VOL. IX N° 22 AGOSTO/2018

ISSN 2177-2789

RICHARD WAGNER E ADOLF HITLER: POLÍTICA, MÚSICA E ANTISSEMITISMO

Prof. Dr. Jack Brandãoⁱ

Prof. Dr. Marcos Júlio Serglii

RESUMO - Este artigo tem como objetivo verificar os esforços de Richard Wagner para fundamentar, musicalmente, os ideais de identidade germânica e as críticas relativas aos judeus, a partir da leitura de manifestos do compositor alemão, em particular do Das Judentum in Musik (O judaísmo na música), publicado na revista Neue Zeitschrift für Musik, sob pseudônimo. Anos mais tarde, e seguindo a mesma senda, verificaremos como Hitler e o nacionalsocialismo aproveitam-se da imagem e do legado do compositor para corroborar suas afirmações, ao empregar, de maneira distorcida, as ideias e a imagem do compositor alemão.

PALAVRAS-CHAVE – Richard Wagner, antissemitismo, ópera, música, Hitler, nazismo.

ABSTRACT – This article aims to verify the efforts of Richard Wagner to justify, musically, the ideals of Germanic identity and the criticism of the Jews from reading the German composer's manifestoes, in particular Das Judentum in Musik (Judaism in Music), published in the magazine Neue Zeitschrift für Musik, under pseudonym. Years later, and following the same path, we will see how Hitler and National Socialism take advantage of the composer's image and legacy to corroborate his claims by misusing the ideas and image of the German composer.

KEYWORDS – Richard Wagner, anti-Semitism, opera, music, Hitler, Nazism.

VOL. IX N° 22

AGOSTO / 2018

ISSN 2177-2789

Introdução

Para a Alemanha, o século XIX foi mais que um divisor de águas, foi a realização tardia de uma unificação política que traria sérias consequências não só para seu povo, como também para a Europa e para o mundo, de modo especial, na primeira metade do século XX. No entanto, não se deve esquecer de que, mesmo antes dessa unificação à força, a região sofrera, diretamente, as consequências da Reforma do século XVI e uma série de conflitos advindos dela, como a Guerra dos Trinta Anos que grassou, no século XVII, não de forma geral e ininterrupta, grande parte de seu território. Tal fato, segundo alguns historiadores, levou à morte de quase dois terços de sua população. (BRANDÃO, 2015)

Lutero, a grande figura do movimento reformista, ao oferecer àquela população a tradução da Bíblia, unificando seu idioma, lança o gérmen de um pseudonacionalismo em seu meio E de uma falsa sensação de **identidade** e de **pertecença** — conquistada, de certa maneira, por portugueses, espanhóis, franceses e ingleses. Apesar disso, tal esperança não passava de uma pseudoliberdade conduzida, de modo especial, aos príncipes em sua luta contra o Papado e o Imperador.

Isso ficou claro, quando tal sentimento levou os miseráveis e explorados homens do campo a também se insurgirem contra seus senhores, dando início às *Deutscher Bauernkrieg* (Guerras Camponesas – 1524/25), esmagadas pelos príncipes com apoio explícito de Lutero. Na visão aristocrática e absolutista deste, não se admitia uma insurreição contra o *status quo* estabelecido. Tal fato, no entanto, agravou a miséria e a submissão total e cega a seus senhores e "ajudou a perpetuar e mesmo a gravar as cisões não apenas de classes, como também as dissenções entre os vários grupos políticos e dinásticos do povo alemão". (SHIRER, 1967, p. 148-149)

Pouco mais de um século após tais conflitos, o Tratado de Vestfália (1648), que pôs termo à Guerra dos Trinta Anos tornou-se outro entrave a uma possível unidade dos mais de trezentos e cinquenta Estados semiautônomos que correspondiam àquilo que conhecemos por Alemanha. Isso porque não havia medidas que visassem à unidade

VOL. IX Nº 22

AGOSTO / 2018

ISSN 2177-2789

territorial, pelo contrário as garantias eram para a permanência da divisão que já reinava, tendo na figura do Imperador um mero simulacro de união. (Art. VIII, 1 IPO/§ 62 IPM)

Dessa maneira, instaurou-se no povo alemão

A aceitação da autocracia, da cega obediência aos pequenos tiranos que governavam como príncipes, arraigou-se na mentalidade alemã. A ideia de democracia, de governo pelo parlamento, que [...] tomou corpo na Inglaterra nos séculos XVII e XVIII, e que explodiu na França em 1789, não germinou na Alemanha. (SHIRER, 1967, p. 150)

Da mesma maneira que a ideia de democracia tornou-se abstrata no imaginário alemão, algo semelhante pode ser dito de seu receio a qualquer tipo de revolução, daí sua "impotência revolucionária" (FEST, 1991, p. 444), levando-o não só "à submissão" (ibidem), como também a adotar uma postura "não belicosa e sonhadora" (ibidem) frente a determinadas ameaças:

> Na realidade, a profunda desconfiança a respeito de qualquer revolução nada mais era do que a reação de um povo de experiências históricas quase que inteiramente marcadas pelo sentimento de ameaça. Por sua situação geográfica no centro da Europa, o alemão sentira muito cedo os complexos de cerco e de defesa, terrivelmente confirmados na prova assustadora e jamais superada da Guerra dos Trinta Anos, quando o país foi transformado num deserto. (FEST, 1991, p. 444)

Mas, se por um lado não houve, de maneira efetiva, revoluções em solo alemão; por outro, essas não faltaram intelectualmente, já que foram os intelectuais alemães aqueles que tiveram uma grande contribuição para a mobilização revolucionária mundo afora:

> O extremismo intelectual da Alemanha não tinha igual e foi esse traço que deu ao espírito alemão uma grandeza e uma bravura próprias. Mas, no que diz respeito à realidade, sua característica era a incapacidade de adotar uma atitude pragmática conciliando pensamento e vida, em que a razão se tornasse razoável. (ibidem, p. 445)



VOL. IX N° 22

AGOSTO / 2018

ISSN 2177-2789

Diante dessa falta de conciliação, ainda segundo Fest (1991), houve uma espécie de compensação entre a "impotência da vontade" (*ibidem*, p. 445) e o "radicalismo das ideias" (*ibidem*), levando e encorajando seus autores a "elevar-se pelo pensamento a alturas ilimitadas" (*ibidem*); criando, dessa maneira, seu próprio paramundo, mero simulacro do mundo real (BRANDÃO, 2010):

Tal afastamento do real tornou-se mais acentuado em razão de várias decepções sofridas pela consciência burguesa durante seus esforços políticos de emancipação, no século XIX, e os traços desse processo são ainda perceptíveis [...]: no caráter fictício do pensamento político, nas ideologias de tendência mitológica, de Winckelmann a Wagner, ou na educação alemã particularmente desprovida de realismo que engloba [...] o domínio do fantástico da arte e do sublime. (FEST, 1991, p. 446)

À medida em que viviam do sonho e da ilusão proporcionados pela arte, pelos livros e por seus paramundos, mais o povo alemão se alija da política, desprezando-a. Buscava-se, portanto, uma **política apolítica** ideal, alijada da realidade, mas também que não fosse **política**, por mais paradoxal que seja. Wagner, como homem de seu tempo, também a enxergava dessa maneira, conforme fica claro em uma carta que havia enviado a Liszt, quando afirmou que "um homem político é repugnante." (FEST, 1991, p. 447)

Thomas Mann, em **Considerações de um apolítico** de 1918, já denuncia, em seu título, "seu objetivo romântico, afastado da realidade e da nostalgia tradicional de uma política apolítica." (*ibidem*) Assim, dessa visão romântica e idealizada do passado e de sua busca por fugir da realidade por sua não aceitação, surge a ideia da redenção desse estado de espírito por meio da arte:

ideia [que] chegou ao apogeu com Richard Wagner, graças à renovação do teatro nos domínios culturais do 'fim da política e começo da humanidade'. A política deve tornar-se um grande espetáculo, o Estado uma grande obra de arte, o artista deve tomar o lugar do homem de Estado, pedia ele; a arte é mistério, seu templo, Bayreuth [...]. (FEST, 1991, p. 447)

Nº 22 VOL. IX AGOSTO / 2018

ISSN 2177-2789

Inserido nesse contexto, marcado por ideias nacionalistas que proclamavam a crença na união dos alemães, como forma de conseguir sua libertação, surge Richard Wagner que canaliza, de certa maneira, essa vontade por meio de seu gênio criativo, empregando os mitos germânicos como elemento catalizador dessas aspirações.

Mas, para que isso fosse possível, seria necessário privar os não-alemães, de modo especial os judeus, do campo artístico e cultural. Assim, seguindo uma tendência europeia e não apenas alemã, o antijudaísmo religioso passa a ser substituído por um de cunho político e racista, sob um falso velame da proteção artística. Isso porque "os autores de meados do século XIX atribuíram aos judeus o protagonismo de uma nova era capitalista industrial, rejeitada por eles" (TODESKINO, 2013, s.p).

Organizaram-se associações e motins antissemitas com o intuito de desmoralizar os judeus que passaram a ser considerados prejudiciais para a Alemanha. Johan Gottlieb Fichte, por exemplo, considerava-os parasitas; Immanuel Kant também fez referências a eles por buscarem apenas seu próprio interesse. Se essas ideias de desprezo germinaram, primeiramente, entre os intelectuais, não tardou a chegar a setores políticos e, de modo especial, ao setor econômico alemão.

Surgimento de um grande compositor

Wilhelm Richard Wagner, compositor, maestro, diretor de teatro e ensaísta alemão, nasceu em Leipzig, em 22 de maio de 1813, cuja obra é marcada pela complexidade de textura, harmonia e orquestração. Em meio às técnicas de composição que marcaram sua música, temos o Leitmotiv (motivo condutor), frase musical identificadora de personagens, sentimentos, lugares e outros elementos, ao extrapolar o conceito de ideias musicais como metáforas sonoras, nas quais está implícita a essência das personagens.

O Leitmotiv torna-se peça fundamental na narrativa de todos os roteiros dramáticos radiofônicos, audiovisuais e da indústria do cinema. Não à toa, para Wagner, a paixão do drama está inserida no som, pois cada um interage com o outro, em uma rede de lembranças,



VOL. IX N° 22

AGOSTO/2018

ISSN 2177-2789

transformando a forma dramática e sinfônica em uma só. Não há predominância das vozes ou dos instrumentos, mas um todo sonoro. Há ainda, como características musicais próprias, o uso acentuado de cromatismo e de modulações bruscas, que foram responsáveis pelo desenvolvimento da chamada música moderna.

Atuou com o diretor musical August Röckel, no Teatro de Ópera de Dresden, quem o influenciou a envolver-se na Revolução Alemã de 1848 e com seus ideais de unificação nacional. Röckel e Mikhail Bakunin tornam-se vozes atuantes do movimento que exigia a nomeação de governos liberais e a eleição de uma Assembleia Nacional. Tanto a Revolução, quanto o levante de Dresden em 1849, foram desbaratados pelo exército da Prússia. Wagner fugiu para Zurique, vivendo no exílio até 1860, quando foi anistiado por Johann I, rei da Saxônia.

Foi um dos compositores mais polêmicos da história da música. Teve uma vida marcada por escândalos, adultérios, promiscuidades e políticas controversas; utilizando, inclusive, pessoas em seu benefício próprio, como o rei Ludwig II da Baviera.

Com uma obra relativamente modesta, pouco mais de vinte composições, Wagner revolucionou todos os conceitos musicais europeus. Representando a idealização do homem germânico, procurava uma solução para diversos entraves que surgiam, resolvendo-os. Por possuir um pensamento plural e não acreditar na segmentação, decidiu pela nomenclatura de drama musical em suas composições dramáticas e não a ópera, por considerá-la um gênero fragmentado, com ênfase apenas no entretenimento.

Buscou a *Gesamtkunstwerk*, prática da obra de arte total, que unia música, literatura e artes cênicas com um equilíbrio formal perfeito. Dessa maneira, ele próprio escrevia seus libretos e sua musicalização, tomando frente na iluminação, nos cenários e na movimentação de palco. Além disso, por não se conformar com a estrutura dos teatros da época, buscou meios para conseguir ter o seu com características especiais para sua concepção sonora:

Construiu em Bayreuth um teatro revolucionário que até hoje é o melhor para suas óperas serem apresentadas, devido ao grande palco e ao fato da posição da orquestra ficar sob o mesmo, no chamado Abismo Místico

VOL. IX Nº 22

AGOSTO / 2018

ISSN 2177-2789

(mystischer Abgrund), o qual produz um som absolutamente espetacular, escondendo inteiramente a orquestra dos espectadores - pois Wagner queria atenção absoluta ao palco – e permitindo que a orquestra abuse dos fortissimi porque, por misteriosa ciência acústica, a posição da orquestra garante que tudo será ouvido clara e perfeitamente pelos espectadores da ópera. Ali, os fortissimi são suportados e não impedem que se ouça ao mesmo tempo os instrumentos mais delicados. A acústica do teatro está mais para o milagre do que para qualquer outra coisa. (RIBEIRO, 2013, p. 3-4)

Para Wagner, a música deveria ser um meio para destruir o eu e o próprio mundo, para então transcendê-lo. Não à toa, o mito era o material ideal para seus roteiros musicais, pois nestes o comportamento humano individual desaparece para aflorar sentimentos humanos universais, ou seja, pela razão abstrata enxerga-se a forma concreta. (MESQUITA, 2015) Suas óperas tornam-se longas, exatamente, por serem um estudo sobre a condição humana. Em **Tannhäuser**, Wagner analisa a condenação de uma pessoa por toda a sociedade por ações do passado; em Lohengrin, descarta a raça e o nome de alguém para julgar seu valor; em Parsifal, busca o aprimoramento do espírito.

Diante de temas de caráter mítico e transcendental, que buscam o enriquecimento espiritual, não é possível, por exemplo, empregar música de entretenimento. Suas composições, portanto, têm o peso das tragédias gregas, descendendo diretamente das narrativas de Ésquilo e Sófocles, isso explica a intensidade da emoção presente em sua obra.

Sua música vai além do ideal artístico, transportando-nos para o universo sociológico, ao não buscar o mero entretenimento, mas a transformação do homem e da sociedade, por meio de sua experiência artística. Amante da tragédia grega, esta revela "de maneira compreensível a todo o povo os objetivos mais sublimes e profundos da humanidade." (WAGNER, 1873, p. 137) Assim, ele uniu autores gregos com a mitologia nórdica, ao empregar símbolos que as religiões criaram, como o fantástico, o imaginário, o original, o sutil, o sublime.

A partir de 1854, Wagner entrou em contato com o ideal do mundo como vontade e representação de Arthur Schopenhauer, a oposição entre o mundo físico das coisas



VOL. IX Nº 22

AGOSTO / 2018

ISSN 2177-2789

concretas e o mundo metafísico da imaginação; e, no centro desse pensamento, estava a música. "O fim da salvação é tornar-se música, se dissolver em som puro, todas as dissonâncias da vida se resolvendo para o absoluto" (SHIELDS, 2015, s.p).

Schopenhauer comparou a música com as outras artes dizendo que ela

não é, de maneira alguma, igual às outras artes, uma cópia das ideias, mas sim cópia da vontade mesma, cuja objetividade são também as ideias: por isso mesmo o efeito da música é tão mais poderoso e penetrante do que o das outras artes: pois estas falam somente sobre sombras, ela, entretanto, da essência (SCHOPENHAUER, 1844, p. 292).

Wagner não viu estes pensamentos nas óperas escritas pelos italianos, que influenciaram a escola francesa, nem na dos judeus que tinham como representante maior Giacomo Meyerbeer. A dualidade de pensamento que sempre aconteceu entre as escolas italiana e alemã, foi muito intensa no período romântico. Os italianos priorizavam a grande melodia, aquele em que a plateia saia do teatro cantando; enquanto os alemães, por sua vez, enfatizavam a música cerebral, resultado de muita reflexão.

Para Wagner, as óperas compostas por judeus seguiam a linha de pensamento italiana, ou seja, eram compostas sem grande esforço e, no caso desses, tinham como objetivo a busca por lucro, resultando em obras sem graça e desprovidas de paixão, fruto de entretenimento para pessoas entediadas. Era o que a burguesia esperava da música e foi isso que, segundo ele, os judeus ofereceram: música de entretenimento para pessoas desinteressadas.

Sua rejeição pela vida musical francesa e, em particular, por Giacomo Meyerbeer permaneceu durante a vida do compositor alemão, que o taxou de judeu ávido por sucesso e fortuna, apesar de Meyerbeer tê-lo ajudado, recomendando-o para o rei da Saxônia, onde apresentou seu drama lírico Rienzi. Este tornou-se um grande sucesso e permitiu sua permanência na cidade até 1849, quando se envolveu com em um movimento republicano, tendo de fugir para a Suíça.



VOL. IX Nº 22

AGOSTO / 2018

ISSN 2177-2789

Wagner acreditava que os judeus, por viverem em um território alheio e terem de se adaptar, falharam na tentativa de entender o pensamento alemão, que era muito diferente do seu. A própria língua alemã seria, segundo o compositor, muito complicada para eles, a ponto de terem criado seu próprio dialeto, o idiche. Por isso, era-lhes impossível expressarem sentimento ou emoção na língua de Goethe, aprendida a duras penas e de forma superficial, sem compreensão do significado das expressões mais profundas do pensamento germânico. Tornaram-se, dessa maneira, meros reprodutores de um pensamento que, por não ser seu, não era plenamente compreendido; logo ao tentarem reproduzi-lo perdiam, completamente, o sentido original.

O questionamento de Wagner refere-se ao isolamento dos judeus em uma sociedade particular, fechada, sem qualquer tipo de interação com os povos que os acolheram e por não permitirem aos alemães estarem em seu meio. Pior que isso era o fato de terem sido bem recebidos na Alemanha e, em troca, dominaram seu sistema financeiro alemão, criaram sua própria língua e ainda queriam dominar a cena artística alemã.

Tais críticas do compositor não devem, todavia, ser vistas como um pensamento isolado, mas como reflexo do século XIX. Seu racismo deve ser analisado no âmbito da ciência racial, disseminada entre os pensadores europeus no contexto de uma Europa aversa aos judeus. Dostoiévski, Pushkin, Chekhov, Pasternak, Hegel, Kant e Schopenhauer eram, a seu modo, antissemitas.

Por outro lado, Wagner, de maneira inteligente,

deixou quaisquer referências diretas aos judeus fora de sua música. Aliás, é um curioso mecanismo de ocultamento (ou culpa) este que faz alguns autores escreverem pequenos ensaios como Das Judentum in der Musik (O Judaísmo na Música, de 1850), mas deixarem sua obra maior livre destas delicadas referências seculares... Também Céline, Hamsun e Pound não entremearam sua obra com referências antissemitas ou nazistas, deixando essas coisas para os panfletos e jornais. (SAID. BAREMBOIM, 2009, p. 1)





VOL. IX N° 22

AGOSTO / 2018

ISSN 2177-2789

No entanto, a personagem Beckmesser, crítico pedante de **Os mestres cantores de Nuremberg** e o anão Mime de **Anel dos Niebelungos** deixam transparecer esta crítica. Segundo Jens Malte Fischer, crítico e estudioso da história alemã, atitudes antissemitas estão presentes no caráter das personagens, ambas representam o oposto daquelas ditas heroicas. Mime, por exemplo, carrega traços de mesquinhez e ganância; assim como Kundry e Klingsor de **Parsifal** que não passam, de certa forma, de caricaturas antissemitas. (TODESKINO, 2013)

Kundry, por exemplo, é a única personagem, explicitamente, judia e sofre as críticas citadas por Wagner. Ela busca a vida em comunidade, mas permanece fora dela; busca por salvação, mas é amaldiçoada por ser sensual, mundana e fonte de corrupção. Seu pecado e maldição são respondidos com sua risada, outra crítica aos judeus, e quando chega sua salvação, morre.

Uma mesma canção interpretada por Beckmesser nos Mestres Cantores causa riso e rejeição, enquanto que a interpretação de Stolzing dá vida à música... E o discurso de Hans Sachs no final da mesma ópera traz uma apologia da santa arte alemã, alertando para os perigos que vêm de fora. Mime estranhamente se declara hipócrita, pois esconde "pensamentos íntimos", mas o pior é o parentesco de sua conduta – *Mime*, seu nome, *mímeses* em grego, significa *imitação* – com a descrição dos judeus em *O Judaísmo na Música*, acrescida pelo fato de Wagner obrigar o personagem a registros altíssimos e a cantar em intervalos semelhantes aos de um pássaro – um corvo, uma gralha –, reservando-lhe ao final uma morte brutal sob a espada de Siegfried. (RIBEIRO, 2013, p. 1)

Em **Das Judentum in der Musik**, manifesto publicado originalmente na **Neue Zeitschrift für Musik**, em 1850, Wagner¹ criticou, de maneira violenta, a influência dos judeus na música, como afirma o título. Mas, para isso, aborda diversos aspectos que o levaram a ter uma grande aversão pelo povo judeu, como sua desmedida ganância pelo

¹ Wagner assina como K. Freigedank, ou seja, Livre-pensador. Quando, em 1869, revisa o texto, emprega seu verdadeiro nome.



VOL. IX N° 22

AGOSTO / 2018

ISSN 2177-2789

dinheiro, sua dificuldade de comunicação e de compreensão do idioma alemão; logo, devido a esses últimos fatores, sua inaptidão para a música e para atividades culturais, seu isolamento.

Ao afirmar, no manifesto, que os judeus seriam incapazes de se expressarem de maneira artística, tem, como justificativa, o fato de não possuírem uma aparência (física) artística necessária, tampouco de possuírem uma linguagem e um repertório musical de qualidade, já que lhes faltava paixão para expressarem-se em uma língua que não era a sua. Se não bastasse isso, ainda segundo Wagner, eles especializaram-se, tão só, em copiar, friamente, as manifestações artísticas dos outros, levando-os à dicotomia de querer criar obras de arte; sem, contudo, poder fazê-las. Como exemplo cita, de maneira direta, Mendelssohn e, indiretamente (já que não o nomeia), Meyerbeer, ambos compositores de ascendência judia.



Figura 1

Richard Wagner, sua mulher Cosima, seu sogro Franz Liszt e Heinrich von Wolzoger,

Wilhelm von Beckmann, 1860



VOL. IX N° 22

AGOSTO/2018

ISSN 2177-2789

Havia, no manifesto, diversas frases de efeito que seriam, empregadas de maneira distorcida por Hitler e pelos nazistas. Quando, por exemplo, Wagner diz que se fosse possível aos judeus tornarem-se homens como eles, no caso os alemães, teriam de "renascer por meio do autoextermínio implacável", tal **extermínio**, na acepção wagneriana, era espiritual – a negação da fé judaica pela conversão ao cristianismo –, não um aniquilamento físico, conforme o idealizado por Hitler em **Mein Kampf** e levado acabo com a Solução Final.

Coincidentemente com o manifesto, Wagner começou a compor a tetralogia *Ring des Nibelungen* ("O Anel dos Nibelungos") em agosto de 1850, baseado na mitologia germânica. Este ciclo de dramas musicais representa sua concepção de arte total, a construção de uma identidade e de uma ideologia nacionalista que consiste na construção do homem alemão ariano, purificado das mazelas humanas.

Tal concepção de raça, no entanto, não era definida biologicamente, mas como elo da tradição e da história, de modo que o conceito de **impureza** racial dos judeus foi uma manipulação do nazismo, que se fundamentou em um pensamento filosófico, distorcendo-o. Por outro lado, o fato de Wagner ter publicado a revisão do manifesto em 1869 e incluílo em suas **Obras**, em 1873, mostra que suas ideias antijudaicas não foram passageiras, mas que permeariam, de certa forma, todas as suas publicações.

Wagner deixa claro, em seu manifesto, que não tratará de questões políticas ou religiosas. Logo nas primeiras linhas de **Das Judentum in der Musik**, fala da repulsa **involuntária** que a pessoa e a maneira de ser dos judeus provocam nele, insistindo em uma aversão a eles, apesar de suas antigas ilusões liberais que pregavam sua emancipação.

Percebe-se, portanto, que há um antissemitismo latente em suas críticas, que se traduzem em uma **cruzada** moral e intelectual, no sentido de minimizar sua importância no campo das artes. Mas, para se chegar a isso, o compositor procura demonstrar a aptidão **natural** do judeu, ou seja, o acumular fortunas:

² Nehmt rücksichtslos an diesem durch Selbstvernichtung wiedergebärenden Erlösungswerke teil, so sind wir einig und ununterschieden!



VOL. IX N° 22

AGOSTO / 2018

ISSN 2177-2789

O tributo que o servo pagava antigamente, entre a tortura e a miséria, aos senhores do mundo romano e da Idade Média, o judeu o transformou hoje em dinheiro: quem observa que estes pequenos pedaços de papel (títulos financeiros), com aspecto inocente, estão manchados com o sangue de inumeráveis gerações?³ (WAGNER, 1850, s.p)

A partir daí, Wagner adentra no campo idiomático, procurando estabelecer uma relação entre a aptidão linguística e a habilidade artística. Assim critica, com veemência, não apenas o sotaque e o tom de voz dos judeus, quase sempre sussurrado e pronunciado de maneira incorreta, conforme o compositor, como também sua inaptidão para empregar a língua alemã. Não à toa, criaram um dialeto próprio, junção do hebraico com o alemão, para tentar manter uma comunicação mínima, não só na Alemanha como também nos outros territórios que ocuparam.

Diante de tais afirmações, Wagner questiona como alguém, inserido em um território alheio e que não domina sequer o idioma local, poderia ousar adentrar no mundo da arte em que esse sistema é imperativo? Segundo ele, aos estrangeiros, mesmo os grandes gênios, é quase sempre impossível, criar uma grande obra poética num idioma que não seja o seu. Esse é, segundo o compositor, o caso dos judeus que só poderiam, portanto, "repetir e imitar, mas nunca falar, realmente, como poeta, tampouco criar obras de arte.⁴" (*ibidem*)

Um fato, porém, chama a atenção: Wagner povoou, em suas óperas, personagens que desconheciam o verdadeiro pai. Isso serviu como motivo de especulação para que diversos de seus biógrafos tecessem considerações acerca de sua ascendência: muitos creditam parte de sua repulsa aos judeus devido à possibilidade de ele ter sido filho de um, o ator judeu Ludwig Geyer. Esquece-se, porém, de que tais críticas antissemitas permeavam aquela sociedade, logo não passavam de lugares-comuns presentes na ideologia coletiva alemã do período.

³ Was den Herren der römischen und mittelalterlichen Welt der leibeigene Mensch in Plack und Jammer gezinst hat, das setzt heut zu Tage der Jude in Geld um: wer merkt es den unschuldig aussehenden Papierchen an, daß das Blut zahlloser Geschlechter an ihnen klebt?

⁴ In dieser Sprache, dieser Kunst kann der Jude nur nachsprechen, nachkünsteln, nicht wirklich redend dichten oder Kunstwerke schaffen.

Nº 22 VOL. IX

AGOSTO / 2018

ISSN 2177-2789

Se na encenação de Lohengrin no verão de 1850, em Weimar, Wagner recebeu elogios de críticos como Adolf Stahr e Robert Franz e de revistas de música, a situação modificou-se após a publicação do manifesto. Hanslick, jurisconsulto vienense judeu e amante da música, foi um dos que louvou o trabalho do compositor, mas que mudou sua opinião de forma violenta, colocando-se ao lado de Mendelssohn e atribuindo a este "a missão abençoada de, alegremente, ter restaurado a essência da beleza, que seu antecessor, Beethoven, de alguma forma tinha destruído". (WAGNER, 2003, s.p)

Wagner, por sua vez, critica a interrupção causada pela evolução proposta por Beethoven no último período de sua produção artística, fase que deixou para trás todos os conceitos anteriores feitos sobre música e a influência da música vocal italiana, "arte do que é puramente agradável", e proclama a tomada de consciência da música. (ibidem)

Ele ainda citou em seu manifesto revisado a figura de Robert Schumann como um dos mais inteligentes e capacitados compositores alemães que, em sua primeira fase, atingiu um gosto pela forma plástica; abandonada, segundo ele, por interferência judaica, para uma música superficial.

Convém salientar ainda que diversas críticas que Wagner fazia dos judeus, como o fato de estes não passarem de músicos sem paixão e frios acaba, de certa maneira, também resvalando nele próprio. Podem-se citar, por exemplo, a crítica que fazia da agitação precipitada dos judeus, apesar de ele mesmo ser frenético, hiperativo e hipocondríaco; de achar que tinham personalidades tortuosas e multifacetadas, mas ele mesmo era absolutamente dissimulado; de o judeu ser extremamente materialista, sendo que ele próprio amava o luxo e se vestia com roupas de veludo, além de ter perseguido a fama e gostar de dinheiro. Mesmo sua música, sendo considerada de futuro, também chega a ser vista como desprovida de emoção, como a de Liszt, seu sogro. (fig. 1)

Proclamou a volta da confiança do povo alemão em si mesmo e de seu caráter combativo e de ação, substituída pela influência dos judeus para a preguiça e para o abandono definitivo da verdade suprema do espírito alemão, exemplificando Franz Brendel como





VOL. IX N° 22

AGOSTO / 2018

ISSN 2177-2789

exemplo de fiel perseverança e propondo a criação de uma associação de músicos alemães. (WAGNER, 2003, s.p)

Para ele a maciça presença de judeus em ambientes musicais, seja como compositores, intérpretes ou críticos, foi a causa do colapso da música após a morte de Beethoven, devido ao fato de serem **elementos estranhos** à cultura alemã. Não importava se em sua lista incluía compositores como Mendelssohn e Meyerbeer, escritores como Heine, ou críticos como Hanslick.

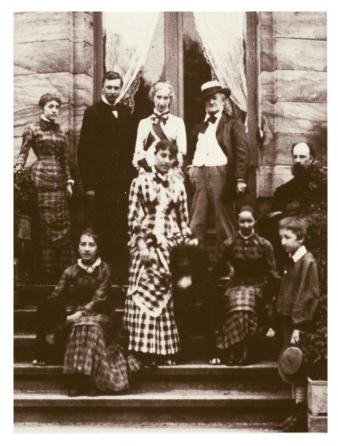


Figura 1

Richard Wagner com sua esposa Cosima e família diante de sua casa em Wahnfried,1888

Havia certa ambiguidade no pensamento de Wagner, porque da mesma maneira que em alguns momentos, ele execrava-os, havia outros em que chegava a admirar artistas judeus.

VOL. IX Nº 22

AGOSTO / 2018

ISSN 2177-2789

Entre estes havia alguns que eram seus amigos, como o escritor Heinrich Porges, o pianista Carl Tausig, o músico Joseph Rubinstein (professor de música dos filhos do compositor) e Hermann Levi, maestro escolhido por Wagner para reger a estreia de sua última ópera Parsifal.

As influências de Wagner sobre Hitler

Ao perder o pai, o jovem Hitler alcança a liberdade tão almejada por seu espírito sonhador, e bastou pouco tempo para que ele dominasse a mãe que lhe fazia todas as vontades, inclusive permitir que abandonasse a escola, ficando livre para "vaguear, devanear, dono do que lhe dizia respeito, um rebelde, superior a toda autoridade" (TOLAND, 1978, p. 21), ou que se dedicasse, anos depois, à pintura arquitetônica em Viena.

Já, em 1905, morando em Linz, cidade bem maior que a pacata Leonding, o rapaz demonstrava, cada vez mais, o gosto e o apreço pela arte; empregando-a, diversas vezes, como catalizador para sua personalidade sonhadora. Mas, havia uma em especial que o atingia profundamente: a ópera.

Nesse período, aquele garoto solitário de dezesseis anos torna-se amigo de August Kubizek, filho de um estofador de móveis, cujo sonho era tornar-se um músico famoso. Ambos se conheceram, exatamente, em uma sessão vespertina na Ópera de Linz.

Assim, sempre que possível, os dois iam ao local para assistir às apresentações. Houve uma, porém, que transformou o jovem Hitler, Rienzi, de Richard Wagner:

> A história da ascensão e de declínio do herói, como um tribuno de Roma, produziu um efeito curioso em Adolf. De costume, o que primeiro fazia, quando caía o pano, era criticar os atores ou os músicos, aquela noite, no entanto, ele não apenas não descerrou os lábios, mas fez calar Kubizek "com um olhar estranho quase raivoso", Hitler desceu à rua, em silêncio, mais lívido do que habitualmente [...]. Com uns ares "quase sinistros", ele guiou o seu intrigado companheiro ao alto de uma escarpada colina. De repente, agarrou as mãos de Kubizek com firmeza. Com os olhos "febris de excitação", pôs-se a falar numa voz rouca, cavernosa. [...] era um estado de êxtase completo e de enlevamento, no qual, com poder visionário, ele



 N^{o} 22 VOL. IX

AGOSTO / 2018

ISSN 2177-2789

transportou o caráter de Rienzi, sem sequer mencioná-lo como modelo ou exemplo, para o plano de suas próprias ambições. (TOLAND, 1978, p. 24)

Quando aquele jovem abandonou a Áustria, alistou-se no exército alemão, participou da Grande Guerra, feriu-se em combate, tornou-se um espião à procura de revolucionários de esquerda, não imaginava que, adulto agora, faria uma descoberta inusitada: queria ser político, mesmo que odiasse a política. Há algo, porém, que nunca se modificou em toda sua vida: a importância de Wagner para sua percepção e compreensão de mundo que aumentava, dia a dia, conforme o Führer conquistava um maior poder de oratória e de adeptos.

Hanfstaengel, jornalista teuto-americano, que financiou a edição do *Mein Kampf* e do jornal Völkischer Beobachter e foi amigo íntimo de Hitler até cair em desgraça, afirmou que o Führer conhecia trechos inteiros das óperas de Wagner as quais, em meio a suas viagens, ia assobiando para combater o tédio proporcionado por elas. (ibidem) Foi, em uma dessas viagens, em 1923, que Hitler esteve, pela primeira vez, em Bayreuth, onde conheceu o teatro e o estúdio de Wagner, dirigindo-se a Wahnfried, residência do compositor. Lá conheceu Cosima, filha de Liszt e mulher de Richard Wagner, que dirigiu o Festival até 1914; Siegfried, filho do compositor, e sua mulher Winifred Wagner que, àquela altura, já era admiradora do futuro Führer. Próximo dali encontrou-se com o escritor e pensador inglês, radicado na Alemanha, Houston Stewart Chamberlain, casado com Eva, filha de Wagner.

Grundlagen des Neuzehnten Jahrhunderts ("As bases do Século XIX) de Chamberlain, obra publicado em 1899, teve grande influência, na Alemanha, no início do século XX. Nela o inglês, assim como muitos teóricos europeus do século XIX, tece diversas considerações sobre questões raciais, exaltando, de modo especial, os arianos alemães "que eram os mais dotados por haverem herdado as melhores qualidades dos gregos e dos indoarianos, o que lhes dava o direito de serem senhores do mundo" (SHIRER, 1967, p. 171). O livro torna-se um best seller, tendo, inclusive, entre seus mais entusiastas leitores, o próprio Kaiser Guilherme II, de quem Chamberlain recebe a Cruz de Ferro, uma das mais altas condecorações do país.





VOL. IX N° 22 AGOSTO/2018 ISSN 2177-2789



Figura 2 Wagner e sua filha Eva em Tribschen, 1867

Quando o escritor inglês, que desde 1914 estava em uma cadeira de rodas semiparalítico e desiludido com a situação da derrota Alemanha e do Reich, vislumbrou a figura de Hitler, seu coração encheu-se de alegria. Segundo ele mesmo afirmaria mais tarde, por meio de uma carta, aquele homem era não só um "verdadeiro despertador", como também um "doador da paz"⁵.

Tempos depois traduziu seu sentimento por meio de uma carta em que aborda o poder de comoção de Hitler e de seu brilhante futuro para o país:

Mas eu me afasto do meu assunto, pois só queria falar sobre você. A paz que você me deu está ligada a seus olhos e a seus gestos. Seu olho é como dotado de mãos: agarra e segura a pessoa, e você tem a qualidade singular de poder concentrar suas palavras em um ouvinte em particular a qualquer

⁵ [...] der wahre Erwecker ist zugleich Spender der Ruhe.



VOL. IX N° 22

AGOSTO/2018

ISSN 2177-2789

momento – noto isso como algo bastante característico. E quanto a suas mãos, elas são tão expressivas em seus movimentos que rivalizam com seus olhos. Um homem assim pode dar paz a um espírito pobre e perturbado! De modo especial quando ele é dedicado ao serviço da pátria.⁶ (CHAMBERLAIN, 1923, s/p, **tradução nossa**)

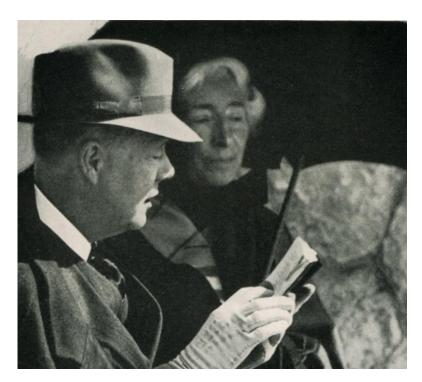


Figura 3Cosima Wagner e Chamberlain, 1913

Chamberlain, portanto, foi um dos primeiros intelectuais a apoiar e vislumbrar em Hitler um grande líder, fato extremamente significativo par o Führer, devido a sua importância

⁶ Aber, ich weiche ab von meinem Thema, denn ich wollte nur von Ihnen sprechen. Daß Sie mir Ruhe gaben, liegt sehr viel an Ihrem Auge und an Ihren Handgebärden. Ihr Auge ist gleichsam mit Händen begabt, es erfaßt den Menschen und hält ihn fest, und es ist Ihnen eigentümlich, in jedem Augenblicke die Rede an einen Besonderen unter Ihren Zuhörern zu richten, — das bemerke ich als durchaus charakteristisch. Und was die Hände anbetrifft, sie sind so ausdrucksvoll in ihren Bewegungen, daß sie hierin mit Augen wetteifern. Solch ein Mann kann schon einem armen geplagten Geist Ruhe spenden! Und nun gar, wenn er dem Dienste des Vaterlandes gewidmet ist.



Nº 22 VOL. IX

AGOSTO / 2018

ISSN 2177-2789

no meio intelectual alemão. Além disso, como o inglês era casado com uma das filhas do compositor, Eva, reforçava ainda mais sua proximidade com o legado de Wagner.

Apoio incondicional, no entanto, o futuro chanceler terá na figura de Winifred, uma das poucas pessoas a quem Hitler chegava, inclusive, a tratar por tu (du), o que demonstrava um grande afeto do Führer, que seria padrinho de dois dos filhos do casal Siegfried Wagner. (fig. 4) Em pouco tempo, tornou-se como membro da família, a ponto de, sempre que estava em Bayreuth, nunca deixar de ir ao quarto das crianças e de contar-lhes histórias de suas aventuras (TOLAND, 1978, p. 258), sendo conhecido por eles por Tio Wolf.



Figura 4 Hitler (Tio Wolf) entre Wieland Wagner e Wolfgang Wagner, netos de Wagner

Apesar da prisão de Hitler, em 1923, após o frustrado Putsch em Munique, Winifred nunca deixou de acreditar nele. Enviava-lhe presentes, além de contribuir, materialmente, para o livro que estava escrevendo, fornecendo-lhe papel e materiais de escritório. Já em 1925, quando de sua ressurreição frente àqueles que acreditavam em sua derrocada, chegou a dirigir-se à Bayreuth para descansar após os extenuantes discursos que se seguiram.

Mesmo antes de tornar-se chanceler, em 1933, e após tornar-se ditador, Hitler dirigiase para lá, com frequência, seja como admirador e entusiasta do Festival de Bayreuth, para assistir às récitas wagnerianas e delas participar, ativamente, seja para tornar-se um quase codiretor de suas produções, opinando acerca delas e influenciando-as direta ou





Nº 22 VOL. IX

AGOSTO / 2018

ISSN 2177-2789

indiretamente. Isso sem contar com seu financiamento por meio do Estado e como parte integrante do Kraft durch Freude (KdF – Força por meio da alegria), cujo objetivo era entreter o povo alemão por meio de atividades lúdicas.



Figura 5 Hitler e Winifred Wagner em Bayreuth, 1938

Não obstante a relação de Hitler com os Wagner ser a de uma idealização quase idílica e quase de parentesco; seu ministro da propaganda, Goebbels, divisava na vida e na obra do compositor um objeto perfeito para sua intenção de associá-las ao regime, empregando seu legado à exaustão, bem como a exposição do Führer em meio a sua família e a seu legado. (fig. 5)

No entanto, convém salientar que, apesar de o compositor edificar o mítico germânico e seu passado idealizado, em termos musicais, Wagner estava além de seu tempo, era um vanguardista, que nunca se preocuparia, em sua obra, com questões para as quais ela estava sendo empregada:



VOL. IX N° 22

AGOSTO / 2018

ISSN 2177-2789

Sua imaginação melódica e suas texturas harmônicas são de um refinamento ao qual é impossível associar imagens como, por exemplo, as dos assassinatos em massa. Há um enorme descompasso quando Goebbels utiliza sua música na propaganda nazista. Na verdade, é uma música revolucionária destinada a entendidos. Mas Goebbels se interessa pelo autor de **O Judaísmo na Música**, a música de um nacionalista que odiava os judeus, porém apenas algumas aberturas e a tal **Cavalgada das Valquírias** serviam aos propósitos propagandistas do regime e não suas vastas e complexas óperas que, em seu contexto, fizeram a efetiva ligação entre a música do século XIX e a moderna. Sua música sempre aparece descontextualizada sob o nazismo [...]. (RIBEIRO, 2013, p. 5)

Se por um lado, a opção de Adolf Hitler em utilizar Wagner e sua música como a representação artístico-filosófica da construção mítica do ariano – percebida, dessa maneira, a partir de sua própria experiência juvenil –; por outro, o Führer realmente acreditava que o compositor havia sido um antissemita assumido, pelo menos nos moldes construídos por ele próprio e pelo nacional-socialismo, a ponto de o nazismo ter disseminado, dessa maneira, as ideias de Wagner:

Mais tarde, os nazistas instrumentalizaram o compositor. Adolf Hitler adorava a música de Wagner, que ele também respeitava como um dos pioneiros do antissemitismo na Alemanha. Para os adversários racistas e nacionalistas do modernismo na Alemanha, Wagner sempre foi uma referência importante.

O nome de um dos compositores mais famosos de seu tempo tinha peso. Wagner contribuiu para tirar o antissemitismo do isolamento dos porões de cerveja e pequenas publicações antissemitas, diz o especialista em teatro e literatura Jens Malte Fischer. "Foi algo funesto e avassalador e que deve ser atribuído a ele." Fischer pesquisa há vários anos sobre o compositor, tendo publicado recentemente um novo livro sobre o músico.

Wagner não inventou o ódio aos judeus, afirma o cientista. Mas, num ponto, ele foi pioneiro: "Ele transportou o antissemitismo da época para o campo da cultura e, sobretudo, para o campo da música." Dessa forma, Wagner tornou o antissemitismo algo aceitável nos salões da burguesia alemã. (TODESKINO, 2013, s.p)





VOL. IX Nº 22 AGOSTO/2018 ISSN 2177-2789



Figura 6 Grande multidão de simpatizantes saúda Hitler, Bayreuth, 1940

Assim, não obstante o fato de os libretos dos dramas líricos de Wagner girarem em torno das sagas épicas dos primeiros germânicos e de suas personagens, como o louro Siegfried e as mulheres heroicas, eles serviram de inspiração para a propaganda nazista e,, consequentemente, para seu antissemitismo.



VOL. IX N° 22

AGOSTO/2018

ISSN 2177-2789

Não que este não existisse em Bayreuth, pelo contrário. Isso fica claro na ausência de judeus nas montagens do Festival seja por parte de Cosima, mulher de Wagner, seja por seus descendentes, fato que prossegue até o final da guerra.

Assim, o compositor foi, efetivamente, usado por Hitler, a partir do momento em que passou a frequentar Bayreuth, atraindo multidões a sua causa (fig. 6), quando

poderia apresentar o partido e ideologia nazista como parte e parcela da história alemã, como o salvador e o construtor legítimo da Alemanha, não como um usurpador brutal que se desviou, bruscamente, das tradições humanísticas da cultura alemã. E a música elevada de Wagner ofereceu um meio para fazer os alemães se sentir elevados, únicos, unidos em uma profunda experiência emocional, e infundidos com um senso de destino. O resultado foi um sentimento de supra superioridade racial que provocou as ações mais criminosas contra outras. (HOROWITZ, 1998, s.p)

Portanto, ao se ler a obra de Wagner, conhecê-la ou mesmo apreciá-la, enquanto produto estético que visa à fruição, deve-se ter em mente que ela transcende, efetivamente, o emprego que os ideais totalitários do nacional-socialismo fez dela; apesar, inclusive, do sentimento antissemita de seu compositor.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRANDÃO, Jack. '	"O primei	ro Reich	alemão: ent	re a Guer	ra dos Trinta	Anos e a c	rise do	
século XVII", in F	3RANDÃ0	O, Jack.	Diálogos i	nterdisc	iplinares: no	vos olhar	es nas	
Ciências Humanas. Embu-Guaçu: Lumen et Virtus, 2015.								
"Uma viager	n pela ima	gem: do <i>l</i>	<i>ógos</i> à form	ação icon	ofotológica", i	n Revista	Digital	
do LAV, UFSM, 20	09.							
CHAMBERLAIN,	Houston	Stewart.	"Houston	Stewart	Chamberlain	Letter to	Hitler	
October	7,		1923",		retirado		de	
< <u>http://www.world</u>	lfuturefun	d.org/wf	fmaster/Rea	ading/Ge	ermany/Cham	berlain.htn	<u>1</u> >.	
Acesso em 15/5/20	18.							



28/11/2017.

REVISTA LUMEN ET VIRTUS

VOL. IX N^{o} 22

AGOSTO/2018

ISSN 2177-2789

FEST, Joachim. Hitler: Eine Biographie. Frankfurt: Ullstein, 1973.							
Hitler . Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.							
FREIGEDANK, K. [Richard Wagner], "Das Judenthum in der Musik," in Neue Zeitschrift							
für Musik, Sept. 3, 1850, p. 101-7, and Sept. 6, 1850, p. 109-12, retirado de:							
< http://spinnet.humanities.uva.nl/images/2013-10/wagnerjudenthum.pdf>. Acesso em							
26/11/2017.							
HOROWITZ, Joseph. The Specter of Hitler in the Music of Wagner, retirado de							
http://www.nytimes.com/1998/11/08/arts/the-specter-of-hitler-in-the-musi-of-							
wagner.html>. Acesso em 22/11/2018							
MESQUITA, Marcos. "Uma encruzilhada estético-musical: música do futuro de Richard							
Wagner, in Revista Vórtex, Curitiba, v.3, n.1, 2015.							
RIBEIRO, Milton. "Os 200 anos do genial e ainda polêmico Richard Wagner", retirado de:							
http://miltonribeiro.sul21.com.br/2013/12/20/os-200-anos-do-genial-e-ainda-							
polemico=richard-wagner/#more-36843.>Acesso em 22/10/2017.							
SAID, Edward. BAREMBOIM, Daniel. Paralelos e Paradoxos. São Paulo: Companhia das							
Letras, 2009.							
SCHOPENHAUER, Arthur. Die Welt als Wille und Vorstellung (vol. 1). Leipzig:							
Brockhaus, 1844.							
SHIELDS, Nathan. "Wagner e os judeus", retirado de:							
https://mosaicmagazine.com/essay/2015/01/wagner-and-the-jews . Acesso em							

SHIRER, William L. Ascensão e queda do Terceiro Reich. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

TODESKINO, Marie. "Richard Wagner: o gênio musical e a sombra do antissemitismo", in Deutsche Welle. Retirado de:

antissemitismo/a-16821764.> Acesso em 28/10/2017.

TOLAND, John. Adolf Hitler. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1978.





Nº 22 VOL. IX

AGOSTO / 2018

ISSN 2177-2789

WAGNER, Richard. "Zukunftsmusik", in Schriften und Dichtungen (vol. 7). Leipzig: Verlag von E. w. Fritzsch, 1873. WAGNER, Richard. Das Judentum in der Musik. Retirado de: < http://spinnet.humanities.uva.nl/images/2013-10/wagnerjudenthum.pdf Acesso em 26/11/2017. ____. Aclaraciones sobre 'El judaísmo em la música' (traducido del francês por Ramón Bau), 2003, retirado de: . Acesso em 28/11/2017. WESTERNHAGEN, von Curt. Wagner. Zurique: Atlantis Verlag, 1968.



Doutor e Mestre em Literatura alemã pela Universidade de São Paulo (USP), Professor Titular do Mestrado Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade de Santo Amaro (UNISA/SP) e coordenador do Grupo de Pesquisa CONDESIM-FOTÓS/DGP-CAPES, E-mail: jackbran@gmail.com.

ii Doutor e mestre em Artes pela Universidade de São Paulo (USP), Pós-Doutor em Comunicação pela Universidade de São Paulo (USP). Professor do Curso de Mestrado de Mestrado Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade de Santo Amaro (UNISA/SP). E-mail: mj.sergl@uol.com.br.