



RELICI

## O USO DA MÚSICA NO FILME DE PROPAGANDA NAZISTA: O CASO DE A NONA SINFONIA (1936), DE DOUGLAS SIRK<sup>1</sup>

THE USE OF MUSIC IN NAZI PROPAGANDA FILMS: THE CASE OF DOUGLAS  
SIRK'S NINTH SYMPHONY (1936)

Ieda Maria Lagos<sup>2</sup>

Luiz Nazario<sup>3</sup>

### RESUMO

O artigo destaca o papel da música como meio de propaganda no cinema nazista, com foco no filme *A Nona Sinfonia* (*Schlußakkord*, 1936), de Detlef Sierck (mais tarde conhecido como Douglas Sirk). A partir de uma abordagem histórico-cultural, investiga-se como a estética sonora foi mobilizada para reforçar uma ideologia de pureza racial. A pesquisa destaca o uso estratégico da harmonia como um símbolo da superioridade da “raça ariana”. O estudo contribui para a compreensão das intersecções entre arte e propaganda no regime nazista.

**Palavras-chave:** cinema, música, propaganda, nazismo, ideologia.

### ABSTRACT

The article highlights the role of music as a means of propaganda in Nazi cinema, focusing on the film *Final Accord* (*Schlußakkord*, 1936), by Detlef Sierck (later known as Douglas Sirk). Based on a historical-cultural approach, it investigates how sound aesthetics were mobilized to reinforce an ideology of racial purity. The research discusses the strategic use of harmony as a symbol of the superiority of the “Aryan race”. The study contributes to understanding the intersections between art and propaganda during the Nazi regime.

**Keywords:** cinema, music, propaganda, nazism, ideology.

---

<sup>1</sup> Recebido em 24/09/2025. Aprovado em 14/10/2025. DOI: [doi.org/10.5281/zenodo.18111432](https://doi.org/10.5281/zenodo.18111432)

<sup>2</sup> Universidade Federal de Minas Gerais. [iedamlagos@gmail.com](mailto:iedamlagos@gmail.com)

<sup>3</sup> Universidade Federal de Minas Gerais. [luiz.nazario@terra.com.br](mailto:luiz.nazario@terra.com.br)



RELICI

## A MÚSICA COMO INSTRUMENTO NA PROPAGANDA NAZISTA

O processo de reestruturação da sociedade alemã segundo os ideais nazistas foi possível, em grande parte, pelo controle cultural do que era consumido pelas massas. A propaganda se estendeu para diversos campos narrativos, sendo aplicada de forma consciente através de convicções que formavam um conjunto de princípios acerca da reforma que propunha um caminho para uma Alemanha “purificada” dos judeus, considerados como a “antirraça”; das “raças inferiores” (ciganos, negros, eslavos, negros); e dos próprios “arianos” cujo sangue foi contaminado no passado por casamentos mistos e se tornaram doentes hereditários, física e/ou mentalmente incuráveis, requerendo do regime uma “eutanásia em massa”.

Tanto os princípios quanto as definições de “pureza” foram paulatinamente aplicados a todos os campos da cultura de massa, permeando de forma constante um controle do inconsciente social da época. A partir de estímulos frequentes e através de diferentes mecanismos gerenciava-se um consumo de imagens e sons capazes de dissolver os laços éticos e emocionais entre judeus e não judeus:

A integração dos judeus na sociedade alemã era tal que uma ruptura brusca era impensável. Nesse campo, devia-se agir com tato: desagregando casais, fortificando nos alemães apaixonados por suas esposas judias o sentimento ariano de lealdade para com os de sua raça, enfraquecendo nas esposas judias casadas com alemães o sentimento familiar, voltando o casal misto contra o resto da família. O isolamento dos semarianos era o primeiro passo para a separação dos cônjuges. (NAZARIO 2009: 1).

Um desses projetos de estímulos constantes para o controle das mentes era a música, considerada um importante instrumento modelador, capaz de influenciar a população alemã, no entender de Joseph Goebbels (1897-1945), o Ministro da Cultura da Alemanha nazista. Nesse projeto, o controle da cultura, especialmente da cultura de massa, era uma forma de moldar a opinião pública dentro das normas do racismo.

A propaganda foi um engendramento sistemático desde o início da doutrinação, na qual a música desempenhava um papel fundamental de conector e disseminador do ideal da “pureza”. Através do investimento na produção em massa de aparelhos de rádios portáteis, mais baratos e consequentemente mais acessíveis,



RELICI

foi possível ao Estado nazista penetrar dentro da casa de todos os alemães e estabelecer em seus lares uma rotina diária de propaganda falada e de propaganda musical.

Segundo Simões (2010), essa situação poderia ser definida como uma forma de colonização interna, com a eliminação dos elementos em desalinho em relação ao que se considerava “puro”. A busca constante por homogeneização era também uma busca pela autoestima perdida, após a derrota da Alemanha na Primeira Guerra Mundial.

Entre os elementos em desalinho na definição da “pureza” encontrava-se a ausência da harmonia relacionada à música moderna, considerada “decadente”, e que vinha dos Estados Unidos: o jazz, que arraigava em si uma forma de “caos” ao qual o sistema padrão considerava um estímulo à corrupção do “caráter ariano”:

Para os que permaneceram, restou satisfazer as 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 expressões do sublime, da valentia, 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. (SIMÕES 2010: 5)

Considerando a grande valorização da música pela população alemã, os nazistas investiram de forma considerável nos aparelhos de rádio portáteis: em maio de 1933 foi produzido um aparelho barato e popular, o *Volksempfänger* (“receptor popular”), desenvolvido pelo engenheiro Otto Griesing. Poucos meses depois, os primeiros 100 mil aparelhos chegavam ao mercado. O *Volkssempfänger* era barato, acessível para todos os trabalhadores e sua produção em massa quadruplicou o número de ouvintes em todas as camadas sociais.

Em seu primeiro discurso radiofônico, Hitler expressiu-se de maneira frenética e a emissora recebeu diversas reclamações de ouvintes. Seu segundo discurso foi gravado com mais pausas, sendo mais bem recebido. Mas Hitler não fez mais



RELICI

discursos em estúdio. O contato com as massas causava maior efeito: aplausos, cantos, ruídos da multidão aglomerada nas ruas compunham uma trilha sonora eficaz e necessária ao triunfo do orador na transmissão radiofônica. Em 1933, mais de 50 discursos de Hitler foram transmitidos pelo rádio. Em 1934, Goebbels ordenou a fabricação de aparelhos acessíveis a todos os bolsos; estimou, em 1935, que cada discurso do *Führer* conseguisse atingir 56 milhões de ouvintes. “Com o rádio nós aniquilamos o espírito da rebelião”, constatou. Em 1939, com a comercialização de um aparelho menor, 70% dos alemães possuíam um rádio – a mais alta porcentagem em todo o mundo. (JACKALL; VIDICH 1995: 174-189; GUYOT; RESTELLINI 1992: 25-32).

O regime nazista também planejou instalar seis mil torres de alto-falantes nas ruas, imitando uma experiência colocada em prática na Rússia leninista. O plano foi interrompido pela guerra. Mesmo assim, logrou-se introduzir alto-falantes em escolas, fábricas e lugares públicos, que eram acionados nas transmissões importantes.

De acordo com Simões (2010), a desarmonia caótica na música expressava um sentimento de insegurança e incitava uma sensação de perdição perigosa para um processo de controle e de investimento em uma sociedade isolacionista que buscava um *status* de soberania fundado no pertencimento étnico.

A utilização constante do termo “pureza” estendia-se a todas as camadas da produção cultural (cinema, música, artes plásticas, filosofia, política), referindo-se ao sangue de uma comunidade que se construía sobre a utopia do poder através da morte dos judeus e da escravização das “raças inferiores”, relacionados ao “desalinho”, ao “doente” e ao “desarmônico” – à “decadência” que impediria a Alemanha de crescer:

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”. (SIMÕES 2010: 7)



RELICI

Wagner defendia um retorno à natureza e às raízes populares dos alemães. Em sua tese *Imaginários de destruição*, Nazario (1994) escreveu:

Um dos primeiros manifestos do racismo estético foi escrito por Richard Wagner (1813-1883) e publicado na revista *Neue Zeitschrift für Musik*, em setembro de 1850 sob o título de *O judaísmo na música* [*Das Judenthum in der Musik*]. O grande compositor tentava discernir o elemento “involuntariamente abominável” que sentia “na personalidade e na essência do judeu”. Wagner falava de uma “repulsa instintiva” mais forte que todo esforço consciente de libertar-se dela. Essa “abominação natural da essência judaica” seria, a seu ver, extensiva a todo alemão, tornando qualquer simpatia em relação ao judeu apenas algo de imposto pelas “utopias liberais”. Segundo Wagner, os judeus possuiriam uma aparência externa esquisita e desagradável e “não queremos ter algo em comum com um homem possuidor de tal aparência”. Incomodava-o, sobretudo, que o judeu falasse o idioma do povo em cujo meio vive desde gerações “sempre como se fosse um idioma estrangeiro”. Nenhuma “verdadeira obra” poderia ser escrita numa língua que fosse estranha a seu autor. Alheio à civilização e à arte europeias, o judeu seria um infeliz carente de pátria que poderia apenas “pseudo-exprimir-se” e “pseudo-criar”. Repugnava-lhe a “pronúncia da língua judaica... estranha, esquisita e desagradável aos nossos ouvidos... sibilante, ruidosa e irritante... Ao ouvir a fala do judeu ficamos chocados pela total ausência de qualquer expressão humana”.

Wagner concluía seu artigo com uma oportuna metáfora biológica: “Enquanto a arte musical possuía uma vontade de viver interna e verdadeira, isto é, até a época de Mozart e Beethoven, não se poderia achar um compositor judeu. Era impossível que um elemento totalmente estranho a este corpo tivesse participação no delineamento desta vida. Somente quando foi possível enxergar a morte interna deste corpo é que os elementos externos ganharam força para dominá-lo e esmigalhá-lo.”. Os judeus assumiam para Wagner o papel de um vírus dominando um corpo combalido, de vermes começando a devorar um cadáver. Ao empregar esta metáfora, Wagner apontava para uma política biológica radical, com a convicção de não haver entre judeus e alemães qualquer convivência possível: “a nossa salvação de Ahasverus - a sua perdição!”. [Nota: Segundo a tradição cristã, Ahasverus foi o judeu que maltratou Jesus, condenado por Deus a errar eternamente, sem poder jamais ser redimido de seus sofrimentos neste mundo como os demais mortais.] (NAZARIO 1994: 54; traduzido do alemão pelo autor; texto plagiado em PEREIRA 2014: 19).

O antissemitismo orgulhoso de Wagner fez com que sua música fosse banida em Israel, não sendo incluída nas programações musicais de rádios e TVs e do repertório das orquestras. Os admiradores de Wagner defendem que sua música transcende seu antissemitismo, mas Theodor Adorno notou que os personagens negativos das óperas de Wagner (os anões manipuladores Alberich e Mime, o maléfico guerreiro Hagen, o sinistro mago Klingsor, o raivoso cantor Sixtus



RELICI

Beckmesser) são estereótipos de judeus não identificados como judeus nos *libretos*. Eles seriam, de fato, criações próximas dos *cinétipos de judeus* do cinema nazista.

Os teóricos racistas atribuíam o poder criador à “superioridade da raça ariana” e, encerrados nessa visão delirante, passaram a interpretar a intensa participação de intelectuais e artistas judeus nas revoluções intelectuais, morais, políticas e artísticas do final do século XIX como um grave sintoma da “decadência” da civilização.

Hitler cultuava Wagner e frequentava o Festival de Bayreuth, onde conheceu sua organizadora, Winifred Wagner (1897-1980), nascida Winifred Marjoria William, em Hastings, na Inglaterra, casada entre 1915 e 1930 com Siegfried Wagner, filho do compositor, com quem teve quatro filhos num curto período de tempo: Wieland (1917-1966); Friedelind (1918-1991); Wolfgang (1919-2010); e Verena (1920-2019). Hitler passou a frequentar a Casa Wahnfried, a *villa* do compositor, e, quando foi preso em Landsberg após o *Putsch* de Munique, em 1923, Winifred lhe enviou comida e apoio para que ele escrevesse sua autobiografia política, *Minha Luta (Mein Kampf)*. Winifred separou-se de Siegfried, que mantinha relações sexuais com outros homens e, depois que ele morreu, em 1930, continuou a comandar o Festival de Bayreuth e a receber Hitler, que, ao chegar ao poder, isentou-a de impostos. As relações de Winifred com o ditador eram tão íntimas que surgiram rumores de casamento; ela chegou a servir de tradutora para Hitler em negociações com a Inglaterra. Após o colapso do ‘Terceiro Reich’, Winifred foi alijada do comando do Festival de Bayreuth, assumido por seus filhos Wolfgang e Wieland. Três anos antes de morrer (em 1980 com 82 anos) foi entrevistada por Hans-Jürgen Syberberg no documentário *Winifred Wagner e a História da Casa de Wahnfried de 1914 a 1975 (Winifred Wagner und die Geschichte des Hauses Wahnfried von 1914-1975, 1977)*, de cinco horas de duração, onde ela reafirmou com orgulho seu amor por Hitler.

Com a tomada do poder pelos nazistas e a criação da Câmara da Cultura do Reich em 1933, a música popular passou por filtros que permitiram que ela atingisse a faixa jovem da população. Durante a guerra, o programa musical *Concerto Solicitado para o Exército (Wunschkonzert für die Wehrmacht)* era transmitido pela rádio alemã





RELICI

todos os domingos às 15h00 da *Casa da Rádio (Haus des Rundfunks)* em Berlim. A popularidade desse programa era enorme. Ele transmitia as músicas que os familiares dos soldados solicitavam para que eles as ouvissem no *front*, unindo as forças armadas e a frente interna na chamada “comunidade do povo” (*Volksgemeinschaft*).

Goebbels obrigava os artistas alemães a participarem do programa e concluiu que um filme sobre isso seria um grande sucesso. Assim ele decidiu produzir *Concerto a pedidos (Wunschkonzert, 1940)*, de Eduard von Borsody, que foi o segundo filme mais popular do ‘Terceiro Reich’ depois do romance musical de guerra *O grande amor (Die große Liebe, 1942)*, de Rolf Hanse, estrelado por Zarah Leander.

Outro caso de sucesso foi o da canção *Lili Marlene (Lili Marleen)*, de Norbert Schultze, que, na voz de Lale Anderson, embalava as tropas alemãs nos intervalos da guerra com sua nostalgia de um retorno à vida civil, com o tema meio absurdo de uma garota que ficava esperando o amante retornar à luz de um lampião de rua.

A história da canção foi levada às telas pelo cineasta alemão Rainer Werner Fassbinder no filme *Lili Marlene (Lili Marleen, 1991)*, que aborda os diversos usos da canção (inclusive como tortura) durante o romance da cantora de cabaré Willie (Hanna Schygulla) e o pianista boêmio Robert (Giancarlo Giannini) em Zurique. Robert é ligado à Resistência e seus pais, judeus ricos e conservadores, se opõem ao seu romance com a jovem alemã. Expulsa por dívidas da Suíça, numa manobra do pai de Robert, o poderoso David Mendelson (Mel Ferrer), Willie/Lili retorna à Alemanha e se envolve com o chefe nazista Henkel (Karl-Heinz von Hassel). Durante a guerra, Henkel a ajuda a gravar um disco e uma das canções, *Lili Marlene (Lili Marleen)* toca na Rádio de Belgrado e se transforma num *hit* instantâneo entre as tropas alemãs. Lili fica famosa e Hitler a recebe na Chancelaria. Inconformado com a transformação de Willie em símbolo nazista, Robert volta à Alemanha com documentos falsos para resgatá-la, mas é preso e torturado enquanto Lili torna-se suspeita de espionagem. No fim da guerra, Robert, casado com uma judia de família rica, rege uma grande orquestra, aplaudido pelos parentes poderosos, cobertos de joias no teatro luxuoso, enquanto Lili parte só com sua mala – para onde?



RELICI

Fassbinder inspirou-se no romance verdadeiro de Lale Andersen com o compositor erudito judeu Rolf Liebermann, que chegou a ver o filme e o detestou, declarando que nada nele correspondia aos fatos. Sim, houve um grande amor entre ele e Lale, que se apaixonaram em Viena, não em Zurique, quando ela era casada com um pintor e tinha três filhos. Os amantes foram vistos pelo ator nazista Fritz Kampers, que denunciou Lale à Gestapo por “Vergonha racial” (*Rassenschande*). (YOUTUBE 2017).

Lale gravou *Lili Marlene* em 1939, mas os oficiais nazistas não aprovavam a canção e Goebbels a proibiu de ser tocada no rádio. Andersen não pode cantá-la em seus *shows* por nove meses devido ao seu caso com Liebermann. Mas em 1941, quando a *Rádio Militar de Belgrado* (*Soldatensender Belgrad*), na Iugoslávia, então ocupada pelos nazistas, tocou a canção, ela explodiu num sucesso instantâneo junto aos soldados. O poderoso transmissor da rádio alcançava toda a Europa e as tropas aliadas também acabaram por apreciar a música. *Lili Marlene* transcendeu o conflito tornando-se o maior sucesso internacional da Segunda Guerra, popular tanto entre os soldados alemães quanto entre os aliados, com versões, no final da guerra, nas principais línguas europeias, gravadas por alguns dos artistas mais populares de seus países (DISCOGS 2019; G.O. 2025).

Lale continuou boicotada por Goebbels, mas devido à sua popularidade crescente ela pode voltar a cantar. *Lili Marlene* foi excluída de seu repertório até Goebbels encomendar uma nova versão da canção como marcha militar, com uma forte bateria, gravada em junho de 1942. Andersen apareceu no pequeno papel de uma cantora local no filme de propaganda nazista anticomunista *G.P.U.* (1942), de Karl Ritter, e foi obrigada a cantar diversas músicas de propaganda em inglês. Tentou o suicídio em 1943 e, pouco antes do fim da guerra, retirou-se para Langeoog, uma pequena ilha do Mar do Norte.

Como mostrou a socióloga Annie Goldmann no famoso artigo “*Un nouveau ‘Juif Süss’: Lili Marleen*” (“Um novo Judeu Suss: *Lili Marleen*”), publicado no jornal *Le Monde* em 16 de maio 1981, e também numa entrevista que concedeu a Luiz Nazario





RELICI

em *De Caligari a Lili Marlene*, o filme de Fassbinder traz personagens judeus típicos do cinema nazista – verdadeiros *cinétipos negativos de judeus ricos e manipuladores*, revelando a profundidade da doutrinação antissemita operada no ‘Terceiro Reich’ e infiltrada na cultura de massas da Alemanha, atingindo mesmo um cineasta bissexual e antinazista do Novo Cinema Alemão. (GOLDMANN 1981; NAZARIO 1983).

O compositor de *Lili Marlene*, Norbert Schultze, foi um ativo colaborador do regime, compondo canções para filmes como *Bombas sobre a Inglaterra* (*Bomben auf England*), com letra de Wilhelm Stöppler, para o documentário *Feuertaufe. Der Film vom Einsatz unserer Luftwaffe im polnischen Feldzug* (1940), de Hans Bertram. O compositor foi então apelidado de Schultze-Bomba. No documentário *Beijando o traseiro do diabo* (*Den Teufel am Hintern geküßt*, 1993), de Arpad Bondy e Margit Knapp, Schultze revela-se um aproveitador perverso do regime. Para não ser julgado por suas colaborações na propaganda nazista, manobrou para se tornar o presidente do sindicato dos compositores da Alemanha, obtendo, assim, respeito e imunidade. (NAZARIO 2015-2016: 7-32).

Assim como a promoção nacionalista era altamente desenvolvida, a outra face do projeto propagandista de Goebbels era inflamar o desprezo pelas produções culturais consideradas impuras. Em 1938, a exposição *Música Degenerada* (*Entartete Musik*) foi inaugurada em Düsseldorf, como parte da campanha do regime contra a arte moderna. Complementava a exposição *Arte Degenerada* (*Entartete Kunst*), aberta em Munique em 1937, organizada por Adolf Ziegler, presidente da Câmara de Artes Plásticas do Reich, que reuniu cerca de 650 obras e marcou o auge da campanha antissemita na arte.

O cartaz oficial da exposição da *Música Degenerada* evidenciava o pensamento nazista sobre a música negra norte-americana da época. A imagem referenciava a ópera *Jonny começa a tocar* (*Jonny spielt auf*), de Ernst Krenek (1900-1991), que foi muito popular na Alemanha e trazia o personagem de Jonny tocando um saxofone, considerado um “instrumento de negro”. Além do uso das feições de macaco na imagem de Jonny tocando saxofone, o jazzista, músico “degenerado”,



RELICI

trazia em seu peito uma Estrela de Davi que o associava aos judeus, imagem usada também no catálogo da exposição:

A caricatura de um saxofonista negro com a Estrela de David sobre um fundo vermelho que aparece na capa do folheto da exposição de Düsseldorf, além de evocar o protagonista de *Jonny spielt auf* – a ópera de Krenek – representa mais uma tentativa de identificar a degradação musical com “os judeus” e “os negros”, como sinal da “escravidão e intoxicação espiritual” da Alemanha. O jazz era considerado a expressão musical do americanismo, pilhada dos negros. Em suma, o programa sonoro de uma moralidade depravada: outro mal que era preciso extirpar. (MINGUET 2018: 24)<sup>4</sup>

Outros compositores clássicos foram biografados no cinema nazista dentro do subgênero “filmes de heróis culturais”: Robert Schumann, em *Devaneio (Träumerei)*, (1944), de Harald Braun; Wolfgang Amadeus Mozart, em *Pequena Serenata Noturna (Eine kleine Nachtmusik)*, (1939), de Leopold Hainisch; Mozart e Ludwig van Beethoven, em *A quem os deuses amam (Wer die Götter lieben)*, (1942), de Karl Hartl; Friedmann Bach e Johan Sebastian Bach, em *Friedmann Bach (Friedmann Bach)*, (1941), de Taugott Müller. Os *heróis culturais* seriam os homens geniais, ousados, intrépidos, que supostamente espelhavam a autoimagem refletida do *Führer* em *Minha luta*. A luta desses gênios seria uma metáfora da luta do soldado ferido na guerra pelo “espaço vital”; contra a democracia que protegia os judeus “traidores da pátria”; contra os pacifistas que “deram uma facada nas costas da Alemanha”. (NAZARIO 1994).

Talvez o compositor mais politicamente instrumentalizado no ‘Terceiro Reich’ tenha sido Ludwig van Beethoven (1770-1827). Para além dos atributos de sua música, Beethoven representava um símbolo de superação ao se tornar um gênio musical apesar da surdez. Embora o programa de eutanásia pudesse eventualmente atingir os alemães comuns que apresentassem essa deficiência na meta da “perfeição

---

<sup>4</sup> No original: “La caricatura de un saxofonista negro con la estrella de David sobre un fondo rojo que aparece en la portada del folleto de la exposición de Düsseldorf, además de recordarnos al protagonista de *Jonny spielt auf* —la ópera de Křenek—, representa un intento más por identificar la degradación musical con “lo judío” y “lo negro” como signos de la “esclavitud e intoxicación espiritual” de Alemania. El jazz se consideró como la expresión musical del americanismo, un producto expoliador de los negros. En definitiva, el programa sonoro de una moral depravada: otro mal que era necesario extirpar.” Tradução dos autores.



RELICI

racial”, a mesma condição poderia ser relevada nos soldados que perdessem a audição na batalha, como o soldado Hitler perdeu um dos testículos na Primeira Guerra. Podemos ver, por exemplo, os estropiados da *Wehrmacht* sentados nas primeiras filas do auditório que aplaudia histericamente o discurso de Goebbels na reportagem-propaganda *A guerra total (Joseph Goebbels zum Totalen Krieg, 1943)*, sendo importante incentivar o sacrifício dos corpos na guerra, assim como o sentimento da possibilidade regenerativa da nação.

### **A NONA SINFONIA (1936): A MÚSICA COMO MECANISMO NARRATIVO NO CINEMA DE PROPAGANDA.**

As imagens produzidas para uma obra cinematográfica clássica partem da relação de verossimilhança com a realidade. A partir dessa linguagem é possível desenvolver uma relação de identificação com o espectador. A relação da imagem com a verdade é um tema debatido por diversos pensadores desde o surgimento da fotografia, já que a imagem produz um reconhecimento e um recorte associados a um discurso que gera uma falsa noção de verdade.

Na propaganda nazista o entendimento da dificuldade humana em separar a realidade da narrativa audiovisual torna-a ainda mais eficaz. Hitler e Goebbels eram apaixonados pela arte cinematográfica e entendiam o poder contido nas imagens de despertar ideias e sentimentos nos espectadores. Dessa forma o audiovisual passou a ser usado de maneira astuta para construir uma identificação associada àquilo que se desejava transmitir, apresentando novos valores, regras sociais e julgamentos fundamentais para “um final feliz”.

Goebbels não estava apenas interessado em cinema, era quase obcecado. Provavelmente nunca houve outro indivíduo na história de qualquer governo moderno que dedicou tanto do seu tempo ao cinema em todas as suas dimensões. É surpreendente perceber que todos os filmes feitos no Terceiro Reich tiveram que ser aprovados por Goebbels para exibição pública, incluindo longas-metragens, curtas-metragens, noticiários e documentários. (HULL 1969: 10)<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> No original: “Goebbels was not only interested in but almost obsessed by films. There probably has never been another individual in the history of any modern government who devoted so much of his



RELICI

A Câmara da Cultura do Reich criada em 1933 definindo quais músicas poderiam ou não ser ouvidas pela população, quais eram “degeneradas” e quais eram “puras”. Os filmes passavam pelo mesmo processo de análise e controle em relação ao que se produzia e se transmitia ao público. Não apenas as propagandas diretas faziam parte da reestruturação social, também os filmes dramáticos eram ferramenta forte do ideal nazista. Os críticos de arte e de cinema perderam suas funções e o governo definia com precisão os conteúdos aceitos e não aceitos para o controle da opinião pública:

Em um Estado nacional-socialista, somente o conceito artístico nacional-socialista pode servir como medida para o juízo de uma obra de arte. Somente o Estado e o Partido têm condições de estabelecer juízos de valor a partir deste conceito artístico nacional-socialista. (*Völkischer Beobachter*, 29 nov.1936).

Assim como na música, o movimento consistia na produção de conteúdos satisfatórios aos ideais e projetos do sistema nazista e no processo de extermínio de tudo aquilo que não era desejável: “Em março de 1933, a companhia cinematográfica UFA - Universum Film AG rescindiu contratos de artistas judeus e os impediu de atuarem em suas salas.” (NAZARIO 2012: 355).

Entre outros diretores talentosos que despontaram no cinema nazista, Douglas Sirk (1897-1987) trabalhou temas da propaganda através do melodrama. Seu filme *Nona Sinfonia* (*Schlußakkord*, 1936) é uma obra capaz de elaborar as necessidades de um cinema que utiliza as noções de pureza e degeneração da música como mecanismo narrativo. Enquanto aparecem os créditos iniciais, uma música considerada harmônica acompanha os nomes na tela gerando um contraste para o que virá: é um trecho de *O quebra nozes* de Tchaikovsky.

Assim que o filme começa, pernas descobertas de mulheres dançando surgem em primeiro plano. A edição causa uma espécie de vertigem através de

---

time to the motion pictures in every possible capacity. It is startling to realize that every film made in the Third Reich had to be passed by Goebbels for public showing, including features, shorts, newsreels, and documentaries.” . Tradução dos autores.



RELICI

diversas sobreposições em movimento de uma festa. Pessoas riem ao fundo. É possível ver balões e uma sobreposição cruzada de dois negros tocando saxofone, cada qual vindo de uma diagonal. Mãos segurando taças de champanhe brindam o Ano Novo. Voltamos a ver pernas de mulheres. A música que acompanha essa construção é um jazz desarmônico, fora de sincronia. Os sons de saxofone entram em momentos aleatórios e fora de tom, criando uma representação bagunçada de um jazz construído também com os sons das risadas e dos gritos escandalosos.

Um relógio é mostrado ao vermos um cartaz onde está escrito “Happy New Year”. O relógio da festa funde-se a um grande relógio na cidade de Nova York. A batida da música acompanha a escuridão da noite ganhando um tom levemente macabro com sons desalinhados de um saxofone fora do ritmo, que gera mais estranhamento.

Vemos a cidade por trás de uma mata escura, de galhos contorcidos na virada do ano. Um alemão caminha bêbado e risonho pela alameda, até encontrar outro alemão, imóvel, sentado num banco do parque. Tenta estabelecer um diálogo, mas o outro nada responde. Ele descobre, enfim, que seu interlocutor está morto.

Nada nesse princípio da história é por acaso. Todas as escolhas estéticas são precisas na construção de uma narrativa e de alguns fundamentos. A “degeneração” é apresentada em camadas: primeiro, vemos os corpos; em seguida, as bebidas; os planos acontecem em movimento perdido, mas gerando o tom estranho para a cena; o som abarca tudo: as risadas, os gritos e especialmente a música, que é uma representação torta e desajustada de um jazz. O processo de degeneração encaminha-se para o fim supremo e inevitável: a morte.

Mas o filme não se satisfaz com isso e continua a instigar o desalinho na descrição de Nova York: pessoas com máscaras bizarras se entrecrocaram, uma criança negra corre e joga uma bombinha no chão, gerando uma pequena explosão, que nos leva até Hanna, esposa do suicida do parque, interpretada pela atriz húngara Maria von Tasnady, casada com o produtor da *Ufa* Bruno Duday, que mais tarde, em serviço militar, assumirá o comando de um campo de prisioneiros de guerra.



RELICI

Pela janela, Hanna observa com alarme os perigos que rondam a cidade descontrolada na festa de Ano Novo. Segundo Sirk, essa sociedade não respeita regras nem limites: o apartamento de Hana é invadido por mascarados, como se a privacidade tivesse sido abolida. Um homem com um nariz grande grudado no rosto causa uma sensação de estranheza; ele toca uma gaita e observa Hanna com desleixo, jogado no sofá. Ela se sente ameaçada, e o caos não para até que um policial entra no apartamento.

Nesse ponto da história se entende que seu marido estava envolvido numa fraude na Alemanha e os dois fugiram para a América deixando um filho ainda pequeno para trás. O menino ainda vive na Alemanha, num orfanato algo suspeito. Ele age como um pequeno animal selvagem, não fala, e se esconde sob a mesa, fugindo de perguntas. Ainda deste lado do mundo conhecemos o maestro Garvenberg (Willy Birgel). Primeiro o vemos regendo e, depois, visitando o orfanato em que seu amigo médico toca flauta. Ele chega e começa a tocar piano. Nesse encontro, fica claro que ambos falam a mesma língua; eles se comunicam através da música e se reconhecem na harmonia daqueles acordes. Garvenberg então fala de sua turnê: está empolgado com o programa, recheado de grandes nomes: “Tocaremos Bach, Haydn e Mozart!”.

O doutor precisa ir até Peter, já que o pequeno abandonado por Hanna age em desespero e desalinho. Contudo, a harmonia trazida pelo maestro tranquiliza o menino pela primeira vez, revelando a possibilidade de uma regeneração da criança “degenerada” através da música.

Por outro lado, somos apresentados a Carl Otto (Albert Lippert), um astrólogo astuto e ganancioso, que seduz Charlotte (Lil Dagover), esposa do maestro Garvenberg. Carl Otto é um *cinétipo de judeu* – conceito desenvolvido na tese de Nazario (1994) e rebatizado de “cinétipo” na tese revisada (NAZARIO 2012), correspondendo, nas narrativas audiovisuais, aos estereótipos bidimensionais das caricaturas e aos clichês dos discursos oral-gráficos: uma caricatura tridimensional animada, dotada de voz, som, figurino, movimento, etc. O cinema nazista dedicou-se





RELICI

à criação de *cinétipos de judeus*, seguindo o modelo da criação de *cinétipos de capitalistas* pelo cinema soviético.

Charlotte ama o marido, mas é dominada sexualmente por Carl-Otto. A infidelidade preenche o vazio de sua vida luxuosa e estéril. Enquanto o maestro rege a Filarmônica de Berlim interpretando a *Nona Sinfonia* de Beethoven, o astrólogo flerta com Charlotte. Ela tenta escapar às suas carícias, decidida a comparecer ao concerto, mas atrasa-se para a abertura. (NAZARIO 2012: 356).

Como uma mulher estéril, Charlotte é “perseguida” pela música, que caminha em seu encalço pontuando a falta de sensibilidade que a afasta da harmonia e dos princípios fundamentais da transformação e da purificação “arianas”. Ela continua flertando com o que é “doentio” e “degenerado”, mantendo um caso com o *cinétipo de judeu* Carl Otto, negligenciando sua função de esposa e mãe (para salvar seu casamento, a seu pedido, Garvenberg adota Peter, mas o menino rejeita Charlotte instintivamente).

Garvenberg é mostrado regendo a *Nona Sinfonia* de Beethoven numa cena grandiosa, abancando a vasta plateia, evidenciando o tamanho do espaço, a importância do evento e a potência da música harmônica, que representa a ordem. Garvenberg *dita* o ritmo da música, conduzindo a orquestra pelo bom caminho, até atingir os ouvidos do público, que recebe a mensagem e se torna parte do quadro geral.

Em contraponto a Charlotte está Hanna que, apesar de doente, acamada e sem forças com a perda do filho e do marido, presa num país estrangeiro e “degenerado”, conservou seu bom ouvido alemão e sabe apreciar a grande música alemã. Como a proposta do filme é apresentar a possibilidade da cura através da música, é somente quando Hanna escuta numa rádio que sintoniza as ondas da rádio alemã a *Nona Sinfonia* de Beethoven regida por Garvenberg – que se torna um símbolo de resiliência da Alemanha e da possibilidade de sua regeneração – somente nesse momento Hanna sente uma nova força despertar em si; ela encontra novamente a harmonia e a coragem de retornar à sua pátria alemã para buscar seu filho alemão.



RELICI

Charlotte não chega a tempo no teatro para a abertura do concerto, ao final dele se encontra com Garvenberg e o cumprimenta como se tivesse estado presente, mas é imediatamente desmascarada pelo porteiro. O maestro a despreza por suas mentiras. Eles brigam, até que ela diz que ele tem a música e ela não tem nada, nem um filho. Sendo assim, Garvenberg decide adotar Peter, conectando os personagens da trama. Charlotte tenta se relacionar com o menino, mas ele não gosta dela, ela não é uma boa mãe para a criança. Hanna volta para a Alemanha e decide procurar seu filho. O médico decide ajudá-la, indicando-a como babá para Garvenberg, que a aceita.

Aos poucos a trama se complica. Charlotte não consegue se desvencilhar das armadilhas de Carl Otto, Hanna não consegue mais esconder que é a mãe de Peter, e Garvenberg passa a dividir seus princípios com Hanna. Com ciúmes, Charlotte decide demitir Hanna, e Carl Otto tenta chantagear Charlotte, que sob tanta pressão acaba caindo acamada, tomando, tarde demais, consciência de seus erros.

Após ser demitida e já com Charlotte acamada, Hanna invade a casa atrás de Peter e as duas mulheres passam a discutir até que Charlotte passa mal e precisa voltar para a cama. Hanna é mostrada contando as gotas do medicamento de Charlotte, que pode ser fatal se não seguir a prescrição exata. Não vemos quantas gotas ela de fato colocou no copo. Logo em seguida, Charlotte é encontrada morta pela empregada.

Sem que se possa provar o que de fato aconteceu, a culpa recai sobre Hanna. Pairam dúvidas se a morte de Charlotte foi um suicídio ou um homicídio. No julgamento, Hanna é a principal suspeita, mas ela será liberada de sua culpa pelas acusações da fiel criada de Charlotte, que denuncia Carl Otto por sua conduta imoral.

O filme termina com Garvenberg regendo outra sinfonia, agora composta pelo vienense Joseph Haydn (1732-1809). A mensagem que fica é que a música harmônica deve soar e se disseminar pelo espaço vital da Alemanha para que a população possa ser regenerada. Hanna, apesar de ser um *cinétipo de judia*, carrega



RELICI

seu filho no colo, e é filmada como uma Madona embaixo dos anjos que sopram as trombetas do Julgamento, completamente regenerada pela assunção da maternidade.

Segundo Nazario (1994; 2012), Hanna parece ser uma “bela judia” exilada na América “decadente”, casada com outro *cinétipo de judeu*, um vigarista que fugiu da Alemanha depois de cometer uma falcaturia; que se mata na virada do ano e aparece no filme apenas como um cadáver sentado num banco de jardim do Central Park na gelada “Noite de São Silvestre”.

O próprio cineasta, Douglas Sierck, estava casado em segundas núpcias com a atriz judia Hilde Jary, e o regime nazista não podia enviar um dos cônjuges, judeu ou judia, para os campos de concentração enquanto ele/ela permanecesse casado/a com seu/sua parceiro/a “ariano/a”, como se houvesse culturalmente uma possibilidade de regeneração de judeus casados ou judias casadas com “ariano/as”, por mais que as Leis de Nuremberg considerassem os judeus uma “doença” a ser erradicada.

Detlef Sierck não podia deixar a Alemanha, pois a polícia do regime havia confiscado seu passaporte quando ele foi pedir um visto: sua primeira esposa, Lídia Brinken, nazista convicta, o havia denunciado. Sirk e Brinken tiveram um filho, Klaus Detlef Sierck, que se tornou um astro mirim do cinema nazista, e que foi enviado para morrer em Stalingrado quando Sierck logrou fugir para Hollywood, onde se tornou o grande diretor de melodramas Douglas Sirk. Há, assim, muitos pontos em comum entre *A Nona Sinfonia* e a própria vida do cineasta.

No filme *Milagre da vida* (*Mirage de la vie*, 1983), de Daniel Schmid, Hilde Jary recordou a fuga do casal da Alemanha. Quando Sirk soube que *La Habanera* (*La Habanera*, 1937), o novo filme de Zarah Leander, seria rodado em Tenerife, insistiu que o deixassem dirigi-lo, e assim ele pressionou os produtores da Ufa a intermediar junto à Polícia a devolução de seu passaporte. Na noite de Natal de 1936, sem nada dizer a ninguém, abandonando tudo o que possuíam – incluindo dois apartamentos e um carro – Hilde Jary e Detlef Sirk tomaram um trem barato de Berlim a Viena levando apenas uma mala e uma mochila no vagão da terceira classe; Jary se enrolou num



RELICI

lenço para que ninguém pudesse ver seu rosto; e deixaram a Alemanha olhando as janelas das casas com suas árvores de Natal brilhando na noite (YOUTUBE 2008).

A *Nona Sinfonia* é apenas um exemplo da utilização política da harmonia da música clássica numa narrativa racista. Outro exemplo, mais famoso, é *O Judeu Süss* (*Jud Süß*, 1940), de Veit Harlan, onde o casal protagonista surge ao piano tocando e cantando uma melodia harmônica, o que não voltará a acontecer depois que os judeus “invadem” o Ducado de Württemberg, disseminando “ganância” e “degeneração” naquela comunidade.

Pensando na importância do cinema e da música na propaganda do ‘Terceiro Reich’, é interessante ver o poder de sugestão das duas formas de arte quando trabalhadas juntas em prol da narrativa racista na “indústria cultural do nazismo” (NAZARIO 1994), fundamental para os processos políticos que ocorreram no período e culminaram no Holocausto. Goebbels encontrou uma forma sutil de subverter a moral tradicional, criando uma nova moral, patológica e desumana, em todas as produções culturais que ele controlava e era consumida em massa no ‘Terceiro Reich’.

## REFERÊNCIAS

BERG, Marita. Jazz e outros estilos musicais “degenerados” foram alvo dos nazistas. *Deutsche Welle*, 1º jun. 2013. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/jazz-e-outros-estilos-musicais-degenerados-foram-alvo-dos-nazistas/a-16843797>. Acesso em 13 nov. 2024.

DISCOGS. Lili Marleen An Allen Fronten. *Discogs*, 2019. Disponível em: <https://www.discogs.com/release/6748133-Various-Lili-Marleen-An-Allen-Fronten>. Acesso em 30 jun. 2025.

G.O. “Lili Marlene”: the song that united Allied and Axis troops, *The Economist*, 11 nov. 2016. Disponível em: <https://www.economist.com/prospero/2016/11/11/lili-marlene-the-song-that-united-allied-and-axis-troops>. Acesso em 30 jun. 2025.

GOLDMANN, Annie. *Un nouveau ‘Juif Süß’: Lili Marleen*. *Le Monde*, 16 mai. 1981. Disponível em: [https://www.lemonde.fr/archives/article/1981/05/16/un-nouveau-juif-suss-lili-marleen\\_2722229\\_1819218.html](https://www.lemonde.fr/archives/article/1981/05/16/un-nouveau-juif-suss-lili-marleen_2722229_1819218.html). Acesso em 30 jun. 2025.



RELICI

GUYOT, Adelin; RESTELLINI, Patrick. *L'arte nazista. Un'arte di propaganda*. Prefácio de Léon Poliakov. Tradução de Marina Bianchi. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1992.

HULL, David Stewart. *Film in The Third Reich*. University of California Press, 1969. Disponível em: [https://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=g5qy-qkAleoC&oi=fnd&pg=PP15&dq=cinema+no+III+reich&ots=tMJhpo6gDS&sig=zHUIkv\\_r2dQG94RJsR7d1r0p9ReM#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=g5qy-qkAleoC&oi=fnd&pg=PP15&dq=cinema+no+III+reich&ots=tMJhpo6gDS&sig=zHUIkv_r2dQG94RJsR7d1r0p9ReM#v=onepage&q&f=false). Acesso em 13 nov. 2024.

JACKALL, Robert; VIDICH, Arthur (eds.). *Propaganda*. Hampshire: Macmillan, 1995.

MINGUET, Vincent. Las Reglas de la música y las leyes del estado: *A Entartete Musik y el Tercer Reich*. *Quolibet*, 2018. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/524787642.pdf>. Acesso em 13 nov. 2024.

NAZARIO, Luiz. "Os 'melodramas alemães' de Douglas Sirk" in CORNELSEN, Elcio Loureiro; VIEIRA, Elisa Maria Amorim; SELIGMANN-SILVA, Márcio (orgs.). *Imagem e memória*. 1ª edição. Belo Horizonte: Editora FAE-UFMG, 2012, pp. 355-371.

NAZARIO, Luiz. A propaganda do crime em filmes policiais nazistas. *Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG*. Belo Horizonte, v. 3, n. 5, out. 2009.

NAZARIO, Luiz. Arte nazista em documentários. *Revista de Estudos Judaicos*, n° 22, Belo Horizonte, 2015-2016, pp. 7-32.

PEREIRA, Wagner Pinheiro. "Introdução" in HERF, Jeffrey. *Inimigo judeu: propaganda durante a Segunda Guerra Mundial e o Holocausto*. Tradução de Walter Solon. São Paulo: EDIPRO, 2014.

SIMÕES, Sílvia. Quando o passado legitima o presente: a música no III Reich. *Revista Tema*, 2010. Disponível em: <https://periodicos.ifsul.edu.br/index.php/thema/article/view/23/21>. Acesso em 13 nov. 2024.

TAYLOR, Ellen. Facing the Music: Jazz and the Third Reich. *California Digital Library – University of California (UCLA)*, 2013. Disponível em: <https://escholarship.org/content/qt8h16z7jp/qt8h16z7jp.pdf>. Acesso em 13 nov. 2024.

VÍDEO: A música na Alemanha nazista. Canal *Historiou*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HXuE4665ll8>. Acesso em 13 nov. 2024.

YOUTUBE. Rolf Liebermann – Lale Anderson 1992. Canal *Legend*, 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Shr1qAmTFzs>. Acesso em 30 jun. 2025.



RELICI

99

YOUTUBE. *Mirage de la vie - A portrait of Douglas Sirk* (Daniel Schmid, 1983). Canal Joucy, 17 mar. 2008. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HDDP6vTsOKE>. Acesso em 30 jun. 2025.