de grupos neonazistas, e que ainda hoje glorificam o suicídio de Hitler como sendo um ato que demonstra sua bravura e coragem. Em nota da página 415, Elias transcreve parte do testamento político de Hitler: “Também não cairei nas mãos de inimigos que precisam de uma nova peça, encenada por judeus, para divertimento de suas inflamadas massas. Decidi, portanto, ficar em Berlim e aí, por minha livre vontade, optar pela morte quando acreditar que o cargo de Führer e Chanceler já não pode mais ser mantido”.
22. HAGEMEYER, 2004, p. 66.
23. RICHARD, 1988, p.290.
24. Jacques Decour foi o fundador, junto com Jean Paulhan, das Lettres Françaises, clandestinas durante a guerra. Decour foi fuzilado pelos nazistas após ter sido entregue pela polícia francesa.
25. RICHARD, 1988, p.129-130.
26. RICHARD, 1988, p.130-131.
27. Acrescentamos que os movimentos políticos de extrema-direita continuam cantando o hino nacional da Alemanha com sua letra na íntegra.

## Referências bibliográficas

- 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.
- CONTIER, Arnaldo Daraya. Arte e Estado: Música e Poder na Alemanha dos anos 30. Revista Brasileira de História, São Paulo, v.8, n.15, pp.107-122, set. 87/fev.88.
- DRIJARD, André. Alemanha: panorama histórico e cultural. Lisboa: Dom Quixote, 1972.
- ELIAS, Norbert. Os alemães: a luta pelo poder e a evolução do habitus nos séculos XIX e XX. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.
- EMMANUEL, Maurice et al. Iniciação à música. 2.ed. Porto Alegre: Globo, 1962.
- FITZ, Ricardo Arthur. Cotidiano alemão durante o nazismo. In: CASTRO, Nillo André Piana de (coord). Cinema e segunda guerra mundial. Porto Alegre: Ed. UFRGS/ PMPA, 1999.
- HAGEMEYER, Rafael Rosa. A identidade antifascista no cancionário da guerra civil espanhola. Porto Alegre: UFRGS, 2004. Tese (Doutorado História) - Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.
- HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (orgs). A invenção das tradições. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- KIELING, César. O problema étnico na Segunda Guerra. 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.
- La educación en la Alemania Nazi. México: Alba, 1940.
- MICHAUD, Eric. “Soldados de uma idéia”: os jovens sob o Terceiro Reich. In: SCHMITT, Jean-Claude; LEVI, Giovanni. História dos jovens: a época contemporânea. v.2. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- RIBEIRO, Luiz Dario Teixeira. Antecedentes da Segunda Guerra Mundial. In: CASTRO, Nillo André Piana de (coord). Cinema e segunda guerra mundial. Porto Alegre: Ed. UFRGS/PMPA, 1999.
- RICHARD, Lionel. A República de Weimar (1919-1933). São Paulo: Companhia das Letras, Círculo do Livro, 1988.