

ICLES RODRIGUES

**HISTÓRIAS E MEMÓRIAS DA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL
E DO PÓS-GUERRA NO LESTE EUROPEU A PARTIR DO
HEAVY METAL: ANÁLISE DA OBRA DA BANDA *SABATON***

Dissertação apresentada como requisito à obtenção do título de Mestre em História, Linha de Pesquisa Sociedade, Política e Cultura no Mundo Contemporâneo pela Universidade Federal de Santa Catarina.

Orientador: Prof^o. Dr. Márcio Roberto Voigt.

FLORIANÓPOLIS
2016

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Rodrigues, Icles

Histórias e memórias da Segunda Guerra Mundial e do pós guerra no leste europeu a partir do Heavy Metal : análise da obra da banda Sabaton / Icles Rodrigues ; orientador, Márcio Roberto Voigt - Florianópolis, SC, 2016.
276 p.

- Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História.

Inclui referências

1. História. 2. Segunda Guerra Mundial. 3. Memória. 4. Heavy Metal. I. , Márcio Roberto Voigt. II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em História. III. Título.

*Na lama e chuva
Por que estamos lutando?
Vale a pena?
Vale a pena morrer por isso?
Quem levará a culpa?
Porque eles fazem guerra?
Questões que surgem novamente
Deveríamos estar lutando afinal?*

[...]

*Depois da guerra
Fica a sensação de que ninguém
venceu
Depois da guerra
O que um soldado se torna?*

Iron Maiden – The Aftermath

Dedico este trabalho a aqueles que, ainda que admitam que certos conflitos sejam necessários, creem que a paz deve ser a linha de chegada de todos eles.

AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente a meus pais, Cidnei Furtado Rodrigues e Marlene V. A. Rodrigues pelo apoio irrestrito nos últimos sete anos, sem o qual não teria chegado até aqui.

Agradeço também à dedicação impressionante de meu orientador, Prof. Márcio Roberto Voigt, cuja revisão minuciosa dos meus trabalhos foi absolutamente fundamental para que erros significativos não fossem cometidos. Aqueles que os leitores encontrarem, lhes garanto, serão de minha inteira responsabilidade.

Ao Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Santa Catarina, que sempre me recebeu com muita presteza diante das dúvidas e problemas, e ao CNPq, cujo fomento está diretamente relacionado com os eventuais méritos desse trabalho.

Uma lista sem fim de amigos poderia estar aqui listada nos agradecimentos, pelos mais diversos motivos, desde ajudas específicas quanto pelo incentivo que muitas vezes me serviu de força motriz. Diante de tantos nomes, tenho receio de ser injusto, mas alguns precisam ser citados: Mariane Pisani, uma grande amizade, presente nos momentos bons e ruins; Allan Dannenhauer, parceiro de banda e co-compositor de músicas das quais me orgulho; Luiz Alexandre, administrador da página *Sabatón – Brasil*, pelo incentivo e disponibilidade constante; Jaqueline Miranda, uma daquelas pessoas que marcam sua vida; Luíza Carolina, uma das pessoas mais otimistas que já conheci, que sempre me diz que tudo dará certo; Luiz Fernando Toledo, que sempre demonstrou genuíno interesse em minha produção acadêmica; Rodrigo Prates de Andrade, Vinicius “Tio Chico” Fedel, Juan Filipi Garces e Franco Alves, amigos que me acompanharam nas poucas viagens acadêmicas realizadas durante o mestrado; Anelise Soares, Aline Gobbi, Tiago Catecati e Luís Bastos, meus parceiros de gordice e experimentos culinários; Lucas Machado de Oliveira, que me ajudou mais do que ele imagina com traduções; ao Prof. Dr. Sidnei Munhoz, que me forneceu uma ajuda bibliográfica inestimável; André Luiz de Paiva, que em pouquíssimas conversas me passou dicas valiosíssimas; Angelo Aguiar, pelas discussões acadêmicas sempre muito produtivas.

Muitos nomes ficaram de fora, como era de se esperar de um agradecimento como esse. De qualquer forma, eles sabem quem são.

Florianópolis, 16 de janeiro de 2015.

RESUMO

O presente trabalho pretende analisar as representações de eventos históricos ocorridos durante a Segunda Guerra Mundial, feitas pela banda sueca *Sabaton* através de suas músicas. Diante das constantes lembranças e ressignificações, além dos diversos casos onde a história e a memória dos eventos em questão são apropriadas com objetivos políticos, julgamos ser necessário entender como estes são representados, já que essas representações dialogam diretamente com a forma como os indivíduos e grupos pertencentes aos países ligados a estes eventos compreendem-nos. Tal estudo anseia compreender hegemonias, resistências, revisionismos, relativizações e apropriações da história e da memória, tendo como principal fonte a música. A escolha se justifica diante de seu poder de comunicação por conta de suas potencialidades discursivas líricas e estéticas implícitas, além de seu alcance tanto pela sua propagação facilitada pela Internet quanto pelo fato do *Heavy Metal* ser um dos poucos gêneros musicais de alcance mundial.

Palavras-chave: Segunda Guerra Mundial, Memória, Heavy Metal

ABSTRACT

The present work wants to profoundly analyse the representation of historical events occurred during World War II done by the Swedish band Sabaton through their music. In face of constant recollections and resignifications, in addition to several cases where history and memory of the present events are appropriated with political goals, we judge to be necessary understand how these events are represented, as these representations directly dialogue with the way the individuals and groups from the countries linked to these events comprehend them. Such study looks to comprehend hegemonies, resistances, revisionisms, relativizations and appropriations of history and memory, having music as the main source. This choice justifies itself in face of its power of communication because of its implicit lyrical and aesthetic discursive potential, further its reach both by its spread facilitated by the Internet and by the fact of Heavy Metal being one of the few musical genres with global reach.

Keywords: World War II, Memory, Heavy Metal

LISTA DE IMAGENS

- 1 – Mapa da Batalha de Stalingrado, em meados de novembro.....p.131
- 2 – Mapa da Batalha de Berlim, abril de 1945..... p.143
- 3 – Mapa da Batalha de Kursk em 4 de julho de 1943.....p.155

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	17
TEORIA E METODOLOGIA.....	29
1.1 Análise musical contextual.....	29
1.2 O <i>Heavy Metal</i> como elemento estético.....	37
1.3 O <i>Heavy Metal</i> como objeto de estudo.....	39
1.4 Por uma história do presente.....	47
1.5 Nações e nacionalismos: comunidades imaginadas?.....	50
1.6 Vertentes da História Militar.....	60
HISTÓRIA, MEMÓRIA E IDENTIDADE NA POLÔNIA.....	65
2.1 O <i>Sabaton</i>	67
2.2 “Espírito dos Espartanos”: a Batalha de Wizna.....	73
2.3 “Varsóvia, lute!”: o levante de 44.....	81
2.4 “Ases no exílio prevalecem”: os pilotos exilados na Batalha da Inglaterra.....	93
2.5 Memórias de luta e abandono.....	100
A RETÓRICA NACIONALISTA DA GRANDE GUERRA PATRIÓTICA.....	115
3.1 A Pátria-mãe em perigo: retórica nacionalista e propaganda.....	119
3.2 “O som dos morteiros, a música da morte”: a Batalha de Stalingrado.....	128
3.3 “Sirvam-me Berlim em uma bandeja”: a Batalha de Berlim.....	142
3.4 “A fúria soviética desencadeada”: a Batalha de Kursk.....	152
3.5 “Heroínas improváveis no céu”: as Bruxas da Noite.....	161
3.6 O mito da “Grande Guerra Patriótica”: unidade e identidade.....	179
A REABILITAÇÃO DA MEMÓRIA DE GUERRA ALEMÃ ATRAVÉS DA MÚSICA: UMA TAREFA POSSÍVEL?.....	187
4.1 “Rápida como o vento”: a Divisão Fantasma de Erwin Rommel.....	189
4.2 “Homens executando ordens”: sadismo e violência nas hostes da <i>Wehrmacht</i>	202
4.3 “Honra no céu”: homenagem a Franz Stigler.....	212
4.4 “Que paz eles podem esperar?”: Walther Wenck e o 12º Exército.....	221
4.5 Memórias de guerra no pós-guerra: o passado que não passa.....	233
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	247
GLOSSÁRIO HISTÓRICO.....	251
GLOSSÁRIO MUSICAL.....	255
APÊNDICE I.....	257
REFERÊNCIAS.....	263

INTRODUÇÃO

A Guerra é um fenômeno histórico que chama a atenção desde seus mais antigos registros escritos e iconográficos. Em nossa sociedade atual, dotada dos mais diferentes meios de produção audiovisual, esta move milhões de entusiastas, curiosos e estudiosos às salas de cinema, livrarias, entre outros espaços, em busca de entretenimento, reflexão, emoção, entre outros motivos pelos quais algumas pessoas buscam o contato com temas bélicos a partir de um viés lúdico.

Filmes sobre guerras e conflitos em geral, mesmo aqueles que buscam a crítica ao belicismo, são talvez o principal exemplo que podemos destacar no que concerne ao alcance e influência. Estes possuem uma forte ligação com suas trilhas sonoras, independente do período histórico que o filme representa. Seja o trabalho de Trevor Jones e Randy Edelman em *O último dos moicanos* (1992), seja a trilha sonora de John Williams em *O resgate do soldado Ryan* (1998) – uma ode aos soldados estadunidenses que não voltaram vivos da Segunda Guerra Mundial – ou mesmo a obra de Norbert J. Schneider em *Stalingrad* (1993), para citar um filme fora de Hollywood, as trilhas sonoras são muito importantes no diálogo com os estados afetivos do público diante de produções audiovisuais. Ainda que a composição de uma cena de filme seja uma combinação de som (ou sua ausência, que também pode possuir intencionalidades bem demarcadas), fotografia, atuação, direção, entre outros, a música é o elemento com um dos maiores potenciais de influenciar estados afetivos isoladamente em relação ao resto dos elementos acima citados. Como pensar em clássicos como *Apocalypse Now*, *Nascido pra matar*, *Platoon*, *A lista de Schindler*, *O pianista*, entre outros, desligados de suas trilhas sonoras?

Somos há muito influenciados por ‘códigos musicais’ – termo usado por Simon Frith – específicos, vindos especialmente do cinema, mas já suficientemente absorvidos pelo público com o passar dos anos a ponto de certos andamentos, ritmos, combinações de notas, instrumentos específicos, entre outros, comunicarem mensagens cujo entendimento está relacionado ao aprendizado que temos com a indústria cultural – ou “cultura da mídia” nas palavras de Douglas Kellner¹ – como um todo. Como afirma Simon Frith, a música “pode transmitir e esclarecer o significado emocional de uma cena, os sentimentos verdadeiramente

¹ Para a devida diferenciação entre “indústria cultural” e “cultura da mídia”, ver páginas 25-27.

'reais' dos personagens envolvidos. Música, em espécie, revela o que há 'por baixo' ou 'por trás' de gestos observáveis de um filme."²

Juntando a potencialidade sonora de uma música cuidadosamente composta para afetar o público de maneira específica com um tema que naturalmente mexe com as emoções do público em geral como a Guerra e suas particularidades – especialmente no que concerne às mortes e aos sacrifícios –, temos uma combinação muito poderosa. Contudo, se estamos acostumados a perceber esta combinação no Cinema e na Televisão (especialmente nos produtos de Hollywood, mas também fora dela), nos parece válido afirmar que estudos a respeito dessa combinação (guerra e música) no que concerne à produção estritamente musical ainda são poucos, especialmente quando o gênero em questão é o *Heavy Metal*, estilo musical de alcance mundial que, a despeito de ter um público relativamente restrito, possui fãs muito dedicados e com os quais as músicas dialogam com proximidade, principalmente no caso de temas que causam tamanha comoção como as guerras.

O presente trabalho busca contribuir com o campo em um estudo de caso. Escolhemos avaliar o trabalho da banda sueca *Sabaton*, formada em 1999 na cidade de Falun, Suécia, cuja temática que rege a maioria das músicas do grupo é a guerra, principalmente a Segunda Guerra Mundial. Tendo obtido considerável sucesso em países como a própria Suécia (alcançando seu ápice com o lançamento do álbum *Carolus Rex* de 2012, que representa a história do Império Sueco), Alemanha e, principalmente, Polônia, a banda tenta em seu trabalho abordar diferentes pontos de vista sobre os conflitos (e aqui focaremos nossos esforços especificamente em músicas sobre a Segunda Guerra Mundial), alternando a narrativa entre primeira e terceira pessoa. Ao representar eventos históricos como o Levante de Varsóvia, a Batalha de Kursk, e a Batalha de Berlim, abordando-os a partir das perspectivas de diferentes lados da Guerra, o grupo nos dá uma interessante perspectiva de análise. Aprofundaremos questões relativas à banda a partir do capítulo dois deste trabalho, conforme será explicado adiante.

Além dos motivos comerciais de abordar músicas que dialogam com a História e as memórias dos países, vemos a situação mais além: para compor um panorama com o qual o público se envolva, as músicas precisam adotar perspectivas narrativas específicas. Estas costumam ser o que o se chamaria vulgarmente de 'História dos vencedores', mas

² FRITH, Simon. **Music for pleasure**. Nova York: Routledge, 1988, p. 134.

mesmo elas são vulneráveis às contingências históricas. Podemos citar a interpretação hegemônica na Polônia comunista de que o Levante de Varsóvia foi uma irresponsabilidade, por exemplo, e a interpretação nacionalista mais presente a partir do fim do regime de que o Levante foi um ato heroico de sacrifício, talvez o mais importante em uma longa história de derrotas heroicas que marcaram o país.

Temos aí duas versões, onde uma suprime a outra por conta de contingências históricas. E ao abordar um evento em uma música, levando em consideração que esta tem a função de entreter e não de estabelecer vertentes de um debate historiográfico, costuma ser comum a opção por uma única versão.

Ocorre que eventos históricos de tamanha magnitude não apenas permanecem na lembrança de gerações como se tornam material de legitimação de políticas do presente; diplomacia, marcos comemorativos, identidades regionais e nacionais, tensões étnicas e economia são alguns dos diversos aspectos de uma sociedade que estão vulneráveis aos usos políticos da história e da memória. Elizabeth Jelin ao argumentar sobre o que a autora enxerga como sendo o papel cada vez mais destacado da memória no mundo contemporâneo, afirma que os processos do medo do esquecimento e a presença constante do passado

[...] são simultâneos, ainda que haja clara tensão entre eles. No mundo ocidental, o movimento memorialista e os discursos sobre a memória foram estimulados pelos debates sobre a Segunda Guerra Mundial e o extermínio nazista, intensificados desde o começo dos anos oitenta.³

Uma das situações onde disputas pela memória podem ocorrer é quando as comemorações de marcos históricos levantam tensões, como o aniversário da libertação de Auschwitz em janeiro de 2015, período em que o Ministro das Relações Exteriores polonês afirmou ter sido o campo de concentração libertado pelo 1º Front Ucraniano do Exército Vermelho, fazendo como que fosse “lógico concluir que ele foi libertado

³ JELIN, Elizabeth. **Los trabajos de la memoria**. Madrid: Siglo Veintiuno, 2002, p. 10. No original: “[...] son simultáneos, aunque en clara tensión entre ellos. En el mundo occidental, el movimiento memorialista y los discursos sobre la memoria fueron estimulados por los debates sobre la Segunda Guerra Mundial y el exterminio nazi, intensificados desde comienzos de los años ochenta.” (tradução livre do autor).

majoritariamente por ucranianos”.⁴ No contexto de conflito entre Rússia e Ucrânia e tendo a Polônia, em termos gerais, uma antipatia política de grandes proporções em relação à Rússia por motivos históricos, uma declaração como esta atende a fins claros e tem potencial de convencer uma série de indivíduos, independente de sua veracidade ou precisão. Citamos novamente Elizabeth Jelin:

Em todos os casos, passado certo tempo – que permite estabelecer um mínimo de distância entre o passado e o presente – as interpretações alternativas (inclusive rivais) deste passado recente e de sua memória começam a ocupar um lugar central nos debates culturais e políticos. Constituem um tema público inevitável na difícil tarefa de forjar sociedades democráticas. Essas memórias e essas interpretações são também elementos chave nos processos de (re)construção de identidades individuais e coletivas em sociedades que emergem de períodos de violência e trauma.⁵

Não queremos traçar uma relação linear, onde a história e as políticas influenciam a música e, por sua vez, esta influencia o público, pois entendemos esta relação de forma mais complexa: história e política influenciam música e público, sendo o artista criador de obras musicais também parte desse público. Este último, por sua vez, é agente ativo na história e integrante de um contexto de memória construída,

⁴ Kira Egorova. “Lavrov: Auschwitz liberated by Red Army, attempts to toy with national sentiments are ‘blasphemous and cynical’.” Disponível em <http://rbth.com/news/2015/01/22/auschwitz_liberated_by_red_army_attempts_to_toy_with_national_sentiments_43081.html> Acesso em 10 Mar 2015. No original: “[...] logical to conclude that it had been liberated mostly by Ukrainians” (tradução livre do autor).

⁵ JELIN, Elizabeth. **Los trabajos de la memoria**. Op. Cit., p. 5. No original: “En todos los casos, pasado un cierto tiempo – que permite establecer un mínimo de distancia entre el pasado y el presente – las interpretaciones alternativas (inclusive rivales) de este pasado reciente y de su memoria comienzan a ocupar un lugar central en los debates culturales y políticos. Constituyen un tema público ineludible en la difícil tarea de forjar sociedades democráticas. Esas memorias y esas interpretaciones son también elementos clave en los procesos de (re)construcción de identidades individuales y colectivas en sociedades que emergem de períodos de violencia y trauma.” (tradução livre do autor).

significada, ressignificada e reproduzida, além de influenciar a Política, sendo através de ação ativa ou reagindo às contingências que lhe são apresentadas.

As músicas escolhidas para análise nesse trabalho dialogam principalmente com a história e a memória de países como Polônia, Rússia e Alemanha. A forma como trabalharemos com essas músicas será explicada a seguir.

Primeiramente, dedicaremos um capítulo à teoria, começando por uma necessária discussão a respeito da relação entre história e música. Nele, dialogaremos com autores como Richard Middleton (musicólogo, ex-professor da Universidade de Birmingham), Marcos Napolitano (historiador, professor da Universidade de São Paulo e especialista em música brasileira), Simon Frith (musicólogo e ex-crítico de Rock) e Robert Walser (musicólogo, professor na *Case Western Reserve University*, em Cleveland, EUA) especialmente, demonstrando nossa metodologia de análise musical contextual e explicando a necessidade da mesma. No mesmo ponto, dialogaremos a respeito da ideia de Nacionalismo com autores como Anthony D. Smith (etnólogo especialista em nacionalismos e professor da *London School of Economics*), Eric Hobsbawm, Benedict Anderson, Patrick J. Geary e Aijaz Ahmad (teórico literário marxista indiano). Os estudos de Hobsbawm e Anderson serão utilizados por apresentarem certas convergências, oriundas do que Anthony D. Smith chama de “paradigma modernista” dos estudos de nações e nacionalismos do qual fazem parte os autores, enquanto Smith será utilizado por seu trabalho em traçar a genealogia dos paradigmas de análise do tema, apresentando de forma didática possibilidades de entendimento dos conceitos, algo importante em um trabalho como este em que discussões conceituais tendem a se tornar periféricas em relação ao corpo da obra. O diálogo com este autor se dá, também, por nossas concordâncias com a eficácia do paradigma que Smith chama de “Etno-simbolista”, a ser explanado no capítulo em questão. Por fim, Aijaz Ahmad será utilizado por apresentar uma interessante distinção de duas principais formas de nacionalismo: um negativo, ideologicamente comprometido em manter uma estrutura social hierárquica que facilita a exploração e a desigualdade, e outro positivo, emancipatório, que objetiva se livrar da dominação estrangeira.

Dedicaremos o fim deste capítulo a uma breve apresentação de vertentes da História Militar na atualidade, apresentando nossa posição em relação às mesmas.

Analisaremos o conceito de Memória no decorrer do trabalho a partir, principalmente, de autores como Michel Pollak e Elizabeth Jelin. Sendo Pollak um proeminente estudioso do conceito e da ideia de “esquecimento”, trazemos Jelin à baila não apenas por seus valiosos estudos sobre a Memória, mas por esta fazer uma competente discussão com os principais autores que já trabalharam com o tema nas últimas décadas. Diante da enorme literatura sobre o tema, vimos como necessário fazer um recorte e o acima apresentado nos parece minimamente adequado para tal fim.

No segundo capítulo, buscamos compreender a relação entre a história e a memória sobre a Segunda Guerra Mundial na Polônia na forma como estas são representadas na obra do *Sabatón*, analisando as músicas *40:1*, *Uprising* e *Aces in Exile* respectivamente sobre a Batalha de Wizna, o Levante de Varsóvia de 1944 e os pilotos estrangeiros lutando pela *Royal Air Force* (RAF) na Batalha da Inglaterra (a Polônia foi o país que mais cedeu pilotos estrangeiros à RAF). A escolha se dá, principalmente, pelo enorme sucesso da banda na Polônia e a relação da banda com o país (que lhes rendeu o título de cidadãos honorários poloneses), a ser avaliada no capítulo em questão.

O terceiro capítulo será destinado a analisar a forma como o *Sabatón* se apropria das memórias oficiais da Grande Guerra Patriótica (nome dado à Segunda Guerra Mundial pelos soviéticos) alimentadas pela propaganda estatal durante o regime soviético, e como estas se relacionam com o presente, principalmente no século XXI, buscando também inserção no mercado russo, ainda pouco aberto à banda, em um cenário atualmente favorável pelos crescentes esforços do governo Putin de resgatar as memórias da Segunda Guerra Mundial que sejam mais convenientes politicamente. A análise se dará em cima das músicas *Stalingrad*, *Attero Dominatus*, *Panzerkampf* e *Night Witches*.

O último capítulo analisa as músicas que dialogam com o papel da Alemanha na Segunda Guerra Mundial. Porém, focaremos em músicas que trazem uma relativização da imagem calcificada genérica dos alemães como cúmplices de crimes de guerra e extermínios. Através da análise das músicas *Ghost Division* (sobre o avanço de Erwin Rommel rumo à França), *Wehrmacht* (sobre o poderio do exército alemão e a relativização do soldado que apenas cumpre ordens), *No Bullets Fly* (sobre o incidente em que Franz Stigler, um piloto da *Wehrmacht* poupou a vida de um piloto estadunidense e, décadas depois, foi encontrado pelo mesmo, tornando-se amigo deste até o fim da vida) e *Hearts of Iron* (sobre o 12º Batalhão do Exército alemão

liderado por Walther Wenck que, diante da derrota iminente para os soviéticos em Berlim, preferiu tentar salvar civis e soldados do 9º Exército ao invés de seguir as ordens de se manter lutando, poupando milhares de vidas), buscamos entender o movimento no sentido de reabilitação da Alemanha que cresce a partir da reunificação do país e da queda do Muro de Berlim. Esta reabilitação por vezes se dá a partir da relativização da efetividade da atuação soviética, criando um cabo-de-guerra de memórias cujas consequências podem tanto ser benéficas para uma compreensão da complexidade da história quanto ser nocivas, diante do fato que tais interpretações costumam ser adotadas por grupos extremistas.

A música, como outros produtos da indústria cultural (cinema, literatura, teatro, etc), reforça crenças, memórias, identidades e posicionamentos políticos a partir de sua própria linguagem e singularidades. Analisar estes produtos individualmente e a forma como os mesmos se relacionam com a sociedade que os produzem e os consomem é fundamental para o desenvolvimento de senso crítico diante destes produtos, haja vista que os mesmos têm o poder de amplificar sua mensagem lírica através da música e os estados afetivos com os quais esta dialoga. Quando se trata de um contexto como as memórias da Segunda Guerra Mundial, que exercem influência política e fascínio aos entusiastas das histórias das guerras, além de rememorar um grande número de mortes e tragédias, mas também exemplos de heroísmo individual ou coletivo, as paixões movidas por tais produtos são ainda mais intensas.

Douglas Kellner aponta uma série de reflexões possíveis a respeito de produtos da cultura da mídia e suas relações com a sociedade que os produz. Entre elas, a seguinte afirmação:

Há uma cultura veiculada pela mídia cujas imagens, sons e espetáculos ajudam a urdir o tecido da vida cotidiana, dominando o tempo de lazer, modelando opiniões políticas e comportamentos sociais, e fornecendo o material com que as pessoas forjam sua identidade. O rádio, a televisão, o cinema e os outros produtos da indústria cultural fornecem os modelos daquilo que significa ser homem ou mulher, bem-sucedido ou fracassado, poderoso ou impotente. A cultura da mídia também fornece o material com que muitas pessoas constroem o seu senso de classe, de etnia e raça, de nacionalidade, de sexualidade,

de “nós” e “eles”. Ajuda a modelar a visão prevalecente de mundo e os valores mais profundos: define o que é considerado bom ou mau, positivo ou negativo, moral ou imoral. As narrativas e as imagens veiculadas pela mídia fornecem os símbolos, os mitos e os recursos que ajudam a constituir uma cultura comum para a maioria dos indivíduos em muitas regiões do mundo de hoje. A cultura veiculada pela mídia fornece o material que cria as identidades pelas quais os indivíduos se inserem nas sociedades tecnocapitalistas contemporâneas, produzindo uma nova forma de cultura global.⁶

Buscamos compreender as vertentes narrativas das histórias representadas pela banda *Sabaton* e contextualizar os eventos em questão. Tal análise é fundamental para entendermos a relação dos mesmos com as políticas internas de certas nações e as relações dos países cujas histórias as músicas contemplam no presente, um *background* no qual o público da banda está inserido e, portanto, dialoga com os fãs a partir de suas memórias e vivências. Um trabalho que flerta com uma questão que, até o momento, não se esgotou ou forneceu um consenso: o quanto os produtos da indústria cultural influenciam o público em seu comportamento e suas visões de mundo? O objetivo deste trabalho não é apresentar uma resposta definitiva, mas contribuir para o debate.

A escolha das músicas e dos países cujas histórias são representadas nestas ocorreu por conta das memórias a respeito da Segunda Guerra Mundial atualmente serem trazidas à tona na região que comporta estas nações, principalmente em datas comemorativas. Estas são ressignificadas de acordo com os objetivos políticos desses países, e às vezes a própria história é deturpada, como quando Arseniy Yatsenyuk, Primeiro-Ministro ucraniano, afirmou em uma entrevista recente a uma TV alemã: "Todos nós ainda lembramos claramente a invasão soviética da Ucrânia e Alemanha", afirmando cinicamente em seguida que ninguém tinha o direito de reescrever a história da Segunda Guerra Mundial.⁷

⁶ KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia**: estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru: EDUSC, 2001, p. 9.

⁷ Sputnik News. “Yatsenyuk rewrites history: ‘URRS invaded Germany’.” Disponível em <<http://sputniknews.com/europe/20150109/1016706636.html>>

Devemos aqui diferenciar os termos “Indústria cultural” e “Cultura da mídia”.

Douglas Kellner discute o uso do termo “Cultura da mídia” em oposição à expressão “Cultura de massa”, rejeitada pela escola de Birmingham por carregar uma postura elitista, ao criar um conceito binário entre “alto” e “baixo”. Para Kellner, o termo “Cultura da mídia” é mais apropriado, pois

tem a vantagem de dizer que a nossa *é* uma cultura da mídia, que a mídia colonizou a cultura, que ela constitui o principal veículo de distribuição e disseminação da cultura, que os meios de comunicação de massa suplantaram os modos anteriores de cultura como o livro ou a palavra falada, que vivemos num mundo no qual a mídia domina o lazer e a cultura. Ela é, portanto, a forma dominante e o lugar da cultura nas sociedades contemporâneas.⁸

Não obstante, preferimos usar a expressão “Indústria cultural”, não necessariamente por concordar com os teóricos da Escola de Frankfurt como Theodor Adorno ou Max Horkheimer no que concerne às suas percepções dos processos de alienação. Ainda que suas contribuições à discussão sejam de relevância inestimável, pensamos que os autores apresentam uma perspectiva de subserviência acrítica do público à indústria cultural, que cremos não funcionar de forma tão rígida; talvez possamos fazer tal assertiva de uma posição privilegiada, estando em uma geração onde a *Internet* nos oferece demonstrações de criticismo por parte desse público cujos produtos da indústria cultural estariam, de alguma forma, fadados a alienar.⁹ Mas também, ao assumir tal perspectiva, corremos o risco de tomar o agir humano dos indivíduos e grupos que interpretam, reinterpretem, ressignificam e contestam certos exemplares dessa indústria como menos relevantes do que realmente são.

Acesso em 24 Feb 2015. No original, “All of us still clearly remember the Soviet invasion of Ukraine and Germany” (tradução livre do autor).

⁸ KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia**: estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru: EDUSC, 2001, p. 54.

⁹ Para compreensão da discussão de Adorno e Horkheimer a respeito da indústria cultural: ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1985.

Nesse sentido, Thompson afirma que a relação entre o conhecimento histórico e seu objeto “só pode ser compreendida como um diálogo”.¹⁰ E este diálogo, sincrônico e diacrônico, deve enxergar o passado humano não como

um agregado de histórias separadas, mas uma soma unitária do comportamento humano, cada aspecto do qual se relaciona com outros de determinadas maneiras, tal como os atores individuais se relacionavam de certas maneiras (pelo mercado, pelas relações de poder e subordinação etc.). Na medida em que essas ações e relações deram origem a modificações, que se tornam objeto de investigação racional, podemos definir essa soma como um *processo* histórico, isto é, *práticas* ordenadas e estruturadas de maneiras racionais.¹¹

Temos que ter em conta neste ponto que o conceito de “agir humano” – *agency* – é pertinente na discussão. Sendo o agir humano um diálogo com a estrutura que, antes de determinar arbitrariamente as complexidades individuais, permite vazões conduzidas pelas contingências cotidianas, não podemos cair na tentação determinista de enxergar a música como um simples instrumento de alienação, ou supor acriticamente que o conteúdo de uma obra musical é passivamente absorvido sem ressignificações, como se não pudesse ser interpretado ou mesmo deturpado. Crer que músicas de caráter nacionalista que supostamente façam apologias, entre outras, são desligadas de um contexto prévio de claras complexidades ou que não estabeleçam um diálogo circular entre sociedade, indivíduo/grupo de indivíduos e o produto musical em si é um equívoco que a noção de *agency* pode contribuir para ser evitado.

Não ignoramos sua capacidade de alienação, mas não queremos dar a entender que o público está fadado a ser alienado. Usaremos, portanto, a expressão “indústria cultural” por ser mais facilmente identificável, e também porque dentro desta grande “cultura da mídia”, temos um contexto mais abrangente, como por exemplo, a atuação das universidades e acadêmicos. Não sabemos até que ponto podemos dizer que esta atuação tem grande relevância na forma como os fãs de *Heavy*

¹⁰ THOMPSON, E.P. **A miséria da teoria ou um planetário de erros:** uma crítica ao pensamento de Althusser. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1981, p. 50

¹¹ *Ibid.*, p. 50-51.

Metal lidam com suas músicas favoritas, e a expressão ‘mídia’ é muito comumente associada ao jornalismo e pode confundir alguns leitores.

Como estaremos lidando com um recorte em particular (focando na música e, quando necessário para contextualização ou desenvolvimento do argumento, citando filmes), usaremos a expressão “indústria cultural”, que pensamos ser mais facilmente associável a estes produtos. Quando eventualmente nos remetermos ao papel da imprensa atualmente nos conflitos onde a memória da Segunda Guerra Mundial presente nas músicas reaparece, o termo “Cultura da mídia” nos parece ser mais adequado, já que ele inclui não apenas produtos como músicas, filmes, séries, quadrinhos, literatura e semelhantes, mas também a mídia, produção intelectual universitária, entre outros.

Esperamos que este trabalho tenha conseguido apresentar as dinâmicas de um gênero musical e sua relação com a temática da Segunda Guerra, a partir de uma banda representativa e que contempla diferentes pontos de vista que hoje são usados em discursos de legitimação política, e que possa inspirar vindouros trabalhos que usem a música como fonte histórica.

CAPÍTULO I TEORIA E METODOLOGIA

“O Sabbath foi uma reação contra aquela merda toda de paz, amor e felicidade. Era só olhar em volta e ver em que bosta de mundo a gente vivia.”

Ozzy Osbourne¹²

1.1 Análise musical contextual

Para Marcos Napolitano – referindo-se, à música brasileira, mas sendo possível aplicar a afirmação a outros gêneros – “a música tem sido, ao menos em boa parte do século XX, a tradutora dos nossos dilemas nacionais e veículo de nossas utopias sociais”.¹³ Mesmo antes da popularização do acesso à música – principalmente após a Segunda Guerra Mundial –, esta já demonstrava em seus diferentes suportes o quanto poderia ser um interessante veículo de questões de cunho social, econômico, político, cultural, nacional, etc. Desde o *blues* produzido pelos afrodescendentes dos Estados Unidos à música tradicional irlandesa – que possui uma longa tradição de crítica social –, o *corrido* mexicano,¹⁴ o samba, entre outros, diversos gêneros musicais se revestem de aspectos críticos que dão a eles muito da força e apelo que possuem.

Houve, no passado, dúvidas que fontes como a música – tanto em seus aspectos líricos como estéticos –, mas também outras produções da indústria cultural, pudessem ser fontes relevantes para o conhecimento histórico. No entanto, há muito a historiografia tomou consciência da relevância dessas fontes, pois, como afirma Antonio Celso Ferreira (citando a literatura, mas cuja afirmação se aplica a outros tipos de fontes literárias ou de ficção),

toda ficção está sempre enraizada na sociedade [...] é em determinadas condições de espaço,

¹² OSBOURNE, Ozzy. **Frases.** Disponível em <<http://www.bn.com.br/edson/metal/ozzy/frases.html>> Acesso em: 10 Out 2012.

¹³ NAPOLITANO, Marcos. **História e música:** história cultural da música popular. 3 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005, p. 7.

¹⁴ Gênero musical mexicano desenvolvido no século XVIII que transforma narrativas populares em canção, muitas vezes de forma improvisada.

tempo, cultura e relações sociais que o escritor cria seus mundos de sonhos, utopias ou desejos, explorando ou inventando formas de linguagem.¹⁵

Em artigo publicado na *Revue de Musicologie* da Sociedade Francesa de em 1998, Myriam Chimènes propôs uma discussão sobre o que ela chama de “terra de ninguém” no que concerne aos estudos sobre história e música; um campo nebuloso no qual a História e a Musicologia por vezes lançam proposições de trabalho conjunto, mas onde há pouca produtividade, no sentido de que a maior parte dos trabalhos penderia demais para um ou outro lado.¹⁶ Para a História, as especificidades de linguagem e estética da música seriam uma barreira que dificulta o uso da música como fonte, enquanto a Musicologia vê pouca serventia na contextualização histórica no qual a produção musical se insere, ou não enxergam o potencial da música como fonte histórica, segundo as reflexões da autora feitas na segunda metade da década de 1990.

Há de se levar em consideração, contudo, que o trabalho da autora, além de fazer parte do fim da década de 1990, aborda majoritariamente os avanços na área desenvolvidos na França, análise esta que, diante dos avanços na área tanto no Brasil quanto no exterior, encontra-se um tanto quanto datada. Nos Estados Unidos são proeminentes os trabalhos de Richard Middleton, Charles Hamm, Robert Walser, entre outros entre o fim da década de 1980 e primeira metade da de 1990. No Brasil, temos como referências principais os trabalhos teóricos a respeito da relação entre História e Musicologia de alguns nomes como José Ramos Tinhorão, Marcos Napolitano, José Geraldo Vinci de Moraes, Carlos Sandroni e José Miguel Wisnik. Se levarmos seus trabalhos em conta, poderíamos dizer que o aprofundamento dos estudos sobre história e música no Brasil se deu

¹⁵ FERREIRA, Antonio Celso. “A fonte fecunda”. In: PINSKY, Carla Bassanezi; LUCA, Tania Regina de (org). **O historiador e suas fontes**. São Paulo: Contexto, 2013, p. 67.

¹⁶ O artigo em questão foi traduzido por José Geraldo Vinci de Moraes para a edição da *Revista de História* do segundo semestre de 2007. Cf: CHIMÈNES, Myriam. Musicologia e história. Fronteira ou “terra de ninguém” entre duas disciplinas? **Revista de história**, São Paulo, n° 157, 2007, p. 15-29. Disponível em http://revhistoria.usp.br/images/stories/revistas/157/RH_157_-_Myriam_Chimnes.pdf Acesso em: 11 jun 2014.

com mais firmeza a partir da década de 2000, e a área apresenta certo vigor.

Os apelos a um maior diálogo entre essas duas áreas – História e Musicologia – costumam apontar o fato de que o historiador que se aventura a analisar música como fonte deve ter consciência de que esta se apresenta não apenas como fonte verbal (sua letra); sua estética, suas pausas, escolhas de notas, entonação vocal, ritmo, entre outros aspectos estéticos da música também se comunicam com o ouvinte – entraremos nessa discussão mais adiante. Marcos Napolitano em seu ensaio *A história depois do papel* lembra-nos que

Mesmo que o historiador mantenha sua identidade disciplinar e não queira se converter em comunicólogo, musicólogo ou crítico de cinema, ele não pode desconsiderar a especificidade técnica de linguagem, os suportes tecnológicos e os gêneros narrativos que se insinuam nos documentos audiovisuais, sob pena de enviesar a análise.¹⁷

Contudo, ainda que concordemos com a afirmação, atentamos para o começo desta; o uso da música como fonte histórica requer, comumente, o cotejamento com reflexões de diferentes disciplinas. A falta de habilidade com o uso de fontes da indústria cultural, contudo, pode fazer com que o pesquisador pouco experiente perca do seu horizonte os parâmetros que o definem como historiador. Este deve ter cautela ao analisar a fonte – e nesse sentido, qualquer uma, não apenas a música –, de modo a não ser tentado a se esquecer de suas relações com o contexto, tanto sincronicamente quando diacronicamente.

Nossa postura em relação ao uso da música como fonte histórica é de que ela deve ser usada de modo a compreender a sociedade que a produz, em maior ou menor grau. Um exemplo de ‘menor grau’ seria a compreensão ‘microscópica do universo de onde ela se origina: quem a compôs? Quais as origens do compositor (ou dos compositores, em caso de composição em grupo)? Como a música em questão se articula com seu contexto social, cultural, político, econômico, etc., do indivíduo em questão e seus pares? É possível a identificação clara de ideologias que permeiam a música? Se a identificação não é clara, seria possível, no estudo sobre as origens do(s) compositor(es) encontrar informações que

¹⁷ NAPOLITANO, Marcos. A história depois do papel. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org). **Fontes históricas**. 3ª ed. São Paulo: Contexto, 2011, p. 238.

corroboem as hipóteses – respondendo definitivamente ou não às questões? Este trabalho prefere uma abordagem macroscópica; um exemplo de compreensão em ‘maior grau’ é a análise dos usos das memórias da Segunda Guerra Mundial pela música, e como estes dialogam com os Estados nacionais e suas autoimagens. Não obstante, ainda que façamos certas escolhas, não tratamos as diferentes formas de compreensão como antagônicas ou excludentes.

Nossa análise musical se inspira, principalmente, em autores anteriormente citados como Richard Middleton, Marcos Napolitano, Simon Frith e Robert Walser. Estes, assim como todos que têm a música como fonte e objetivo de análise, concordam que a análise musical não pode estar presa à simples análise do objeto, sem que seja trazido à baila o contexto de sua produção. Estudos culturais, no passado, prendiam-se ao objeto sem inseri-lo em uma conjuntura maior, e tal equívoco “fragmenta este objeto sociológica e culturalmente complexo, analisando ‘letra’ separada da ‘música’, ‘contexto’ separado da ‘obra’, ‘autor’ separado da ‘sociedade’, ‘estética’ separada da ‘ideologia’”.¹⁸ Detalhem, então, tais separações individualmente, para melhor compreensão de uma metodologia que aplique a contextualização de forma mais completa possível.

A separação entre ‘letra’ e ‘música’ é um equívoco fácil se de cometer, senão mesmo tentador. Richard Middleton afirma que

a maioria dos estudos sobre letras tomaram a forma de análise de conteúdo – que tende a simplificar excessivamente a relação entre o conteúdo lírico e a ‘realidade’, e ignorar a especificidade estrutural dos sistemas de significação verbais e musicais.¹⁹

Robert Walser segue a mesma linha de pensamento ao afirmar que

muitas pessoas falam sobre o ‘significado’ de uma música, quando o que elas estão discutindo, na verdade, é apenas a letra da música. Mas os significados verbais são apenas uma fração do que quer que seja que faz os músicos e fãs

¹⁸ Ibid., p. 8.

¹⁹ MIDDLETON, Richard. **Studying popular music**. Philadelphia: Open University Press, 1990, p. 227-228. No original: “most study of lyrics has taken the form of content analysis – which tends to oversimplify the relationship between words and ‘reality’, and to ignore the structural specificity of the verbal and musical signifying systems.” (tradução livre do autor).

responderem e se importarem com a música popular.²⁰

O motivo pelo qual essa separação é deficiente é o fato de que elementos da música alteram a conotação de palavras, trechos do texto e, conseqüentemente, influenciam o efeito do discurso. Nuances vocais, rítmicos e/ou melódicos têm o poder de dar a determinadas palavras uma acentuação em seu apelo como discurso – ou mesmo contradizer sua letra, na forma, por exemplo, de ironia – que fazem com que a música não possa ser negligenciada, como um objeto a ser deixado em segundo plano em detrimento dos aspectos discursivos líricos. Além do mais, certos elementos musicais nos condicionam a experimentarmos determinadas sensações. A inserção de orquestra, o uso da bateria simulando uma batida de marcha, o destaque, no fundo orquestrado, dado às cordas (violino, violoncelo, etc.) para ressaltar aspectos ‘épicas’ na música, tudo isso faz parte de um discurso musical, cujos elementos são reconhecidos e decodificados da forma que o compositor deseja, por conta de anos de assimilação destas imagens por parte do público em produções audiovisuais.

O sentido das letras depende, em parte, do contexto sonoro, a junção entre letra e som, o quanto um complementa o outro; forma-se, então, um discurso não atrelado apenas à narrativa textual inteligível da letra, mas também aos elementos sonoros que, carregados de sentido compreensível através da ‘bagagem’ prévia do ouvinte – ou seja, sua assimilação de códigos audiovisuais e elementos culturais e as conexões que este faz entre esses elementos e suas significações –, compõem a mensagem que a obra apresenta. Logo, essa ‘linguagem musical’ possui efeitos claros sobre o conteúdo lírico, que não podem ser ignorados.

No que tange à separação entre ‘contexto’ e ‘obra’, podemos dizer que os significados das músicas, como discursos, “estão sempre fundamentados socialmente e historicamente, e eles operam num campo

²⁰ WALSER, Robert. **Running with the devil: power, gender, and madness in Heavy Metal music**. Middletown: Wesleyan University Press, 1993, p. 26. No original: “Many people talk about the ‘meaning’ of a song when what they are really discussing is only the song’s lyrics. But verbal meanings are only a fraction of whatever it is that makes musicians and fans respond to and care about popular music.” (tradução livre do autor).

ideológico de interesses, instituições e memórias conflitantes”,²¹ ou seja, são produtos socialmente fundamentados. E não apenas isso: estão intrinsecamente atrelados ao meio material no qual seus produtores se inserem. Música, como qualquer produto da indústria cultural, é fruto de seu tempo, e como tal, carrega consigo tais elementos citados acima. Simon Frith defende que “o que é possível para nós como consumidores – o que está disponível para nós [...] – é um resultado de decisões feitas na produção, feitas por músicos, empresários e burocratas corporativos [...] em resposta às oportunidades tecnológicas”.²²

Em resumo: as condições materiais de produção definem o que é possível ao público. Há de se levar em consideração que Frith faz essa análise no fim da década de 1980; temos, hoje em dia, uma série de exemplos de bandas que, com equipamentos caseiros e as possibilidades que a internet proporciona, conseguem criar e divulgar seu trabalho com muito mais facilidade. Ainda assim, estes grupos são um pequeno nicho comparado às bandas promovidas pelo mercado da música em geral.

Analisar uma obra musical sem avaliar o contexto no qual ela é produzida inviabiliza qualquer análise satisfatória da mesma. A música – o *Rock* e o *Heavy Metal*, logicamente, fazem parte desse panorama – “têm significados que podem ser descobertos através da análise de sua forma e estrutura, mas essa análise é útil apenas se for fundamentada cultural e historicamente”.²³

Quanto à separação entre ‘autor’ e ‘sociedade’, a discussão não se distancia do que vem sendo aventado a respeito da contextualização. Imerso na cultura da mídia de seu recorte temporal e geográfico, o autor de uma música será influenciado pelo ambiente ideológico no qual está inserido, mesmo que essa influência parta de formas de resistência em relação a determinadas ideologias vistas como hegemônicas, ou ao

²¹ Ibid., p. 29. No original: “are always grounded socially and historically, and they operate on an ideological field of conflicting interests, institutions, and memories.” (tradução livre do autor).

²² FRITH, Simon. **Music for pleasure**. Nova York: Routledge, 1988, p. 6. No original: “what is possible for us as consumers – what is available to us [...] – is a result of decisions made in production, made by musicians, entrepreneurs and corporate bureaucrats [...], in response to technological opportunities” (tradução livre do autor).

²³ FRITH, Simon, Op. Cit., p. 31. No original: “do have meanings that can be discovered through analysis of their form and structure, but such analysis is useful only if it is grounded culturally and historically” (tradução livre do autor).

menos mais em voga numa sociedade. Além do mais, os discursos presentes em uma obra musical podem muito bem ser contraditórios, já que “a cultura veiculada pela mídia induz os indivíduos a conformar-se à organização vigente da sociedade, mas também lhes oferece recursos que podem fortalecê-los na oposição a essa mesma sociedade”.²⁴ Tal contradição enfatizada por Douglas Kellner pode causar estranheza, mas é plenamente compreensível. Para Middleton,

a força com a qual relações em particular potencialmente contraditórias se mantêm unidas depende não apenas da quantidade de objetivos que se ‘encaixam’ entre os componentes [do discurso], mas também na força do princípio da articulação presente, que por sua vez é conectado com fatores sociais objetivos.²⁵

A sociedade é, em si mesma, contraditória, e repleta de conflitos ideológicos. Estes, por consequência, estão presentes nos discursos da produção cultural. Conforme Kellner aponta,

enquanto a cultura da mídia em grande parte promove os interesses das classes que possuem e controlam os grandes conglomerados dos meios de comunicação, seus produtos também participam dos conflitos sociais entre grupos concorrentes e veiculam posições conflitantes, promovendo às vezes forças de resistência e progresso. Consequentemente, a cultura veiculada pela mídia não pode ser simplesmente rejeitada como um instrumental banal da ideologia dominante, mas deve ser interpretada e contextualizada de modos diferentes dentro da matriz dos discursos e das forças sociais concorrentes que a constituem [...]²⁶

²⁴ KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia**: estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru: EDUSC, 2001, p. 11-12.

²⁵ MIDDLETON, Richard. **Studying popular music**. Philadelphia: Open University Press, 1990, p. 16. No original: “The strength with which particular potentially contradictory relationships are held together depends not only on the amount of objective ‘fit’ between the components but also on the strength of the articulation principle involved, which is in turn connected with objective social factors.” (tradução livre do autor).

²⁶ KELLNER, Op. Cit., p. 27.

Tais pontos deixam clara a importância de situar os autores das obras musicais dentro dessa contextualização material, social e histórica, que não pode ser ignorada se resultados mais abrangentes são almejados.

Por fim, a compreensão de ‘estética’ e ‘ideologia’ como elementos separados, quando ocorre, é até certo ponto compreensível, tendo em vista que elementos estéticos nem sempre são facilmente identificáveis do ponto de vista discursivo e/ou ideológico. Contudo, do ponto de vista da análise, essa separação contribui para o enfraquecimento do entendimento dessa questão.

Nesse caso, podemos citar o exemplo das trilhas sonoras de filmes. Durante décadas, estas buscaram atingir um nível de linguagem no qual determinados elementos musicais pudessem ser decodificados tendo como objetivo despertar sentimentos e reações. “Códigos musicais culturais e cinemáticos são similarmente enredados, mesmo porque nossa compreensão ‘cultural’ de significados musicais é, nesta fase da história cultural, muito dependente de seus contextos recorrentes em filmes”.²⁷ Esses “códigos musicais” sobre os quais Simon Frith disserta, por conta de seu caráter de elemento de comunicação não-textual, podem conter elementos propícios a dar maior fluência a pressupostos ideológicos. Um exemplo é o já citado uso dos instrumentos de percussão presentes em uma bateria para se fazer uma batida semelhante a uma marcha, recurso que é normalmente utilizado em músicas que, de alguma forma, tenham em seu conteúdo relação com temáticas militares. Dependendo da forma como o discurso, como um todo, é construído, esse tipo de elemento visa atender a um posicionamento em particular. No caso de uma letra que ressalta as glórias de se lutar por seu país, sua liberdade, etc., o elemento estético – no caso do exemplo citado, a batida marcial – atende a um discurso ideológico da validade e o heroísmo do

²⁷ FRITH, Simon. **Music for pleasure**. Nova York: Routledge, 1988, p. 133. No original: “Cultural and cinematic musical codes are similarly entangled, if only because our ‘cultural’ understanding of musical meanings is, by this stage of cultural history, so dependent on their recurring film contexts.” (tradução livre do autor). Por “fase cultural”, Frith compreende seu momento de fala (década de 1980), mas que pode ser aplicada ao presente deste trabalho. Dito de outra forma, nosso presente no qual temos grande acúmulo de exemplares da indústria cultural que nos comunica a partir de linguagens que, consciente ou inconscientemente, assimilamos e associamos a significados particulares construídos e não necessariamente expostos verbal ou liricamente.

sacrifício por elementos como ‘nação’ ou ‘povo’, de identificação coletiva, mas cuja definição pode ser muito maleável e discutível.

Portanto, todos estes elementos, (letra, música, contexto, obra, autor, sociedade, estética e ideologia) estão intrinsecamente relacionados no que concerne à análise do discurso musical. Ainda que em determinados momentos alguns destes elementos sejam de difícil análise ou sejam considerados menos importantes para o panorama geral da avaliação do conteúdo da obra, a compreensão da complexidade da análise musical é fundamental para os estudos deste produto da cultura da mídia.

1.2 O *Heavy Metal* como elemento estético

“O *Heavy Metal* é, talvez, o mais duradouro e bem sucedido gênero musical isolado nos últimos trinta anos”, afirmava Robert Walser na década de 1990.²⁸ Se o gênero não tem hoje em dia o mesmo apelo comercial que um dia teve, mantém-se, pelo menos, em evidência, e alguns grupos relativamente recentes conseguem mover grandes multidões para suas apresentações. Historicamente, este gênero musical tem sido um campo de intensos debates a respeito de comportamento, significados, censura, violência, etc., e seus subgêneros são acusados de criarem estados afetivos alterados (como no caso da violência). Contudo, críticos mais esclarecidos e que não se deixam levar pelo espectro negativo do senso comum sobre o gênero fazem a justa defesa do estilo com suas nuances e complexidades específicas. Como afirma Walser, o “*Heavy Metal* não inventa ou injeta esses estados afetivos; em vez disso, media tensões sociais, trabalhando para prover aos seus fãs com um senso de profundidade espiritual e integração social”.²⁹ Tal integração pode ser – e julgamos que de fato seja – ainda maior quando se tratam de temas históricos que apelam para memórias, vivências, estados afetivos, “bagagens culturais” e sentimentos de unidade nacional, como este trabalho tenta demonstrar.

²⁸ WALSER, Robert. **Running with the devil: power, gender, and madness in Heavy Metal music.** Middletown: Wesleyan University Press, 1993, p. X. No original: “Heavy metal is perhaps the single most successful and enduring musical genre of the past thirty years” (tradução livre do autor).

²⁹ *Ibid.*, p. XVI. No original: “Heavy Metal music does not invent or inject these affective states; instead, it mediates social tensions, working to provide its fans with a sense of spiritual depth and social integration.” (tradução livre do autor).

Não é apenas do ponto de vista mercadológico ou estético que os termos *Rock* e *Heavy Metal* se diferenciam. Nessas duas categorias, o *Rock* pode ser denominado como um ritmo musical intenso, comumente formado por músicos que usam guitarras distorcidas, baixo e bateria junto de um vocal que tenta passar uma ideia de potência (por vezes teclado e outros, mas a base consiste nesses instrumentos) e que abrange elementos musicais de diversos estilos anteriores, tendo no *blues* seu principal gênero de influência. Já o *Heavy Metal* leva o *Rock* a um patamar diferente. Mais pesado no que tange ao timbre e distorção dos instrumentos, costuma ser mais intenso – o que explica a suposta relação do gênero com a violência – e possuir letras mais explícitas e/ou sombrias do que o *Rock* comportaria, ainda que isto não seja uma regra.

O *Heavy Metal* atingiu seu auge comercial durante a década de 1980, tendo algumas poucas bandas bem sucedidas no início dos anos 1990, em meio a um visível declínio do estilo, por conta da exploração do mesmo por parte das gravadoras e da mídia ao limite, um excesso de bandas e shows e a recessão econômica nos Estados Unidos.³⁰

Conforme dito anteriormente, o *Heavy Metal* é caracterizado por um peso e uma intensidade superiores – não estamos aqui inferindo superioridade qualitativa – às do *Rock*, o que não necessariamente é suficiente para se separar os diferentes grupos de forma simples. A confusão entre gêneros e subgêneros é muito grande, mesmo entre fãs do estilo, e uma definição engessada se mostra um tanto complicada. Robert Walser é preciso em definir alguns elementos que caracterizam a sonoridade do gênero, como por exemplo,³¹ a distorção nas guitarras,

³⁰ WALSER, Op. Cit., p. 15. Temos que levar em consideração que grande parte da influência do *Heavy Metal* no mercado mundial é oriunda da relação do gênero com o mercado fonográfico estadunidense e Europeu. É interessante notar que, no entanto, as bandas que costumam fazer muito sucesso nos países europeus e nos EUA costumam ser de subgêneros relativamente distintos.

³¹ Existem diversos subgêneros dentro do *Heavy Metal*, os quais normalmente são divididos por marqueteiros e escritores de revistas. Ian Christie, em seu *Sound of the beast*, lista uma série de subgêneros do *Rock* e *Heavy Metal*, entre eles: *Hard Rock*, *Punk Rock*, *Power Metal*, *Thrash Metal*, *Glam Metal*, *Metalcore*, *Funk Metal*, *Alternative Metal*, *Death Metal*, *Doom Metal*, entre outros. Suas nuances não cabem a este trabalho dissertar. Cf. CHRISTIE, Ian. **Sound of the beast: the complete headbanging history of Heavy Metal**. New York: Harper Collins Publishers, 2004. Por ‘sonoridade que define o gênero’, me refiro a elementos comuns a todos estes, os quais são fundamentais para que eles façam parte da classificação *metal*.

normalmente extrema, solos, ritmo e vocais deliberadamente distorcidos fazendo uso de *drives*,³² *vibratos*³³ e sustentação de notas.³⁴ Essa sonoridade, no entanto, é responsável por determinados preconceitos e estereótipos atrelados ao *Heavy Metal*, mesmo no meio acadêmico. A despeito da caracterização do gênero por Douglas Kellner como “um mundo de ruído e agressão”,³⁵ o *Heavy Metal* é, sem dúvida, um estilo musical vasto e complexo, e, assim como Kellner se refere ao *Rap*, é um erro generalizar o gênero, que é, assim como outros estilos, um “fórum cultural”, onde os indivíduos “podem expressar experiências, preocupações e visão política”.³⁶

Justamente por conta dessa riqueza estética – cuja existência está acima de gostos particulares – e por todas as polêmicas que o envolvem, o *Heavy Metal* é um gênero que merece um estudo detalhado, que ultrapasse as barreiras da simples análise superficial sobre comportamento de seus fãs e adeptos, ou mesmo a simples análise textual descontextualizada.

1. 3 O *Heavy Metal* como objeto de estudo

Surgido em meados da década de 1950 nos Estados Unidos, mesclando principalmente influências do *Blues* e da música *Country*, o *Rock* como estilo musical causou certo espanto diante do conservadorismo predominante no país de origem. Considerado subversivo pelo agito de seu ritmo e, em certa medida, pela sexualidade atribuída ao estilo – acompanhado de danças e insinuações, tanto em coreografia quanto nas letras –, o *Rock* foi motivo de desconforto para segmentos da sociedade conservadora da época, principalmente a classe média branca. Tendo origem não apenas musical, mas também lírica no *blues*, o *Rock* adquiriu deste último sua propensão a contestar questões

³² Técnica vocal que objetiva distorção, dando certa ‘rouquidão’ à voz, denotando agressividade.

³³ Técnica vocal que objetiva causar uma vibração nas notas cantadas, que causa uma oscilação na tonalidade. É o contrário da sustentação, que mantém uma mesma nota, alongando-a, ainda que um vibrato possa também ser sustentado.

³⁴ Uma discussão mais detalhada sobre tais elementos podem ser encontradas em: WALSER, Robert. **Running with the devil**: power, gender, and madness in Heavy Metal music. Middletown: Wesleyan University Press, 1993, p. 41-50.

³⁵ KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia**: estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru: EDUSC, 2001, p. 197.

³⁶ *Ibid.*, p. 230.

sociais. Seu estilo predecessor, carregando a melancolia dos afro-americanos pobres trabalhadores dos EUA, exprimia aberta ou subliminarmente o sofrimento de um trabalhador que, além de empobrecido, era discriminado por questões étnicas, por sua classe, sua nacionalidade – no caso de imigrantes –, padrões estéticos, etc. O *Rock*, ainda que não limitasse as questões a grupos étnicos tão somente, mas desenvolvendo representações mais abrangentes, herdou tal tradição de força crítica.

Canais de rádio diversos surgiram pelo país, aproveitando-se da nova audiência de jovens brancos e afrodescendentes para aquele estilo de música rebelde, e este foi outro dos motivos pelo qual o estilo chocou muitos contemporâneos do seu surgimento. O fato de que o *Rock* – tendo sua gênese atrelada principalmente à música de origem negra, mas abraçado por todos – agregava em seus concertos pessoas de todas as etnias, buscando apenas a diversão e tendendo a deixar em segundo plano durante aqueles curtos momentos de divertimento em grupo as questões de discriminação racial, era algo incômodo demais para uma sociedade na qual alguns se consideravam, de certa forma, uma ‘elite étnica’. O *Rock and Roll* elevou nomes tanto brancos como negros, como Chuck Berry, Little Richard, B. B. King, Elvis Presley, Buddy Holly e Bill Haley, ao patamar de ícones da geração do *Baby Boom*, ou seja, a grande quantidade de jovens nascidos logo após a Segunda Guerra Mundial.³⁷

Tal subversão de paradigmas esteve durante décadas atrelada ao estilo musical e a todos os seus subgêneros. Entre eles, um em particular praticamente ganhou vida própria e se dividiu em diversas outras categorias, o *Heavy Metal*. Surgido entre o fim dos anos 1960 e o início dos anos 1970, o gênero musical em questão era uma espécie de estágio evolutivo – não no sentido qualitativo, mas no sentido de mudança – do *Rock* onde uma dose extra de peso e energia foi adicionada ao estilo como era conhecido.

Como gênero musical, o *Heavy Metal* foi, desde seus primórdios, marcado por ídolos polêmicos, overdoses e acusações de apologia aos mais diversos atos – que vão de suicídios a rituais satânicos e assassinatos. As temáticas, por vezes, eram sombrias ou polêmicas, adotando uma postura declaradamente combativa a paradigmas sociais como o questionamento a elementos judaico-cristãos nos países onde o

³⁷ KARNAL, Leandro et al. **História dos Estados Unidos**: das origens ao século XXI. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2010, p. 234.

estilo predominava, apologia a liberdades sexuais, o louvor a um estilo de vida considerado libertino, entre outras temáticas. Por parte de algumas bandas, a própria abordagem, mais obscura ou violenta era uma afronta proposital ao movimento *hippie*. Este movimento, que reunia tantos jovens entre os anos 1960 e 1970, advogava para si uma postura pacifista de embate ao contexto social da época, tanto no que concerne aos valores da sociedade conservadora estadunidense quanto à Guerra do Vietnã. Tal postura, com contornos de utopia, não passou despercebida para bandas como, por exemplo, o *Black Sabbath*.

Nesse ponto retomamos as afirmações de Kellner, Middleton, entre outros, de que as contradições inerentes da sociedade ecoam nas representações culturais. Há certa tendência a referenciar o período de transição entre os anos 1960 e 1970 como sendo dominado por bandas que, esteticamente ou ideologicamente, se alinhavam a comportamentos identificados com a cultura *hippie*, mas era visível que essa postura não era uma hegemonia livre de dissidências.

Uma série de bandas contribuiu para a evolução sonora que viria a culminar no estilo em questão. Grupos como *Sir Lord Baltimore* e *Blue Cheer*³⁸ possuíam peso e postura considerados mais agressivos que o habitual; bandas como, por exemplo, o *Led Zeppelin*, responsável por modificar a forma como o *Rock* era feito, e que por vezes é citada em sites, revistas especializadas e fãs como precursora do *Heavy Metal*, ainda que isso não seja consensual. Mesmo as performances teatrais de *Alice Cooper* contribuíram para a construção desse cenário musical do período de transição entre as décadas de 1960 e 1970.

Um dos marcos mais importantes para o surgimento do *Heavy Metal* é o surgimento da banda inglesa originária de Birmingham *Black Sabbath*, tendo como *debut* o álbum, *Black Sabbath*,³⁹ lançado em 13 de fevereiro de 1970, uma sexta-feira 13. Tais elementos considerados provocativos dentro de uma sociedade judaico-cristã, em um contexto de extrema pobreza e incertezas no que concerne ao futuro – ao menos no que tange à realidade material dos membros da banda e de muitos dos seus ouvintes –, acaba se tornando uma excelente ferramenta de marketing, que o tempo provou ser efetiva. É impossível, nos dias de

³⁸ CRUZ, Marcos A. M. **Blue Cheer, os inventores do Heavy Metal?** Disponível em <<http://whiplash.net/materias/hard70/000266-bluecheer.html>> Acesso em 30 Set 2012.

³⁹ BLACK SABBATH. **Black Sabbath**. Vertigo, 1970. 1 CD (ca. 38 min).

hoje, relacionar *Heavy Metal* e temas a respeito do ocultismo sem ao menos mencionar o *Black Sabbath*.⁴⁰

A própria origem do nome da banda já é uma demonstração de subversão de padrões. Tirado do título em inglês de um filme estrelado por Boris Karloff (As três máscaras do terror/ *I tre volti della paura*, 1963), o nome da banda e os temas relativos ao ocultismo que Ozzy Osbourne, Tony Iommi, Geezer Butler e Bill Ward pretendiam abordar tinham como objetivo chamar a atenção do público e causar medo. No entanto, entre tais temas, havia lugar para a crítica; entre outras coisas, a crítica dos jovens de Birmingham se direcionava à guerra.

Além de um peso e intensidade raros para a época de seu surgimento, o *Black Sabbath* caracterizava-se por músicas arrastadas e climas soturnos em suas músicas, com progressões de acordes que eram escolhidas minuciosamente – ao menos em alguns de seus maiores sucessos – para alinhar a sonoridade da banda aos temas sombrios que abordavam em suas letras. O exemplo mais icônico é a faixa que leva o nome da banda,⁴¹ que até hoje é considerada insuperável na junção entre letra e música com o intuito de se criar um clima de terror, sem deixar de lado o peso característico da banda e que passou a ser identificado com o *Heavy Metal*.

Essa predileção de algumas bandas por temas ligados ao terror, que cresceu com o passar do tempo, é outro elemento que pode ser socialmente relevante a uma discussão acadêmica. Robert Walser afirma que o desenvolvimento do *Heavy Metal* no fim dos anos 1960 e sua popularidade crescente no período que se seguiu coincidiu com uma

⁴⁰ Mais ou menos na mesma época do surgimento do *Black Sabbath*, existiu nos Estados Unidos uma banda chamada *Coven*, que também apelava para letras sobre temas sombrios e, coincidentemente, tinha um integrante conhecido por Oz Osbourne, lembrando que o vocalista do *Black Sabbath* usa, até hoje, o nome artístico de Ozzy Osbourne, sem que ambos tivessem alguma relação direta; além disso, a primeira faixa de seu primeiro álbum é, também, uma música chamada *Black Sabbath*. A banda, porém, acabou caindo no esquecimento, sendo lembrada por poucos fãs e jornalistas do meio, apesar de um pouco anunciado retorno em 2008. Para mais informações: CATUCHA, Camila. **Resenha - Witchcraft Destroys Minds And Reaps Souls – Coven**. 2012. Disponível em <<http://whiplash.net/materias/cds/152971-coven.html>> Acesso em 20 Set 2013.

⁴¹ BLACK SABBATH. *Black Sabbath*. G. Butler, T. Iommi, O. Osbourne, B. Ward [Compositores]. In: _____. **Black Sabbath**. Vertigo, 1970. 1 CD (ca. 38 min) Faixa 1 (6 min 32 s).

crecente popularidade de livros e filmes de terror, como nunca antes havia ocorrido.

Filmes fundadores do horror moderno, como *O bebê de Rosemary* (*Rosemary's Baby*) em 1968 e *O exorcista* (*The Exorcist*) em 1973, marcam um momento de transição na história americana: o fim da *Pax Americana*; nova crise econômica; liderança corrupta; movimentos sociais poderosos desafiando as políticas dominantes de raça, gênero, ecologia e direitos do consumidor; novos desafios à estabilidade de instituições sociais como a família; e redefinições de temas políticos como a liberdade. Não surpreendentemente, historiadores notaram que os filmes de terror são muito específicos nas ameaças que eles evocam: a maioria foca na família, crianças, liderança política e sexualidade. [...] Ambos, *Heavy Metal* e filmes de terror dão endereço às inseguranças dessa era tumultuada.⁴²

Vale citar que Douglas Kellner faz uma análise muito semelhante quando relaciona o contexto social estadunidense com o filme *Poltergeist*; o autor argumenta que representações fantásticas do universo do horror como metáforas de problemas sociais são formas de dar ao público um escapismo e um meio de se lidar com medos concretos de forma figurada, menos impactante e dolorosa de se encarar do que a realidade econômica e social que tanto aflige determinados

⁴² WALSER, Robert. **Running with the devil: power, gender, and madness in Heavy Metal music.** Middletown: Wesleyan University Press, 1993, p. 161. No original: “Founding films of modern horror, such as *Rosemary's Baby* in 1968 and *The Exorcist* in 1973, mark a transitional moment in American history: the end of the *Pax Americana*; new economic crises; corrupt leadership; powerful social movements challenging dominant policies on race, gender, ecology, and consumer rights; new challenges to the stability of social institutions such as the family; and redefinitions of political themes like freedom. Not surprisingly, historians have noted that horror films are very specific in the threats they evoke: most center on the family, children, political leadership, and sexuality. [...] Both *Heavy Metal* and the horror film address the insecurities of this tumultuous era.” (tradução livre do autor).

setores da população em momentos de crise.⁴³ O Black Sabbath se encaixa com precisão nesta proposição de Kellner.

No seu segundo álbum, *Paranoid*, também lançado em 1970, a banda deu espaço para a crítica ao militarismo, na onda de grupos como o *Creedence Clearwater Revival* e sua *Fortunate Son*, de 1969, que criticava o fato de que filhos de ricos, especialmente políticos, não eram enviados para a Guerra do Vietnã.⁴⁴ O segundo álbum do *Black Sabbath* abria com *War Pigs*,⁴⁵ que era também uma crítica à mesma guerra, questionando o motivo dos políticos se esconderem após começar os embates e enviar apenas os pobres a eles.⁴⁶ Dentro da sua temática sobrenatural, a música encerrava simulando um juízo final onde Deus condenaria todos os ‘porcos da guerra’ ao inferno. No mesmo álbum temos a faixa *Electric Funeral*, que representava a angústia trazida pelo medo da morte pela guerra nuclear.⁴⁷

Esse mesmo medo se fez presente em diversos outros momentos dentro da cultura da mídia (super-heróis e vilões dos quadrinhos que ganhavam poderes por conta de radiação, filmes onde a ameaça nuclear alavancava a trama), e no *Heavy Metal*, não foi diferente. Para exemplificar, citamos como dois exemplos a música *Rust in Peace...*

⁴³ KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia: estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno.** Bauru: EDUSC, 2001, p. 163-183.

⁴⁴ CREEDENCE CLEARWATER REVIVAL. *Fortunate Son*. Jon Fogerty [Compositor]. In: _____. **Willy and the Poor Boys.** Fantasy, 1969. 1 CD (ca. 34 min) Faixa 6 (2 min 19 s). A explicação sobre o significado de sua letra pode ser encontrada em: SONGFACTS. **Fortunate Son by Creedence Clearwater Revival.** Disponível em <<http://www.songfacts.com/detail.php?id=1916>> Acesso em: 30 set de 2012.

⁴⁵ BLACK SABBATH. *War Pigs*. G. Butler, T. Iommi, O. Osbourne, B. Ward [Compositores]. In: _____. **Paranoid.** Vertigo, 1970. 1 CD (ca. 42 min) Faixa 1 (7 min 57 s).

⁴⁶ Algo que seria repetido no futuro, vide o exemplo da banda estadunidense de origem armênia System Of A Down e a letra de sua música B.Y.O.B. (uma sigla para *Bring Your Own Bombs*, em português, “Tragam suas próprias bombas”). Cf. SYSTEM OF A DOWN. B.Y.O.B. S. Tankian, D. Malakian [Compositores]. In: _____. **Mezmerize.** American, 2005. 1 CD (ca. 36 min). Faixa 2 (4 min 15 s).

⁴⁷ BLACK SABBATH. *Electric Funeral*. G. Butler, T. Iommi, O. Osbourne, B. Ward [Compositores]. In: _____. **Paranoid.** Vertigo, 1970. 1 CD (ca. 42 min) Faixa 5 (4 min 52 s).

Polaris,⁴⁸ da banda estadunidense *Megadeth* e, ainda mais explícito, o nome da banda *Nuclear Assault*, cuja capa de seu primeiro álbum, o clássico *Game Over*,⁴⁹ representa uma explosão nuclear em uma área habitada.

Na década de 1980 o *Heavy Metal* atingiu seu auge comercial nos Estados Unidos, e sua faceta crítica, embora normalmente não ocupasse o *mainstream* da indústria fonográfica – tomado pelo *Glam Rock* ou *Glam Metal*, com letras muito mais voltadas para questões amorosas e/ou sexuais – permaneceu ativa, chegando ao auge em 1986 diante do sucesso do álbum *Master of Puppets*,⁵⁰ do *Metallica*, cujas letras esbanjavam críticas à manipulação, violência, guerra, etc. Tudo isso durante o governo Reagan e a proliferação da propaganda militarista no cinema, no auge do sucesso de filmes como *Rambo*, *Top Gun*, entre outros.⁵¹ Paralelamente, se proliferavam no *underground* bandas de *Thrash Metal*,⁵² subgênero do metal que, do ponto de vista lírico, é marcado por críticas muito pesadas à sociedade em geral, ao militarismo e ao governo, e cujo auge se deu durante o citado período Reagan, no qual a concentração de renda e desigualdades sociais nos EUA cresceram estrondosamente, culminando no crescimento de bairros de

⁴⁸ MEGADETH. *Rust in Peace... Polaris*. Dave Mustaine [Compositor]. In: _____. **Rust in Peace**. Capitol Records, 1990. 1 CD (ca. 40 min) Faixa 9 (5 min 44 s).

⁴⁹ NUCLEAR ASSAULT. **Game Over**. Combat Records, 1986. 1 CD (ca. 35 min).

⁵⁰ METALLICA. **Master of Puppets**. Elektra, Music For Nations, Vertigo, 1986. 1 CD (ca. 54 min).

⁵¹ Para uma discussão mais aprofundada desse contexto, Cf: KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia**: estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru: EDUSC, 2001.

⁵² O subgênero teria se originado na Califórnia, tendo sido fortemente influenciando pelo *punk Rock* e por bandas como o *Mötörhead*, além de algumas bandas do movimento conhecido como *New Wave of British Heavy Metal*, como *Iron Maiden* e *Judas Priest* (embora essa última já tivesse considerável visibilidade antes do surgimento do citado movimento). Seu primeiro exemplar teria sido o álbum de estreia do *Metallica*, *Kill'em All*, e este se caracteriza por muita velocidade, letras com temas que explicitam – em consonância com a música – agressão e crítica, como forma de intensificar a reflexão, gravações sujas, muitas vezes propositalmente, e cujos vocais costumam ser ‘rasgados’ ou com presença constante de *drives*.

periferia, aumento da criminalidade, violência urbana e a expansão do tráfico de drogas.⁵³

Nesse mesmo período surgiu a *Parents Music Resource Center* ou PMRC, comitê formado, inicialmente, por esposas de políticos e/ou homens envolvidos com a política de Washington D.C., que resultou numa espécie de ‘caça às bruxas’ a diversos artistas por conta de letras que tivessem referências à violência, uso de drogas, ocultismo e sexo. Robert Walser em seu *Running with the devil* faz uma longa discussão a respeito do comitê, refutando uma série de argumentos do grupo capitaneado por Tipper Gore, mulher do então senador e futuro vice-presidente Al Gore.⁵⁴

Esse panorama é compreensível diante da guinada conservadora dos anos Reagan a qual tanto Kellner se refere, onde os ouvintes são tratados como vítimas indefesas que devem ser protegidas pela censura de produtos da cultura da mídia convenientemente selecionados.⁵⁵ A década seguinte, embora tenha sido comercialmente pouco frutífera para o *Heavy Metal*,⁵⁶ contém interessantes exemplares de bandas e músicas em particular que se destacaram pela relação com o contexto social e, de acordo com nosso recorte, militarista. Entre eles, *Symphony of Destruction*,⁵⁷ do Megadeth, *Afraid to Shoot Strangers*,⁵⁸ do Iron

⁵³ O ‘sucateamento’ da sociedade, por assim dizer, e os problemas citados são representados nos trabalhos de muitas bandas, mas não apenas no *Thrash Metal*. Citaremos o exemplo da banda *Lynyrd Skynyrd*, que com seu rock sulista fortemente influenciado pelo *Blues*, *Country*, entre outros, voltou à ativa em 1991 com músicas que atentavam para tais questões de forma mais conservadora do que sua formação anterior, ativa até o álbum *Street Survivors*.

⁵⁴ WALSER, Robert. **Running with the devil: power, gender, and madness in Heavy Metal music**. Middletown: Wesleyan University Press, 1993, p. 137-161.

⁵⁵ Uma discussão um pouco mais aprofundada a respeito disso pode ser encontrada em: WALSER, Robert. **Running with the devil: power, gender, and madness in Heavy Metal music**. Middletown: Wesleyan University Press, 1993, p. 140-145.

⁵⁶ A despeito do sucesso comercial de algumas bandas nos Estados Unidos, como o *Pantera* e o álbum autointitulado do *Metallica*, mais conhecido como *Black Álbum* por sua capa preta, um dos álbuns comercialmente mais bem sucedidos da história do *Rock* e *Heavy Metal*.

⁵⁷ MEGADETH. *Symphony of Destruction*. Dave Mustaine [Compositor]. In: _____. **Countdown to Extinction**. Capitol Records, 1992. 1 CD (ca. 48 min) Faixa 2 (4 min 03 s).

Maiden, todo o álbum *Dead Winter Dead*,⁵⁹ do Savatage, entre tantos outros.

A construção desse panorama até aqui, ainda que superficial, contribui para a discussão em um ponto em particular. Sua importância reside no estudo da cultura da mídia e de seu papel em nossa sociedade contemporânea, pois como afirma Kellner,

o melhor modo de desenvolver teorias sobre mídia e cultura é mediante estudos específicos dos fenômenos concretos contextualizados nas vicissitudes da sociedade e da história contemporâneas. Portanto, para interrogar de modo crítico a cultura contemporânea da mídia é preciso realizar estudos do modo como a indústria cultural cria produtos específicos que reproduzem os discursos sociais encaixados nos conflitos e nas lutas fundamentais da época.⁶⁰

O *Heavy Metal* é um produto dessa cultura da mídia, provido de problemas e pontos de reflexão como qualquer outro produto desta, inserido no presente a nível global e contando com uma base de fãs que ultrapassa fronteiras nacionais. Isto posto, discutiremos brevemente a história do presente como objeto de estudo.

1.4 Por uma história do presente

Durante décadas, foram muitos os historiadores que defenderam, tal qual Fernand Braudel, que os acontecimentos, quando vistos sob outro prisma que evidenciam a longa duração conjectural e estrutural da história, acabam sendo percebidos de forma diferenciada e, talvez, apareçam de forma menos relevante. É importante, porém, não relegar eventos específicos ao esquecimento absoluto em detrimento da contextualização que leva ao mesmo.

Tal atitude, se não estiver bem fundamentada em uma justificativa, pode ser um equívoco considerável. Ainda remetendo a

⁵⁸ IRON MAIDEN. *Afraid to Shoot Strangers*. Steve Harris [Compositor]. In: _____. **Fear of the Dark**. EMI, 1992. 1 CD (ca. 58 min) Faixa 12 (6 min 56 s).

⁵⁹ SAVATAGE. **Dead Winter Dead**. Atlantic/WEA, 1995. 1 CD (ca. 52 min).

⁶⁰ KELLNER, Op. Cit., p. 13.

grandes nomes da historiografia do século XX, não podemos esquecer que tanto para Marc Bloch quanto Lucien Febvre o presente era fundamental. Para o primeiro, o passado por si só não poderia ser considerado um objeto de estudo, se não contextualizado com o presente que pauta a reflexão e os estudos históricos. Para Febvre, o presente era passível de dar o rumo desses mesmos estudos.⁶¹

Há certo temor, por parte de alguns, ao se trabalhar com a história do presente, por conta de uma possível confusão metodológica com a Sociologia. Paul Veyne fez uma conhecida discussão a respeito do problema da semelhança entre esta área do conhecimento a história do presente, afirmando que a Sociologia “é uma pseudociência, originada das convenções acadêmicas que limitam a liberdade da história”.⁶² A despeito de sua colocação passível de severas críticas, essas ‘convenções acadêmicas’ que tiram o presente do escopo do historiador são perceptíveis. Contudo, o diálogo constante entre História, Sociologia e outros campos das ciências humanas produzem um valioso material. Autores clássicos, entre eles alguns aqui citados, reconhecem a dívida de sua análise para com outros campos de conhecimento. Dentro deste trabalho, temos Simon Frith, que divide seu *Music for pleasure* entre artigos jornalísticos escritos durante anos e análises do ponto de vista sociológico; Douglas Kellner, que relaciona História, Sociologia, Psicanálise, entre outras áreas; Robert Walser, que além de traçar um panorama histórico do estilo, faz bem seu papel de musicólogo tanto quanto antropólogo, ao realizar diversas entrevistas e enquetes para desenvolver seu argumento, entre outros passíveis de citação.

A partir, especialmente, dos anos 1980, ocorreu nos meios acadêmicos de muitos países o que ficou conhecido por muitos como ‘guinada cultural’, e fontes como música, cinema, memória, relatos orais, entre tantos outros, ganham mais espaço dentro da academia. Jean-François Sirinelli questiona se essa postura

não é igualmente o reflexo de uma interrogação coletiva misturada com inquietação sobre a definição e o lugar da cultura em nossa sociedade. Esta, marcada por uma potencialização da

⁶¹ CHAUVEAU, Agnès; TÉTART, Philippe. “Questões para a história do presente”. In: _____; _____. **Questões para a história do presente**. Bauru: EDUSC, 1999, p. 10.

⁶² VEYNE, Paul. **Como se escreve a história; Foucault revoluciona a história**. 4ª ed., Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2008, p. 216.

imagem e do som, vê progressivamente impor-se uma definição diluente do objeto cultural.⁶³

É justamente a partir desse período que análises nesse sentido começam a aparecer com mais frequência. É nesse contexto, por exemplo, que surgem muitas das obras aqui utilizadas, como o frequentemente citado *A cultura da mídia*, de Kellner, que analisa exemplares da Cultura da Mídia, principalmente, oriundos dos anos 1980. Um esforço que pode ser muito bem classificado como o de se fazer uma história do presente, sob alguns de seus aspectos.

Quando uma das questões relativas à pesquisa e análise envolve ideologia, ainda mais se tratando do tempo presente, a importância de tais estudos fica ainda mais evidente, pois “um contexto histórico pode criar um clima ideológico por reverberação, ou mais precisamente, alimentar certos componentes de um clima ideológico”.⁶⁴ Por sua vez, estudos a respeito de ideologias costumam andar alinhados a estudos sobre o político, e “os fenômenos de cultura política só podem ser compreendidos numa perspectiva de duração muito longa”.⁶⁵ Ou seja, o estudo do presente não pode ser colocado como sendo algo à parte da história em sua duração mais longa, pois está diretamente ligado a ela como parte integrante de sua estrutura. Logo, deve ser objeto de estudo também dos historiadores.

E para os historiadores do presente, muitas perspectivas encorajadoras se mostram disponíveis. Uma delas é a das questões concernentes aos nacionalismos no século XXI, algo ligado diretamente ao tema deste trabalho. Para termos uma noção apropriada da concepção de nacionalismo, trataremos algumas breves reflexões sobre o assunto a seguir, cunhando uma definição tanto para o termo “nação” quanto para “nacionalismo” a partir de nossas conclusões sobre o assunto no escopo dos estudos os quais utilizaremos. Concentraremos este debate nesta sessão para evitar futuras interrupções de narrativa mediante a necessidade do resgate de conceitos e ideias que serão discutidos a seguir.

⁶³ SIRINELLI, Jean-François. “Ideologia, tempo e história.” In: CHAUVEAU, Agnès; TÉTART, Philippe. **Questões para a história do presente**. Bauru: EDUSC, 1999, p. 88.

⁶⁴ SIRINELLI, Jean-François. “Ideologia, tempo e história.” In: *Ibid.*, p. 75.

⁶⁵ RÉMOND, René. “O retorno do político”. In: *Ibid.*, p. 54.

1.5 Nações e nacionalismos: comunidades imaginadas?

‘Nacionalismo’ é um termo cujas definições, ainda que costumem transitar por caminhos semelhantes, guardam suas devidas diferenças. Em uma definição muito básica e atrelada principalmente aos efeitos dos nacionalismos no mundo durante a Segunda Guerra Mundial, Stephen E. Ambrose afirmou que o nacionalismo seria “uma política de se colocar os interesses de sua própria nação à frente dos interesses de todas as outras nações e dos interesses comuns da humanidade”.⁶⁶

Esta definição poderia parecer suficiente para o uso neste trabalho, contemplando o senso comum a respeito do tema. No entanto, é dever acadêmico refletir sobre as definições de termos mais complexos os quais discutimos: e nesse sentido, a definição de Ambrose é deveras rasa. Para cunharmos uma definição mais adequada, dialogaremos com alguns estudiosos que já se debruçaram sobre o tema, tentando entender os principais paradigmas dos estudos a respeito das nações e nacionalismos.

Sendo de vital importância para a compreensão de eventos-chave da história do século XX, o nacionalismo é, segundo Aijaz Ahmad, um fenômeno que entra, pelo menos a partir de 1940, numa disputa triangular com o Capitalismo e o Socialismo,

numa dialética estranhamente assimétrica na qual nem o capitalismo nem o socialismo foram capazes de se desviar da questão do nacionalismo porque o próprio nacionalismo não consegue encontrar sua própria materialidade e seu conteúdo concretos nesses tempos fora do conflito de classes [...].⁶⁷

O desenvolvimento dos argumentos de Stephen E. Ambrose perpassam as bases mais comuns da constituição dos nacionalismos como a etnia, a religião, a língua, elementos culturais, entre outros, como sustentáculos da ideia de nação, apresentando como o nacionalismo se sobressaiu diante dos embates ideológicos presentes no

⁶⁶ AMBROSE, Stephen E. “Nationalism, rise of”, In: BEAR, I.C.B; FOOT, M. R. D. (org). **The Oxford Companion to World War II**. New York: Oxford University Press, 1995, p. 774. No original: “a policy of putting the interests of one’s own nation before the interests of all other nations and the common interests of mankind” (tradução livre do autor).

⁶⁷ AHMAD, Aijaz. **Linhagens do presente**. São Paulo: Boitempo, 2002, p. 12.

início da Guerra. Para o autor, enquanto ideologias políticas vêm e vão de acordo com o contexto no qual se aplicam, o nacionalismo permanece, pois este “é baseado em uma herança comum, cultura, linguagem e religião. É usualmente, embora nem sempre, alinhada com o racismo, a crença na superioridade de uma raça em particular sobre outra”.⁶⁸

As seis principais dimensões institucionais que costumam ser levadas em consideração como traços distintivos entre nações e cujas particularidades pautam os nacionalismos, conforme apresentados por Anthony D. Smith em sua obra *Nationalism and modernism*, são:

- a) O Estado: a comparação de formas políticas desde reinados a cidades-estados, as formas multiétnicas, democráticas e nacionais dos Estados modernos contribui para revelar o quão longe o sentimento de lealdade associado com tais formas pode ir. Ainda que as nações, em suas formas modernas, tenham surgido a partir da segunda metade do século XVIII, formas análogas onde há características de ligação entre grupos de um mesmo recorte (seja ele cultural, político, étnico, etc.) existem há mais tempo.
- b) Território: novamente podemos comparar formas de ligação territorial antigas com as modernas, a despeito das especificidades que as distinguem, e sem cair na tentação de traçar uma genealogia mecanicista, tampouco nos deixarmos seduzir por anacronismos. Ainda assim, sentimentos de lealdade associados a um território abundam na história mesmo antes dos modelos de nações atuais, e o foco territorial pode, por exemplo, ajudar a compreender como certas paisagens, regiões e locais sagrados podem contribuir para a geração de ideias de ‘Pátria-mãe’, ‘terra natal’ e território nacional, além das fronteiras criadas pelas distinções etno-culturais.
- c) Linguagem: diante da inegável importância da linguagem para várias teorias do nacionalismo, devemos tentar entender como o sentimento nacionalista se alimenta da linguagem em diferentes momentos da história, o processo onde as línguas vernáculas ganham espaço, os movimentos que tentam reviver línguas que

⁶⁸ AMBROSE, Stephen E., Op. Cit., p. 774. No original: “it is based on a common heritage, culture, language, and religion. It is usually, although not always, closely aligned with racism, the belief in the superiority of a particular race over all other” (tradução livre do autor).

caem em desuso por conta de sua identificação étnica ou política (vide o caso irlandês), etc.

- d) Religião: torna-se importante, dado o ressurgimento de nacionalismos que carregam um caráter religioso, entender como sentimentos de caráter étnico muitas vezes antigos e formas mais recentes de nacionalismo abraçam o componente religioso, trazendo às vezes ideais de ‘povo-eleito’ e tendo grande poder de mobilização.
- e) História: fundamental na criação de nações, a história possui diferentes abordagens e caminhos de acordo com o contexto no qual se insere. A busca por uma ‘era de ouro’ passada que serve como modelo para o futuro, por exemplo, é recorrente em algumas retóricas nacionalistas, servindo de justificativa tanto para movimentos de emancipação, – como os nacionalismos anticoloniais – quanto para projetos fascistas, e é a história – mais precisamente a apropriação que se faz desta – que dá aos artífices dos nacionalismos as ferramentas para a sustentação de tal retórica.
- f) Ritos e cerimônias: cerimônias públicas, símbolos, festivais e rituais têm importante papel em certas nações no que concerne à manutenção de uma identidade coletiva e de solidariedade. A centralidade dos mitos de origem, lugares de monumentos ancestrais e de rememoração, principalmente os que relembram dos heróis caídos e mortes gloriosas, requerem atenção.⁶⁹
- g) Etnia: por vezes, grupos étnicos são bastante identificados com um único recorte geográfico tornado nação, uma homogeneidade étnica predominante que fornece importantes laços de conexão, vide os casos de Israel e Japão.

Para compreendermos a importância do conceito de nacionalismo e seus desdobramentos na história, devemos primeiramente compreender os principais paradigmas que pautam os estudos sobre o tema, que podem ser divididos da seguinte maneira, conforme o trabalho de Anthony D. Smith:

⁶⁹ SMITH, Anthony D. **Nationalism and modernism**: a critical survey of recent theories of nations and nationalism. Londres: Routledge, 1998, p. 226-227. Importante citar que, com exceção da religião e dos ritos e cerimônias, todos os exemplos citados são contemplados, em maior ou menor grau, pela obra do *Sabatón*.

- a) Primordialista: tenta entender a paixão e o sacrifício por nações e nacionalismos como derivados de atributos ‘primordiais’ de fenômenos socioculturais básicos como a linguagem, religião, território e especialmente parentesco. Sua principal contribuição se dá ao trazer à discussão a importância das ligações entre a etnia e parentesco, ou ainda entre etnia e território, capazes de gerar poderosos sentimentos de pertencimento coletivo. Um objeto frutífero para uma abordagem primordialista, por exemplo, é o caso de Israel.
- b) Perennialista: vê as nações como frutos de um processo de longa duração e tenta compreender o papel das mesmas como componentes a longo-prazo do desenvolvimento histórico. Tende a encarar as nações modernas como oriundas de laços étnicos fundamentais, ao invés de processos de modernização. Tal abordagem contribui para o entendimento de funções de linguagem e laços étnicos e o poder dos mitos de origem e metáforas familiares no que concerne ao apoio popular aos nacionalismos. Muitas de suas concepções são diametralmente opostas à abordagem Modernista.
- c) Etno-simbolista: podendo ser encarado como um híbrido entre o paradigma Primordialista e o Modernista, procura descobrir o legado simbólico de identidades étnicas para determinadas nações e mostrar como nacionalismos modernos e nações redescobrem e reinterpretam símbolos, mitos, memórias, valores e tradições de suas etno-histórias, fazendo uma ligação étnica e nacional. Busca compreender como os nacionalistas redescobrem e usam o repertório etno-simbólico para fins nacionais, principalmente os mitos e memórias de uma suposta eleição étnica, sacralidade territorial, destino coletivo e de uma ‘era de ouro’ passada.
- d) Modernista: alguns dos trabalhos sobre o nacionalismo mais influentes partem desta perspectiva – talvez possamos dizer que este é, no mínimo, o caso brasileiro, ainda que algumas das principais obras que pertencem a tal paradigma não tenham sido traduzidas no Brasil. O paradigma Modernista busca compreender como nações e nacionalismos derivam de processos modernos romantizados. Segundo os modernistas, nações e suas elites mobilizam e unem nações de maneira romaneada, de modo a criar uma unidade que facilite o cenário político e seus imperativos sociais. Portanto, estes estudam

atividades ritualizadas, simbolismos e discursos que reforçam o panorama nacional de modo a atender às ordens sociais vigentes. Trabalhos como os que adiante apresentaremos resumidamente (*A invenção das tradições e Nações e nacionalismos desde 1780* de Eric Hobsbawm e Terrence Ranger e *Comunidades imaginadas* de Benedict Anderson) se encaixam neste paradigma.

- e) Pós-modernista: sugere uma fragmentação de identidades nacionais, sucedida de identidades políticas e uma cultura global ‘pós-nacional’. Traz um importante foco nas dinâmicas nacionais internas em relação às diferentes identidades que deve ser levado em consideração, mas costuma encarar o fenômeno dos nacionalismos como decadente (opinião compartilhada por Hobsbawm, que afirma ter a era dos nacionalismos ficado para trás, ao contrário da maioria dos outros modernistas), opinião da qual discordamos.⁷⁰

Dada a proeminência dos autores modernistas quanto aos estudos sobre os nacionalismos, focaremos nossos esforços em apresentar as principais proposições das obras anteriormente citadas de Eric Hobsbawm e Benedict Anderson, ressaltando também os pontos que, diante de nossa concordância com o paradigma etno-simbolista de Anthony D. Smith, nos parecem problemáticos.

Ambos os autores, Hobsbawm e Anderson, concordam que nações são construídas, e tal qual Ernst Gellner – outro influente modernista que se debruçou sobre os nacionalismos e influenciou os estudos subsequentes –, creem serem as nações frutos dos nacionalismos, e não o contrário. E para tal fim, a ‘invenção de tradições’ acaba sendo uma prática não apenas útil, mas necessária. E para dar a devida definição desta, Eric Hobsbawm afirma:

Por “tradição inventada” entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. Aliás,

⁷⁰ SMITH, Anthony D. **Nationalism and modernism**: a critical survey of recent theories of nations and nationalism. Londres: Routledge, 1998, p. 223-225.

sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado. Exemplo notável é a escolha deliberada de um estilo gótico quando da reconstrução da sede do Parlamento britânico no século XIX, assim como a decisão igualmente deliberada, após a II Guerra, de reconstruir o prédio da Câmara partindo exatamente do mesmo plano básico anterior.⁷¹

O autor divide as ‘tradições inventadas’ em três categorias: aquelas que estabelecem ou simbolizam a coesão social ou as condições de admissão de um grupo ou de comunidades reais ou artificiais; aquelas que estabelecem ou legitimam instituições, *status* ou relações de autoridade; e aquelas cujo propósito principal é a socialização, objetivando inculcar ideias, sistemas de valores e padrões de comportamento aos membros de um contexto (tomamos aqui como exemplo, de acordo com o tema, os indivíduos de uma nação).⁷²

Quanto às ‘tradições inventadas’, Smith afirma – não sem negar as invenções e construções – que muitas destas só ressoam entre a população porque se baseiam em tradições e elementos anteriores, despertando o interesse e/ou empatia do público. Além do mais, a conotação de artificialidade do termo ‘invenção’, como algo fabricado do nada, prejudica seu uso, segundo Smith. Para este, chamar certas tradições de ‘inventadas’ não faria justiça à complexidade de suas reconstruções e reinterpretações por parte do público.⁷³

Já Benedict Anderson oferece uma abordagem diferente à questão da construção nacionalista por parte das elites e as respostas por parte das ‘massas’, dando maior espaço às dimensões subjetivas e à cultura. Para o autor, nações são ‘comunidades imaginadas’, cujos membros são fortemente ligados por fatores como os que citamos anteriormente, mas especialmente pela linguagem – e as normatizações ortográficas a partir da escolarização e da oficialidade de idiomas – e pela morte. As mortes e tragédias transformam a fatalidade em continuidade, ligando os mortos aos não-nascidos. Para Anderson, portanto, a nação seria “uma

⁷¹ HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terrence. **A invenção das tradições**. 6ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008, p. 9.

⁷² *Ibid.*, p. 17.

⁷³ SMITH, Anthony D. **Nationalism and modernism**: a critical survey of recent theories of nations and nationalism. Londres: Routledge, 1998, 129-130.

comunidade política imaginada – e imaginada tanto inerentemente limitada quanto soberana”.⁷⁴ Estas são imaginadas porque “mesmo os membros da menor das nações nunca conhecerão a maioria dos seus membros, encontra-los, ou mesmo ouvirá falar deles, e ainda assim, nas mentes de cada um deles vive a imagem de sua comunhão”.⁷⁵

A noção de ‘comunidades imaginadas’, no entanto, carece de um problema semelhante ao da noção de ‘invenção das tradições’, posto que ‘invenção’ e ‘imaginação’ são termos facilmente tratáveis em termos de ‘ilusão’, algo desligado do contexto material das nações ou suas ‘tradições’. Anderson também dá a entender que a nação, ao carecer de suas representações culturais ‘imaginadas’, não se sustentaria, pois essa seria apenas uma soma de representações culturais, ignorando as instituições, economia, entre outros aspectos que mantém a coesão social na vida material cotidiana. Além do mais, para seu povo, uma nação não é apenas imaginada, mas vivida e sentida.⁷⁶

Smith argumenta que o critério de Anderson em relação à linguagem e ao papel da escrita – especialmente das elites – na definição de uma mentalidade nacional relega a um segundo plano elementos como etnia, religião, entre outros, apontando a língua como a principal definidora da nação. Para Smith, isso é tão aberto que qualquer ‘comunidade imaginada’ (uma cidade-estado, um reino ou um império colonial com uma única língua) poderia ser chamada de nação por seus membros.

Comunidades nacionais proveem grandes narrativas históricas e linguísticas, que são vitais para sua sobrevivência e renovação. Mas elas contêm muito mais do que isso – símbolos, mitos, valores e memórias, ligações, costumes e tradições, leis, instituições, rotinas e hábitos –

⁷⁴ ANDERSON, Benedict. **Imagined communities**: reflections on the origin and spread of nationalism. 2a ed. London: Verso, 1991, p. 6. No original: “an imagined political community – and imagined as both inherently limited and sovereign” (tradução livre do autor).

⁷⁵ Idem. No original: “the members of even the smallest nation will never know of their fellow-members, meet them, or even hear of them, yet in the minds of each lives the image of their communion” (tradução livre do autor).

⁷⁶ SMITH, Anthony D. Op. Cit., p. 137.

todos componentes da complexa comunidade que é uma nação.⁷⁷

Nesse sentido, há convergência entre as proposições de Anthony D. Smith e o sociólogo Manuel Castells. Este, ao discutir o papel da ideia de ‘identidade’, resgata alguns dos trabalhos aqui citados a respeito dos nacionalismos, e tece uma importante crítica ao conceito de ‘comunidades imaginadas’ de Anderson. Castells prefere se referir a um conjunto de ‘imagens comunais’, pois sua concepção parte do pressuposto que o senso de pertencimento comunal parte das experiências compartilhadas, não de elementos em comum isolados como etnia ou língua. Como exemplo, o autor cita os Estados Unidos e o Japão como dois países onde o sentimento nacionalista tem grande força, mas do ponto de vista étnico – e podemos dizer, até certo ponto no caso dos EUA, linguístico – são diametralmente opostos: enquanto o Japão é uma das comunidades mais homogêneas do mundo nesse sentido, os EUA são profundamente heterogêneos. Enquanto isso, regiões onde uma identificação nacional própria é existente e há considerável homogeneidade étnica e linguística, além de ideias mais ou menos definidas de território, como a Catalunha, Quebec, e Palestina, não conseguiram se converter em Estados.⁷⁸

Parece também convergir com estas posturas a opinião de Patrick J. Geary. Para o autor, ainda que não seja equivocado se referir a grupos ou classes que inventam tradições e ligações em benefício próprio, e que haja algum grau de ‘imaginação’ em diversas comunidades,

seria absurdo sugerir que, pelo fato de essas comunidades serem em certo sentido “imaginadas”, elas devam ser descartadas ou trivializadas, ou deduzir que “de certa forma imaginadas” seja sinônimo de “imaginárias” ou “insignificantes”. Mesmo que as formas específicas de Estados-nações de base étnica dos

⁷⁷ Ibid., p. 138. No original: “National communities do purvey great historical and linguistic narratives, which are vital to their survival and renewal. But they contain much else besides—symbols, myths, values and memories, attachments, customs and traditions, laws, institutions, routines and habits—all of which make up the complex community of the nation” (tradução livre do autor).

⁷⁸ CASTELLS, Manuel. **La era de la información: economía, sociedad y cultura**. Vol II: el poder de la identidad. Ciudad de México: Siglo veintiuno editores, 2001, p. 51-52.

dias de hoje tenham de fato sido geradas pela imaginação de românticos e nacionalistas do século XIX, isso não significa que outras formas de nações imaginadas não tenham existido no passado – formas tão poderosas como as do mundo moderno, mesmo que muito diferentes. Acadêmicos, políticos e poetas do século XIX não inventaram o passado do nada. Eles se basearam em tradições, fontes escritas, lendas e crenças preexistentes, mesmo que as tenham usado de novas maneiras para forjar unidade ou autonomia política. Além disso, mesmo que essas comunidades sejam em certo sentido imaginadas, elas são bem reais e muito poderosas: todos os fenômenos históricos importantes são de certa forma psicológicos, e os fenômenos mentais – do extremismo religioso à ideologia política – provavelmente mataram mais gente do que qualquer outra coisa, com exceção da peste negra.⁷⁹

Percebe-se, na afirmação de Geary, uma possível adesão ao paradigma etno-simbolista de Smith. Para Geary, contudo, mesmo que haja respaldo histórico nas histórias, memórias e vivências dos povos, mitos nacionais são seguidamente utilizados com fins políticos e econômicos, tanto que o autor dedica toda a obra acima referenciada a desmistificar histórias passadas, nas formas em que elas são usadas no presente para reforçar identidades e, conseqüentemente, alteridades, especialmente a partir de parâmetros étnicos. O autor é enfático: “Essa pseudociência [o nacionalismo étnico] destruiu a Europa duas vezes, e ainda pode fazê-lo novamente”.⁸⁰

Uma pergunta permanece, a despeito das convergências e divergências dos diferentes paradigmas de estudos sobre os nacionalismos: a que interesses eles atendem?

Buscamos nas reflexões de Aijaz Ahmad caminhos para tais entendimentos. Para o autor, textos culturais nacionalistas (como as músicas que este trabalho objetiva analisar) podem atender tanto a nacionalismos conservadores destinados a manter um *status quo*,

⁷⁹ GEARY, Patrick J. **O mito das nações**: a invenção do nacionalismo. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2005, p. 28-29.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 24.

advogando homogeneidade, pureza e condições excepcionais de distinção perante o ‘outro’ – e nacionalismos tendem a ser encarados dessa maneira, geralmente – quanto progressistas, como os nacionalismos anti-imperialistas e anticoloniais que emancipam e politizam os povos aos quais estes pertencem. Estes não possuem essência própria que determine sua trajetória: ao invés disso, sua essência lhe é dada pelos grupos que se apropriam deles.⁸¹

A ideia de que “cada nacionalismo está sempre *situado* em conjunturas históricas específicas e projetos de classe específicos”⁸² defendida por Ahmad é de grande valia. Questiona as proposições de que os nacionalismos são essencialmente burgueses, levando em conta que os pobres, os derrotados, os sitiados, entre outros, possuem seu lugar na história dos nacionalismos, muitas vezes como protagonistas e não apenas como ‘massa de manobra’ para elites manipuladoras de sentimentos, numa relação vertical e unidirecional. Além do mais, a retórica nacionalista das elites tende a aglutinar indivíduos com experiências e vivências totalmente distintas sob uma característica que pouco enraizamento tem em suas vidas materiais, como etnia, por exemplo. “Um vendedor ambulante judeu no *Lower East Side* passa então a ter algo mais fundamentalmente em comum com um magnata judeu de Wall Street do que todos os vendedores ambulantes de diferentes grupos étnicos poderiam jamais compartilhar”.⁸³

Encontramos, portanto, convergências entre Anthony D. Smith, Manuel Castells, Patrick J. Geary e Aijaz Ahmad, que não classificam os nacionalismos como essencialmente de elite. Castells ainda vai mais além e argumenta que um nacionalismo pode, inclusive, não estar diretamente dependente de um Estado, sendo uma identidade independente – e, portanto, não necessariamente ligado ao surgimento das nações modernas no século XVIII cujo impulso se deu com mais força no século XIX.⁸⁴

A partir destas conclusões, definimos a nação – admitindo a possibilidade de lacunas como quaisquer outras definições de

⁸¹ AHMAD, Aijaz. **Linhagens do presente**. São Paulo: Boitempo, 2002, p. 223-224.

⁸² Ibid., p. 225.

⁸³ Ibid., p. 235.

⁸⁴ CASTELLS, Manuel. **La era de la información: economía, sociedad y cultura**. Vol II: el poder de la identidad. Ciudad de México: Siglo veintiuno editores, 2001, p. 52-53.

fenômenos complexos – como uma comunidade ligada por experiências em comum (atreladas a aspectos de vivência em comunidade como língua, etnia, religião, história comum, ritos e cerimônias, entre outros) e localizada dentro de um recorte geográfico cuja delimitação se dá através de uma localização territorial sustentada por princípios políticos, independente de sua homogeneidade ou heterogeneidade linguística e cultural – como a Rússia, por exemplo, que é extensa e comporta diversas línguas, etnias e especificidades. Já o nacionalismo ultrapassa as fronteiras políticas estatais, tendo a mesma base de experiências vividas e tendo seu recorte geográfico ditado por questões de cunho sociocultural ligadas à vivência cotidiana, sem necessariamente depender de uma nação soberana já estabelecida para existir.

Seriam as retóricas nacionalistas presentes na obra do *Sabatón* conservadoras ou progressistas? Ancoram-se em aspectos como território, unidade política estável, língua, etnia, entre outros? Tentaremos analisar e expor nossas conclusões a respeito destes pontos no decorrer do trabalho.

1.6 Vertentes da História Militar

Antes de finalizarmos as discussões teórico-metodológicas, tentaremos dar uma breve dimensão das três vertentes da História militar presentes na Historiografia contemporânea a partir do trabalho de Robert M. Citino, especialista em história militar operacional e professor da *Eastern Michigan University*, sem ignorar o trânsito de ideias e métodos entre elas, mas buscando compreender suas diferenças fundamentais. Julgamos ser importante tal diferenciação por dois principais motivos: a) para apresentar a forma como trabalhamos com a História militar, haja vista que a demanda por obras a respeito de guerras e batalhas possuem para o público em geral deve ser atendida de forma consciente e responsável; e b) as músicas do *Sabatón* que analisaremos bebem diretamente de eventos relacionados à Segunda Guerra Mundial, e para fazer tal análise é absolutamente fundamental não apenas dialogar com trabalhos de história que se debruçaram sobre o tema durante os séculos XX e XXI, mas estar ciente de como as diferenças entre vertentes afetam as obras sobre temas belicistas.

Robert Citino divide a História militar em: ‘História militar operacional tradicional’, ‘Nova história militar’ e ‘História cultural da guerra’. A primeira delas seria a história militar tradicional voltada para as minúcias dos combates, seus aspectos técnicos e operacionais. Se no

passado preocupavam-se essencialmente com as falhas de generais e flertavam com o ‘se’ constantemente (“se General X tivesse feito A ao invés de B, General Y não teria vencido”), abriram seu escopo para questões culturais, sociológicas e mesmo abraçam por vezes a psicologia coletiva.⁸⁵ Possui grande demanda e seus livros costumam ser bem vendidos entre o público entusiasta a respeito de temas militares. Contudo, tem pouquíssimo prestígio acadêmico, algo que Citino faz questão de ressaltar.

A segunda vertente, dominante durante muito tempo, busca o nexo entre exércitos e sociedades, sem necessariamente se interessar pelas batalhas em si. São frutos desta abordagem muitas das obras revisionistas que o século XX nos proporcionou, quebrando certos maniqueísmos e fazendo com que a guerra deixe de ser um evento histórico bilateral para se tornar poligonal e complexo. Para os adeptos da vertente anterior, o longo domínio da Nova história militar já seria o bastante para que ela deixasse de se considerar ‘nova’; além do mais, a mesma é acusada de “estar interessada em tudo sobre exércitos, exceto a forma como eles lutam, interessados em tudo sobre guerra, exceto campanhas e batalhas”.⁸⁶

Por fim, temos o que Robert Citino chama de “História cultural da guerra”. Não temos ainda uma conclusão a respeito da precisão desta definição, mas por uma questão de entendimento, esta vertente seria resultado do impacto da Nova história cultural e as pesquisas a respeito de história e memória sobre os estudos militares. O autor afirma:

A noção de que a “verdade” histórica é uma questão de mudança de marés, no entanto, que muitas vezes é refratada por preocupações do presente, e que pode ser mobilizada por poderosas elites políticas e sociais, tornou-se parte da paisagem da história militar. Assim também é a noção de que a maneira pela qual nós escolhemos lembrar certos eventos históricos – e ‘esquecer’

⁸⁵ CITINO, Robert M. Military histories old and new: a reintroduction. **American History Review**, v. 112, n° 4, 2007, p. 1070-1090. Disponível em <<http://ahr.oxfordjournals.org/content/112/4/1070.full.pdf>> +html> Acesso em 30 abr 2015, p. 1079. Vale citar que, em geral, as músicas do *Sabaton* tendem a sustentar uma narrativa que aparenta pertencer a esse tipo de vertente.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 1071.

outros – é um indicador muito significativo dos valores contemporâneos.⁸⁷

Esta é, precisamente, a vertente com a qual trabalhamos. Ainda que sejamos leitores de muitos trabalhos identificáveis como pertencentes às vertentes anteriormente citadas, julgamos ser essa a mais essencial no que concerne à nossa problemática, anteriormente citada. A obra do *Sabaton* comumente dialoga com a noção de rememoração, verdade histórica, entre outros que a ‘História militar cultural’ aborda de forma mais precisa. No entanto, devemos deixar claro que nossa abordagem não nega uma ‘inexistência de verdade’ – ou ‘realidade histórica’, se quisermos aproximar nossa fala a de Citino –, pois não poderíamos concordar mais com a colocação de John Lynn quando este afirma que

Proponentes extremos da história cultural podem disputar a própria existência da realidade, já que tudo é percepção para eles. No reino da história militar, tais discussões tênues tendem a se tornar tolas. Milhares de mortos e feridos como resultado de uma batalha é o tipo de fato duro que desafia jogos intelectuais. De fato, seria difícil andar pelos campos de batalha de Gettysburg, Somme ou Bulge – todos lugares de ferozes batalhas, horrendos derramamentos de sangue e restos mutilados de corpos humanos – e ir embora com a sensação de ter visitado apenas uma ‘construção’.⁸⁸

⁸⁷ Ibid., p. 1082. No original: “The notion that historical “truth” is a matter of shifting sands, however, that it is often refracted by present-day concerns, and that it can be mobilized by powerful political and social elites has become part of the military historical landscape. So too is the notion that the manner in which we choose to memorialize certain historical events—and to “forget” others—is a highly significant indicator of contemporary values” (tradução livre do autor). Optamos por traduzir “*shifting sands*” (algo como “mudança das areias” para “mudança de marés”) por ser uma gíria análoga mais compreensível para o leitor brasileiro.

⁸⁸ Ibid., p. 1086. No original: “extreme proponents of cultural history might dispute the very existence of reality, since all is perception to them. In the realm of military history, such airy discussions tend to become foolish. Thousands of dead and wounded as a result of battle is the kind of hard fact that defies intellectual games.” Indeed, it would be hard to tour the battlefields of

Tais massacres, perdas materiais e sofrimento humano contribuíram com grandes mudanças que até nossos dias afetam milhões de vidas; portanto, nos ateremos à forma como eventos oriundos dessa guerra reaparecem em nossos dias.

A discussão de todos esses aspectos até aqui – metodologia de análise de obras musicais, a definição estética do *Heavy Metal*, sua aplicabilidade ao contexto social, sua conseqüente relevância, importância da história do presente, nacionalismos e história militar principalmente – se faz necessária para que não haja dúvidas da relevância de um trabalho como este apresentado; ansiamos que tal referência de análise multiperspectívica – a qual Douglas Kellner defende com afinco – possa ser útil a todos os historiadores, sociólogos, musicólogos, entre outros, que desejam ter na música, principalmente de momentos mais recentes, seu objeto de estudo acadêmico.

Gettysburg or the Somme or the Bulge—all sites of fierce fighting, horrendous bloodletting, and the mangled remains of human bodies—and come away with a sense that one had just visited a ‘construct’.” (tradução livre do autor).

CAPÍTULO II

HISTÓRIA, MEMÓRIA E IDENTIDADE NA POLÔNIA

“Os poloneses atacam com enorme tenacidade, provando repetidas vezes que realmente sabem morrer.”

Kurt Meyer⁸⁹

Em agosto de 2012, na 18ª edição do festival *Przystanek Woodstock*,⁹⁰ um dos maiores festivais de música da Europa, a banda sueca *Sabaton* fechava a última noite. Sendo aquele um dos shows da turnê do bem sucedido álbum *Carolus Rex*, a banda decidira gravar um DVD ao vivo no mesmo show. Diante de um público estimado de 600.000 pessoas,⁹¹ o *Sabaton* executou alguns de seus maiores sucessos para um público extremamente receptivo, tendo como um dos ápices a execução da segunda música do *set-list*, a faixa *Uprising*. Ao assistir a apresentação, é perceptível a euforia do público, formado majoritariamente por poloneses, ao ouvir uma música que toca em um tema importante de sua história.

Ao fim da execução da terceira música do *set-list*, *Gott mit uns*, a banda agradece ao público. Joakim Brodén, o vocalista, se dirige então aos fãs com as seguintes palavras:

Vocês sabem... Desde, eu acho, 2008, muitos de vocês talvez já saibam disso, mas nós temos uma relação muito especial com esse país, e eu realmente gostaria de dizer obrigado por todo o suporte nesses anos. Não há muitos países que se

⁸⁹ HASTINGS, Max. **Inferno**: o mundo em guerra 1939-1945. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2012, p. 26.

⁹⁰ Segundo o site do festival, o mesmo ocorre sempre perto do início de agosto em Kostrzyn nad Odrą, na Polônia, sendo organizado pela Grande Orquestra da Christmas Charity Foundation. Em 2015, o maestro da orquestra, Jurek Owsiak, recebeu o prêmio de Melhor Promotor de Festival no International Music Industry Awards, em Los Angeles. Cf: Woodstock Festival Poland. "About". Disponível em <http://woodstockfestival.pl/en/woodstock_festival/about> Acesso em 06 ago 2015.

⁹¹ Outros dados apontam um número de aproximadamente 550.000 pessoas. Cf: Jakub Pikulik. "Woodstock 2012 miął bezpiecznie (wideo)". Disponível em <http://www.gazetalubuska.pl/apps/pbcs.dll/article?AID=/20120811/PRYZYSTANEK_WOODSTOCK/120819994> Acesso em 24 Abr 2014.

preocupam tanto com sua própria história como vocês. Então, sério, obrigado.⁹²

Ao se aprofundar na história polonesa e, principalmente, conhecendo a trajetória da banda em questão, fica mais do que claro que as palavras de Joakim Brodén não são apenas simples adulação ao público, já que as experiências da banda com a Polônia certamente devem ter passado esta impressão ao músico, como este capítulo busca demonstrar.

O presente capítulo, além de apresentar a forte ligação entre a banda *Sabaton* e o público polonês, buscará compreender a forma como a história e a memória polonesas sobre a Segunda Guerra Mundial se constituíram com o passar das décadas, fazendo a necessária contextualização histórica desta construção e relacionando não apenas com a produção das músicas que aqui serão analisadas, mas também buscando compreender o que permitiu que a banda fizesse tamanho sucesso em terras polonesas, como veremos adiante a partir da repercussão que alguns jornais locais nos demonstram.

Este capítulo destina-se a uma análise voltada para um único país, mas suas lições podem – e pensamos que devem – trazer reflexões para outros contextos, mesmo que minimamente semelhantes.

A música, com seu poder de dialogar com estados afetivos (seja exclusivamente por seus aspectos líricos ou pelos musicais, normalmente ambos simultaneamente), é uma poderosa ferramenta de comunicação. A partir de sua própria linguagem e suas peculiaridades, ela pode estabelecer conexões com a ‘bagagem cultural’ dos indivíduos que a consomem, algo que é pertinente ter em vista ao analisarmos músicas com temáticas de guerra. E certas músicas que trazem esse tema costumam dialogar com essas bagagens que seus ouvintes carregam, seja a partir do aspecto musical, trazendo músicas empolgantes que casam com a intensidade do evento histórico representado ou ambientações que remetem à trilhas sonoras de filmes de guerra, com o intuito de emocionar o ouvinte, seja a partir das letras que carregam discursos a respeito de sacrifícios heroicos, glória, a luta contra inimigos numericamente superiores e mais poderosos (sendo ela vitoriosa ou não), entre outros.

⁹² SABATON. Gott mit uns. J. Brodén, P. Sundström [Compositores]. In: _____. **Swedish Empire Live**. Nuclear Blast, 2013. 1 CD (ca. 79 min) Faixa 4 (4 min 07s).

Pretendemos levar em conta estes aspectos, fundamentais para a análise da música como fonte histórica. Além disso, tentaremos apresentar uma contextualização aprofundada dos eventos representados nas três faixas que serão aqui analisadas, *40:1, Uprising e Aces in Exile*, além de discutirmos a relação entre história e memória, buscando não repetir em demasia o que os estudos históricos já consolidaram a respeito, mas tentando não deixar lacunas para o devido entendimento dos leitores e leitoras sobre este tema.

Apresentaremos rapidamente um histórico sobre a banda.

2.1 O *Sabaton*

Ao contrário de outras bandas com muito tempo na ativa, o *Sabaton* não possui muitas informações disponíveis sobre sua origem. Sabe-se que a banda se formou em 1999 na cidade de Falun, Suécia, tendo lançado no ano 2000 a demo⁹³ *Fist For Fight*. O álbum trazia uma sonoridade mais voltada para o *Power Metal*,⁹⁴ e no que concerne aos aspectos líricos, o grupo se mostrava fortemente influenciado por bandas como a estadunidense *Manowar*, tendo inclusive contratado para a criação da capa do álbum o artista Ken Kelly, que por muito tempo trabalhou com a citada banda. Nesse meio tempo, o *Sabaton* se dedicou principalmente a tentar se consolidar na cena musical local.

Já no ano de 2005 o *Sabaton* lança seu primeiro álbum oficial, *Primo Victoria*, sendo majoritariamente composto por músicas com a temática sobre guerras que consagrou a banda no futuro. Percebe-se que grande parte do álbum é voltada para eventos nos quais estava envolvido o exército dos Estados Unidos, talvez numa tentativa de aproveitar um possível contexto favorável para entrar no mercado do país, durante um momento em que a invasão ao Iraque ainda continuava em voga. Apenas

⁹³ ‘Demo’ é a abreviação de ‘*demonstration*’, ou ‘demonstração’. Normalmente são gravações amadoras, podendo ou não ser gravadas em estúdio, e sem vínculos com gravadoras. Costumam ser usadas como uma forma de ‘portfólio’ para as bandas que as gravam.

⁹⁴ *Power Metal* é um subgênero do *Heavy Metal* caracterizado por músicas mais rápidas que o habitual, acompanhadas pela bateria executando as músicas com muitos trechos – ou mesmo a música toda – com pedais duplos, muita melodia por parte das guitarras e, ainda que não seja regra, costumam ter vocais muito técnicos, capazes de atingir notas muito altas. Em muitos momentos, o *Sabaton* se encaixa nesta definição, à exceção dos vocais, mais graves e que fazem uso de *drives*, técnica vocal responsável por executar uma voz mais rouca, rasgada.

a partir da turnê do álbum *The Art of War* o grupo conseguiu fazer seu primeiro show nos Estados Unidos, mais precisamente no festival *Prog Power*, em 11 de setembro de 2009.

Sobre a escolha da banda pela temática a respeito de guerras, Pär Sundström, baixista, segundo compositor e letrista do grupo (depois do vocalista Joakim Bróden) respondeu, em entrevista ao site russo *Headbanger.ru* realizada em 2014:

Em 2005 nós estávamos sentados e, tipo, "Ok, nós precisamos de algumas letras pra um álbum aqui". E nós dois dissemos que queríamos escrever sobre algo que era do mundo real. Nós não queríamos escrever músicas sobre histórias fictícias; nós queríamos pensar sobre algo que fosse real. E esse tema histórico era algo em que nós estávamos interessados. Então nós descobrimos que, tipo, "Ok, é legal escrever letras sobre isso, pesquisar" e agora nós achamos um tipo de identidade nisso. Nossos fãs podem ir mais fundo nas músicas e eu realmente gosto disso. Eu penso que as letras são também parte da música; não é só sobre a música. Se nós pudermos contar uma história, há mais histórias empolgantes no mundo real do que há em mundos fictícios.⁹⁵

Em outra entrevista, o músico revela que a prática se iniciou diante da inspiração dele e de Joakim Bróden no filme *O resgate do soldado Ryan*, que resultou na música *Primo Victoria*, que representa o desembarque na praia de Omaha – música esta que até hoje é, possivelmente, o maior clássico da banda, presente em todos os shows.

⁹⁵ Ekaterina Akopova. "Sabaton: In The Army Now". Disponível em <<http://www.headbanger.ru/interviews/425?lng=en>> Acesso em 19 Out 2014. No original: "In 2005 we were sitting down and, like, "OK, we need some lyrics for an album here". And we both said that we wanted to write about something that was from the real world. We didn't want to write songs about fictional stories; we wanted to think about something that was real. And this historical theme was something we both were interested in. So we found out, like, "OK, it's fun for us to write lyrics like this, to do the research" and now we have found a kind of identity within it. Our fans can go deeper into the songs and I really like it. I think that lyrics are also a part of a song; it's not only about music. If we can tell a story, there are more exciting stories in the real world than there are in fictional worlds." (Tradução livre do autor).

Sobre a possibilidade de a banda ser acusada de glorificar a guerra, o baixista é enfático: “Eu sou contra a guerra [...] Eu queria que a guerra nunca existisse, mas, infelizmente, ela existe. Nós somos realistas. Nós sabemos que guerras acontecem, e nós cantamos sobre fatos históricos”.⁹⁶

Na sequência, em 2006, o *Sabaton* lança o álbum *Attero Dominatus*, que reforçava ainda mais a tendência da banda em voltar sua abordagem temática para conflitos armados. O ano seguinte marcou o lançamento do álbum *Metalizer*, trabalho composto para ser lançado como primeiro álbum da banda, em 2002, mas que acabou não sendo lançado por problemas da gravadora. O trabalho era muito semelhante à demo *Fist For Fight*.

Pelo recorte escolhido para este capítulo, estes álbuns serão deixados de lado; focaremos nos dois álbuns que se seguiram e que, de fato, iniciaram a trajetória da banda rumo a um novo patamar de sucesso.

Em 2008, o *Sabaton* lançava o álbum *The Art of War*. Inspirado em passagens da obra *A arte da Guerra*, de Sun-Tzu, o trabalho era formado por músicas que representavam batalhas da Primeira e da Segunda Guerra Mundial (além de duas faixas inspiradas em capítulos do livro e faixas-interlúdio). Entre as músicas, constava a faixa *40:1* (ou “Quarenta para um”), música que representava os três dias da Batalha de Wizna, entre os dias 8 e 10 de setembro de 1939, onde um contingente estimado de pouco mais de 700 soldados poloneses precisou defender sua posição diante de mais de quarenta mil soldados alemães durante a invasão alemã que culminou no início das hostilidades e a Segunda Guerra Mundial. O mesmo álbum traz a música *Union (Slopes of St. Benedict)*, sobre a Batalha de Monte Cassino, na Itália, cujas tropas aliadas eram compostas por soldados de diferentes nações, entre eles muitos poloneses. Esta, porém, não teve o mesmo impacto que a música anteriormente citada, inclusive por não citar nominalmente nenhuma das nações envolvidas.

A música *40:1*, cuja história se tornou conhecida pela banda através do contato de um fã polonês, tornou-se um grande sucesso no

⁹⁶ Lucas Aykroyd. “Sabaton makes songs of war, but promotes peace”. 2011. Disponível em <<http://www.straight.com/music/sabaton-makes-songs-war-promotes-peace>> Acesso em 09 Dez 2015. No original: “I’m against war [...] I wish war never existed. But unfortunately, it does. What we are is realistic. We know that wars happen, and we sing about historical facts.”

país. E seria apenas uma das muitas músicas da banda cuja inspiração partiu do envio de histórias por parte de seus fãs, seguindo de pesquisa em livros, internet e/ou documentários.

Após seu lançamento, os integrantes do grupo foram condecorados com o título de Cidadãos Honorários da Polônia⁹⁷, e parte da imprensa polonesa se manifestou, como no artigo de Andrzej Krajewski para o *Polska Times*, proeminente jornal polonês, onde o autor questiona aos leitores e leitoras: “Seria interessante perguntar quem na Terceira República⁹⁸ ainda lembraria do capitão Władysław Raginis e dos seus soldados, se não fosse a obra da banda de metal sueca *Sabaton*.”⁹⁹ Em entrevista, o diretor do Museu Polonês de História

⁹⁷ Tal informação é descrita na página oficial da gravadora da banda. Cf: Nuclear Blast “Swedish Empire Live”. Disponível em <<http://www.nuclearblast.de/en/products/tontraeger/dvd-bluray/2dvd-digibook/sabaton-swedish-empire-live.html>> Acesso em 14 Jan 2015. A condecoração ocorreu no ano de 2009, mas não pudemos encontrar informações mais detalhadas sobre a mesma. Sabemos, contudo, que esta ocorreu durante a presidência de Lech Kaczyński, do partido conservador PiS (*Prawo i Sprawiedliwość*, que pode ser traduzido como Direito e Justiça). Filho de um veterano de guerra, que lutou no Levante de Varsóvia pelo *Armia Krajowa* (ou AK, Exército da Pátria), Lech foi politicamente ativo especialmente a partir da década de 1970 contra o comunismo no país. Seu partido, de viés nacionalista, se aproximou da Igreja Católica, e seu governo não apenas mantinha distância do resto da Europa como teve atritos tanto com a Rússia quanto com a Alemanha por questões relativas a eventos da Segunda Guerra Mundial. Morreu em 10 de abril de 2010 em um acidente aéreo quando se dirigia para a cidade russa de Smolensk, justamente para um encontro com o então Primeiro-Ministro Vladimir Putin, com o intuito de tentar melhorar as relações entre os dois países. Cf: The Economist. “In Memoriam: Lech Kaczynski”. Disponível em <<http://www.economist.com/node/15891381>> Acesso em 09 Dez 2015.

⁹⁸ Por Terceira República, entende-se a Polônia a partir de 1989. A Segunda República compreende o período entre 1918 e 1939, enquanto o país entre 1569 (ano da União de Lublin, onde Polônia e Lituânia se tornaram uma república de duas nações) a 1795, ano em que deixou de existir, seria equivalente à Primeira República.

⁹⁹ Andrzej Krajewski. “Polskie termopile, czyli cud pod Wizna” Disponível em <<http://www.polskatimes.pl/artukul/158850,polskie-termopile-czyli-cud-pod-wizna,1,id,t,sa.html>> Acesso em 24 Nov 2014. No original: “Ciekawe, kto w III RP pamiętałby jeszcze o kapitanie Władysławie Raginisie i jego żołnierzach, gdyby nie utwór szwedzkiego zespołu metalowego Sabaton.” (tradução de Lucas Machado de Oliveira).

afirmou, em relação a música, que eles não poderiam ter melhor divulgação do que aquela.¹⁰⁰

Já em 2009, um vídeo oficial foi lançado pela banda para a música *40:1*, intercalando cenas de um show em Gdansk em 2008 com representações da Batalha de Wizna, dirigido por Jacek Raginis, parente do capitão Władysław Raginis que comandou os cerca de 720 poloneses na batalha, como informado pelo jornal *Trojmiasto*.¹⁰¹

Já em 2010, a banda passou a fazer parte do *cast* da gravadora europeia *Nuclear Blast*, uma das maiores gravadoras especializadas em bandas de *Rock* e *Heavy Metal* do mundo, e esta resolveu investir na banda, financiando a gravação de três videoclipes para o álbum seguinte, *Coat of Arms*. Os clipes foram destinados às músicas *Coat of Arms* (música sobre a resistência grega contra a invasão italiana na Segunda Guerra Mundial), *Uprising* e *Screaming Eagles* (sobre o cerco de Bastogne, na Batalha das Ardenas, em 1944).

Neste álbum, ganhou destaque a faixa *Uprising*, representando o Levante de Varsóvia de 1944, com clipe inteiramente gravado na Polônia e representando o contexto do Levante com mais de cem atores e atrizes caracterizados no papel tanto dos alemães quanto dos poloneses, além do General Waldemar Skrzypczak, do exército polonês. O clipe, novamente dirigido por Jacek Raginis, ainda contou com a participação do ator sueco Peter Stormare, conhecido em Hollywood por papéis em filmes como *Fargo*, *Bad Boys II*, *Constantine*, *Os Irmãos Grimm* e *Anjos da Lei 2*, além de séries de TV do canal estadunidense CW como *Arrow* e *Prison Break*. No clipe, Stormare faz o papel do General das SS em Varsóvia, Erich von dem Bach.¹⁰²

Sendo a representação de um dos eventos mais importantes da história recente do país – que durante os mais de quarenta anos de

¹⁰⁰ Kjell Albin Abrahamson. “Sabaton väcker polska känlor”. Disponível em <<http://sverigesradio.se/sida/artikel.aspx?programid=478&artikel=2152323>> Acesso em 24 Nov 2014.

¹⁰¹ Katarina Moritz. “Nowy klip o bohaterach spod Wizny”. Disponível em <<http://kultura.trojmiasto.pl/Nowy-klip-o-bohaterach-spod-Wizny-n31751.html?strona=0&vop=std>> Acesso em 17 jan 2015.

¹⁰² Sabaton. “Uprising video shoot: pics & Polish TV news available!”. Disponível em <<http://www.nuclearblast.de/en/label/music/band/news/details/74774.71102.sabaton-uprising-video-shoot-pics-polish-tv-news-available.html>> Acesso em 06 Set 2015.

influência soviética passou por diferentes estágios de supressão, desde censura completa a desqualificação moral –, o levante passou a ter enorme importância para a imagem que os poloneses têm de si mesmos como país historicamente oprimido, porém guerreiro, lutando incansavelmente por ideais de liberdade, principalmente após o fim do regime comunista. Visão esta que retoma as ideias de autores românticos do passado, como Zygmunt Krasinski,¹⁰³ que via a Polônia como “o Cristo das nações”: “crucificada pelos pecados do mundo, seria trazida de volta à vida para salvar a humanidade dos perigosos ídolos políticos e regentes satânicos”.¹⁰⁴ O mesmo álbum conta com a faixa *Aces in Exile*, dedicada aos pilotos estrangeiros que lutaram pela RAF, especialmente os oriundos do Canadá, Tchecoslováquia e Polônia. Este último foi o país que mais forneceu pilotos para a *Royal Air Force*, e tem lugar de destaque na música, sendo o primeiro país a ser citado.

Os eventos históricos pelos quais os poloneses passaram se calcificaram na memória do país, e muito dialogam com outros eventos que se seguiram, além de pautarem os discursos de grupos nacionalistas do país. Isto será abordado conforme analisamos as três músicas aqui selecionadas, *40:1, Uprising* e *Aces in Exile*.

2.2 “Espírito dos espartanos”: a Batalha de Wizna

Após ter sido particionada em três ocasiões até o ponto de deixar de existir como nação soberana,¹⁰⁵ a Polônia voltou a ser uma

¹⁰³ Aristocrata e poeta polonês, é um dos ‘três bardos’ ou ‘trindade de poetas’, o trio dos principais poetas românticos poloneses cujos escritos influenciaram a autoimagem e a identidade nacional polonesa durante o século XIX. Os outros dois integrantes da trindade eram os poetas Adam Mickiewicz e Juliusz Słowacki. Cf: Halina Floryńska-Lalewicz. “Zygmunt Krasinski”. Disponível em <<http://culture.pl/en/artist/zygmunt-krasinski>> Acesso em 24 Abr 2015.

¹⁰⁴ ZUBRZYCKI, Geneviève. **The crosses of Auschwitz**: nationalism and religion in post-communist Poland. Chicago: The University of Chicago Press, 2006, p. 45. No original: “[...] crucified for the sins of the world, it would be brought back to life to save humanity from dangerous political idols and satanic rulers.” (tradução livre do autor). Vale lembrar que estas ideias se desenvolveram com intensidade no século XIX, período durante o qual a Polônia já não existia como país após os três momentos no qual foi repartida, em 1772, 1793 e 1795, e em consonância com a propagação de ideais nacionalistas pela Europa no período. A Polônia voltaria a se tornar uma nação (a Segunda República) apenas após o fim da Primeira Guerra Mundial.

¹⁰⁵ Ver nota anterior.

nação em 1919 por influência de seus aliados vencedores da Grande Guerra, tendo seu território sido restituído por conta do Tratado de Versalhes em detrimento dos países responsáveis por sua repartição na segunda metade do século XVIII e que os detinham naquele momento: a Alemanha (então Prússia), a Áustria e a Rússia.

A Polônia às vésperas da Segunda Guerra Mundial não era reconhecida como um Estado legítimo por dois países em especial: Alemanha e União Soviética, esta última tendo fracassado em tomar conta da Polônia com o intuito de levar o comunismo à Alemanha diante da derrota do Exército Vermelho para as tropas lideradas por Józef Piłsudski.¹⁰⁶ Longe dos olhos do mundo, as duas nações assinaram em 23 de agosto de 1939 o Pacto Molotov-Ribbentrop (também chamado, por vezes, de Pacto Nazi-Soviético) diante da concordância de Hitler e Stalin em dividir os espólios da Polônia ao fim da invasão alemã, na qual a União Soviética não interferiria, segundo uma cláusula secreta do tratado. Tendo na memória a histórica rivalidade com a Rússia, a Polônia ignorava a complacência soviética quanto à invasão alemã, e contava com o apoio de seus aliados (França e Grã-Bretanha), formalmente comprometidos em defender a Polônia da invasão alemã. Uma promessa que se mostraria impossível de ser cumprida diante do desenrolar dos eventos que culminaram na invasão em 1 de setembro de 1939, de acordo com a opinião do historiador britânico Max Hastings. França e Grã-Bretanha declararam guerra à Alemanha dois dias depois, mas nada puderam fazer para conter seu avanço; para Hastings, nem mesmo havia real interesse dos aliados em intervir diretamente, diante da incapacidade material e de mobilização militar para tal empreitada.¹⁰⁷

Apesar de afirmar possuir o quarto maior exército da Europa, a Polônia estava muito aquém da Alemanha no que concernia à posse de material bélico: os poloneses

posicionaram 1,3 milhão de homens contra 1,5 milhão de alemães, com 37 divisões em cada lado. Mas a *Wehrmacht* era muito mais bem equipada, contando com 3.600 veículos blindados, contra

¹⁰⁶ Sobre o conflito entre a Polônia e a União Soviética, ver: ZAMOYSKI, Adam. **Varsóvia 1920**: a derrota de Lenin. Rio de Janeiro: Record, 2013.

¹⁰⁷ HASTINGS, Max. **Inferno**: o mundo em guerra 1939-1945. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2012, p. 15-16.

750 dos poloneses, e 1.929 aviões modernos, contra novecentos obsoletos.¹⁰⁸

O objetivo da *Wehrmacht* era claro: “As forças alemãs deveriam circular e destruir o exército polonês o mais cedo possível, para que as tropas pudessem ser transferidas em direção ao oeste para lidar com a ameaça de uma invasão francesa”.¹⁰⁹

A declaração de guerra por parte dos aliados aumentou as esperanças dos defensores poloneses, mas logo foram por terra quando Varsóvia foi cercada no dia 7 de setembro. Outras cidades caíam nos dias seguintes. E é nesse meio tempo que se situa a história representada na primeira das músicas aqui analisadas, *40:1*.

A Batalha de Wizna, conhecida por alguns autores poloneses como “As Termópilas polonesas”, em referência à mítica luta dos espartanos liderados pelo rei Leônidas contra o exército numericamente muito superior dos persas governados por Xerxes, foi um evento supostamente ocorrido entre os dias 8 e 10 de setembro. Há pouca bibliografia sobre a batalha que não tenha sido escrita em língua polonesa, e tal fato é até certo ponto compreensível. A batalha em questão não trouxe nenhum grande revés aos alemães, não impediu a invasão, e não tem a mesma visibilidade histórica do ponto de vista político e militar que outras situações da guerra, como o próprio Levante de Varsóvia – este sim, tendo diversos livros em diferentes idiomas, incluindo o português –, ou as batalhas de Kursk, Stalingrado, Normandia, Berlim, Midway, entre outras. Fora, na prática, apenas um obstáculo na marcha alemã rumo ao leste.

Seu valor, no entanto, reside em outros aspectos. Narrativas de batalhas envolvendo pequenos exércitos diante de inimigos mais numerosos e/ou melhor preparados se encaixam em certa medida em uma narrativa estilo “Davi versus Golias”, onde, no entanto, Davi perde. O mais fraco dando sua vida, preferindo a morte à rendição diante do inimigo é tema recorrente na indústria do entretenimento, e é uma atitude agraciada com todas as glórias no meio militar. Ainda que não tenha tido grande relevância do ponto de vista militar operacional, o

¹⁰⁸ Ibid., p. 18.

¹⁰⁹ WILLIAMSON, David G. **Poland betrayed: the nazi-soviet invasions 1939**. South Yorkshire: Pen & Sword, 2009, p. 64. No original: “German forces were to encircle and destroy the Polish Army at the earliest possible moment, so that troops could then be transferred westwards to deal with the threat of a French invasion” (tradução livre do autor).

sacrifício dos soldados liderados pelo capitão Raginis entra em consonância com a longa tradição da memória polonesa, de que esta é uma nação há muito ameaçada e seguidamente subjugada por inimigos mais poderosos, mas que sempre resiste até o fim, além do imaginário católico e das suas representações de sacrifícios e mártires com caráter didático. Como afirma Elizabeth Jelin:

O ato de lembrar pressupõe ter uma experiência passada que se ativa no presente [...] Não se trata necessariamente de acontecimentos importantes em si mesmos, mas que cobram uma carga afetiva e um sentido especial no processo de recordar ou lembrar.¹¹⁰

E a lembrança elogiosa a respeito de um evento sob um determinado ponto de vista, como é o caso, permite uma combinação muito eficiente entre estes acontecimentos e suas representações, tal como nas músicas aqui analisadas.

Repetiremos, no decorrer desse trabalho, que bandas como o *Sabaton* não têm a obrigação de desenvolver debates historiográficos complexos tais quais os que permeiam as pesquisas acadêmicas pelo mundo. Por mais que procure precisão histórica, sua música continua tendo como função primordial o entretenimento.

A música começa com duas estrofes onde a pronúncia das sílabas é acompanhada pelos instrumentos executando acentos:¹¹¹

Batizados no fogo
Quarenta para um¹¹²

¹¹⁰ JELIN, Elizabeth. **Los trabajos de la memoria**. Madrid: Siglo Veintiuno, 2002, p. 27. No original: “El acto de recordar presupone tener una experiencia pasada que se activa en el presente, [...] No se trata necesariamente de acontecimientos importantes en sí mismos, sino que cobran una carga afectiva y un sentido especial en el proceso de recordar o recordar.” (tradução livre do autor)

¹¹¹ Na música, acentuação consiste na execução de determinadas notas na frase musical com maior intensidade e que audivelmente deverão ser destacadas das notas não acentuadas. O acento recai sempre no primeiro tempo do compasso (no caso binário e ternário) e no primeiro e terceiro no caso do compasso quaternário, permitindo a divisão do trecho rítmico.

¹¹² SABATON. 40:1. J. Brodén, P. Sundström [Compositores]. In: _____. **The Art of War**. Black Lodge Records, 2008. 1 CD (ca. 49 min) Faixa 4 (4 min 10s). No original: “Baptized in fire/40 to 1” (tradução livre do autor).

Após isso, entra um instrumental típico de *Power Metal*, onde a bateria é executada com o uso de pedais duplos rapidamente acompanhada pelos *riffs*¹¹³ de guitarra. O teclado toca as melodias que em seguida serão executadas pelo vocal no refrão. Depois de alguns compassos, a letra retorna.

Tão silencioso antes da tempestade
Esperando o comando
Poucos foram escolhidos para suportar
Como se fossem um, numericamente superados de longe

As ordens do alto comando
Revidem, mantenham o terreno!
No início de setembro veio
Uma guerra desconhecida ao mundo¹¹⁴

Ainda que a Guerra não fosse inteiramente desconhecida pelo mundo, como afirma a canção, o sentimento de abandono por parte dos poloneses é representado através do segundo verso. Como afirma Marc Ferro em seu ensaio sobre o papel do ressentimento na história, o “passado dos poloneses, *como eles o representam*, exprime rigorosamente a profundidade de seu ressentimento” (grifo nosso).¹¹⁵ Ainda que aqui esse passado não esteja sendo apresentado por poloneses, a representação se ancora na forma como em geral os poloneses o representam.

¹¹³ *Riffs* são progressões de acordes, intervalos ou notas que são repetidas de forma contextualizada, de modo a criar uma base para a canção, ou acompanhamento. É uma das bases mais fundamentais da sonoridade do *rock* e do *heavy metal*.

¹¹⁴ SABATON. 40:1. J. Brodén, P. Sundström [Compositores]. In: _____. **The Art of War**. Black Lodge Records, 2008. 1 CD (ca. 49 min) Faixa 4 (4 min 10s). No original: “So silent before the storm/ Awaiting command/ A few has been chosen to stand/ As one outnumbered by far/ The orders from high command/ Fight back, hold your ground!/ In early September it came/ A war unknown to the world” (tradução livre do autor).

¹¹⁵ FERRO, Marc. **O ressentimento na história**: ensaio. Rio de Janeiro: Agir Editora, 2009, p. 115.

Em seguida, temos a ponte¹¹⁶ que leva ao refrão:

Nenhum exército entrará nesta terra
 Que é protegida por mãos polonesas
 A não ser que você esteja em vantagem de quarenta para um
 Suas forças logo serão desfeitas.¹¹⁷

Após a ponte, enfatizando que apenas a diferença numérica tão grande quanto a presente na situação seria capaz de derrubar os poloneses, vem o refrão:

Batizados no fogo
 Quarenta para um
 Espírito dos espartanos
 Morte e glória
 Soldados da Polônia
 Sem igual
 A fúria da *Wehrmacht* barrada¹¹⁸

A comparação entre poloneses e espartanos apresentada anteriormente aparece com força no refrão, remetendo à ideia de “Termópilas polonesas”, uma ideia fundamental para a força da história que a música representa: a resistência dos bravos numericamente inferiores diante do inimigo mais poderoso.

Em 8 de setembro começa

¹¹⁶ ‘Ponte’, dentro do *Rock*, *Heavy Metal* e outros gêneros da música ocidental, é o termo usado para se referir a um trecho que apresenta variação, destoando do resto da música. Costuma estar posicionado entre os versos e o refrão, mas pode também estar entre versos.

¹¹⁷ SABATON. 40:1. J. Brodén, P. Sundström [Compositores]. In: _____. **The Art of War**. Black Lodge Records, 2008. 1 CD (ca. 49 min) Faixa 4 (4 min 10s). No original: “No army may enter that land/ That is protected by Polish hand/ Unless you are 40 to 1/ Your force will soon be undone” (tradução livre do autor).

¹¹⁸ SABATON. 40:1. J. Brodén, P. Sundström [Compositores]. In: _____. **The Art of War**. Black Lodge Records, 2008. 1 CD (ca. 49 min) Faixa 4 (4 min 10s). No original: “Baptised in fire/ 40 to 1/ Spirit of Spartans/ Death and glory/ Soldiers of Poland/ Second to none/ Wrath of the Wehrmacht brought to a halt” (tradução livre do autor).

A fúria do *Reich*

Uma barragem de morteiros e armas
 Preparem-se rápido, os bunkers vão aguentar

O capitão prometeu sua vida
 “Eu encararei meu destino aqui!”
 O som do ataque de artilharia
 Tão feroz o trovão das armas¹¹⁹

Alguns soldados presentes na batalha afirmaram que, no início das hostilidades, Raginis prometera sucumbir no campo de batalha caso o exército polonês não conseguisse conter o avanço alemão. Após o fim da munição e diversos soldados feridos, Raginis aceitou a rendição (dada mediante ameaça de execução de todos os poloneses em caso de recusa), e após os soldados presentes em seu bunker saírem do aposento, o capitão se suicidou com uma granada.¹²⁰

Após novo verso sobre valentia e novamente o refrão, temos um interlúdio entre o solo de guitarra e a volta da ponte e do refrão, no qual o instrumental cria uma tensão crescente.

Sempre recordem um soldado caído
 Sempre recordem, pais e filhos na guerra (trecho repetido duas vezes)
 Sempre recordem um soldado caído
 Sempre recordem, enterrados na história.¹²¹

¹¹⁹ SABATON. 40:1. J. Brodén, P. Sundström [Compositores]. In: _____. **The Art of War**. Black Lodge Records, 2008. 1 CD (ca. 49 min) Faixa 4 (4 min 10s). No original: “The 8th of September it starts/ The rage of the Reich/ A barrage of mortars and guns/ Stand fast, the bunkers will hold/ The captain has pledged his life/ I’ll face my fate here!/ The sound of artillery strike/ So fierce the thunder of guns” (tradução livre do autor).

¹²⁰ Andrzej Krajewski. “Polskie termopile, czyli cud pod Wizną”. Disponível em <<http://www.polskatimes.pl/artukul/158850,polskie-termopile-czyli-cud-pod-wizna,3,id,t,sa.html>> Acesso em 24 nov 2014. (tradução de Lucas Machado de Oliveira).

¹²¹ SABATON. 40:1. J. Brodén, P. Sundström [Compositores]. In: _____. **The Art of War**. Black Lodge Records, 2008. 1 CD (ca. 49 min) Faixa 4 (4 min 10s). No original: “Always remember, a fallen soldier/ Always remember, fathers and sons at war/ Always remember, a fallen soldier/ Always remember, buried in history” (tradução livre do autor).

Por fim, ao repetir o refrão, a música termina com a exclamação: “Não, não, não”, provavelmente se referindo à derrota sofrida pelos soldados de Raginis.

Independente das análises que podemos fazer a respeito da invasão alemã à Polônia, a representação da história da mesma em tons monocromáticos de “branco e preto”, ‘bem contra o mal’, atende a padrões narrativos aos quais estamos acostumados nos produtos da indústria cultural. Além do mais, a música possui uma intenção clara de ressaltar os justos esforços dos soldados liderados por Raginis e a luta dos poloneses contra seus invasores. Contudo, remetemo-nos novamente à citação anteriormente apresentada de Marc Ferro, na qual ele se refere à forma como os poloneses *representam* sua história. Sabe-se que diversos poloneses cometeram crimes, tomados pela euforia revanchista e sentimentos contra seus invasores.

No meio da fúria popular contra os invasores, houve cenas de violência coletiva que não conferiram honra alguma à causa polonesa. Prisões em massa de descendentes de alemães — supostamente quintas-colunas — foram realizadas no começo de setembro. Em Bydgoszcz, no Domingo Sangrento, 3 de setembro, mil civis alemães foram massacrados sob a alegação de terem disparado contra tropas polonesas. Alguns historiadores alemães modernos afirmam que até treze mil poloneses de origem germânica foram mortos durante a campanha, a maioria inocente; o número real é, quase certamente, bem menor, mas as mortes serviram como pretexto para atrocidades horrendas e sistêmicas cometidas pelos nazistas contra os poloneses, sobretudo os judeus, iniciadas dias depois da invasão.¹²²

Em momentos de conflito, como no caso da invasão alemã, a complexidade dos eventos históricos mostra nuances, contradições, atos aparentemente incompreensíveis. Portanto, de acordo com as narrativas que a memória seleciona ou recorda, certos eventos que contradizem as intenções de quem narra sejam suprimidos ou caíam no esquecimento. Contudo, o trabalho do Historiador não pode admitir omissões que

¹²² HASTINGS, Max. **Inferno**: o mundo em guerra 1939-1945. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2012, p. 27.

atendem a interesses de narrativas específicas. Mesmo porque casos como os apresentados por Max Hastings citados acima não diminuem nem a injustiça da invasão alemã, nem o esforço dos poloneses em resistir ao ataque.

Há outro componente que torna ainda mais complexa a questão da representação da Batalha de Wizna: seu caráter de mito.

Pascal Sayegh em sua tese de doutorado aponta os estudos do historiador polonês Tomasz Wesołowski, especialista na história militar polonesa durante o século XX. Wesołowski – que escrevia um livro sobre o assunto no momento da defesa da tese de Sayegh – afirma ser a Batalha de Wizna um mito criado pelo diretor do museu militar da região vinte anos depois da batalha, com o intuito de alimentar a propaganda comunista de caráter nacionalista, que ressaltava a resistência aos nazistas e relegava a resistência aos soviéticos ao esquecimento (como discutiremos a seguir). Wesołowski afirma que as únicas fontes existentes sobre a batalha são alemãs, e estas mostram uma situação significativamente diferente: um combate ocorrido em 9 de setembro, com menos de 700 poloneses melhor equipados do que o mito da batalha nos conta, e cerca de 4.000 alemães, enquanto o resto de sua coluna aguardava na retaguarda. Não há evidência de que a maioria dos poloneses presentes na batalha teriam perdido a vida em combate.¹²³

Ironicamente, um mito criado no contexto da propaganda comunista foi resgatado e tornou-se elemento de propaganda nacionalista polonesa, em grande parte graças ao trabalho do *Sabaton*, em um processo complexo de ressignificação política de um mito tomado como parte da história e da memória de uma nação.

Contudo, se mesmo para historiadores a conferência de tais dados é de difícil acesso e portadora de polêmicas inerentes aos esforços de desmonte de mitos nacionais, para uma banda cujos integrantes não possuem nem formação em história, nem tempo hábil para partir em uma caçada por fontes que confirmem as histórias que passam a conhecer em livros, relatos orais e sites da Internet, torna-se quase impossível esperar tamanha precisão histórica. Não podemos, contudo, esperar que tamanha complexidade seja representada em produtos como a música, conforme dito anteriormente. Não é função das bandas

¹²³ SAYEGH, Pascal Y. **Nationalism as a social imaginary**: negotiations of social signification and (dis)integrating discourses in Britain, France and Poland. 2011. 290 p. Tese de Doutorado - Université Jean Moulin - Lyon III, 2011, p. 198-199.

desenvolver complexos debates historiográficos, mas é função nossa apresentar estas variantes em nossos estudos de modo que o ouvinte possa tirar suas próprias conclusões, e sem a sugestão de censura. Dessa forma, podemos compreender os processos de criação ou reforço de identidades e memórias que a música tão eficazmente permite.

2.3 “Varsóvia, lute!”: o Levante de 44

Perto de cinco horas da tarde de 1 de agosto de 1944, os principais postos de comando alemães em Varsóvia foram tomados por jovens soldados de braçadeiras vermelhas e brancas. Não muito tempo depois, alguns dos principais prédios públicos da cidade estavam tomados pelos soldados do *Armia Krajowa*, ou AK, o Exército da Pátria, um grupo disposto a arriscar a vida para expulsar os nazistas de Varsóvia, e respondendo ao governo polonês exilado na Inglaterra. Já no primeiro dia de ação, cerca de 2.500 mortes ocorreram, sendo 80% delas do lado dos poloneses.¹²⁴

No entanto, o que deveria ter sido uma ação militar de, no máximo, cinco ou seis dias, se tornou uma provação que durou sessenta e três dias. O lado polonês não tinha a mesma quantidade de soldados, suprimentos e armamentos, enquanto os alemães, mesmo em vantagem numérica e material, não conseguiam se adaptar à guerrilha urbana, na qual o AK estava melhor preparado.

Para Iwona Sakowicz – professora na Faculdade de História da Universidade de Gdańsk e especialista na Polônia do século XIX –, o Levante de 44 é, provavelmente, “o evento histórico mais debatido entre os poloneses”.¹²⁵ Os motivos desse destaque são diversos, mas trazemos à tona três deles, que julgamos de vital importância para a compreensão do panorama: a) novamente, a luta e o sacrifício diante de um inimigo superior; b) o abandono dos aliados, principalmente dos soviéticos nesse caso específico; c) o enorme custo de vidas civis que o conflito trouxe (cerca de 200.000 pessoas).

¹²⁴ DAVIES, Norman. **O levante de 44**: a batalha por Varsóvia. Rio de Janeiro: Record, 2006, p. 296-297.

¹²⁵ SAKOWICZ, Iwona. Poland: tragedy and heroism in the face of powerful neighbours. In: FURTADO, Peter (Org.). **Histories of nations**: how their identities were forged. London: Thames & Hudson, 2012, p. 137. No original: “[...] the most debated historical event among Poles [...]” (tradução livre do autor).

A música aqui analisada, *Uprising*, dialoga com os dois primeiros pontos acima citados. Afinal, é uma música cuja intenção é ressaltar a valentia e a bravura não apenas do AK, mas de todos que contribuíram para a luta, como se verá a seguir.

Já o terceiro ponto, ainda que não apareça na obra, precisa ser ressaltado. Um dos lados na discussão sobre a legitimidade do Levante (e que foi amplamente alimentado durante o regime comunista na Polônia) afirma que a iniciativa do Exército da Pátria fora uma grande irresponsabilidade, já que as condições materiais do AK o condenariam ao fracasso e apenas serviriam para provocar a ira dos alemães, que descontinuariam seu ódio nas vidas civis, como de fato veio a ocorrer em diversas situações, tanto durante¹²⁶ quanto após o conflito, quando Hitler ordenou que a cidade fosse destruída como exemplo para outras cidades que decidissem seguir o mesmo caminho. Nos livros didáticos das escolas durante o regime comunista, o Levante era raramente citado; quando lembrado, era condenado em termos grosseiros.¹²⁷

Para a devida análise da música, devemos voltar aos dois primeiros pontos citados: o heroísmo e o abandono por parte dos aliados, que são fundamentais para a compreensão de *Uprising* tanto como representação histórica como produto de entretenimento que dialoga com a memória de uma população (ou ao menos grande parte dela).

Após uma introdução curta executada no teclado com o intuito de criar uma breve tensão, a música começa com a expressão, em inglês, “Varsóvia, levante!”, com as sílabas acompanhadas por acentos, semelhante ao que foi feito em *40:1*, mas em uma música totalmente diferente, com um andamento muito mais cadenciado. Durante a maior parte do tempo, a música mantém um andamento executando compassos quatro por quatro, no qual o baixo executa uma primeira nota que tem o mesmo tempo que as outras duas juntas, acompanhado pela bateria, e com uma guitarra discreta, sincronizada com o baixo e executando as

¹²⁶ Como afirma Norman Davies, sobre os ataques a civis no dia 5 de agosto por parte do exército alemão: “Ninguém foi poupado – nem mesmo freiras, enfermeiras, pacientes de hospitais, médicos, inválidos ou bebês. As estimativas de suas vítimas não combatentes nos subúrbios de Ochota e Wola variam de 20.000 a 50.000 indivíduos.” Cf. DAVIES, Norman. Op. Cit., p. 304.

¹²⁷ Ibid., p. 601. O regime comunista na Polônia se estendeu oficialmente entre 1948 e 1989, cujo partido no poder respondia diretamente aos interesses de Moscou.

notas com *palm mute*¹²⁸ ou mesmo ausente; esta execução remete o ouvinte a uma marcha, e aparece em outras músicas de bandas de *Heavy Metal* que tratam de batalhas, como *Warriors of the World United* do Manowar e *The Longest Day*, do Iron Maiden (esta última inspirada no livro de mesmo nome de Cornelius Ryan sobre o Dia-D). Após a introdução, onde guitarra e teclado têm importante participação, baixo e bateria tomam a dianteira, acompanhados pelo teclado numa participação mais contida; o instrumental caminha para um crescimento constante, desembocando em um refrão com o mesmo impacto do instrumental completo do início.

A música executa bem seu papel de transformar a representação do Levante em algo épico e intenso. A seguir, analisamos os aspectos líricos.

Você se lembra de quando
Quando os nazistas forçaram seu domínio à Polônia
1939
E os aliados viraram as costas¹²⁹

O primeiro verso é muito claro: evidencia o ressentimento pelo abandono sofrido pelos seus aliados, França e Inglaterra, durante a invasão à Polônia no começo da guerra.

Do subsolo
Floresceu uma esperança de liberdade como um sussurro
Cidade em desespero
Mas eles nunca perderam sua fé¹³⁰

¹²⁸ *Palm mute* é uma técnica que consiste em pressionar levemente as cordas da guitarra com parte da palma da mão que executa a palhetada, de modo que os *riffs* soem abafados, conferindo a estes um aspecto mais grave.

¹²⁹ SABATON. Uprising. J. Brodén, P. Sundström [Compositores]. In: _____. **Coat of Arms**. Nuclear Blast, 2010. 1 CD (ca. 39 min) Faixa 3 (4 min 56s). No original: “Do you remember when/ When the Nazis forced their rule on Poland/ 1939/ And the allies turned away” (tradução livre do autor).

¹³⁰ SABATON. Uprising. J. Brodén, P. Sundström [Compositores]. In: _____. **Coat of Arms**. Nuclear Blast, 2010. 1 CD (ca. 39 min) Faixa 3 (4 min 56s). No original: “From the underground/ Rose a hope of freedom as a whisper/ City in despair/ But they never lost their faith” (tradução livre do autor).

Chega então a ponte que leva ao refrão, quando as guitarras voltam a aparecer e trazer intensidade ao trecho.

Mulheres, homens e crianças lutam
Eles estavam morrendo lado a lado
E o sangue que eles derramaram sobre as ruas
Foi um sacrifício feito voluntariamente¹³¹

De fato, a luta por Varsóvia mobilizou não apenas homens, mas também mulheres e crianças. Neste último caso, temos como exemplo a estátua do “Pequeno insurgente”, inaugurada em 1983 em Varsóvia, supostamente representando um jovem soldado com o codinome “Antek”, morto durante o conflito com apenas treze anos de idade. A estátua mostra uma criança empunhando uma arma e vestida como soldado, com um capacete muito maior que sua cabeça, e representa todas as crianças que tiveram que lutar no levante.

As atrocidades cometidas contra mulheres e crianças em guerras são sempre combustíveis para grande indignação (como o massacre de cinco de agosto, quando se estima que 35.000 homens, mulheres e crianças foram fuzilados a sangue-frio pelas SS)¹³² e são comumente usadas como ferramenta de propaganda. Não seria diferente no caso de mulheres e crianças que não são apenas vítimas passivas, mas fazem parte do conflito diretamente, tendo que superar ainda mais obstáculos que os homens, tudo em prol de uma causa comum.

O voluntarismo diante da morte também traz ao ouvinte estados afetivos específicos, principalmente para aqueles diretamente relacionados ao evento histórico, seja por parentesco com vítimas, seja pela ligação afetiva de pertencimento a um mesmo estado ou identificações ideológicas. A ideia de lembrança (o primeiro verso instiga o leitor a buscar uma lembrança com “Você se lembra de quando...”) é importante não apenas nas músicas aqui analisadas, mas em boa parte da obra do *Sabatón*. Norman Davies, um dos grandes especialistas em história polonesa e, especificamente, no Levante de

¹³¹ SABATON. Uprising. J. Brodén, P. Sundström [Compositores]. In: _____. **Coat of Arms**. Nuclear Blast, 2010. 1 CD (ca. 39 min) Faixa 3 (4 min 56s). No original: “Women, men and children fight/ They were dying side by side/ And the blood they shed upon the streets/ Was a sacrifice willingly paid” (tradução livre do autor).

¹³² DAVIES, Norman. **O levante de 44: a batalha por Varsóvia**. Rio de Janeiro: Record, 2006, p. 333.

Varsóvia, nos traz uma importante reflexão, que dialoga diretamente com essa necessidade de lembrança tanto quanto com a ideia de sacrifício voluntário que a música evoca. Para Davies,

o Levante de Varsóvia traz consigo uma mensagem moral imorredoura. Há algumas coisas na vida que são mais importantes que a própria vida. Como os heróis do Levante do Gueto, que combateram o mesmo inimigo na mesma cidade condenada somente um ano antes, os rebeldes mais dedicados de 1944 *enfrentaram a morte voluntariamente* – não com alegria, mas por opção. Portanto, não podiam lamentar a possibilidade da morte, somente as circunstâncias que a tornaram necessária. Teriam preferido vencer, mas não seriam derrotados pela derrota. Só pediriam que sua causa e seus sacrifícios não fossem esquecidos.¹³³ (Grifo nosso).

No entanto, devemos notar que “lembrança” e “memória” são conceitos diferentes. Enquanto o primeiro se refere a um processo individual relativo a uma experiência efetivamente vivenciada, o segundo se refere não apenas às lembranças individuais, mas rememorações coletivas e conhecimentos que podem passar para gerações que não viveram o evento desencadeador da memória, mas que sentem algum tipo de conexão com o mesmo pelas consequências que ele deixou em seu contexto de vida.

É importante, também, citar que o apoio civil ao levante não era uniforme. Se a maioria dos civis fora de fato solidária aos soldados do AK, por outro lado havia aqueles que julgavam o Levante como uma empreitada irresponsável, mais uma “catástrofe romântica” a se abater sobre os poloneses.¹³⁴

Chegamos, então, ao refrão:

Varsóvia, cidade em guerra
Vozes do subsolo, sussurros de liberdade
1944

¹³³ Ibid., p. 708-709.

¹³⁴ Ibid., p. 334-335.

Ajuda que nunca veio¹³⁵

A ‘ajuda que nunca veio’ é uma mensagem clara, principalmente em relação à União Soviética.

A Grã-Bretanha, cuja ajuda ao Exército da Pátria fora sempre insuficiente – a despeito de estar abrigando o governo polonês exilado e ter tido quase 150 pilotos poloneses exilados lutando pela RAF na Batalha da Inglaterra, como veremos adiante – enviou alguns voos destinados a entregar suprimentos e armamentos ao AK, principalmente partindo da Itália.¹³⁶ No entanto, a ajuda esteve muito aquém do que se esperava.

Já a União Soviética se tornou a grande traidora da Polônia. Tendo incentivado a partir de transmissões de rádio os integrantes do AK a se levantarem contra os nazistas, indicando intenção de apoio, abandonaram os poloneses a própria sorte, marchando em direção à Varsóvia, mas estacionando seus exércitos antes de entrar na cidade na sua cabeça de ponte às margens do Vístula (chegando até mesmo ao ponto de prender os integrantes do AK que conseguissem capturar). Como se não bastasse esse fato, os pilotos da RAF que solicitavam pouso em território soviético após a entrega de suprimentos em Varsóvia (ou em caso de danos causados por baterias antiaéreas inimigas) eram atacados pelos próprios soviéticos antes mesmo que pudessem pousar, por ordem de Moscou. Como relatou um piloto da RAF sobre uma de suas missões:

Na última surtida de minha equipe para Varsóvia (na noite de 10-11 de setembro de 1944), fomos engajados pelo fogo antiaéreo e por caças noturnos russos durante boa parte da rota de duas horas e meia. Desencantados com isso, nossos pilotos sul-africanos e o navegador australiano, a cerca de 12.000 pés [3.650 metros] de altitude e fora do alcance dos canhões de Lublin, decidiram rapidamente que, se sobrevivêssemos ao lançamento em Varsóvia e tivéssemos de ser derrubados no caminho de volta, seria pelo inimigo, e não por nossos “amigos” russos. Ao

¹³⁵ SABATON. Uprising. J. Brodén, P. Sundström [Compositores]. In: _____. **Coat of Arms**. Nuclear Blast, 2010. 1 CD (ca. 39 min) Faixa 3 (4 min 56s). No original: “Warsaw city at war/ Voices from underground, whispers of freedom/ 1944/ Help that never came” (tradução livre do autor).

¹³⁶ Como por exemplo entre os dias 4 e 5 de agosto. Cf: Davies, *Ibid.*, p. 298.

partir de Varsóvia, portanto, seguimos a rota direta sobre o território inimigo [...]. Algumas tripulações de nossa força não tiveram tanta sorte.¹³⁷

Iwona Sacowicz, argumentando em consonância com os estudos de Davies, aponta a percepção dos poloneses atualmente sobre a postura dos soviéticos no Levante.

A maioria dos poloneses acreditou e continua acreditando que o Exército Soviético deliberadamente parou na margem esquerda do Rio Vístula de modo a esperar que os nazistas acabassem com o Levante. Nesse sentido, eles usaram os alemães para se livrar dos mais ativos e independentes elementos da capital polonesa, tornando mais fácil para os comunistas poloneses tomarem o poder no país. Essa crença não infundada reforçou os sentimentos anticomunistas e antissoviéticos na Polônia do pós-guerra.¹³⁸

Este posicionamento diante dos eventos não é, obviamente, o único. Como afirma Cathan J. Nolan,

Uma visão balanceada deve levar em conta que vários fronts do Exército Vermelho na margem oriental estavam no fim de uma longa campanha e precisavam de descanso e reaparelhamento: em 29 de agosto o Stavka [N.A.: quartel-general supremo do Exército Vermelho, comandado diretamente por Stalin] ordenou uma mudança de atitude para ‘defesa estrita’ no Vístula enquanto as operações eram conduzidas na Romênia e nos

¹³⁷ Ibid, p. 367.

¹³⁸ SAKOWICZ, Iwona. Poland: tragedy and heroism in the face of powerful neighbours. In: FURTADO, Peter (Org.). **Histories of nations: how their identities were forged.** London: Thames & Hudson, 2012, p. 137. No original: “The majority of Poles believed and still believe that the Soviet army deliberately stopped on the left bank of the River Vistula to wait for the Nazis to finish off the uprising. In this way they used the Germans to get rid of the most active and independent elements in the Polish capital, making it easier for Polish Communists to take power in the country. This not unfounded belief strengthened anti-Communist and anti-soviet feelings in post-war Poland.” (tradução livre do autor).

Estados Bálticos. Há alguma evidência de que uma tentativa de alívio por parte dos soviéticos foi empreendida em Varsóvia. Historiadores russos argumentaram que o Exército Vermelho fez tentativas reais de dar assistência, mas os problemas operacionais e logísticos reais não permitiram. Mais importante, os soviéticos estavam defendendo suas cabeças de ponte, estabelecidas muito recentemente, e montando forças para mais uma operação de *batalha profunda* a ser lutada no oeste da Polônia. [...] Assim que chegaram unidades polonesas servindo ao lado do Exército Vermelho em cena, uma forte tentativa foi feita para cruzar o Vístula e invadir a cidade, mas esta foi rechaçada.¹³⁹

No entanto, a visão largamente difundida no ocidente é a mesma com a qual os poloneses em geral se identificam, da qual *Uprising* se alimenta.

É fundamental entender o sentimento antissoviético que marcou o momento do levante e a memória a respeito do regime comunista após o seu fim em 1989 para entender certas particularidades das músicas em questão, como é o caso de *Uprising*.

O refrão continua:

Chamando Varsóvia, cidade em Guerra
 Vozes do subsolo, sussurros de liberdade
 Levante e ouça o chamado
 A história chama por você

¹³⁹ NOLAN, Cathan J. **The concise encyclopedia of World War II**. Santa Barbara: ABC-Clio, 2010, p. 859. No original: “A balanced view must take into account that the various Red Army Fronts on the eastern bank were at the end of a long campaign and needed to rest and refit: on August 29 the Stavka ordered a shift to the “strict defense” along the Vistula while operations were conducted in Rumania and the Baltic States. There is some evidence that a Soviet relief effort was attempted at Warsaw. Russian historians have argued that the Red Army made real attempts to assist, but that real operational and logistics problems did not allow this. Most importantly, the Soviets were defending their bridgeheads, only newly established, and building up forces for another *deep battle* operation to be fought in western Poland. [...] Once Polish units serving with the Red Army arrived on scene, a strong attempt was made to cross the Vistula and break into the city, but it was repulsed.” (tradução livre do autor).

Varsóvia, lute!¹⁴⁰

É importante frisar a escolha por cantar o trecho final, “Varsóvia, lute!”, em polonês.

Conforme discutido no capítulo 1 deste trabalho, a língua é uma das características que costumam definir o pertencimento de indivíduos a um mesmo agrupamento nacional, ainda que estas definições sejam tênues e flexíveis. De qualquer modo, sendo o nacionalismo dependente do compartilhamento de experiências, a língua acaba sendo uma facilitadora no que concerne à identificação de indivíduos em relação a outros e a uma nação.

É muito comum que bandas, ao visitar países cuja língua oficial é distinta da de seus países de origem, se dirijam ao público com uma ou outra expressão no idioma local, principalmente ao agradecer aos fãs presentes em um concerto, de modo a conquistar a empatia do público. Já o *Sabatón* leva esta prática até algumas de suas músicas. Em 2012 a banda lançou o álbum *Carolus Rex* – que representa a história do Império Sueco – em duas versões: uma em inglês e outra em sueco, de modo a se aproximar dos fãs de seu próprio país. Fora o citado álbum, temos o uso de palavras e frases em outras línguas em músicas como *Talvisota* (representando a Guerra de Inverno entre Finlândia e União Soviética durante a Segunda Guerra), *Night Witches* (sobre o 558º regimento de aviação soviético, cujos aviões eram pilotados exclusivamente por mulheres, apelidadas de “Bruxas da Noite” pelos inimigos alemães), *Hearts of Iron* (sobre o general Walther Wenck e seus soldados salvando civis e militares de Berlim da investida soviética) e *Smokin’ Snakes* (sobre três soldados da Força Expedicionária Brasileira mortos em combate e enterrados de forma honrosa pelos próprios inimigos alemães que os mataram).

O posicionamento do trecho “Varsóvia, lute!” foi estrategicamente escolhido para estar junto a uma pausa instrumental, que serve para destacar o ‘grito de guerra’, e de fato Joakim Brodén atinge suas notas mais altas na música justamente nesse trecho. A forma

¹⁴⁰ SABATON. Uprising. J. Brodén, P. Sundström [Compositores]. In: _____. **Coat of Arms**. Nuclear Blast, 2010. 1 CD (ca. 39 min) Faixa 3 (4 min 56s). No original: “Calling Warsaw city at war/ Voices from underground, whispers of freedom/ Rise up and hear the call/ History calling to you/ Warszawa, walcz!” (tradução livre do autor).

como ele é construído incentiva o público a cantá-lo junto, oferecendo momentos intensos em apresentações ao vivo.

Em seguida, o instrumental volta para o começo, e a letra segue.

Espírito, alma e coração
De acordo com as velhas tradições
1944
E os aliados permaneceram distantes

Lutando rua a rua
Em uma época de esperança e desespero
Fizeram tudo por sua conta
E eles nunca perderam a fé¹⁴¹

Analisemos dois trechos destes versos separadamente.

O trecho ‘De acordo com as velhas tradições’ muito possivelmente se refere à longa tradição de resistência dos poloneses contra invasores estrangeiros, sendo seguido de mais uma crítica ao abandono por parte dos aliados.

A ideia de ‘tradição’ nesse contexto pode soar deslocada, ou mesmo anacrônica, se levarmos em consideração que desde o fim do século XVII até 1918, a Polônia nem mesmo existia como um Estado soberano. No entanto, as tradições com as quais os poloneses se identificavam em meados de 1944 (e muitas das quais ainda se identificam, em geral), podem sobreviver às contingências políticas que alteram os traçados fronteiriços, unem nações diferentes sob um único território ou, no caso, fazem uma nação desaparecer, do ponto de vista da soberania política.

Ocorre que o Estado polonês ressurgido em 1918 não era nem um simples ‘renascimento’ de um Estado anterior, nem uma ‘invenção’. Ainda que fosse um Estado consideravelmente diferente daquele que sucumbiu a três partições na última década do século XVIII, os poloneses foram bem sucedidos em preservar certas características e ideias, ‘não apenas através de códigos, rituais, memórias, mitos, valores

¹⁴¹ SABATON. Uprising. J. Brodén, P. Sundström [Compositores]. In: _____. **Coat of Arms**. Nuclear Blast, 2010. 1 CD (ca. 39 min) Faixa 3 (4 min 56s). No original: “Spirit soul and heart/ In accordance with the old traditions/ 1944/ Still the allies turn away/ Fighting street to street/ In a time of hope and desperation/ Did it on their own/ And they never lost their faith” (tradução livre do autor).

e símbolos compartilhados’, diz Anthony D. Smith, mas também, assim como os russos,

preservaram um sentimento sobre si mesmos de povo escolhido com um Estado próprio numa terra católica, mesmo quando eles perderam seu reino subsequentemente. [...] Então, o que intelectuais e elites tiveram que fazer foi narrar as memórias, símbolos e mitos da Polônia na música e verso poloneses, evocando, assim, os sentimentos etno-religiosos populares de milhões de poloneses, e dessa forma reconstituindo e reinterpretando a herança cultural polonesa para encaixar nas condições modernas. O elemento de ‘invenção’, onde ele existe, está confinado à forma política daquela reconstituição, e é enganador quando é aplicado para o sentido de identidade cultural que é o assunto da reinterpretação.¹⁴²

Já o trecho seguinte da letra ressalta a luta solitária dos varsóvianos ‘lutando rua a rua’, representação procedente diante dos dados que temos a partir dos estudos de Norman Davies.

Depois de uma primeira semana, portanto, quando nenhum dos lados conquistara uma vantagem decisiva, Varsóvia tornou-se o cenário de longas e incansáveis batalhas de atrito. A cada dia, em geral ao amanhecer, os alemães voltavam aos setores escolhidos, como trabalhadores voltando a uma obra. Incapazes de desalojar o adversário com as táticas usuais da infantaria, chamavam os

¹⁴² SMITH, Anthony D. **Nationalism and modernism**: a critical survey of recent theories of nations and nationalism. Londres: Routledge, 1998, p. 131. No original: “preserved a sense of themselves as a chosen people with a state of their own in a Catholic land, even though they subsequently lost their kingdom.[...] So, what the intellectuals and elites had to do was to narrate Polish memories, symbols and myths in Polish verse and music, thereby evoking and heightening the popular ethno-religious sentiments of millions of Poles, and in this way reconstituting and reinterpreting the Polish cultural heritage to meet modern conditions. The element of ‘invention’, where it exists, is therefore confined to the political form of that reconstitution, and is misleading when it is applied to the sense of cultural identity which is the subject of reinterpretation.” (tradução livre do autor).

bombardeiros e os canhões pesados, transformavam as posições dos insurgentes em montes de escombros, demoliam algumas barricadas e ganhavam poucos metros ou algumas ruas. Na manhã seguinte, descobriam que metade das barricadas tinha sido reconstruída e minada durante a noite e que os prédios demolidos eram uma cobertura perfeita para franco-atiradores e lançadores invisíveis de granadas.¹⁴³

Dessa forma, cremos que não seria anacrônico difundir a ideia de que a luta contra potências estrangeiras opressoras faça parte da tradição polonesa.

Temos, então, a repetição da ponte e do refrão, chegando ao solo de guitarra. Ao fim deste, temos um interlúdio com instrumental crescente, que vai aos poucos ganhando uma bateria com cadência semelhante ao de uma bateria de banda militar a partir do momento em que o verso do interlúdio é repetido.

Todas as luzes da cidade

Quebradas anos atrás

Desobedeça o toque de recolher, se esconda nos esgotos

Varsóvia, agora é hora de se levantar¹⁴⁴

O trecho que se refere a se esconder nos esgotos faz referência ao fato de que muitos dos insurgentes usavam os esgotos como uma espécie de caminho oculto para atingir diferentes pontos da cidade, pois a comunicação entre alguns destes durante o dia era praticamente impossível de outro modo.¹⁴⁵

Ao fim desse interlúdio, toda a música faz uma pausa, para que o refrão retorne com vocais e instrumentos voltando simultaneamente. A dita pausa causa impacto por ser brusca e cria expectativa para a volta do refrão. Ao vivo, ela funciona de forma interessante; a banda atrasa a volta para propiciar que o público, sem a banda, cante ‘Varsóvia’ a

¹⁴³ DAVIES, Norman. **O levante de 44**: a batalha por Varsóvia. Rio de Janeiro: Record, 2006, p. 308.

¹⁴⁴ SABATON. Uprising. J. Brodén, P. Sundström [Compositores]. In: _____. **Coat of Arms**. Nuclear Blast, 2010. 1 CD (ca. 39 min) Faixa 3 (4 min 56s). No original: “All the streetlights in the city/ Broken many years ago/ Break the curfew, hide in sewers/ Warsaw it’s time to rise now” (tradução livre do autor).

¹⁴⁵ Ibid, p. 336.

plenos pulmões, como pode ser verificado nos diversos vídeos de apresentações ao vivo dessa música pelo mundo, especialmente na Polônia, disponíveis na internet.¹⁴⁶

Uprising é, portanto, uma música com grande apelo diante do público da banda, e não apenas na Polônia (foi, por exemplo, executada nos sete shows da banda no Brasil em 2014), estando presente em muitas de suas apresentações ao vivo desde então.

2.4. “Ases no exílio prevalecem”: os pilotos exilados na Batalha da Inglaterra

A Batalha da Inglaterra, ou Batalha da Grã-Bretanha, conforme nomeada por Winston Churchill, foi o conflito entre a *Royal Air Force* britânica e a *Luftwaffe*¹⁴⁷ alemã, ocorrida entre julho e setembro de 1940 (excluindo alguns embates isolados durante certo período subsequente). Após a tomada da França por parte da Alemanha, Hitler esperava que a Grã-Bretanha buscasse um acordo de paz com o eixo, expectativa que se mostrou equivocada diante da postura desafiadora de Winston Churchill, então Primeiro-Ministro da Inglaterra. Diante de tal enfrentamento, Hitler ordenou que a *Luftwaffe* empreendesse ataques ao sul da Inglaterra cujo principal intuito era minar o poder da RAF e, dessa forma, abrir caminho para a invasão por terra, na ‘Operação Leão-Marinho’ (*Unternehmen Seelöwe*).

Um dos motivos pelo qual a derrocada da RAF era necessária aos planos de Hitler era o fato de a *Kriegsmarine*¹⁴⁸ alemã não ser páreo para a Marinha Britânica. Tentar uma invasão pelo mar seria inviável diante do enfrentamento entre as marinhas dos dois países, mas se a RAF fosse enfraquecida, a *Luftwaffe* estaria livre para atacar a Marinha

¹⁴⁶ No canal oficial da gravadora Nuclear Blast no *Youtube*, é possível assistir o vídeo da faixa *Uprising* retirada do DVD *Swedish Empire Live*, gravado no show que citamos na introdução deste trabalho. O vídeo da música se tornou o clipe oficial de divulgação do DVD, e nele é possível constatar as observações aqui feitas. Cf: Sabaton. “Uprising”. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=BmerZbDPXns>> Acesso em 21 jan 2015.

¹⁴⁷ A Força Aérea Alemã durante o regime nazista.

¹⁴⁸ Nome oficial da Marinha alemã durante o regime nazista.

Real Britânica e, assim, abrir caminho para a investida por mar e terra.¹⁴⁹

Embora alguns combates tenham ocorrido no mês de julho, a investida maciça da *Luftwaffe* ocorreu a partir de 13 de agosto, e é nesse contexto que a participação dos pilotos estrangeiros se mostrou de grande importância aos esforços da RAF. Para o comandante do Comando de Combatentes da RAF (*RAF Fighter Command*), Hugh Dowding, a vitória dependia da manutenção de sua força de combatentes, sempre pronta para o combate e ativa. No entanto, ainda que a indústria britânica tivesse condições de repor as perdas materiais, a carência de pilotos treinados era visível. Diante disso, os esquadrões da RAF se tornaram dependentes da participação de pilotos de diferentes nacionalidades, sendo alguns oriundos de países da *Commonwealth*, como Canadá, Nova Zelândia, Austrália e África do Sul, e alguns exilados de países outrora invadidos pela Alemanha, como os pilotos poloneses e tchecoslovacos.¹⁵⁰ É nesse contexto que o tema de *Aces in Exile* se situa.

A música, parte do álbum *Coat of Arms* de 2010, inicia com acentos intercalados por viradas executadas pela bateria acompanhadas por *power chords*¹⁵¹ de uma única palhetada (de modo a deixar que as notas soem por mais tempo), ao contrário de parte dos versos onde a palhetada alternada¹⁵² é mais frequente, ditando o andamento ao lado dos bumbos duplos em sincronia. Na mesma introdução, Joakim Bróden canta, acompanhado de vocais de fundo:

Nos céus acima da ilha
Ases no exílio prevalecem¹⁵³

¹⁴⁹ NOLAN, Cathan J. **The consise encyclopedia of World War II**. Santa Barbara: ABC-Clio, 2010, p. 188.

¹⁵⁰ GRANT, R.G. **Battle: a visual journey through 5,000 years of combat**. Londres; DK, 2005, p. 300.

¹⁵¹ *Power chords* é o nome que se dá à execução de acordes, normalmente com guitarras elétricas distorcidas.

¹⁵² Palhetada é a flexão da palheta contra as cordas de um instrumento de cordas (no caso acima citado, da guitarra). A palhetada alternada consiste na alternância da direção da mesma para cima e para baixo, podendo ir da última à primeira corda e depois fazendo o movimento inverso quando da palhetada para cima, ou ser executada apenas em uma corda.

¹⁵³ SABATON. *Aces in Exile*. J. Brodén, P. Sundström [Compositores]. In: _____. **Coat of Arms**. Nuclear Blast, 2010. 1 CD (ca. 39 min) Faixa 6 (4 min

A introdução segue de maneira diferenciada, com as guitarras e teclado se sobressaindo e sem a presença de letra (trecho que se repete no fim da música). Segue o trecho instrumental anteriormente citado, já com letra:

De perto e de longe, eles chegaram, se juntaram à força
 Prontos para servir ao comando aliado
 Enviados para treinamento, apesar de já terem merecido suas asas
 Eles estavam prontos para voar, serviam para a luta¹⁵⁴

O verso é seguido da ponte, onde as notas se alteram e, novamente, as guitarras executam *power chords*, até a execução da palavra ‘vingança’, onde a guitarra altera sua palhetada para a alternção anterior:

Já no ar, a batalha começa
 Eles provaram que eram merecedores, agora eles voam por vingança¹⁵⁵

O trecho é seguido pelo refrão, onde os vocais de fundo se intensificam:

Pilotos combatentes no exílio voam sobre terra estrangeira
 Que a história seja ouvida, fale sobre o 303° [esquadrão]
 Pilotos combatentes da Polônia na Batalha da Inglaterra
 Protegendo os céus da ilha¹⁵⁶

23s). No original: “In the skies above the isle/Aces in exile prevail” (tradução livre do autor).

¹⁵⁴ SABATON. Aces in Exile. J. Brodén, P. Sundström [Compositores]. In: _____. **Coat of Arms**. Nuclear Blast, 2010. 1 CD (ca. 39 min) Faixa 6 (4 min 23s). No original: “From near and far they arrived, joined the force/Ready to serve the allied command/Sent into training, though they already earned their wings/They were ready to fly, they were fit for the fight” (tradução livre do autor).

¹⁵⁵ SABATON. Aces in Exile. J. Brodén, P. Sundström [Compositores]. In: _____. **Coat of Arms**. Nuclear Blast, 2010. 1 CD (ca. 39 min) Faixa 6 (4 min 23s). No original: “Once in the air, the battle begins/They have proven their worth, now they fly for revenge” (tradução livre do autor)

¹⁵⁶ SABATON. Aces in Exile. J. Brodén, P. Sundström [Compositores]. In: _____. **Coat of Arms**. Nuclear Blast, 2010. 1 CD (ca. 39 min) Faixa 6 (4 min

O primeiro refrão se dedica a homenagear um dos dois esquadrões poloneses presentes na Batalha da Inglaterra (o outro era o 302º). Segundo dados do site do *The Battle of Britain London Monument*, monumento presente em Londres homenageando os pilotos da RAF que lutaram na batalha, a Polônia foi o país estrangeiro que mais forneceu pilotos à *Royal Air Force*, tendo os mesmos lutado na França contra os nazistas tempo antes de fugirem para a Inglaterra, se dispondo a lutar novamente. Pelos dados do site, a Polônia forneceu 145 pilotos, seguida da Nova Zelândia com 127, Canadá com 112 e Tchecoslováquia com 88.¹⁵⁷

A música segue como na introdução (após as estrofes iniciais), e a letra volta com o mesmo instrumental do primeiro verso pós-introdução, seguida pela ponte.

Mesmo de noite sombras cobrem o terreno
A luta continua do crepúsculo até o alvorecer
Com a garra do Reich, com a garra da águia
Eles estavam prontos para voar, estavam prontos para morrer

No céu, a batalha continua
Eles se provaram merecedores, agora eles têm sua vingança¹⁵⁸

Na terceira estrofe, “Com a garra do Reich, com a garra da águia”, os vocais de fundo acompanham o vocal principal, que usa notas mais altas para dar dramaticidade à citação sobre os adversários dos protagonistas da música. Na estrofe seguinte, sem o acompanhamento

23s). No original: “Fighter pilots in exile fly over foreign land/Let the story be heard, tell of 303rd/Fighter pilots from Poland in the Battle of Britain/Guarding the skies of the isle” (tradução livre do autor).

¹⁵⁷ The Battle of Britain London Monument. “Allied aircrew in the Battle of Britain”. Disponível em <www.bbm.org.uk/participants.htm> Acesso em 18 Abr 2015.

¹⁵⁸ SABATON. *Aces in Exile*. J. Brodén, P. Sundström [Compositores]. In: _____. **Coat of Arms**. Nuclear Blast, 2010. 1 CD (ca. 39 min) Faixa 6 (4 min 23s). No original: “Even at night shadows cover the ground/Fighting goes on from dusk until dawn/With the claw of the Reich, with the claw of the eagle/They were ready to fly, they were ready to die/Up in the air, the battle goes on/They have proven their worth, now they have their revenge” (tradução livre do autor).

dos vocais de fundo, Joakim Bróden executa notas mais altas que o padrão executado nos versos até então, cantando uma oitava acima da maioria das estrofes anteriores, algo que enfatiza a mensagem da letra a respeito do sacrifício dos pilotos ao arriscarem suas vidas.

A música chega ao seu segundo refrão:

Pilotos combatentes no exílio voam sobre terra estrangeira
 Conte a história novamente, fale sobre o 310° [esquadrão]
 Homens da Tchecoslováquia na Batalha da Inglaterra
 Protegendo os céus da ilha¹⁵⁹

A partir desse refrão, a música executa certas variações. A bateria executa uma base de percussão sem o uso de chimbau ou prato de condução, e com uma presença contida de pratos de ataque. Os demais instrumentos vão silenciando até que sobre apenas a bateria com uma base de teclado, e a letra volta, com uma métrica diferenciada dos demais versos e vocais de fundo, tanto masculinos quanto femininos.¹⁶⁰

Sobre o campo de batalha
 Bravos muito longe de casa
 Poucos foram os escolhidos
 Enviados para o céu para morrer¹⁶¹

Esta mesma letra se repete. No momento da execução do trecho “*skies to die*”, o resto do instrumental volta acompanhando uma variação na bateria, feita com a caixa. Durante a repetição do trecho acima, o resto do instrumental acompanha a música, seguido do solo de guitarra, acompanhando de um instrumental base contido, com o objetivo de dar mais ênfase à volta da letra no seguinte trecho:

¹⁵⁹ SABATON. Aces in Exile. J. Brodén, P. Sundström [Compositores]. In: _____. **Coat of Arms**. Nuclear Blast, 2010. 1 CD (ca. 39 min) Faixa 6 (4 min 23s). No original: “Fighter pilots in exile fly over foreign land/Tell the story again, tell of 310th/Men from Czechoslovakia in the Battle of Britain/Guarding the skies of the isle” (tradução livre do autor).

¹⁶⁰ A banda possui muitas músicas com vocais de fundo femininos, mas ao vivo os vocais de apoio ficam por conta dos músicos da banda, exclusivamente.

¹⁶¹ SABATON. Aces in Exile. J. Brodén, P. Sundström [Compositores]. In: _____. **Coat of Arms**. Nuclear Blast, 2010. 1 CD (ca. 39 min) Faixa 6 (4 min 23s). No original: “Over the battlefield/Brave man long way from home/Few are the chosen ones/Sent to the sky to die” (tradução livre do autor).

Oh voem, ecoa na eternidade
Mudando a maré acima nos céus¹⁶²

As duas estrofes acima são cantadas nas notas mais altas de toda a música, sendo o trecho mais enfático do ponto de vista da execução vocal. Este é emendado com o último refrão.

Pilotos combatentes no exílio voam sobre terra estrangeira
Quando a batalha foi vencida, fale sobre o 401° [esquadrão]
Pilotos combatentes do Canadá na Batalha da Inglaterra
Protegendo os céus da ilha¹⁶³

Os esquadrões citados na música eram formados inteiramente por estrangeiros das nacionalidades citadas na música, enquanto a maioria dos pilotos dos demais países estava diluída em batalhões mistos. Essa é a provável explicação para a escolha dos países citados na música em detrimento dos outros (como a Nova Zelândia, que cedeu mais pilotos que o Canadá e a Tchecoslováquia).

Na sequência, o pedal duplo continua na mesma velocidade do refrão e as guitarras passam a executar *power chords* novamente. As notas se alteram e dois versos se apresentam. Destacamos o último:

Em toda a história
Nunca antes
Tanto foi devido
A tão poucos¹⁶⁴

¹⁶² SABATON. Aces in Exile. J. Brodén, P. Sundström [Compositores]. In: _____. **Coat of Arms**. Nuclear Blast, 2010. 1 CD (ca. 39 min) Faixa 6 (4 min 23s). No original: “Oh fly, it echoes in history/Turning the tide in the heavens above” (tradução livre do autor).

¹⁶³ SABATON. Aces in Exile. J. Brodén, P. Sundström [Compositores]. In: _____. **Coat of Arms**. Nuclear Blast, 2010. 1 CD (ca. 39 min) Faixa 6 (4 min 23s). No original: “Fighter pilots in exile fly for foreign land/When the battle has been won, tell of 401th/Fighter pilots from Canada in the Battle of Britain/Guarding the skies of the isle” (tradução livre do autor).

¹⁶⁴ SABATON. Aces in Exile. J. Brodén, P. Sundström [Compositores]. In: _____. **Coat of Arms**. Nuclear Blast, 2010. 1 CD (ca. 39 min) Faixa 6 (4 min 23s). No original: “In all of history/Never before/Was more owed to/So few” (tradução livre do autor).

O trecho faz uma referência explícita a um discurso de Winston Churchill após a vitória na Batalha da Inglaterra onde este afirmou: “Nunca, no campo do conflito humano tanto foi devido por tantos a tão poucos”. (*Never in the field of human conflict was so much owed by so many to so few*).

A despeito do papel fundamental da Marinha Britânica Real em impedir o ímpeto de invasão por terra e mar, o que obrigou a *Luftwaffe* a se retirar após semanas de conflito para que pudesse atuar na Operação Barbarossa,¹⁶⁵ a atuação dos pilotos estrangeiros na RAF foi de inestimável importância. Os números de perdas de ambos os lados variam. Segundo as estimativas de R. G. Grant, a *Luftwaffe* perdeu 1.887 aviões, enquanto a RAF teria perdido 1.023.¹⁶⁶ Já as de Malcom Smith são mais modestas: aproximadamente 1.294 por parte da *Luftwaffe* e cerca de 788 pela RAF.¹⁶⁷

Apesar de *Aces in Exile* focar em três países diferentes, a música tem muito apelo dentro da Polônia. Dentro da narrativa que foca no abandono do país diante dos inimigos por parte de seus aliados, a participação de pilotos poloneses numa batalha que, de um ponto de vista mais restrito, não era sua – e isso mesmo cerca de um ano depois de a Polônia ter sido invadida sem que seus aliados (Grã-Bretanha inclusa) lhe ajudassem com contingentes militares – tem grande valor para os poloneses, haja vista que, posteriormente, a RAF não deu o auxílio necessário à Polônia.

Esta, inclusive, é uma percepção cujo surgimento não necessitou do fim do conflito para vir à tona. Mesmo durante o Levante de Varsóvia, o comandante-em-chefe do governo polonês exilado na Inglaterra, Kazimierz Sosnkowski, se pronunciou, diante da ajuda insuficiente dos seus aliados britânicos:

Cinco anos se passaram desde o dia em que, encorajada pelo governo britânico e sua garantia, a Polônia enfrentou com denodo a luta solitária

¹⁶⁵ Considerada a maior mobilização militar de todos os tempos, a Operação Barbarossa consistiu na invasão da União Soviética pela Alemanha em 1941. Mais detalhes no capítulo 3.

¹⁶⁶ GRANT, R.G. **Battle**: a visual journey through 5,000 years of combat. Londres; DK, 2005, p. 300.

¹⁶⁷ SMITH, Malcom. “Britain, battle of”. In: BEAR, I.C.B; FOOT, M. R. D. (org). **The Oxford Companion to World War II**. New York: Oxford University Press, 1995, p. 163.

com o poderio alemão. Durante o último mês, os soldados do Exército da Pátria e o povo de Varsóvia foram mais uma vez abandonados noutra luta sangrenta e solitária. Esta é uma charada trágica e repetitiva que nós, poloneses, não conseguimos decifrar (...) Ouvimos argumentos sobre ganhos e perdas. Mas recordamos que, na Batalha da Grã-Bretanha, os pilotos poloneses sofreram mais de 40% de baixas, enquanto a perda de aviões e tripulantes nos voos para a Polônia é de 15% (...) Se a população de nossa capital tiver de ser condenada a perecer numa matança em massa sob os escombros de seus lares devido à passividade e à indiferença calculadas [da Grã-Bretanha], pesará sobre a consciência do mundo este pecado terrível e sem igual.¹⁶⁸

Apenas o *Times* publicou a reclamação do comandante-em-chefe na íntegra, e ele foi destituído do cargo algum tempo depois, diante de uma opinião pública que se sentiu ultrajada.¹⁶⁹

A visão de que os poloneses se sacrificaram mais ao lado de seus aliados do que o contrário também está atrelada especialmente à participação dos pilotos deste país na tentativa de impedir a invasão alemã à França e ao fornecimento de soldados para diversos fronts durante a guerra (por exemplo, em Monte Cassino).

A seguir, buscamos compreender a forma como a história e a memória na Polônia dialogam entre si, assim como a relação de ambas com a obra do *Sabaton*.

2.5 Memórias de luta e abandono

Até o momento, buscamos contextualizar as batalhas que inspiraram as três músicas aqui analisadas e explicar onde reside o apelo emocional que carregam em relação ao público polonês. Este apelo foi reforçado pelos anos que se seguiram ao fim da Segunda Guerra Mundial e as consequências desta para a Polônia.

¹⁶⁸ DAVIES, Norman. **O levante de 44: a batalha por Varsóvia**. Rio de Janeiro: Record, 2006, p. 398-399.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 399.

Antes de prosseguirmos, cabe aqui uma explanação: por que dizemos que estes eventos fazem parte da *história* e da *memória* polonesas?

Para uma definição condensada da relação entre história e memória, nos remetemos a Denis Rolland,¹⁷⁰ quando este afirma:

Memória e história são, *a priori*, duas percepções do passado muito claramente diferenciadas. A memória é uma vivência em evolução constante e, visto que depende do grupo em que se constitui, é plural. A história, tradicionalmente, é definida como uma reconstrução científica; tende a delimitar um saber constitutivo e durável.¹⁷¹

Ainda que o uso do termo “reconstrução” nesta sentença seja questionável, dada às conotações que pode carregar, é importante que tal diferenciação seja compreendida, levando em consideração que o *Sabaton* é uma banda que se define como um grupo que tem como tema de suas músicas a *história*. Ainda que Joakim Brodén e Pär Sundström admitam diferentes pontos de vista históricos (algo que as próprias composições da banda mostram, já que elas abordam eventos sob diferentes perspectivas, seja do lado dos aliados, seja do lado dos soviéticos, seja do lado dos alemães, etc), pontos de vista podem não ser simplesmente interpretações dos eventos históricos, mas também – ou poderíamos dizer ‘principalmente’ em certos casos – narrativas tendo a memória como fonte, pois a história se alimenta da memória, que, por sua vez, é seletiva. E a memória, como “vivência em evolução constante” está passível de ser revista, tornada marginal ou – como é o caso de certas memórias da Segunda Guerra Mundial – resgatada da marginalidade em vias de assumir oficialidade de discursos, sejam eles de grupos nacionalistas ou mesmo do Estado, ainda que tenham significado uma subversão no passado. Conforme nos aponta Michael Pollak,

¹⁷⁰ Universidade Robert Schuman, IEP *Institut Universitaire de France*. Pesquisador Associado ao CHEVS, FNSP Diretor de Estudos, *Institut d’Etudes Politiques*, Paris.

¹⁷¹ ROLLAND, Denis. Internet e história do tempo presente: estratégias de memória e mitologias políticas. **Tempo**, Rio de Janeiro, Volume 8, nº 16, jan 2004. <http://www.historia.uff.br/tempo/artigos_dossie/artg16-4.pdf> Acesso em 21 jan 2015, p. 13.

essas memórias subterrâneas que prosseguem seu trabalho de subversão no silêncio e de maneira quase imperceptível afloram em momentos de crise em sobressaltos bruscos e exacerbados. A memória entra em disputa. Os objetos de pesquisa são escolhidos de preferência onde existe conflito e competição entre memórias concorrentes.¹⁷²

O mesmo pode acontecer com a história, mas a memória é muito mais vulnerável a estas situações, uma vez que muito do que se reproduz na memória de um grupo é construído coletivamente, ora avançando, ora recuando, ora revelando, ora omitindo, em movimentos de difícil previsão e muito vulneráveis ao contexto histórico, político, cultural, econômico, etc. Já um trabalho histórico feito com segurança a partir de princípios teórico-metodológicos sólidos requer um esforço maior para ser contestado, exigindo evidências ou provas mais concretas de seus problemas.

A experiência dos poloneses sob o domínio alemão foi extremamente traumática. Ainda que não exista estimativas totalmente confiáveis, estima-se que entre 1.5 milhões e 2 milhões de poloneses (e mais de 2.5 milhões de judeus poloneses) foram mortos pelos alemães entre 1939 e 1944. Até o levante de Varsóvia, algo entre 60.000 e 70.000 soldados e civis participantes da resistência já haviam perecido, e entre 1940 e 1944, cerca de 100.000 poloneses foram enviados para campos de concentração por ano. No verão de 1944, cerca de 1.3 milhões deles trabalhavam como escravos para o Terceiro Reich.¹⁷³

Após o fim da Segunda Guerra Mundial, a Polônia foi engolfada na zona de influência soviética. Ainda que tenha recuperado territórios outrora perdidos para a Alemanha, passou a ter um governo que respondia politicamente a Moscou, oficialmente a partir de 1948, mas indiretamente desde 1944. Os sobreviventes do AK que ousaram lutar contra o regime em prol de uma Polônia independente de influência estrangeira foram eliminados e, em meados de 1950, a pressão do regime stalinista havia liquidado a oposição, conforme analisado ostensivamente por Norman Davies. Para o autor, as

¹⁷² POLLAK, Michael. “Memória, Esquecimento, Silêncio”. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol.2, nº 3, pp.3-15, 1989, p. 4.

¹⁷³ PACZKOWSKI, Andrzej. “Nazism and Communism in Polish experience and memory”. In: ROUSSO, Henry (org). **Stalinism and Nazism: history and memory compared**. Lincoln: University of Nebraska Press, 2004, p. 242.

memórias de guerra na Polônia tinham, majoritariamente, dois tabus: não era prudente falar mal da União Soviética (o pacto nazi-soviético nem mesmo era conhecido pelos poloneses em geral), e o elogio ao Levante de Varsóvia era não apenas visto como sem sentido, mas era passível de censura. Segundo o autor,

na época em que se estabeleceu por completo o regime stalinista em 1948, toda liberdade de expressão foi esmagada e toda menção favorável à aliança com as potências ocidentais durante a guerra era anátema. A norma agora era que a União Soviética vencera sozinha a guerra contra o fascismo; que a democracia se identificava com uma coisa chamada “ditadura do proletariado”; e que o partido governante não podia errar. [...] qualquer um que ousasse elogiar a independência de antes da guerra ou reverenciar aqueles que lutaram durante o Levante para recuperá-la dizia coisas sem sentido, perigosas e sediciosas. Mesmo em particular, as pessoas conversavam com cautela. Os informantes da polícia estavam por toda parte. As crianças eram educadas em escolas de estilo soviético nas quais denunciar os amigos e pais era coisa considerada admirável.¹⁷⁴

Houve, então, um esforço do governo em enfatizar os crimes cometidos pelos alemães na Polônia, combatidos não por grupos rebeldes, mas por uma união solidária da nação polonesa, que lutara com dignidade: eram enfatizados especialmente a enormidade de perdas humanas e a união da nação contra o invasor. A ameaça constante de uma vingança alemã (ou pelo menos de sua contraparte ocidental, reduto dos nazistas e reacionários em contrapartida à República Democrática Alemã) foi uma constante durante o regime comunista na Polônia, mantendo em voga a desconfiança para com os alemães mesmo em momentos de aproximação comercial com a Alemanha Ocidental.¹⁷⁵

Um cenário como este imposto durante anos dificilmente deixa de criar raízes, mediante aceitação popular, seja ela entusiasmada ou resignada. O historiador Andrzej Paczkowski levanta a hipótese que a relação dos poloneses com o partido comunista pode ser sumarizada em

¹⁷⁴ DAVIES, Norman. **O levante de 44**: a batalha por Varsóvia. Rio de Janeiro: Record, 2006, p. 589.

¹⁷⁵ PACZKOWSKI, Andrzej, Op. Cit., p. 246-247.

quatro etapas, que não necessariamente ocorreram de forma cronologicamente linear, mas sim intercambiante: resistência (ou rejeição), adaptação, aceitação e aprovação. Paczkowski sustenta sua proposição em indícios como a postura aparentemente neutra da Igreja Católica no que tange à possível resistência ao regime, o “silêncio social” diante de manifestações espontâneas de resistência (pelo menos até a década de 1970), o aparente sucesso de Władysław Gomułka, presidente da Polônia entre 1956 e 1970, em seus esforços de ressaltar uma noção de unidade nacional e soberania no país – ainda que esta soberania fosse apenas uma fachada –, implantando na ideologia oficial do partido cada vez mais elementos de tradição nacionalista, entre outros.¹⁷⁶ Em um cenário como este, uma história nacionalista voltada para os interesses do partido – que, obviamente, excluem os grupos politicamente dissidentes do foco da narrativa –, as memórias consideradas indesejáveis de eventos como o Levante de Varsóvia permaneceram marginalizadas, enquanto mitos como a Batalha de Wizna surgiram.

Para Paczkowski, apenas a partir do fim da década de 1970 e, principalmente, após o surgimento do sindicato Solidariedade,¹⁷⁷ a atitude de resistência e rejeição ao regime comunista passou a ser majoritária no país, em um processo que se mostrou irreversível.¹⁷⁸

Foi necessário que o regime comunista deixasse de existir em 1989 para que finalmente relatos como o Levante de Varsóvia voltassem a ter a atenção daqueles que a ele se mostravam favoráveis. A partir da Terceira República, as narrativas históricas cujas matrizes eram os sacrifícios que os poloneses tiveram que fazer durante os séculos para manterem-se livres ressurgiram, de modo a contribuir com a constituição da Polônia como nação soberana a partir de princípios democráticos. Algo que veio a ocorrer entre os anos 1980 e 1990 em diversas nações do mundo, regidas por regimes autoritários de diferentes matrizes ideológicas, fossem eles os regimes militares da América

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 254-255.

¹⁷⁷ Sindicato surgido na Polônia em 1980 na cidade de Gdańsk, liderado por Lech Wałęsa e com o intuito de lutar por direitos trabalhistas e por mudanças sociais no país, agrupando desde a Igreja Católica a membros da esquerda antissoviética. Recebeu financiamento dos Estados Unidos no contexto de Guerra Fria e chegou a agregar quase um terço de todos os trabalhadores do país. Seu líder seria eleito presidente em 1990.

¹⁷⁸ PACZKOWSKI, Andrzej, *Op. Cit.*, p. 255.

Latina apoiados pelos Estados Unidos, fossem eles os regimes comunistas apoiados pela União Soviética no leste europeu.

Como argumenta Elizabeth Jelin, “Novos processos históricos, novas conjunturas e cenários sociais e políticos [...] não podem deixar de produzir modificações nos marcos interpretativos para a compreensão da experiência passada e para construir expectativas futuras.”¹⁷⁹ Ou seja: se antes tínhamos uma memória negativa sobre o Levante incentivada pelo poder vigente, ao fim deste temos a volta da exaltação do evento, devido às novas conjunturas. Esta mudança de pensamento ocorre dentro de certo paradigma de momentos de crise e transição, como aponta Michael Pollak:

O longo silêncio sobre o passado, longe de conduzir ao esquecimento, é a resistência que uma sociedade civil impotente opõe ao excesso de discursos oficiais. Ao mesmo tempo, ela transmite cuidadosamente as lembranças dissidentes nas redes familiares e de amizades, esperando a hora da verdade e da redistribuição das cartas políticas e ideológicas.¹⁸⁰

No entanto, apesar da supressão do regime, Iwona Sakowicz explica, a partir não apenas do ponto de vista de uma historiadora, mas de uma estudante de História inserida no contexto de conflito entre censura e memória:

O Levante de Varsóvia pode ser visto como simbólico em relação a toda a história da Polônia nos últimos dois séculos. Trágico e heroico, foi pobremente organizado, mas ainda assim levado adiante com o máximo de devoção por jovens patriotas. Para minha geração, foi lendário. Nos

¹⁷⁹ JELIN, Elizabeth. **Los trabajos de la memoria**. Madrid: Siglo Veintiuno, 2002, p. 13. No original: “Nuevos procesos históricos, nuevas coyunturas y escenarios sociales y políticos [...] no pueden dejar de producir modificaciones en los marcos interpretativos para la comprensión de la experiencia pasada y para construir expectativas futuras.” (tradução livre do autor).

¹⁸⁰ POLLAK, Michael. “Memória, Esquecimento, Silêncio”. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol.2, nº 3, pp.3-15, 1989, p. 5.

momentos mais sombrios do regime comunista, foi o exemplo máximo de patriotismo.¹⁸¹

A última frase da observação da autora nos dá um exemplo de que um importante argumento de Michael Pollak tem respaldo histórico em diversos contextos. O argumento em questão afirma:

Opondo-se à mais legítima das memórias coletivas, a memória nacional, essas lembranças são transmitidas no quadro familiar, em associações, em redes de sociabilidade afetiva e/ou política. Essas lembranças proibidas (caso dos crimes stalinistas) [...] são zelosamente guardadas em estruturas de comunicação informais e passam despercebidas pela sociedade englobante.¹⁸²

Desde a anexação da Crimeia por parte da Rússia, as tensões no Leste Europeu se mantêm altas. De um lado temos – falando de forma generalista – os Estados do Báltico, Polônia e Ucrânia principalmente, alinhados à União Europeia (mantendo boas relações com a Alemanha); do outro, a Rússia e seus esforços, interpretados como uma tentativa política de manter sua zona de influência na região contra a expansão da influência da zona do Euro. Nesse contexto, eventos comemorativos relacionados à Segunda Guerra Mundial se tornam instrumento de retórica política. Citemos o exemplo do evento com o intuito de relembrar os 75 anos do início da invasão alemã à Polônia, ocorrido em 1º de setembro de 2014. Nele, os presidentes da Polônia e Alemanha, respectivamente Bronislaw Komorowski e Joachim Gauck, discursaram sobre como apenas diante do respeito à soberania dos países vizinhos seria possível manter boas relações entre os mesmos, ou sobre como a história dava lições claras a respeito de tais temas. “A história nos

¹⁸¹ SAKOWICZ, Iwona. Poland: tragedy and heroism in the face of powerful neighbours. In: FURTADO, Peter (Org.). **Histories of nations: how their identities were forged**. London: Thames & Hudson, 2012, p. 137. No original: “The Warsaw Uprising can be seen as symbolic of the entire history of Poland of the last two centuries. Tragic and heroic, it was poorly organized yet carried out with the utmost devotion by patriotic youths. For my generation it was legendary. In the gloomy times of Communist rule it was the ultimate example of patriotism.” (tradução livre do autor).

¹⁸² POLLAK, Michael. “Memória, Esquecimento, Silêncio”. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol.2, nº 3, pp.3-15, 1989, p. 8.

ensinou que concessões territoriais apenas aumentam o apetite dos agressores”, teria afirmado Gauck ao se referir à recusa de Vladimir Putin em retirar o suporte aos separatistas ucranianos.¹⁸³

Nesse ponto nos vemos obrigados a voltar à discussão sobre o fato de que bandas, ao reproduzir conteúdo histórico, não têm a obrigação de fazer um debate historiográfico que traga diferentes pontos de vista sobre o desenrolar dos eventos históricos. Além do mais, é algo que demonstra a questão da divisão entre a história e a memória: o conhecimento histórico das pesquisas produzidas sobre o assunto nos informa que os aliados tentaram dar alguma ajuda, mas nada muito substancial. Já a memória é passada adiante de forma menos relativista, vendendo a ideia de abandono absoluto, como diversos comentários nos vídeos aqui analisados nos demonstram com enorme clareza.

Para Marek Jan Chodakiewicz,¹⁸⁴ os revoltosos do AK em Varsóvia tinham como objetivo um levante que fosse tanto contrário à ocupação alemã quanto à possível ocupação soviética. Para o autor, as retóricas de cunho moral que permeiam as memórias do levante dialogam com as visões que os grupos cujos anseios eram antagônicos no momento do levante possuíam. Chodakiewicz nos apresenta duas retóricas principais: a dos ‘Pilsudskistas’ e dos Nacionalistas.

Ainda que na prática os grupos se misturem, haveria certas discrepâncias entre os ‘Pilsudskistas’ e Nacionalistas. Os primeiros seriam os principais realizadores do levante, herdeiros políticos do Marechal Józef Piłsudski (primeiro chefe de Estado da Segunda República Polonesa entre 1918 e 1922, tomando o poder novamente em 1926 através de um Golpe de Estado e permanecendo no poder até 1935, ano de sua morte), grupo formado principalmente por militares – este o ponto que mais o diferencia, em essência, dos Nacionalistas, estes não

¹⁸³ DW. “German, Polish leaders unite in commemoration of outbreak of WWII”. Disponível em <<http://www.dw.de/german-polish-leaders-unite-in-commemoration-of-outbreak-of-wwii/a-17893736>> Acesso em 24 Abr 2015. No original: “History has taught us that territorial concessions often only increase the appetite of aggressors [...]” (tradução livre do autor).

¹⁸⁴ Marek Jan Chodakiewicz é professor e pesquisador em História no *Institute of World Politics*, em Washington D.C., uma escola de graduação focada em estadismo e segurança nacional, tendo também sido professor assistente em Estudos Poloneses na Universidade de Virgínia. Em 2005, foi nomeado por George W. Bush, então presidente dos EUA, para uma permanência de cinco anos como membro do *United States Holocaust Memorial Council*. É autor de diversos trabalhos sobre a história polonesa.

necessariamente ligados ao exército. O autor afirma que, para alguns dos membros do alto comando do AK, mesmo que o levante falhasse, este se tornaria um evento histórico que demonstraria aos aliados a vontade dos poloneses de lutar por sua liberdade, mesmo diante da morte. Alguns poucos ainda poderiam acreditar, de acordo com a tradição romântica polonesa, que um sacrifício com aquele valeria a pena diante da criação de uma grande lenda que sustentaria a identificação nacional durante as próximas gerações, mesmo diante de um possível cenário de dominação estrangeira. Já os Nacionalistas eram contra o Levante pela iminência de fracasso, ao menos em sua retórica. Contudo, contribuíram dentro de suas possibilidades com a ação, pois não havia completa discordância entre seus adeptos.¹⁸⁵

Chodakiewicz argumenta que o regime comunista do pós-guerra fez uso da retórica dos Nacionalistas contrários ao Levante, e que após o fim do período onde o stalinismo recrudescera no país, em meados de 1956, as memórias do evento foram ressignificadas de acordo com as necessidades do regime com o passar das décadas. As elites polonesas, contudo, mantiveram a memória do Levante acesa e, podemos inferir a partir do autor, que as memórias heroicas sobre o levante que hoje predominam se ancoram majoritariamente na perspectiva dos ‘Piłsudskistas’.¹⁸⁶

Há também memórias inconvenientes – assim classificáveis dependendo a quem as mesmas se referem –, oriundas tanto dos interesses de grupos específicos durante a guerra quanto das contingências que colocam a sobrevivência acima da moralidade em situações de desespero e que, quando os eventos em questão ficam para trás, são vistas a partir de um prisma moral que as descontextualizam, embora não necessariamente contextualizar signifique endossar ou concordar.

Norman Naimark¹⁸⁷ ilustra com competência o processo de seleção de memórias, quando afirma:

Para a maioria dos poloneses, assim como os alemães, o imediato período pós-guerra foi

¹⁸⁵ Chodakiewicz, Marek Jan. “The Warsaw Rising 1944: Perception and Reality.” Disponível em <<http://www.warsawuprising.com/paper/chodakiewicz1.htm>> Acesso em 24 Abr 2015.

¹⁸⁶ Idem.

¹⁸⁷ Especialista em estudos sobre o Leste Europeu, professor da Universidade de Stanford.

dedicado ao esquecimento de sua própria culpabilidade diante dos horrores do passado imediato. O próprio sofrimento imenso dos poloneses era o único assunto legítimo a ser comemorado, o que encaixava nos propósitos pró-soviéticos e anti-alemães do governo comunista. O destino dos judeus despertava pouco interesse; o martírio polonês podia ser compartilhado apenas com as façanhas do glorioso Exército Vermelho. A brutalidade do período de guerra, a colaboração mesquinha, a cumplicidade polonesa diante da ocupação e a indiferença da maioria diante do assassinato de judeus – as muitas instâncias onde a sobrevivência superou a moralidade – eram fantasmas de guerra que eram empurrados para um profundo *freezer psicológico*.¹⁸⁸ (grifo nosso).

No pós-1989, compreensivelmente, os trabalhos livres da influência da retórica oficial do regime anterior encontraram um contexto propício para as pesquisas que abordavam a questão a partir de um viés antissoviético. A partir dali, a narrativa na forma como ela se apresenta na música *Uprising* ganhou a força que jamais tivera. Segundo Jan Otdakowski, diretor do Museu do Levante de Varsóvia, em entrevista concedida em 2014, durante a véspera das comemorações de setenta anos do Levante, o grande interesse no assunto se renovou, principalmente, através do interesse de jovens pelo assunto.

Quando nós começamos a construir o museu, eu tinha a impressão de que a história do Exército da

¹⁸⁸ NAIMARK, Norman M. “The persistence of ‘the postwar’: Germany and Poland”. In: BIESS, Frank; MOELLER, Robert G. **Histories of the aftermath: the legacies of the Second World War in Europe**. Nova York: Berghahn Books, 2010, p. 23. No original: “For most Poles, like the Germans, the immediate postwar period was dedicated to forgetting their own culpability for the horrors of the immediate past. The Poles’ own immense suffering was the only legitimate subject to be commemorated, which suited the pro-Soviet and anti-German purposes of the Communist-dominated government. The fate of the Jews was of little interest; Polish martyrdom could be shared publicly only with the glorious exploits of the Red Army. The utter brutality of the wartime period, the petty collaboration, Polish complicity in the occupation, and the indifference among the majority to the murder of the Jews—the many instances when survival trumped morality—were wartime phantoms that were pushed into a deep psychological freezer.” (tradução livre do autor).

Pátria e do Levante estava declinando rumo ao esquecimento; que a palavra de ordem da década de 1990, “Vamos escolher o futuro”, se traduzia em “Vamos esquecer o passado”, e que a história é uma barreira para a modernização e integração com a União Europeia. No começo, nosso grande sucesso foi convencer as pessoas que tomaram parte no Levante de Varsóvia, não apenas os mais velhos, a contar sua história do Levante. Jovens e idosos começaram a aparecer nos encontros, discussões e leituras. Graças aos jovens, os insurgentes perceberam que sua história não seria esquecida.¹⁸⁹

A consequência dos esforços daqueles que olham para o Levante com orgulho, seja o citado museu, sejam os veteranos, sejam políticos – além da mudança de panorama político –, teve como consequência a mudança de postura da própria cidade em relação às comemorações sobre o mesmo.

Por anos, os eventos de comemoração aglutinavam apenas aqueles que tinham que aparecer: insurgentes e suas famílias, oficiais e políticos. Agora, este é um feriado para toda a cidade, com muitos dias de eventos comemorativos como o *flash mob* “Varsovianos cantam canções (in)esquecidas” realizado em primeiro de agosto na Praça Piłsudski. Jovens e idosos, aqueles que podem cantar e aqueles que são completamente surdos vêm ao evento. A celebração pública ajuda a criar um senso de que Varsóvia tem uma alma, e a memória do seu

¹⁸⁹ Karolina Kowalska. “Polish capital revives memory of Warsaw Rising”. Disponível em <<http://www.polska.pl/en/experience-poland/history-poland/polish-capital-revives-memory-warsaw-rising/>> Acesso em 24 Abr 2015. No original: “When we started building the museum, I had the impression that the history of the Home Army and the Rising was sliding into oblivion; that the buzzword of the 1990s “Let’s choose the future” translates into “Let’s forget the past”, and that history is a barrier to modernisation and integration with the European Union. In the very beginning, our greatest success was convincing people who took part in the Warsaw Rising, not only the eldest ones, to tell their story of the uprising. Young and old began to attend meetings, discussions and lectures. Thanks to young people, the insurgents realised that their history would not be forgotten.” (tradução livre do autor).

Levante é um dos elementos unificadores para os habitantes da cidade.¹⁹⁰

Talvez fosse possível que o trecho acima relativizasse a argumentação deste trabalho, abrindo brechas para criticismo. Afinal, o material que trazemos até então sobre o Levante transita entre a memória da esfera local (a cidade de Varsóvia) e nacional (como Norman Davies nos apresenta). Contudo, pensamos que memórias cuja identificação nacional é não apenas possível, mas politicamente desejável para certos grupos, ultrapassam barreiras geográficas tão restritas como as que delimitam cidades. Se conseguimos encontrar até mesmo estrangeiros que se identificam com as histórias aqui contadas, por que seria diferente com os poloneses em geral?

Há um ponto, no entanto, no qual precisamos insistir no decorrer deste trabalho: a obrigação de buscar o conhecimento histórico específico, acima dos argumentos mais gerais que uma música apresenta, é do público. Inferir que uma banda não possa adotar um ponto de vista específico sobre um evento histórico estaria próximo de uma censura, o que não defendemos, salvo em caso de discursos de ódio, explícitos ou implícitos. Em parte, nosso trabalho busca mostrar a pluralidade de pontos de vista e interpretações acerca dos eventos históricos, não negando a existência de fatos, mas demonstrando que a própria noção de ‘verdade’ é passível de discussão, quando esta, ao invés de dados factuais, se revela como um ponto de vista advogando veracidade e exclusividade.

Diante da necessidade de se buscar uma identidade comum aos poloneses e do enfraquecimento gradativo de outros elementos de unificação após o fim do regime comunista como a Igreja Católica ou o sindicato Solidariedade, a memória ganha o papel de mecanismo cultural fortalecedor de sentidos de pertencimento, no caso, nacional. Isso é ainda mais forte, como afirma Jelin, em casos de grupos oprimidos, silenciados e discriminados (algo que, como já afirmamos

¹⁹⁰ Idem. No original: “For many years, commemoration events were attended only by those who had to come: insurgents and their families, officials and politicians. Now, this is a holiday for the entire city, with many days of commemoration events such as the flash mob “Varsovians Sing (Un)Forbidden Songs” held on 1 August on the Piłsudski Square. Young and old, those who can sing and those who are stone deaf come to this event. Public celebration helps to create the sense that Warsaw has soul, and its memory of the Rising is one of the uniting elements for the city inhabitants.” (tradução livre do autor).

nesse trabalho, entra em consonância com as narrativas que os poloneses reproduzem de si mesmos, não sem razão). O passado comum permite construir – ou reforçar – elementos de autovalorização e maior confiança, não apenas em si, mas no grupo do qual se faz parte.¹⁹¹ Faz sentido para o caso, portanto, a afirmação de Marc Ferro no que concerne ao ressentimento em relação ao passado de sofrimento, a saber: “Interiorizado, o sofrimento dos homens e das mulheres os rói como um câncer. O ressentimento que ela provoca é precursor da revolta. Ressentimento, revolta, revolução, esse retorno de uma ferida do passado torna-o mais presente que o presente.”¹⁹²

Logo, o trabalho do *Sabatón* se ancora em certos eventos da história polonesa, mas também bebe da fonte que são as memórias dos conflitos. Resgatadas e tendo seu poder discursivo amplificado pelos elementos estéticos, músicas como *40:1*, *Uprising* e *Aces in Exile* tornam-se produtos que caem nas graças do público, cujos integrantes não são apenas indivíduos passivos que recebem a informação e a reproduzem acriticamente; ao invés disso, relacionam com suas memórias e conhecimentos históricos, consolidando posicionamentos ou mesmo repensando-os.

Quando, portanto, Joakim Brodén afirma ser a Polônia um país como poucos no que tange ao valor dado a sua própria história, este não o afirma sem um fundo de verdade. São a memória e a história constituintes fundamentais de identidade para grande parte dos poloneses, ainda que por vezes a história de viés nacionalista traga seus problemas. Grupos nacionalistas extremistas se apropriam de marcos históricos, inventam tradições, deturpam sentidos e clamam para si a autoridade de interpretar e se apoderar dos eventos do passado.¹⁹³ É por

¹⁹¹ JELIN, Elizabeth. Op. Cit., p. 9-10.

¹⁹² FERRO, Marc. **O ressentimento na história**: ensaio. Rio de Janeiro: Agir Editora, 2009, p. 191.

¹⁹³ Como, por exemplo, nos eventos de 11 de novembro de 2014 ocorridos em Varsóvia, onde grupos nacionalistas marcharam em comemoração ao dia da independência e se envolveram em brigas com a polícia. As estatísticas com o número de prisões variam entre 215 e 276. O mesmo tipo de situação aconteceu em anos anteriores. Cf: Ludo Rubben. “The ugly face of Poland’s nationalism”. Disponível em <<http://www.rubben.be/2014/11/6112/the-ugly-face-of-polands-nationalists/>> Acesso em 21 jan 2015. Question more. “Over 270 arrests as Warsaw nationalist march ends in clashes, flares, water cannon”. Disponível em <<http://rt.com/news/204519-poland-independence-day-clashes/>> Acesso em 21 jan 2015. USA Lawyer. “Poland Nationalist Protest and Riots”. Disponível em

causa destes grupos que bandas como o *Sabaton* precisam seguidamente, em entrevistas, desmentir quaisquer intenções políticas por trás de suas músicas, algo que certas bandas fazem independente de negarem, mas que neste caso aparenta ser mais plausível, haja vista os diferentes pontos de vista que a banda contempla em suas obras.

Diante de tais imbróglios políticos, sociais e culturais com os quais a música se relaciona, ainda mais quando se trata de um gênero musical de alcance mundial, reforçamos mais uma vez a necessidade de debruçar-nos sobre obras musicais. Quando se tratam de obras que se propõem a representar a história e/ou a memória, nossa responsabilidade como historiadores é redobrada. Além das particularidades da música – instrumental e letra –, devemos dissecar as histórias, discursos, interesses políticos e tudo o mais que uma música pode vir a trazer. Só assim estaremos fazendo um exercício crítico dos produtos da indústria cultural, e permitindo que os leitores possam, por conta própria, levar para suas vivências o ímpeto de desenvolver reflexões críticas sobre estes mesmos produtos que permeiam suas vidas em nossas sociedades atuais.

CAPÍTULO III

A RETÓRICA NACIONALISTA DA GRANDE GUERRA PATRIÓTICA NO SABATON

“Queres vencer? [...] Considera teu exército como se fosse um único homem que tivesses que conduzir. Não reveles jamais teu móbil. Alardeia todas as vantagens, mas oculta cuidadosamente a menor perda. Toma todas as decisões no maior sigilo. Coloca-os numa situação perigosa e eles sobreviverão, pois um exército que combate num campo de morte poderá transformar o revés em vitória.”

Sun Tzu¹⁹⁴

Em 18 de fevereiro de 2015, o site do jornal *The Moscow Times*¹⁹⁵ publicou uma matéria noticiando que o governo russo passaria a financiar projetos de filmes de caráter patriótico. Dentro de uma lista de dez temas, estavam incluídos “Crimeia na história da Rússia”, “O golpe de agosto de 1991: mitos e realidades” e “A guerra Russo-Japonesa de 1905: vitória que terminou em derrota”, segundo a publicação do Fundo de Cinema estatal. Os filmes receberiam um milhão de rublos (cerca de dezesseis mil dólares) em financiamento, tendo o ano de 2014 gerado sete filmes financiados pelo Estado, ainda segundo a notícia do *The Moscow Times*.¹⁹⁶

Em um primeiro momento, poderíamos associar tal decisão à polêmica levantada pelo filme russo concorrente ao Oscar de Melhor filme estrangeiro de 2015 e vencedor do Globo de Ouro, *Leviatã*, que carrega uma forte crítica social a aspectos da Rússia contemporânea,

¹⁹⁴ SUN TZU. **A arte da guerra**. Porto Alegre: L&PM, 2006, p.136.

¹⁹⁵ Ao contrário de muitos jornais russos, o *The Moscow Times* mantém uma postura crítica ferrenha contra o governo de Vladimir Putin. Na sessão *About us* no site do jornal, este afirma ser o único jornal em inglês diariamente publicado na Rússia.

¹⁹⁶ The Moscow Times: “Russian Government Offers Cash in Return for Patriotic Films”. 2015. Disponível em <<http://www.themoscowtimes.com/article/516166.html>> Acesso em 24 Fev 2015.

como a evidente corrupção política, o alcoolismo, entre outros. O filme, financiado pelo Ministério da Cultura, foi duramente criticado, entre outros, pelo próprio Ministro da Cultura Vladimir Medinsky, que afirmou não estar interessado em continuar financiando filmes que partem do princípio de que a Rússia não seja um bom país. O mesmo ministro que, em 2014, banuiu o filme *Prikazano zabyt* (nomeado em inglês como *Ordered to forget*, ou em português “Ordenado a esquecer”), que representa a deportação em massa de chechenos por ordens de Stalin. O banimento se deu pelo fato de que, segundo o ministério, os eventos históricos representados não teriam provas suficientes que pudessem comprovar sua veracidade.¹⁹⁷

Contudo, a decisão de financiar filmes de cunho patriótico está atrelada a um panorama muito mais amplo que vem ganhando força nos últimos anos e atingiu seu ápice com a anexação da Criméia, antigo território russo cedido à Ucrânia, de volta à Rússia e as disputas por zonas de influência entre a zona do Euro, liderada pela Alemanha, e a Rússia de Vladimir Putin. Há alguns anos são crescentes os indícios de que a memória a respeito do passado soviético, especialmente da Segunda Guerra Mundial, venha sendo ressignificada: pesquisas atestando maiores porcentagens quanto a uma visão positiva do período stalinista;¹⁹⁸ as notícias a respeito das intenções de determinados grupos

¹⁹⁷ Anna Dolgov. “Culture Ministry Bans Film About Chechen Massacre Under Stalin“. 2015. Disponível em <<http://www.themoscowtimes.com/article/culture-ministry-bans-film-about-chechen-massacre-under-stalin/501919.html>> Acesso em 24 Fev 2014.

¹⁹⁸ Pudemos encontrar notícias a respeito de desejos de reabilitação da imagem de Stalin desde, pelo menos, 2003, mas sabemos que os conflitos a respeito da imagem do antigo líder soviético nunca cessaram de fato desde o “Discurso secreto” de Nikita Khrushchev de 1956 dentro do Partido Comunista Soviético e, para o resto do mundo, ao menos desde a revelação do discurso em 1989. Para mais informações, Cf: Claire Bigg. “Fifty years on, Russia still divided on Stalin” Disponível em <<http://sptimes.ru/story/9524>> Acesso em 24 Fev 2015. The Moscow Times. “More than half of Russians see Stalin in a positive light”. Disponível em <<http://www.themoscowtimes.com/news/article/more-than-half-of-russians-see-stalin-in-a-positive-light/514653.html>> Acesso em 24 Fev 2015. The St. Petersburg Times. “Oryol appeals to rehabilitate Stalin”. Disponível em <http://sptimes.ru/index.php?action_id=2&story_id=3303> Acesso em 24 Fev 2015. The Associated Press. “Poll Finds Stalin’s Popularity High”. Disponível em <<http://www.themoscowtimes.com/news/article/poll-finds-stalins-popularity-high/476342.html>> Acesso em 24 Fev 2015. Irina Titova. “Stalin’s

(normalmente membros do Partido Comunista) de renomear as cidades de São Petesburgo e Volgogrado para Leningrado e Stalingrado respectivamente, com o apoio do Presidente Putin;¹⁹⁹ passeatas demonstrando simpatia ao passado comunista e, simultaneamente, apoiando Putin quanto à anexação e uma suposta defesa dos interesses russos diante do “ocidente”;²⁰⁰ o desenvolvimento de um pedido de reparações financeiras a serem pagas pela Alemanha à Rússia em relação à invasão nazista durante a Segunda Guerra Mundial.²⁰¹

A retórica do Kremlin quanto à necessidade de rememorar um passado onde a Rússia esteve unida contra o fascismo e os inimigos externos atende a objetivos políticos muito claros. Em maio de 2009, uma comissão responsável por combater tentativas de “falsificação histórica” contrárias aos interesses da Rússia foi criada, sendo a caça às supostas falsificações relacionadas à história da Segunda Guerra Mundial parte importante do trabalho. No ano seguinte, um site foi criado pelo Ministério das Comunicações e Mídia de Massa com o objetivo de dar “informações históricas objetivas” sobre a “Grande Guerra Patriótica”.²⁰²

Victory Day posters Split locals.” Disponível em <<http://sptimes.ru/story/31373?page=1>> Acesso em 24 Fev 2015.

¹⁹⁹ The Moscow Times. “Communist leader wants cities renamed Stalingrad and Leningrad.” Disponível em <<http://www.themoscowtimes.com/news/article/communist-leader-wants-cities-renamed-stalingrad-and-leningrad/501731.html>> Acesso em 24 Fev 2015. Gabrielle Tétrault-Farber. “Putin signals support for hypothetical Stalingrad referendum”. Disponível em <<http://www.themoscowtimes.com/article/501693.html>> Acesso em 24 Fev 2015.

²⁰⁰ Reuters. “May Day rally brings 100,000 russians to Moscow’s Red Square. Disponível em <<http://www.themoscowtimes.com/article/may-day-rally-brings-100000-russians-to-moscows-red-square/499316.html>> Acesso em 24 Fev 2015.

²⁰¹ Peter Spinella. “Russian lawmakers want Germany to pay reparations for World War II”. Disponível em <<http://www.themoscowtimes.com/news/article/russian-lawmakers-want-germany-to-pay-reparations-for-world-war-ii/515373.html>> Acesso em 24 Fev 2015.

²⁰² BERKHOFF, Karel C. **Motherland in danger**: Soviet propaganda during World War II. London: Harvard University Press, 2012, p. 1. O site em questão se encontra no endereço <http://warfiles.ru/source/pobeda-vov.ru/>.

Em um contexto político e social como este, produtos da indústria cultural que apresentam não apenas entretenimento, mas corroboração de certos paradigmas de representação (como a bravura dos soldados, seus enormes sacrifícios na guerra, o desprendimento da própria vida em detrimento de um ideal maior que a si mesmos), e estão passíveis de ampla aceitação por parte do público que encontra nestes (filmes, música, séries) respaldo para suas crenças, vivências (no caso de sobreviventes) e memórias, sejam elas próximas dos eventos históricos ou ressignificações mirando objetivos específicos.²⁰³

Neste capítulo analisaremos quatro músicas do *Sabaton* que se referem a eventos da Segunda Guerra Mundial onde o Exército Vermelho esteve envolvido, e cujos discursos tanto líricos (e em alguns momentos, também musicais) partem de um ponto de vista dos soviéticos no combate. Além de tentarmos dar respaldo bibliográfico às informações pontuais contidas nas músicas, tentaremos demonstrar quais discursos alimentam as diferentes representações contidas nestas músicas, já que os mesmos são fruto tanto das histórias quanto das memórias sobre o conflito, componentes identitários importantes para muitos russos hoje em dia.

As músicas que serão aqui discutidas são *Stalingrad* (do álbum *Primo Victoria*, de 2005, representando a Batalha de Stalingrado), *Attero Dominatus* (do álbum de mesmo nome de 2006, sobre a Batalha de Berlim, mais precisamente do ponto de vista do 1º Front Bielo-Russo, comandado pelo marechal Georgi Zhukov), *Panzerkampf* (de *The Art of War*, 2008, sobre a Batalha de Kursk e, mais precisamente, os embates em Prokhorovka) e *Night Witches* (do álbum *Heroes*, de 2014, sobre o 588º Regimento de Bombardeio Noturno Soviético, pilotado exclusivamente por mulheres). Apesar de algumas sutis diferenças de teor entre as músicas, como explicaremos mais adiante, todas elas tentam colocar o ouvinte do lado soviético dos combates, tanto líricamente quanto, em algumas passagens, a partir dos discursos musicais. As músicas serão analisadas cronologicamente de acordo com

²⁰³ Para mais informações, sugerimos um artigo de nossa autoria, onde aprofundamos a discussão sobre a reabilitação do stalinismo na Rússia comandada por Putin e o culto aos veteranos. Cf: RODRIGUES, Icles. Usos políticos das memórias da Segunda Guerra Mundial pelo governo Putin: o culto aos veteranos e a reabilitação do período stalinista. **Revista Contemporânea**, Ano 5, v. 2, nº 8, 2015, p. 1-25. Disponível em <http://www.historia.uff.br/nec/sites/default/files/9_icles_rodrigues.pdf> Acesso em 11 Jan 2015.

seu lançamento, e não de acordo com a cronologia das batalhas dentro da Segunda Guerra Mundial; tal disposição será fundamental para compreender uma de nossas hipóteses neste capítulo, de que as músicas do *Sabatón* cujas narrativas partem do ponto de vista da União Soviética começaram um tanto mais críticas à forma como a guerra foi conduzida pelo partido e por Stalin, mas gradativamente passaram a ser focadas mais nos aspectos de vitória e glória militar, deixando de lado as críticas possíveis e, possivelmente, objetivando diminuir as implicações políticas de suas canções.

3.1 A Pátria-Mãe em perigo: retórica nacionalista e propaganda

No dia 22 de junho de 1941, o Ministro do Exterior da União Soviética, Viatcheslav Molotov, falou ao povo soviético através do rádio. Em seu comunicado, emitido com voz branda, o ministro informava que a Alemanha havia agredido a União Soviética, atacando cidades como Jitomir, Kiev, Sevastopol e Kaunas, e muitas outras haviam sido bombardeadas por aviões, resultando na morte ou ferimento de cerca de duzentas pessoas. Os ataques teriam vindo, também, a partir da Romênia e da Finlândia, países aliados ao Eixo. Cerca de seis horas antes, uma declaração de guerra havia sido recebida, culpando a presença do Exército Vermelho nas fronteiras ao leste da Alemanha pelo ataque. Em parte do comunicado, Molotov clama a participação popular:

O governo lhe chama, cidadão da União Soviética, para se aproximar ainda mais das hostes do Partido Bolchevique, do nosso governo Soviético, do nosso grande líder, camarada Stalin. Nossa causa é justa! O inimigo será derrotado! A vitória será nossa!²⁰⁴

Iniciava-se a Operação Barbarossa, a maior mobilização militar da história no que concerne ao contingente envolvido. Disposto a conseguir para a Alemanha o tão sonhado espaço-vital (*Lebensraum*), ao qual se referia incessantemente desde sua primeira obra, *Mein Kampf*,

²⁰⁴ BERKHOFF, Karel C. **Motherland in danger**: Soviet propaganda during World War II. London: Harvard University Press, 2012, p. 10-11. No original: “The government calls on you, citizens of the Soviet Union, to close still stronger the ranks around our famous Bolshevik party, around our Soviet government, around our great leader comrade Stalin. Our cause is just! The enemy will be beaten! Victory will be ours!” (tradução livre do autor).

Adolf Hitler mobilizara quase 3.6 milhões de soldados – alemães e de outras nacionalidades, como finlandeses e romenos –, cerca de 3.600 tanques e aproximadamente 2.700 aviões, divididos em 153 divisões.²⁰⁵ As formações do Exército Vermelho localizadas ao leste da Rússia contavam com cerca de 140 divisões e 40 brigadas, totalizando aproximadamente 2.9 milhões de soldados. Com estes, entre 10.000 e 15.000 tanques– muitos dos quais obsoletos – e cerca de 8.000 aviões. Apesar dos números consideráveis, a eficácia do ataque alemão, o despreparo soviético para o conflito, a obsolescência de muitos dos aviões, veículos e armas e a crença de Stalin de que seria possível uma reconciliação política vantajosa entre Moscou e Berlim nos primeiros momentos do combate, ocasionaram um grande número de derrotas aos soviéticos.²⁰⁶

A violência da operação não se deu apenas pelas necessidades estratégicas militares ou contingências de mau comportamento de indivíduos e unidades do exército. Ordens como a *Richtlinien für die Behandlung politischer Kommissare* (ou “Diretrizes para o Tratamento dos comissários políticos”, também conhecida como *Kommissarbefehl*)²⁰⁷ e o “Decreto de Jurisdição Barbarossa”²⁰⁸ instituíram um clima de impunidade que facilitou os crimes de guerra e abusos dos soldados da *Wehrmacht* para com os civis soviéticos, além de facilitar o trabalho da *Einsatzgruppen* em eliminar judeus, eslavos e demais grupos ou indivíduos considerados opositores ao nazismo.²⁰⁹ Diante do projeto de germanização de Hitler, toda a oposição ideológica deveria ser eliminada, de modo que a ocupação do leste encontrasse menor resistência ao ser efetivamente realizada. Cidades como Moscou e Leningrado (a capital russa e a cidade onde ocorreu a Revolução de

²⁰⁵ UEBERSCHÄR, Gerd. “Barbarossa”. In: BEAR, I.C.B; FOOT, M. R. D. (org). **The Oxford Companion to World War II**. New York: Oxford University Press, 1995, p. 109.

²⁰⁶ Ibid., p. 109-110.

²⁰⁷ A *Kommissarbefehl* ordenava que todos os comissários políticos encontrados no Exército Vermelho fossem sumariamente executados.

²⁰⁸ Decreto elaborado pouco antes do início da Operação Barbarossa que livrava de punições os soldados da *Wehrmacht* que cometessem crimes contra os civis soviéticos, excetuando casos estritamente necessários para a manutenção da disciplina.

²⁰⁹ UEBERSCHÄR, Gerd. “Barbarossa”. In: BEAR, I.C.B; FOOT, M. R. D. (org). **The Oxford Companion to World War II**. New York: Oxford University Press, 1995, p. 110.

Outubro) deveriam ser destruídas e seus cidadãos aniquilados ou deixados para morrer de inanição.²¹⁰

Diante de uma ameaça de tamanha escala, a mobilização soviética precisou trabalhar a todo vapor. Para isso foi necessária, na concepção do alto-escalão do Partido Comunista, uma máquina de propaganda não apenas muito eficiente, como também estritamente controlada pelo partido, de modo a atender às necessidades deste diante da guerra.

A União Soviética nunca teve seu equivalente a Joseph Goebbels, ou algum teórico específico fascinado por técnicas propagandistas. Seria possível afirmar, a partir de Noam Chomsky, que não seria necessária uma propaganda cuidadosamente calculada em um Estado autoritário como a URSS. A propaganda seria, nas democracias, uma forma de tentar manipular a opinião pública para que esta facilite a condução dos interesses das classes dominantes, sejam estas detentoras dos meios de produção ou sujeitos que detém o poder político. Já em um Estado autoritário, tal adesão popular pode ser conseguida através do exercício da autoridade concedida pelo poder absoluto. Para as democracias, a propaganda seria o equivalente ao que é o cassetete ao Estado autoritário, sendo o “cassetete” uma óbvia analogia ao aparelho repressivo.²¹¹

Em partes, poderíamos afirmar, também, que a propaganda Soviética era inerente ao sistema educacional bolchevique, e, portanto, não eram necessários grandes métodos propagandísticos para fazer com que a população aceitasse as diretrizes do partido e sua condução da política.²¹² Independente de encararmos o conteúdo da educação soviética como propaganda ou não, os esforços do governo em inserir sua ideologia no seio da sociedade foram intensos.

Em 24 de junho de 1941, o Escritório de Informação Soviético foi criado com o objetivo de monopolizar toda a informação sobre questões militares internas e externas, de modo que quaisquer eventos a isto relacionados não pudessem ser reportados pela imprensa soviética antes que o escritório concedesse autorização ou publicasse

²¹⁰ Idem.

²¹¹ CHOMSKY, Noam. **Controle da mídia**: os espetaculares feitos da propaganda. Rio de Janeiro: Graphia, 2003, p. 19.

²¹² BERKHOFF, Karel C. **Motherland in danger**: Soviet propaganda during World War II. London: Harvard University Press, 2012, p. 4.

previamente. Em meados de 1944 o escritório já contava com 238 funcionários, incluindo correspondentes próprios situados no front.²¹³

O órgão que cuidava da análise do material jornalístico, que autorizava ou censurava trechos ou mesmo textos completos era a Direção-Geral de Assuntos Literários e Editoriais, ou *Glavlit* (Главлит). Controlado pelo *Agitprop* (Departamento de Agitação e Propaganda, em russo, *Azumnpou*), tinha ao seu dispor, no meio da guerra, 700 censores trabalhando em tempo integral e cerca de 2.250 em meio período.²¹⁴ No caso de jornais de maior tiragem e textos de rádio mais amplamente divulgados, os textos eram posteriormente enviados ao Comitê Central e, quando não escritos em russo, para os quartéis da NKVD (*НКВД*), o Comissariado do Povo Para Assuntos Internos (que após seu colapso daria origem futuramente à KGB [*КГБ*], o Comitê de Segurança do Estado); apenas publicações regionais dos distritos não eram enviadas à Moscou depois da triagem do *Glavlit*.²¹⁵ Stalin em pessoa analisava textos de jornais de maior tiragem e fazia anotações com sugestões diretas do que deveria ser escrito em substituição aos trechos censurados.

Ainda que todos os jornais soviéticos tivessem responsabilidade com os ideais do partido, a partir do início de 1942 o *Agitprop* informou aos editores dos jornais dos diferentes distritos soviéticos (*raions*) que, diante da guerra, a principal tarefa da mídia soviética era ensinar os trabalhadores a odiar os fascistas alemães, inimigos da liberdade e da vida da Pátria-Mãe, e colocar os interesses do front à frente dos seus *raions*; todo o trabalho dos editores deveria ser subordinado aos interesses do front, e os jornais eram obrigados a, diariamente, explicar aos trabalhadores o tamanho da ameaça à União Soviética, de modo a cultivar o ódio aos alemães e a disponibilidade de contribuir com a derrota do inimigo, fosse lutando no front, fosse com seu trabalho.²¹⁶

Alguns fatores são apontados por diferentes autores no que concerne ao sucesso da União Soviética em resistir à Operação Barbarossa. Mikhail Tsyarkin, professor da *Naval Postgraduate School* na Califórnia, apresenta algumas hipóteses; entre elas, está a relação estreita entre o governo e o exército. Para o autor, a experiência da Primeira Guerra Mundial, cujas baixas e iminência da derrota – aliadas a

²¹³ *Ibid.*, p. 13.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 31-32.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 32.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 11-12.

uma série de outros fatores – facilitou a Revolução de Outubro, levou o Estado a formar um alto escalão de oficiais militares, com vasta autoridade, a despeito dos expurgos da década de 1930, onde alguns dos mais graduados oficiais foram executados. Este corpo de oficiais próximo ao governo seria também a chave para a sobrevivência do regime diante de ameaças internas.²¹⁷

Outro dos argumentos do autor em relação à vitória está relacionado ao espaço geográfico russo. Para Tsyppkin, “o Exército Vermelho escapou da aniquilação recuando, ganhando tempo para a mobilização de mão de obra e recursos industriais enquanto Stalin e seus generais aprenderam a se tornar estrategistas”.²¹⁸ Ainda que os territórios tomados pelos nazistas fossem tão vastos que tenham sido necessários três anos de conflito para recuperá-lo, isto permitiu que muito da capacidade industrial e mão de obra fosse preservada ou deslocada em direção ao leste.

Além destes fatores, temos aquele que é tomado por muitos como o mais importante: o gigantesco sacrifício de vidas humanas.

As enormes operações defensivas e ofensivas da guerra teriam sido impossíveis sem os grandes sacrifícios de pessoal dos soviéticos, possível pela conscrição de mais e mais homens. Um sistema de treinamento militar universal e o medo da máquina de repressão estatal permitiram a mobilização de grandes números de pessoas. Entre 22 de junho e 30 de junho de 1941, 5.3 milhões de reservistas foram convocados; em 1 de dezembro de 1941, noventa e sete divisões existentes foram implantadas no front ocidental e 194 novas divisões foram criadas. Isso permitiu ao Exército Vermelho perder 100 divisões em 1941 e continuar a lutar. No total, o número de pessoas mobilizadas para o serviço militar foi de 29.574.900. No começo da guerra, o Exército

²¹⁷ TSYPPKIN, Mikhail. “The Soviet military culture and the legacy of the Second World War”. In: BIESS, Frank; MOELLER, Robert G. **Histories of the aftermath: the legacies of the Second World War in Europe**. Nova York: Berghahn Books, 2010, p. 273.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 272. No original: “[...] the Red Army avoided annihilation by retreating, buying time for mobilization of additional manpower and industrial resources while Stalin and his generals learned their trade as strategists” (tradução livre do autor).

Vermelho tinha 303 divisões; no decorrer da Guerra, os soviéticos foram capazes de formar 661 divisões adicionais. As perdas irreparáveis do pessoal militar foram de 11.285.057. As perdas totais da URSS na Segunda Guerra Mundial, incluindo as perdas entre os civis, estão estimadas em um número atordoante de 26.600.000 pessoas.²¹⁹

É importante citar, no entanto, que essa estimativa total de perdas humanas apresentada por Tsyarkin não é um consenso na historiografia. Em outros autores, as estimativas costumam variar entre 20 milhões²²⁰ e 27 milhões de mortos.²²¹

Em concordância com a afirmação de que o continente humano mobilizado foi fundamental para a vitória soviética está a opinião do historiador militar alemão Gerd Ueberschär. Para ele, a resistência feroz do Exército Vermelho repeliu diversos ataques alemães e empreendeu

²¹⁹ Ibid., p. 274. No original: “The huge defensive and offensive operations of the war would have been impossible without great sacrifices of manpower by the Soviets, made possible by the conscription of more and more men. A system of universal military training and fear of the repressive machinery of the state allowed the mobilization of huge numbers of people. Between 22 June and 30 June 1941, 5.3 million reservists were called up; by 1 December 1941, ninety-seven existing divisions had been deployed to the west and 194 new divisions were created. This allowed the Red Army to lose 100 divisions in 1941 and still continue to fight. Altogether, the number of people mobilized for military service was 29,574,900. At the beginning of the war, the Red Army had 303 divisions; in the course of the war, the Soviets were able to form 661 additional divisions. The irreplaceable losses of Soviet military personnel were 11,285,057. The total losses of the USSR in the Second World War, including those among civilian population, are estimated to have been a staggering 26,600,000 people” (tradução livre do autor).

²²⁰ WINTER, J. M. “Demography of war”. In: BEAR, I.C.B; FOOT, M. R. D. (org). **The Oxford companion to World War II**. Nova York: Oxford University Press, 1995. SAKAIDA, Henry. **Heroes of the Soviet Union 1941-45**. Oxford: Osprey Publishing, 2004.

²²¹ NOLAN, Cathal J. **The concise encyclopedia of World War II**. Santa Barbara: Greenwood, 2010. HASTINGS, Max. **Inferno: o mundo em guerra 1939-45**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2012.

vigorosos contra-ataques, a ponto de, em agosto de 1941, Hitler e Goebbels admitirem ter subestimado o inimigo.²²²

Em muitos dos textos publicados na imprensa soviética, abundavam relatos de sacrifícios individuais. Neles, heróis e heroínas do Exército Vermelho arriscavam suas vidas em batalhas sangrentas contra um inimigo implacável, como Ivan Kozhedub (o maior ás entre os aviadores aliados, detentor de sessenta e duas vitórias e condecorado três vezes com a medalha de Herói da União Soviética) e Lyudmila Pavlichenko (a maior atiradora de elite do gênero feminino de todos os tempos, com 309 abates).²²³ Ainda que a veracidade de algumas histórias do conflito não possa ser verificada, a mera existência das mesmas deve ser problematizada dentro de suas funções socioculturais – e mesmo econômicas, haja vista que o status de veterano de guerra concede benefícios sociais. Lisa A. Kirschenbaum, professora de história russa na *West Chester University*, afirma em um de seus trabalhos a respeito das memórias da Segunda Guerra Mundial que, longe de ser aceitos como representações verídicas de realidades da guerra, os mitos do período

podem ser entendidos como componentes autênticos das memórias e compreensões dos veteranos sobre a guerra. Tanto durante quanto após a guerra, histórias públicas proveram modelos atraentes para o entendimento e a lembrança de experiências pessoais.²²⁴

Para Karel Berkhoff, após extensa pesquisa da propaganda soviética durante a guerra, os textos ressaltando atos de bravura e

²²² UEBERSCHÄR, Gerd. “Barbarossa”. In: BEAR, I.C.B; FOOT, M. R. D. (org). **The Oxford Companion to World War II**. New York: Oxford University Press, 1995, p. 110.

²²³ SAKAIDA, Henry. **Heroines of the Soviet Union 1941-45**. Osprey Publishing, 2003, p. 32.

²²⁴ KIRSCHENBAUN, Lisa A. “Nothing is forgotten: individual memory and the myth of the Great Patriotic War”. In: BIESS, Frank; MOELLER, Robert G. **Histories of the aftermath: the legacies of the Second World War in Europe**. Nova York: Berghahn Books, 2010, p. 69. No original: “they can be accepted as authentic components of veterans’ understandings and memories of the war. Both during and after the war, public stories provided compelling templates for understanding and remembering personal experiences” (tradução livre do autor).

sacrifícios efetivamente obtinham sucesso em seu objetivo de aumentar o moral e mobilizar soldados para encarar os sacrifícios que lhes eram pedidos pelo governo.²²⁵

Outro indicativo de que a propaganda soviética era efetiva concerne aos clamores de retaliação contra os invasores alemães. Ainda que nos primeiros meses da guerra os editoriais dos jornais soviéticos se preocupassem em separar os “alemães” dos “fascistas” ou “hitleristas”, a partir de 1942 a separação entre estes conceitos passou a ser cada vez mais rara, pelo menos até 1945, nos últimos dias do conflito na Europa. Não eram incomuns textos na imprensa soviética se referindo aos invasores como ratos, vermes, ou canibais.²²⁶

Berkhoff discute de forma mais aprofundada esta propaganda de ódio em seu *Motherland in Danger*, mas podemos trazer partes de seu trabalho de modo a demonstrar com clareza o funcionamento de tal propaganda:

O editorial do *Pravda* de 6 de junho simplesmente ordenou a todos os cidadãos a sentir nada mais que ódio. Um patriota soviético era “uma pessoa que em toda parte, mesmo nos mais distantes confins do país, vê o inimigo odiado diante dele, sente sua respiração terrível – e o mata”. Um editorial de 11 de julho apelava a todos os cidadãos que defendessem “nossa Pátria-Mãe” dos “cães fascistas” que estavam “freneticamente tentando romper com os centros estimulantes do país” [...] “E em todo o interior da União Soviética, que o ódio sagrado ao inimigo se torne nosso principal e único sentimento. Esse ódio combina um amor ardente pela Pátria-Mãe, inquietação por nossas famílias e crianças, e um inabalável desejo pela vitória”.²²⁷

²²⁵ BERKHOFF, Karel C. **Motherland in danger**: Soviet propaganda during World War II. London; Massachusetts: Harvard University Press, 2012, p. 67.

²²⁶ *Ibid.*, p. 175.

²²⁷ *Ibid.*, p. 174. No original: “Pravda’s editorial on June 6 simply ordered all citizens to feel nothing but hate. A Soviet patriot was “a person who everywhere, even in the most distant hinterland, sees the hated enemy before him, senses his terrible breath— and kills him.” An editorial on July 11 appealed to all citizens to defend “our motherland” from the “fascist dogs” who were “frantically trying to break through to the lifegiving centers of the country.” [...] “And in the entire Soviet hinterland may holy hatred for the

O alcance e o efeito da propaganda sobre civis e soldados soviéticos é difícil de precisar. Contudo, parece plausível dizer, pelas pesquisas a respeito do tema, que esta foi efetiva. Além de Berkhoff, outro historiador que deu alguma atenção ao tema foi o britânico Antony Beevor. Sobre o avanço soviético nos momentos finais da guerra, Beevor escreve, a partir de um relato individual:

“Havia um grande lema pintado em nossa cantina”, recordou uma codificadora do quartel-general da 1ª Frente Bielo-Russa. “Já matou um alemão? Então mate-o!” Éramos muito influenciados pelos apelos de Ehrenburg e tínhamos muito do que nos vingarmos”. Seus próprios pais haviam sido mortos em Sevastopol. “O ódio era tão grande que era difícil controlar os soldados”.²²⁸

enemy become our main, only feeling. This hatred combines a burning love of the motherland, anxiety for our families and children, and an unshakable will for victory” (tradução livre do autor). O *Pravda* (Правда, cuja tradução para português é “Verdade”), era o jornal de maior circulação na União Soviética e porta-voz oficial do governo.

²²⁸ BEEVOR, Antony. **Berlim 1945**: a queda. 9ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2011, p. 227. A fala da codificadora remete à Iliá Ehrenburg, escritor responsável por dezenas de artigos escritos para os principais jornais soviéticos durante a guerra. Estes ficaram famosos por sua rispidez e apologia ao assassinato indiscriminado de alemães, como o texto publicado no jornal *Krasnaia zvezda* em 24 de julho de 1942 em folha separada, intitulado “Mate”, onde Ehrenburg escreve: “Se você não matar o alemão, o alemão matará você. Ele lhe tirará seus entes queridos e tortura-los em sua maldita Alemanha. Se você não pode matar um alemão com uma bala, mate um alemão com a baioneta. Se sua sessão do front está quieta, se você está esperando pela batalha, mate um alemão antes da batalha. Se você mantiver um alemão vivo, o alemão enforcará um russo e desgraçará uma russa. Se você matou um alemão, mate outro – não há nada que gostemos mais que cadáveres alemães. Não conte dias. Não conte *versts* [uma antiga unidade de medida russa]. Conte apenas uma coisa: os alemães que você matou. Mate o alemão! A mãe idosa pede por isso. Mate o alemão! As crianças imploram por isso. Mate o alemão! Seu solo natal clama por isso. Não perca a chance. Não o deixe escapar. Mate!”. Conforme a guerra continuava, seus textos passaram a ser cada vez mais violentos, desumanizando alemães indiscriminadamente, nazistas ou não. Apenas em 14 de abril de 1945 Ehrenburg veio a ser reprimido pelo governo soviético, temeroso de que a incitação à violência constante dificultasse o processo de

Muito do que a propaganda soviética apresentava aos seus soldados de modo a lhes instigar a lutar eram informações verídicas, que por si só despertavam o ímpeto patriótico revanchista. O jornal da SS *Das Schwarze Korps*, por exemplo, afirmou em suas páginas em agosto de 1942: “Nosso dever no leste não é a germanização no sentido estrito do termo – isto é, impor a língua e as leis alemãs sobre a população – mas garantir que apenas pessoas de puro sangue alemão habitem o leste”.²²⁹ Bastava reproduzir tais materiais na imprensa soviética, além da reprodução de fotos de cadáveres, enforcamentos e fuzilamentos, acompanhados de um discurso calculado a respeito da campanha de extermínio alemã para instigar diversos habitantes de toda a União Soviética a lutar contra os invasores alemães.

Tendo apresentado alguns dos pontos que julgamos mais importantes para introduzir ao leitor nuances da propaganda soviética durante a Segunda Guerra Mundial, passamos para a efetiva análise das músicas do *Sabaton* que concernem ao ponto de vista dos soviéticos sobre o conflito, trazendo também mais informações que complementarão a discussão até aqui apresentada.

3.2 “O som dos morteiros, a música da morte”: a Batalha de Stalingrado.

A Batalha de Stalingrado ocorreu entre 23 de agosto de 1942 até 2 de fevereiro de 1943. É largamente tomada por pesquisadores da Segunda Guerra Mundial como o grande momento de virada no ímpeto alemão contra a União Soviética, ainda que tenha sido após a Batalha de Kursk que os alemães não conseguiram mais avançar em direção ao leste e passaram definitivamente para a defensiva. Independente de qual

ocupação do imediato pós-guerra. Tal repreensão pública de Ehrenburg causou revolta entre os soldados soviéticos em Berlim, muitos dos quais enviaram telegramas de apoio ao escritor. Cf: BERKHOFF, Karel C. **Motherland in danger**: Soviet propaganda during World War II. London; Massachusetts: Harvard University Press, 2012, p. 186-190.

²²⁹ BERKHOFF, Karel C. **Motherland in danger**: Soviet propaganda during World War II. London; Massachusetts: Harvard University Press, 2012, p. 123. No original: , “Our duty in the East is not Germanization in the former sense of the term— that is, to impose German language and laws upon the population— but to ensure that only people of pure German blood inhabit the East” (tradução livre do autor).

interpretação o leitor prefira, nos importa mais compreender a representação da Batalha de Stalingrado – uma das mais sangrentas da história – na música de mesmo nome.

Hitler esperava da Batalha de Stalingrado uma vitória esmagadora da *blitzkrieg* após ter passado pela Ucrânia e adentrado o Cáucaso. Stalingrado, às margens do rio Volga, era um dos últimos bastiões rumo aos valiosos poços de petróleo do Cáucaso, tão necessários diante da dificuldade alemã em ter abundância de combustível durante todo o conflito – ou pelo menos após o início da Operação Barbarossa, já que a URSS vendia petróleo para a Alemanha por conta do Tratado Molotov-Ribbentrop e o país havia conseguido grandes quantidades de combustível após a ocupação na França. No entanto, a luta na cidade que levava o nome de Stalin deu-se de forma muito diferente dos anseios do ditador alemão. O Sexto Exército do General Friedrich von Paulus tinha como missão a tomada da cidade e, junto do Quarto Exército Panzer, do General Hermann Hoth, estender o front Volga abaixo rumo a Astrakhan, no Mar Cáspio.²³⁰

No domingo de 23 de agosto, a *Luftwaffe* iniciou o ataque à cidade com cerca de 600 aeronaves. Há estimativas de que cerca de 40.000 civis morreram nas primeiras quatorze horas, “quase tantos quanto pereceram em toda a blitz de 1940 e 1941 na Grã-Bretanha.”²³¹ A intransigência dos líderes de ambos os países – Hitler e Stalin – quanto ao destino da cidade que levava o nome deste último, dado o simbolismo atrelado ao resultado da batalha, condenou milhões de soldados à morte nos escombros da cidade.

A música *Stalingrad*, ao contrário de muitas outras músicas do *Sabatón*, não possui muitos detalhes factuais facilmente relacionáveis a sujeitos, datas ou eventos em particular. Buscando dar ao ouvinte a sensação de que a batalha que representa foi um verdadeiro inferno para seus participantes, esta se apoia mais em representações e analogias genéricas das dificuldades de uma batalha tão intensa, com uma ou outra referência mais facilmente identificável no que tange a ser uma batalha que envolve o Exército Vermelho, desde o nome da cidade à citação nominal de Stalin. Diante de seu conteúdo lírico e de da composição em si, que na maior parte dos versos, salvo ponte e refrão, se sustenta em

²³⁰ I.C.B. Dear and M.R.D. Foot, (org) **The Oxford Companion to World War II**. New York: Oxford University Press, 1995, p. 1057.

²³¹ HASTINGS, Max. **Inferno: o mundo em guerra 1939-1945**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2012, p. 327.

um bicorde em F#²³² com muito uso de *palm mute*, criando uma atmosfera de tensão, deduzimos que ela se situaria em meados de outubro. No dia 20 deste mês, os russos detinham apenas cerca de 915 metros da margem ocidental do rio Volga, um dos momentos mais críticos de toda a batalha, ocorrido sob chuva pesada.²³³

A música começa com uma sonoridade em *fade-in*²³⁴ que passa a impressão de uma queda, como uma granada de artilharia que cai, emendando rapidamente com o acento inicial da bateria acompanhado dos demais instrumentos que representam o impacto. As guitarras executam um *riff* de palhetada alternada, deslizando de F# para G após três palhetadas e voltando para F# com uma palhetada, seguida da execução da mesma nota duas vezes com palhetadas para baixo, ainda em *palm mute*, voltando para a palhetada alternada e terminando em um harmônico artificial²³⁵, repetindo esta execução com algumas variantes em momentos seguintes. Quando o instrumental prepara-se para a entrada da letra, o *riff* permanece em F# durante a maior parte do tempo. Os vocais são executados em tons bastante graves nos versos, o que aumenta bastante a sensação de suspense. Chegamos ao primeiro verso:

Recém-chegados de Moscou.
Pelo Volga [eles] vêm para ajudar os camaradas
Cidade em desespero

²³² Em português, é comum chamar esta nota de Fá sustenido, ainda que alguns instrumentistas prefiram verbalizar a notação a partir do padrão usado nos Estados Unidos e boa parte do mundo. Os equivalentes a Dó, Ré, Mi, Fá, Sol, Lá e Si nesta representação seriam, respectivamente, C, D, E, F, G, A e B. Já a nota F# significa um tom (F, ou Fá) com a adição de um semitom, o caminho entre um tom e outro (neste exemplo, os tons seriam F e G, Fá e Sol, respectivamente). Apenas as notas C, D, F, G e A possuem a adição de sustenido em partituras e tablaturas. Já um bicorde é semelhante a um *power chord*, mas executado em duas cordas ao invés de três.

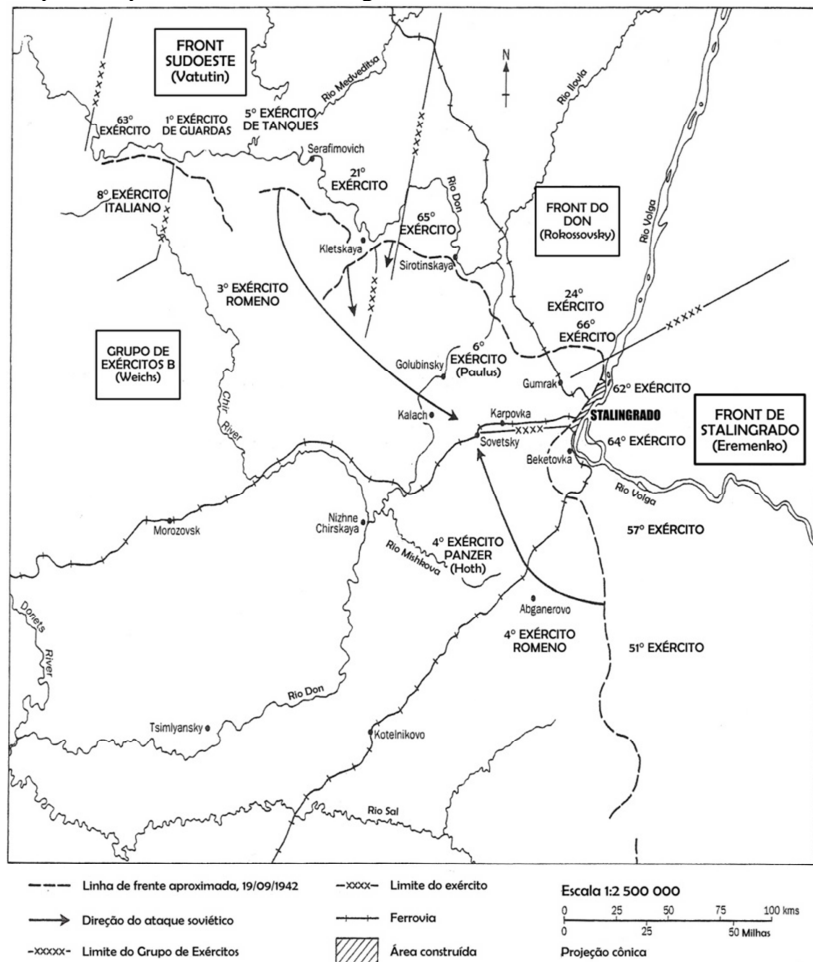
²³³ GILBERT, Martin. **A Segunda Guerra Mundial**: os 2.174 dias que mudaram o mundo. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2014, p. 463.

²³⁴ Aumento gradativo de volume, normalmente indo do silêncio ao volume normal da canção.

²³⁵ Harmônico artificial é a execução de uma nota qualquer no braço da guitarra tocada com a palheta e, em seguida, com a lateral do dedo, que deve raspar na corda lateralmente, executando um som por vezes chamado de "grito". Quanto mais forte a distorção usada na guitarra, mais alto será o harmônico.

Quase esmagada pelo exército do Führer²³⁶

Mapa 1: mapa da Batalha de Stalingrado, em meados de novembro.



Fonte: I.C.B. Dear and M.R.D. Foot, (org). *The Oxford Companion to World War II*. New York: Oxford University Press, 1995, p. 1058.

²³⁶ SABATON. Stalingrad. J. Brodén [Compositor]. In: _____. **Primo Victoria**. Black Lodge Records, 2005. 1 CD (ca. 41 min) Faixa 6 (5 min 18s). No original: “Fresh from Moscow/Over Volga came to comrades aid/City in despair/Almost crushed by the Führer’s army” (tradução livre do autor).

Durante a Batalha de Stalingrado, muitas tropas de reservistas atravessavam o Volga para entrar no combate, de modo a se juntar aos soldados já em luta. O ponto da travessia do Volga, próximo à praça vermelha, era o ponto por onde os reforços e suprimentos chegavam à cidade, e também por onde as baixas eram evacuadas. Por cerca de 1,5 km de águas cheias de gelo, até dois ou três mil soldados soviéticos eram transportados para a margem leste em noites precedidas por dias de batalha mais intensos. Por vezes, o transporte era feito à luz do dia, o que fazia das embarcações alvos mais fáceis para os aviões *Stuka* da *Luftwaffe*.²³⁷

O uso do termo “camaradas” é uma lógica alusão ao constante uso do termo entre os soviéticos, já que este carregava uma conotação de igualdade. Já a última estrofe, que opta por se referir a Hitler pelo seu título na Alemanha, pode ter tido algum peso numa polêmica no qual a banda foi envolvida no ano de 2012, a qual apresentaremos ao leitor mais adiante.

Oh, é mais frio que o inferno
As forças de Hitler avançando²³⁸

Nessa ponte, vemos uma variação musical mais significativa. Além das notas diferentes na execução das estrofes, a bateria executa três acentos com pratos de ataque enquanto os dois bumbos rapidamente, dando intensidade ao trecho, que conta com notas vocais executadas em tons mais altos. A referência ao inverno, como dito anteriormente, nos faz deduzir que se trata do momento entre dezembro de 1942 e janeiro de 1943, onde os soldados repetidamente lutaram em temperaturas que comumente atingiam - 35° ou - 40°.

A música chega ao refrão, ainda que ele seja executado pela metade.

O som dos morteiros
A música da morte

²³⁷ HASTINGS, Max. **Inferno**: o mundo em guerra 1939-1945. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2012, p. 328.

²³⁸ SABATON. Stalingrad. J. Brodén [Compositor]. In: _____. **Primo Victoria**. Black Lodge Records, 2005. 1 CD (ca. 41 min) Faixa 6 (5 min 18s). No original: “Oh, it's colder than hell/Hitler's forces advancing” (tradução livre do autor).

Uma grande sinfonia²³⁹

A analogia entre a batalha e a execução de uma sinfonia é uma constante na canção, como os versos seguintes demonstrarão.

Em seguida, voltam os versos com o mesmo instrumental dos anteriores.

Veja seus amigos caírem
 Ouça-os rezar para o Deus
 Que o seu país nega

Todo homem morre sozinho
 E quando sua hora chegar
 Você saberá que é a hora²⁴⁰

A Revolução de Outubro em 1917 tinha em sua essência um caráter laico. De forma grosseira, podemos dizer que a religião era encarada como um problema, usada através dos séculos como um instrumento de manipulação das massas – “ópio do povo”, nas palavras de Marx. Dessa forma, a atuação da Igreja – e aqui nos referimos especialmente à Igreja Católica Ortodoxa – foi fortemente suprimida, algo que se seguiu durante os anos que precederam a guerra, ainda que algumas poucas igrejas e bispos atuassem. Contudo, não podemos tomar acriticamente a posição oficial do partido como um indicativo de que a população, em geral, fosse atea. A simples imposição vertical de uma religiosidade – ou, nesse caso, de ausência de uma religião – não é garantia de sucesso quanto às intenções do Estado. Isso ignoraria os contextos culturais de núcleos familiares nascidos e criados no seio da Igreja e que, a despeito dos desejos do governo, passam adiante suas

²³⁹ SABATON. Stalingrad. J. Brodén [Compositor]. In: _____. **Primo Victoria**. Black Lodge Records, 2005. 1 CD (ca. 41 min) Faixa 6 (5 min 18s). No original: “The sound of the mortars/The music of death/A grand symphony” (tradução livre do autor).

²⁴⁰ SABATON. Stalingrad. J. Brodén [Compositor]. In: _____. **Primo Victoria**. Black Lodge Records, 2005. 1 CD (ca. 41 min) Faixa 6 (5 min 18s). No original: “See your friends fall/Hear them pray to the God/Your country denies/Every man dies alone/And when your time comes/You will know that it's time” (tradução livre do autor).

crenças para suas novas gerações. Logo, soldados orando pela vida em um contexto como este faz com que o trecho em questão seja plausível.

O que não quer dizer, tampouco, que essas sobrevivências culturais dariam conta de manter um núcleo majoritariamente cristão. A rejeição em grande escala à religião era significativa, se tomarmos como verdadeira a afirmação de Catherine Merridale a esse respeito:

A fé religiosa não era muito difundida entre os soldados durante a guerra. Havia alguns poucos crentes, mas a maioria usava orações como gestos de superstição, como feitiços, fazendo o sinal da cruz para afastar a morte. Depois de duas décadas de socialismo ateu, a maioria dos soldados do Exército Vermelho lutou sem procurar por padres, e muitos rejeitaram a religião completamente.²⁴¹

Ou seja: independente de termos um cenário onde os soldados tivessem receio de declarar sua fé ou um panorama onde essa fé era majoritariamente inexistente, a cena que o verso descreve é totalmente verossímil.

A fortaleza de Stalin em chamas
Isso é loucura ou o inferno?²⁴²

Novamente ouvimos a ponte, se referindo à Stalingrado como a “fortaleza de Stalin”. Quanto à analogia ao inferno, comum em representações de guerras, um enorme número de fatores pesa para tal analogia. Além da pressão alemã, a coerção da NKVD e às ameaças de execução sumária de desertores ou quaisquer soldados que recuavam o suficiente para ser confundidos como tais, transformavam Stalingrado em um inferno para o Exército Vermelho, ainda que tais atitudes não

²⁴¹ MERIDALE, Catherine. **Ivan’s War: Life and Death in the Red Army, 1939-1945**. New York: Metropolitan Books, 2006, p. 326. No original: “Religious faith was not widespread among soldiers during the war. There were a few believers, but most used prayers and ritual gestures out of superstition, as spells, crossing themselves to ward off death. After two decades of godless socialism, most Red Army soldiers fought without looking for priests, and many rejected religion absolutely” (tradução livre do autor).

²⁴² SABATON. Stalingrad. J. Brodén [Compositor]. In: _____. **Primo Victoria**. Black Lodge Records, 2005. 1 CD (ca. 41 min) Faixa 6 (5 min 18s). No original: “Stalin’s fortress on fire/Is this madness or hell?” (tradução livre do autor).

tenham se restringido a esta batalha e fossem menos constantes do que alguns ocidentais acreditam ainda hoje. Já em 1941 os jornais clamavam aos soldados a luta implacável e os exortavam a não recuar.

O *Pravda* demandava “Nenhum passo para trás!” e uma “disciplina de ferro”. [...] Ele avisava que os soldados soviéticos “deveriam estar prontos para morrer uma morte de herói ao invés de recuar de seu dever para com a Pátria-Mãe. *Krasnaia zvezda* afirmou, “Aquele que não observa a ordem e a disciplina é um traidor, e deve ser destruído sem misericórdia”, e “Todo oficial e trabalhador político, com os poderes dados a ele pelo Estado, pode conferir que a simples ideia e recuar sem ordens para tal se torna impossível”.²⁴³

Esta postura de encarar desertores e soldados recuando como traidores ou covardes se tornou oficial a partir da ordem n° 270, de 16 de Agosto de 1941. Segundo ela, qualquer soldado soviético feito prisioneiro seria considerado um traidor, e era requerido aos homens preferir a morte ao invés de tornarem-se prisioneiros dos nazistas.²⁴⁴ Até mesmo Yakov Djugashvili, o filho mais velho de Stalin, sucumbiu diante desta ordem. Tendo sido capturado pelos alemães, Stalin recusou a trocá-lo por Friedrich Paulus, coincidentemente o general encarregado por tomar Stalingrado. Na mesma ordem, Stalin ordenou que as famílias dos membros do Exército Vermelho que se rendessem perdessem benefícios sociais, e se os desertores fossem comandantes ou trabalhadores políticos, que suas famílias fossem presas.²⁴⁵

²⁴³ BERKHOFF, Karel C. **Motherland in danger: Soviet propaganda during World War II**. London; Massachusetts: Harvard University Press, 2012, p. 48. No original: “Pravda demanded “Not a step back!” and “iron discipline.” [...] It warned that Soviet soldiers “must be ready to die a hero’s death rather than stepping back from their duty to the motherland.” *Krasnaia zvezda* stated, “He who does not observe order and discipline is a traitor, and must be mercilessly destroyed” and “Every officer and political worker can, with the powers given him by the State, see to it that the very idea of retreating without orders becomes impossible” (tradução livre do autor).

²⁴⁴ I.C.B. Dear and M.R.D. Foot, (org) **The Oxford Companion to World War II**. New York: Oxford University Press, 1995, p. 1054.

²⁴⁵ BERKHOFF, Op. Cit., p. 59-60.

Em geral, a propaganda justificava a enorme perda de vidas humanas, e não era incomum que a mesma fosse glorificada como um sacrifício necessário. A postura firme diante da morte era apresentada como natural diante da ideia de que ser aprisionado pelos alemães era pior do que a morte.²⁴⁶ Por consequência da postura implacável do NKVD em cumprir suas ordens de não tolerar o recuo, cerca de 13.500 soldados do Exército Vermelho foram executados em Stalingrado por conta de sua suposta covardia ou deserção.²⁴⁷

Chegando ao refrão, a música adquire contornos mais melódicos. As notas já não são executadas com palhetadas rápidas, tendo a banda preferido *power chords* que deixam as notas soar por mais tempo. Na letra, novamente as analogias a um concerto:

O som dos mortos
A música da morte
Nós estamos tocando a sinfonia do demônio
Nossos violinos são armas
Conduzidas do inferno.²⁴⁸

No momento em que a palavra “inferno” é pronunciada, de forma alongada, o instrumental faz uma pausa, voltando em seguida com um interlúdio intrincado e desembocando em um instrumental rápido, acompanhado de um duelo de solos entre o teclado e a guitarra. Estas execuções de solos intercaladas por estes instrumentos em meio ao trecho mais rápido e pesado da música poderia ser facilmente interpretado como uma representação do ápice da violência na batalha entre os dois lados envolvidos.

Na volta da letra, com um instrumental quase idêntico ao do trecho intrincado anterior ao solo, Joakim Bróden canta em tons altos:

Oh Stalingrado
*Mratnimiaf*²⁴⁹

²⁴⁶ Ibid., p. 110.

²⁴⁷ HASTINGS, Max. **Inferno**: o mundo em guerra 1939-1945. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2012, p. 329.

²⁴⁸ SABATON. Stalingrad. J. Brodén [Compositor]. In: _____. **Primo Victoria**. Black Lodge Records, 2005. 1 CD (ca. 41 min) Faixa 6 (5 min 18s). No original: “The sound of the mortars/The music of death/We're playing the devil's symphony/Our violins are guns/Conducted from hell” (tradução livre do autor).

A palavra *Mratnimiat* não existe, e ainda hoje não se sabe o motivo de sua colocação na letra. Em um site dedicado a apresentar as letras da banda – e às vezes seus contextos históricos – chamado *Sabaton History Channel* (sem nenhuma relação com o canal de televisão), foi adicionado ao texto relativo a esta música o seguinte trecho:

Mratnimiat não tem nenhum significado particular em inglês, alemão, polonês, russo ou ucraniano. No entanto, se você escrever ela ao contrário (Ta i min tam) e lê-la em sueco, ela pode ser traduzida grosseiramente como “Pegue meu intestino”.
Conteúdo gerado por fã por: Joe Arino.²⁵⁰

Não temos nenhuma entrevista ou quaisquer outras fontes que confirmem ou desmintam esta hipótese. Tanto a ideia de que a palavra tenha sido inventada por soar como algo no idioma russo e, coincidentemente, tinha essa possibilidade de significado oculto, quanto a hipótese de ser uma brincadeira da banda inserida deliberadamente são minimamente plausíveis.

A música faz mais uma pausa aos 3:50 minutos, e em seguida apresenta um instrumental lento e leve, acompanhado de um solo, que desemboca em um instrumental como no início da música. Este solo leva à volta da letra:

Você está tocando?

Você está seguindo a condução do maestro?

Ninguém te conhece

Ninguém se importa com

Um violino sozinho²⁵¹

²⁴⁹ SABATON. Stalingrad. J. Brodén [Compositor]. In: _____. **Primo Victoria**. Black Lodge Records, 2005. 1 CD (ca. 41 min) Faixa 6 (5 min 18s).

²⁵⁰ Sabaton History Channel. “Stalingrad”. Disponível em <<http://sabatonhistorychannel.com/primo-victoria/stalingrad/>> Acesso em 29 Nov 2015. No original: “Mratnimiat has no particular meaning in English, German, Polish, Russian or Ukranian, however if you spell it backwards (Ta i min tam) and read it in Swedish, it roughly translates to “Take my intestine”. Fan generated content by: Joe Arino” (tradução livre do autor).

²⁵¹ SABATON. Stalingrad. J. Brodén [Compositor]. In: _____. **Primo Victoria**. Black Lodge Records, 2005. 1 CD (ca. 41 min) Faixa 6 (5 min 18s). No

Este trecho pode facilmente ser interpretado como uma representação de um soldado diante da difícil decisão de continuar na batalha ou tentar retroceder. Como explicado anteriormente neste capítulo, os soviéticos eram constantemente incentivados – e por vezes coagidos – a dar a vida pela causa da defesa da Pátria-Mãe. A segurança da nação e dos “Ganhos de outubro” estavam acima das vidas dos indivíduos, os “violinos sozinhos” aos quais a música remete.

A música tem seguimento, passando pela ponte com outra letra:

Toque a partitura dos condenados
 Conheça o demônio interior²⁵²

O “demônio interior” pode ser interpretado como a vontade de matar o inimigo, mas não apenas esta, como outras referências ao inferno ou ao demônio (como no refrão), poderiam ser também interpretadas como críticas a Stalin.²⁵³ A polissemia que letras de músicas podem carregar permitem tais interpretações, e as consequências podem ser as mais variadas. No caso da canção *Stalingrad*, o resultado foi o banimento da banda de um concerto que a mesma faria na cidade de Volgogrado (antiga Stalingrado) em 2013, sob a acusação de ser um grupo de postura nazista. A banda reagiu ao banimento publicando um texto de resposta em sua página oficial no *Facebook*, reproduzido no site da gravadora da banda, a *Nuclear Blast Records*, em 14 de agosto do mesmo ano, o qual traduziremos na íntegra pela importância deste acontecimento para este trabalho, no que concerne às representações de eventos históricos e memórias da guerra:

Os nazistas venceram a Batalha de Stalingrado?
 Nós recebemos a notícia de que algumas organizações e representantes políticos que afirmam ter nos estudado chegaram à conclusão de que o Sabaton é uma banda nazista, e por isso

original: “Are you playing?/Do you follow the conductor's lead?/No one knows you/No one cares about/A single violin” (tradução livre do autor).

²⁵² SABATON. *Stalingrad*. J. Brodén [Compositor]. In: _____. **Primo Victoria**. Black Lodge Records, 2005. 1 CD (ca. 41 min) Faixa 6 (5 min 18s). No original: “Play the score of the damned/Know the devil within” (tradução livre do autor).

²⁵³ GENIUS. “Stalingrad lyrics”. Disponível em <<http://genius.com/1788196>> Acesso em 29 Nov 2015.

nossa aparição agendada no 70º aniversário da Batalha de Stalingrado deve ser cancelada. Este show aconteceria dentro de poucas semanas em Volgogrado.

Além disso, essas pessoas acreditam que nós vamos profanar a bandeira russa durante nosso show (coisa que nós nunca fizemos antes e obviamente nunca tivemos intenção de fazer), e agora eles estão tentando ao máximo banir o Sabaton de toda a Rússia!!!

Nós sabemos que o povo da Rússia é muito mais inteligente que isso e, portanto, esperamos que a razão nos permita tocar este show em honra desse evento histórico e dos soldados soviéticos que lutaram por sua liberdade.

O Sabaton é e sempre será uma banda APOLÍTICA e NÃO-RELIGIOSA e tem um profundo respeito pelos veteranos de guerra e pelos atos heroicos e não-egoístas realizados em momentos de necessidade.

Ps: Deveria ser notado que o Sabaton foi condecorado com a filiação honorária aos “Descendentes da 17º Divisão de Paraquedistas”, uma organização que consiste em veteranos da mesma divisão de paraquedistas que lutou contra os nazistas na Batalha do Bulge e na Operação Varsity.²⁵⁴

²⁵⁴ NUCLEAR BLAST RECORDS. “SABATON – banned from playing Russia?” 2013. Disponível em <<http://www.nuclearblast.de/en/label/music/band/news/details/3114220.71102.sabatton-banned-from-playing-russia.html>> Acesso em 29 Nov 2015. No original: “Did the Nazis win the battle of Stalingrad? We have been reached by the news that some organizations and political representatives who claims to have studied us has come to the conclusion that Sabaton are a nazi band, and because of that our scheduled appearance at the 70th anniversary of the battle of Stalingrad should be cancelled. This show is to take place in a few weeks in Volgograd. Further, these people believe that we will desecrate the Russian flag during our concert (which we have never done and of course have no intention of doing) and they are now trying their best to ban Sabaton from all of Russia!!! We know that the people of Russia is far more intelligent than this and thus we hope that reason will allow us to play this concert in honor of this historical event and the Soviet soldiers who fought for their freedom. Sabaton is and has

Sobre este cancelamento, Pär Sundström comentou em entrevista ao site russo *Headbanger.ru*:

Havia este político local que teve a impressão que o *Sabatón* era uma banda neonazista. Ele fez o possível pra impedir o show e ele conseguiu. Isso foi muito triste, porque eu pensei que teria sido... Digo, o *Sabatón* canta muito sobre história e aquele evento teria sido muito legal de tocar. Então eu estava pessoalmente muito triste por aquilo. Eu fui até lá sozinho, não com a banda, mas fui até lá por minha conta para encontrar a mídia e falar disso com as pessoas caso ainda houvesse alguém lá pensando nesse assunto. Porque eu senti que era muito importante fazer com que as pessoas ouvissem nosso lado, nosso ponto de vista sobre aquilo. O *Sabatón* não quer adotar uma postura política, e é muito triste quando algumas pessoas, sem nos conhecer direito, nos chamam de alguma coisa. Isso nos machuca.²⁵⁵

A respeito de diferentes interpretações das músicas do grupo de acordo com o contexto, o vocalista afirmou em uma entrevista publicada

always been a NON-POLITICAL and NON-RELIGIOUS band and holds a lot of respect to the veterans of war and the heroic and non-selfish acts that was performed in a time of need. Ps: It should be noted that Sabaton has been awarded honorary membership of the "Scions of the 17th Airborne Division", an organization that consists of veterans from the very same airborne division who fought against the nazis in "The battle of the Bulge" and "Operation Varsity".” (tradução livre do autor).

²⁵⁵ Ekaterina Akopova. “Sabaton: in the army now”. 2014. Disponível em <<http://www.headbanger.ru/interviews/425?lng=en>> Acesso em 29 Nov 2015. No original: “There was one local politician who had the impression that Sabaton was a neo-Nazi band. He did what he could to stop the show and he succeeded in stopping it. That was very sad because I thought that it would be... I mean Sabaton sings a lot about history and that event would have been very nice to play. So I was personally very sad for that. I went there myself, not with the band, but I went there myself to meet the media and talk to people if there would be anybody still wondering in this case. Because I felt it was very important to let people hear our side, our point of view on that. Sabaton doesn't want to take a political stand, and it's very sad when some people without knowing better call us something. It hurts us” (tradução livre do autor).

em maio de 2015, ao ser questionado sobre a possibilidade de encarar o trabalho da banda como glorificação à violência:

É, nós temos sido acusados de fazer isso. Temos sido acusados de ser nazistas, temos sido acusados de ser comunistas. Tudo se resume a nós contarmos histórias, e contarmos a partir do ponto de vista que achamos mais interessante. Às vezes pode ser o de um soldado lutando pela Rússia comunista em Stalingrado. Às vezes podem ser os alemães, ou um americano, ou britânico. Claro que há lugares onde você pode tirar uma estrofe ou um refrão totalmente fora de contexto, fazermos soar como se estivéssemos glorificando a guerra ou tomando partidos. Mas uma história é mais interessante se é contada de um ponto de vista pessoal ao invés do ponto de vista de um observador neutro. Eu acho que isso [as críticas que a banda recebe] é algo com o qual temos que conviver. É uma faca de dois gumes, fazer isso. Às vezes nós recebemos uma atenção extra pelo que nós cantamos, como por exemplo, a Força Expedicionária Brasileira. Não havia muita gente que sabia que eles sequer tiveram gente envolvida na Segunda Guerra Mundial, o que nos deu uma atenção extra no Brasil que nós não teríamos de outro modo. Por outro lado, nós tivemos shows cancelados por pessoas que tiveram uma impressão errada.²⁵⁶

²⁵⁶ Ryan Book. “Sabaton's Joakim Brodén Talks History, Digital Radio and Inevitable 'Nazi' Name-Calling”. 2015. Disponível em <<http://www.musictimes.com/articles/38963/20150519/sabaton-joakim-brod%C3%A9n-talks-history-digital-radio-nazi-name.htm>> Acesso em 29 Nov 2015. No original: “Yeah, we’ve been accused of doing that. We’ve been accused of being nazis. We’ve been accused of being communists. It boils down to we tell stories and we tell them from the point-of-view we find most interesting. Sometimes it could be the individual soldier fighting for communist Russia in Stalingrad. Sometimes it could be the Germans, or an American, or British. Of course there are places where you can take a line or the chorus totally out of context. Make us sound like we’re glorifying war or actually taking sides. But a story is more interesting if it’s told from a personal point-of-view rather than a neutral observer’s point-of-view. I guess it’s something we have to live with. It’s a double-edged sword, doing this. Sometimes we

Em seguida, Bróden comenta sobre o cancelamento do show em Volgogrado e sobre um show cancelado na Alemanha, que deixaremos para comentar no capítulo seguinte.

O banimento do *Sabatón* da Rússia não durou muito. Apesar de o incidente ter resultado no cancelamento da apresentação, a banda pode voltar outras vezes ao país e, em 2015, fazer sua primeira turnê como *headliner*²⁵⁷ na Rússia. Se alguma das músicas contadas a partir do ponto de vista soviético foi responsável pelo banimento, como o contexto nos dá a entender, esta música só pode ter sido *Stalingrad*. Ao contrário das músicas que viriam a ser lançadas posteriormente e serão aqui analisadas, esta dá margem de uma interpretação bastante negativa, especialmente sobre o sacrifício de vidas humanas que esteve presente não apenas em Stalingrado, mas em toda a guerra, e que foi fundamental para a vitória do país no conflito.

3.3 “Sirvam-me Berlim em uma bandeja”: a batalha de Berlim.

Entre abril e maio de 1945, Berlim jazia em ruínas. A capital do *Reich* acumulava não apenas seus sobreviventes, mas também aqueles que fugiram do avanço soviético no leste e rumaram para a capital em busca de abrigo. Já no fim de janeiro, as autoridades nazistas calculavam que cerca de quatro milhões de pessoas das áreas evacuadas rumavam a Berlim, o que para Antony Beevor era um número que subestimava a real gravidade da situação. “O número subiu para sete milhões em quinze dias e para 8.35 milhões em 19 de fevereiro. No final de janeiro, 40.000 a 50.000 refugiados chegavam por dia a Berlim, principalmente de trem”.²⁵⁸ Com o decorrer dos meses, o número acabou diminuindo, por conta das mortes e fugas: em abril, a população de Berlim contava com cerca de três a 3.5 milhões de pessoas.²⁵⁹

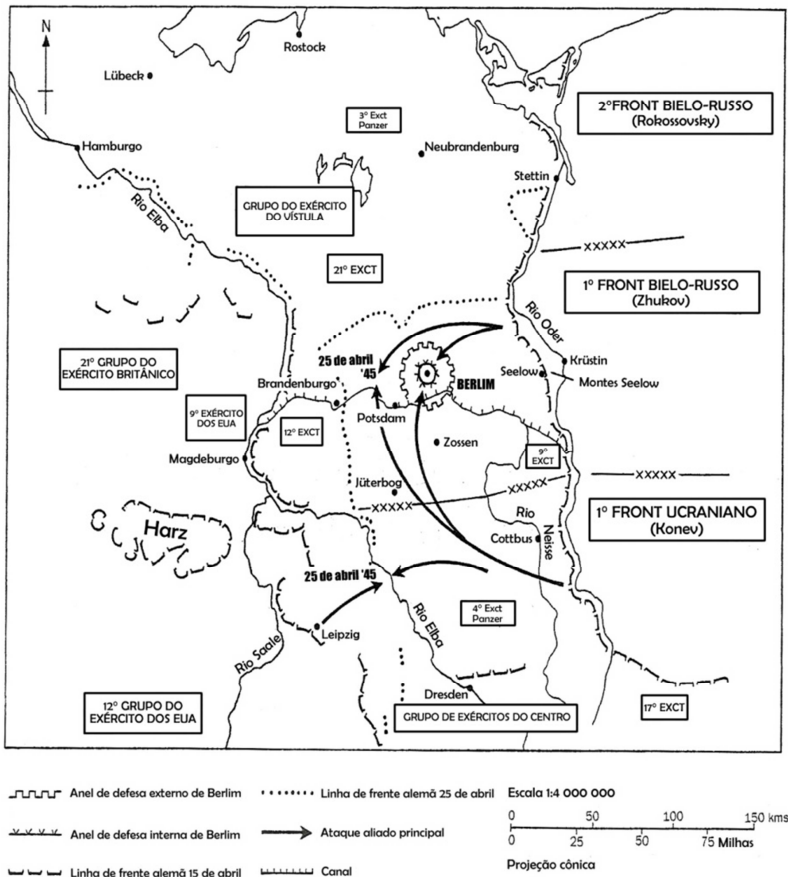
get extra attention because we sing about, for example, the Brazilian expeditionary force. Not many people knew they even had people involved in World War II, which gave us a little bit of extra attention in Brazil that we wouldn't have had otherwise. On the other hand, we've had shows stopped because people have the wrong idea” (tradução livre do autor).

²⁵⁷ *Headliner* é a banda principal de um show. O *Sabatón* já havia tocado em outras oportunidades na Rússia, mas sempre como banda de abertura, com *set-lists* reduzidos.

²⁵⁸ BEEVOR, Antony. **Berlim 1945**: a queda. 9ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2011, p. 91.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 235.

Mapa 2: mapa da Batalha de Berlim, abril de 1945



Fonte: I.C.B. Dear and M.R.D. Foot, (org) *The Oxford Companion to World War II*. New York: Oxford University Press, 1995, p. 125.

Somavam-se a esse cenário de desolação as ordens de Hitler, emitidas no fim de março, de que Berlim deveria ser defendida até o último homem e até o último tiro, em círculos concêntricos: o mais distante deles estaria posicionado a 32 km do centro da cidade, enquanto o segundo estaria a 16 km. Dentro deste, o próximo seguiria uma das *S-bahn*, uma rota de trem, e o menor deles, apelidado de Z (de *Zitadelle*,

ou “Cidadela”) era o distrito governamental e o próprio bunker de Hitler.²⁶⁰

Em direção a Berlim rumavam especialmente 1° Front Bielo-Russo do Marechal Georgi Zhukov e o 1° Front Ucrainiano do Marechal Ivan Konev. Após os sucessos na altura do Rio Oder e alguma dificuldade na região de Seelow, três dos exércitos de Zhukov chegaram ao primeiro dos círculos de defesa de Berlim em 21 de abril.

Em 2006 o *Sabatón* lançou seu segundo álbum de estúdio, *Attero Dominatus*, no qual a faixa-título do álbum representava a Batalha de Berlim sob a perspectiva dos soviéticos, e com indícios de focar no 1° Front Bielo-Russo de Zhukov. O título da canção deveria significar algo como “Destruir a tirania”, seguindo a tradição da banda de colocar títulos e/ou trechos em latim em suas canções (como, por exemplo, em *Primo Victoria*, *Carolus Rex* e *Resist and Bite*); no entanto, a grafia correta para este significado deveria ser *Attere Dominatum*, o que na prática não trouxe criticismo ou constrangimentos à banda, até onde temos conhecimento.

A canção abre o álbum de forma impactante, com os instrumentos executando três acentos acompanhados da pronúncia da palavra *Attero* dividida silabicamente para cada um deles, e cantada em coro. O mesmo acontece com a pronúncia de *dominatus* em seguida, mas como a palavra possui mais sílabas, a pronúncia da mesma de forma casada com a música se dá mediante a alteração da bateria, que insere uma virada de caixa no lugar do primeiro acento. Na sequência, Bróden, acompanhado dos vocais de apoio, canta “Berlim está queimando”, com cinco acentuações, em consonância com a divisão silábica. Instrumentalmente, esse padrão continua com outra letra:

Denique

*Interimo*²⁶¹

O Reich caiu²⁶²

²⁶⁰ I.C.B. Dear and M.R.D. Foot, (org) **The Oxford Companion to World War II**. New York: Oxford University Press, 1995, p. 125-127.

²⁶¹ *Denique interimo* seria o latim de “Finalmente destruído” ou “Finalmente eu destruo”. Agradecimentos a Lucas Machado de Oliveira pelo auxílio com a tradução.

²⁶² SABATON. *Attero Dominatus*. J. Brodén, P. Sundström [Compositores]. In: _____. **Attero Dominatus**. Black Lodge Records, 2006. 1 CD (ca. 41 min) Faixa 1 (3 min 43s). No original: “Denique/Interimo/The Reich has fallen” (tradução livre do autor).

Na última estrofe, ao invés de mais uma pausa, a música estende os vocais e instrumentos para fazer a ligação com o resto da introdução, que é basicamente a mesma do refrão que virá. Tendo o teclado executando a melodia vocal do refrão, possui palhetadas alternadas rápidas que acompanham sincronicamente os pedais duplos, numa canção que se assemelha a exemplares típicos de canções do *Power Metal*, ainda que a banda não costume se apegar aos principais clichês do gênero.

A música diminuiu seu tom no momento em que o primeiro verso pós-introdução é cantado, nos tons mais graves da música.

Nós estamos diante dos portões de Berlim
Com dois milhões e meio de homens
Há seis mil tanques em nossas fileiras
Nós os estamos usando como aríetes

A artilharia lidera o caminho
Um milhão de granadas foram lançadas
Os nazistas devem pagar por seus crimes
As asas da águia foram quebradas²⁶³

Os números apresentados pelos dois versos citados estão em consonância com os trabalhos de diferentes autores. O contingente soviético – e aqui estamos incluindo não apenas o front de Zhukov, mas também de Konev e do 2º Front Bielo-Russo de Kostantin Rokossovsky – contavam com 2.5 milhões de soldados, 41.600 canhões e morteiros, 6.250 blindados e canhões autopropulsados, 7.500 aeronaves e aproximadamente sete milhões de granadas, das quais cerca de 1.236.000 foram lançadas no primeiro dia de combate.²⁶⁴ Nas granadas

²⁶³ SABATON. *Attero Dominatus*. J. Brodén, P. Sundström [Compositores]. In: _____. **Attero Dominatus**. Black Lodge Records, 2006. 1 CD (ca. 41 min) Faixa 1 (3 min 43s). No original: “We stand at the gates of Berlin/With two and a half million men/There's 6.000 tanks in our ranks/We're using as battering rams/Artillery leading the way/A million grenades has been launched/The nazis must pay for their crimes/The wings of the eagle's been broken” (tradução livre do autor).

²⁶⁴ BEEVOR, Antony. **Berlim 1945: a queda**. 9ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2011, p. 199, 269 e 282; I.C.B. Dear and M.R.D. Foot, (org) **The Oxford**

das peças de artilharia, mensagens haviam sido rabiscadas pelos soldados do Exército Vermelho: “Pelo rato do Goebbels”, “Por Stalingrado”, “Pela barriga gorda de Göring” e “Pelos órfãos e viúvas” eram algumas destas frases. De 21 de abril até 2 de maio, disparariam cerca de 1.8 milhão de granadas.²⁶⁵

Já a águia é a metáfora ao próprio Terceiro *Reich*, cujo simbolismo incluía a águia, presente em diversas insígnias militares. Entra então a ponte, acompanhada instrumentalmente de uma subida de tom e uma mudança rítmica na segunda estrofe, para enfatizar a fala fictícia atribuída a Zhukov:

As ordens do Marechal Zhukov:
 “Sirvam-me Berlim em uma bandeja”
 Ignorem as perdas
 A cidade é nossa para tomar²⁶⁶

O trecho “ignore as perdas” é, certamente, a parte desta música que mais abre espaço para discussões. Diante da discussão apresentada durante a análise de *Stalingrad*, não cremos que seja necessária a repetição desse ponto. No entanto, é importante citar que, diante de alguns atrasos na marcha rumo à Berlim, como a relutância de Stalin durante a campanha do Oder e as pesadas baixas sofridas nos montes Seelow, Zhukov estava ansioso por tomar Berlim. Stalin o instigou, assim como Konev, a tomarem a capital em um telefonema realizado em 16 de abril, e uma disputa interna se iniciou. Zhukov “acreditava que Berlim era sua por direito”.²⁶⁷ Diante desse desejo, Zhukov não se privava de mandar sua infantaria por campos minados de modo a limpar o caminho para os blindados.²⁶⁸ Alguns soldados conseguiam cumprir seu dever e voltar com vida, mas nem todos tinham a mesma sorte.

Companion to World War II. New York: Oxford University Press, 1995, p. 127; HASTINGS, Max. **Inferno:** o mundo em guerra 1939-1945. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2012, p. 643.

²⁶⁵ BEEVOR, Antony, Op. Cit., p. 334.

²⁶⁶ SABATON. *Attero Dominatus*. J. Brodén, P. Sundström [Compositores]. In: _____. **Attero Dominatus**. Black Lodge Records, 2006. 1 CD (ca. 41 min) Faixa 1 (3 min 43s). No original: “Marshall Zhukovs orders/Serve me Berlin on a plate/Disregard the losses/The city's ours to take” (traduç

²⁶⁷ BEEVOR, Antony, Op. Cit., p. 301.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 286.

Beevor vai ainda mais além, em relação às perdas da batalha de Berlim:

Stalin e seus marechais davam pouca atenção à vida de seus soldados. As baixas das três frentes envolvidas na Operação Berlim foram muito altas, com 78.291 mortos e 274.184 feridos. Hoje os historiadores russos reconhecem que estas perdas desnecessariamente elevadas deveram-se, em parte, à corrida para chegar a Berlim antes dos aliados ocidentais e, em parte, ao acúmulo no ataque à cidade, de tantos exércitos que eles se bombardeavam entre si.²⁶⁹

A resistência dentro de Berlim, embora numericamente incapacitada de reverter o resultado da batalha – e excluindo, obviamente, todos os que conseguiram fugir da cidade –, reagiu com ferocidade. Para Max Hastings

a luta naquela última semana de abril demonstrou o poder do desespero. Na capital de Hitler, o Exército Vermelho pagou o preço pela política de desenfreada selvageria que adotava contra os soldados e civis alemães: quaisquer que fossem os pontos de vista de Hitler e das SS, é difícil de imaginar que os defensores de Berlim tivessem lutado com tamanha teimosia se alimentassem alguma esperança de misericórdia para si ou para a população. O que se viu é que todos os alemães estavam cientes do compromisso soviético de assassinar, estuprar e saquear. Grande parte dos defensores do perímetro não via nenhuma perspectiva que não a morte.²⁷⁰

Há de se levar também em consideração no que concerne ao número de mortos do lado soviético, a ansiedade de muitos soldados em tomar a capital do *Reich*, algo que lhes daria notoriedade na volta para casa. Enquanto alguns se esforçavam ao máximo para não morrer nos momentos finais da guerra, outros atuavam com negligência e ímpeto redobrado. A medalha de Herói da União Soviética, dada a indivíduos

²⁶⁹ Ibid., p. 518.

²⁷⁰ HASTINGS, Max. **Inferno**: o mundo em guerra 1939-1945. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2012, p. 647-648.

responsáveis por feitos notáveis – o equivalente soviético à Medalha de Honra dos Estados Unidos – dava ao seu portador uma série de benefícios sociais, como uma pensão especial, prioridade em filas de moradia, 50% redução em aluguel de residência, 50% de redução de impostos, transporte público gratuito em ônibus e trens, uma estadia anual gratuita em casas de repouso e resorts, tratamento médico grátis em hospitais militares, entre outros benefícios, além do status social entre a população.²⁷¹

Outro fator relevante na corrida por Berlim diz respeito ao interesse de Stalin no urânio alemão, de modo a permitir à URSS ter sua própria arma nuclear – levando em conta que o serviço de espionagem soviético já sabia do desenvolvimento de armas do tipo pelos Estados Unidos, dos quais Stalin tentou comprar grandes quantidades de urânio em vão. Foram descobertas jazidas de urânio no Cazaquistão em 1945, mas em quantidades insuficientes, e as principais reservas europeias conhecidas naquele momento estavam localizadas na Saxônia e na Tchecoslováquia, naquele momento em poder dos nazistas.²⁷² O Instituto de Física Kaiser Wilhelm, antigo local de pesquisa em tecnologia nuclear de Berlim – então evacuado antes da chegada dos soviéticos – acabou recebendo uma nova remessa de urânio por conta de falha nas comunicações alemãs, o que resultou na tomada deste material pelas forças soviéticas.²⁷³

Do ponto de vista das vocalizações e dos tons, o refrão é semelhante à introdução da música, com a principal diferença de que nele não são feitas as pausas, o que faz com que as acentuações sejam menos impactantes que no início da canção. Os pedais duplos ajudam a manter a sensação de continuidade. A letra é a mesma do início.

Quando voltam os versos, seguidos da ponte, temos as seguintes passagens:

O preço de uma guerra deve ser pago
 Milhões de vidas foram perdidas
 O preço deve ser pago pelos homens
 Que começaram a guerra nos anos 30

²⁷¹ SAKAIDA, Henry. **Heroes of the Soviet Union 1941-45**. Oxford: Osprey Publishing, 2004, p. 5.

²⁷² BEEVOR, Antony. **Berlim 1945: a queda**. 9ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2011, p. 189-190.

²⁷³ *Ibid.*, p. 190.

A primavera do ano de 45
 O ano em que os nazistas cairão
 Nós estamos dentro dos portões de Berlim
 O bico da águia está quebrado

As ordens do camarada Stalin:
 “Sirvam-me sua cabeça em uma bandeja”
 Ignorem as perdas
 A águia é nossa para tomar²⁷⁴

Com relação ao primeiro verso, há de se levar em consideração que após as atrocidades cometidas pelos alemães no leste, a vingança previsivelmente teria contornos de violência extremada, que muitas vezes foram toleradas, por vontade dos oficiais ou por sua impossibilidade de lidar com os excessos de indisciplina em grupos de soldados bêbados e armados de submetralhadoras. “A nação alemã trouxera sofrimento ao mundo e, em 1945, pagaria a conta”.²⁷⁵

São notórios os estudos sobre a violência extrema cometida pelos soldados soviéticos contra os civis em Berlim em seu ímpeto revanchista, especialmente as mulheres. Milhares foram violentadas e mortas durante a batalha, especialmente pelos soldados de retaguarda do Exército Vermelho, por uma série de motivos que fizeram diversos pesquisadores se debruçarem sobre o tema. Uma das explicações afirma que o exército soviético “conseguiu convencer-se de que, por ter assumido a missão moral de libertar a Europa do fascismo, podia comportar-se totalmente à vontade, tanto em termos pessoais quanto políticos”.²⁷⁶

²⁷⁴ SABATON. *Attero Dominatus*. J. Brodén, P. Sundström [Compositores]. In: _____. *Attero Dominatus*. Black Lodge Records, 2006. 1 CD (ca. 41 min) Faixa 1 (3 min 43s). No original: “The price of a war must be paid/Millions of lives has been lost/The price must be paid by the men/That started the war in the thirties/The spring of the year '45/The year when the nazis will fall/We're inside the gates of Berlin/The beak of the Eagle's been broken/Comrade Stalins orders/Serve me his head on a plate/Disregard the losses/The Eagles' land's ours to take” (tradução livre do autor).

²⁷⁵ HASTINGS, Max. *Inferno: o mundo em guerra 1939-1945*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2012, p. 651.

²⁷⁶ BEEVOR, Antony. *Berlim 1945: a queda*. 9ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2011, p. 73.

Ainda que a ordem n° 006 do Marechal Rokossovski tentasse dirigir “os sentimentos de ódio para o combate ao inimigo no campo de batalha” e ameaçar de punição os soldados responsáveis por “saque, violência, roubo, fogo desnecessário e destruição”, aparentemente pouco efeito se viu. Algumas tentativas arbitrárias de oficiais de impedir a indisciplina foram registradas, mas em termos gerais, pouco serviu para impedir a onda de violência desenfreada.²⁷⁷

Antony Beevor, a quem o historiador Niall Ferguson já acusou de escrever “pornografia de guerra”²⁷⁸, foi um dos que mais se dedicou a abordar o assunto, inclusive criticando a postura de seus colegas russos:

É interessante que os historiadores russos de hoje ainda produzem circunlóquios evasivos. “Os fenômenos negativos no exército de libertação”, escreve um deles sobre o tema do estupro em massa, “causaram danos significativos ao prestígio da União Soviética e das forças armadas e poderiam ter influência negativa sobre as relações futuras com os países por onde passavam nossas tropas”.²⁷⁹

Por conta disso, no ano de 2015 os livros de Antony Beevor – bem como os de John Keegan – foram banidos das escolas e universidades de Ecaterimburgo, na Rússia, sob a alegação de promover “estereótipos nazistas”.²⁸⁰ A alegação se sustenta na crença de que as histórias dos estupros cometidos pelo Exército Vermelho seriam invenção da propaganda de Joseph Goebbels, e vão ao encontro aos interesses a comissão responsável por combater “falsificações históricas” citada no início deste capítulo.

Sobre o ocorrido, Beevor afirmou:

O que mais me deprime é que mais uma vez nós nos deparamos com um governo tentando impor sua própria versão da história. Eu sou

²⁷⁷ Ibid., p. 75.

²⁷⁸ LOWE, Keith. “Antony Beevor: ‘There are things that are too horrific to put in a book’”. 2015. Disponível em <<http://www.telegraph.co.uk/culture/hay-festival/11605822/Anthony-Beevor-There-are-things-that-are-too-horrific.html>> Acesso em 29 Nov 2015.

²⁷⁹ BEEVOR, Antony, Op. Cit., p. 155.

²⁸⁰ The Guardian. “Russian region bans British historians' books from schools” 2015. Disponível em <<http://www.theguardian.com/world/2015/aug/05/russian-region-bans-british-historians-books-from-schools>> Acesso em 26 Ago 2015.

fundamentalmente oposto a todas essas tentativas de ditar uma verdade, seja ela a respeito da negação do Holocausto ou o genocídio armênio, ou a “vitória sagrada” de maio de 1945. Quando Sergei Shoigu era ministro para situações de emergências em 2009, ele tentou emplacar uma lei para criminalizar qualquer um que criticasse o Exército Vermelho na Segunda Guerra Mundial. Ele disse que isso era “equivalente à negação do Holocausto”. Shoigu, que agora é ministro da defesa e amplamente apontado como um sucessor para Vladimir Putin, deu um jeito de fazer a lei passar pela Duma com penalidades de até cinco anos de prisão. Então, nos parâmetros russos, eu sou tecnicamente um criminoso [...]²⁸¹

Em termos gerais, as informações contidas no verso seguinte e na ponte são autoexplicativas, ou suas minúcias são análogas a detalhes anteriormente explanados aqui. A principal variação seria a estrofe “Sirvam-me sua cabeça em uma bandeja”: metaforicamente, pode se referir à confirmação da morte de Adolf Hitler, que ocorreu em 30 de abril, mediante suicídio, ou à metáfora da águia como representação da própria Alemanha nazista.

²⁸¹ Antony Beevor. “By banning my book, Russia is deluding itself about its past”. 2015. Disponível em <<http://www.theguardian.com/commentisfree/2015/aug/05/banning-book-russia-past-holocaust-red-army-antony-beevor>> Acesso em 26 Ago 2015. No original: “What depresses me most is that once again we are faced with a government trying to impose its own version of history. I am fundamentally opposed to all such attempts to dictate a truth, whether it concerns denial of the Holocaust or the Armenian genocide, or the “sacred victory” of May 1945. When Sergei Shoigu was minister for emergency situations back in 2009, he tried to bring in a law to criminalise anybody who criticised the Red Army in the second world war. He said it was “tantamount to Holocaust denial”. Shoigu, who is now minister of defence and widely tipped as a successor to Vladimir Putin, has managed to have the law passed by the Duma with penalties of up to five years’ imprisonment. So in Russian terms I am technically a criminal [...]” (tradução livre do autor).

3.4 “A fúria soviética desencadeada”: a Batalha de Kursk.

Ainda que a vitória em Stalingrado tenha sido um ponto importante quanto a iniciar um processo de virada contra a Alemanha nazista, os soviéticos não conseguiram grandes vitórias nos meses que se sucederam: não houve no imediato pós-Stalingrado uma vitória decisiva que consolidasse a vantagem soviética em relação aos alemães. Nesse contexto de incerteza, Hitler e seus generais perceberam que os objetivos da campanha militar no leste deveriam ser mais modestos, e o próximo passo seria consolidar a defesa alemã na região, de maneira que os soviéticos sofressem dano suficiente para impedir que o Exército Vermelho conseguisse empreender ataques em larga escala. Com esse objetivo em mente, foi planejada a Operação Cidadela.

No entanto, o Exército Vermelho estava muito melhor preparado para a próxima ofensiva alemã, que já se esperava ser em menor escala, dada as enormes perdas sofridas pela Alemanha, com o agravante de estes não terem a sua disposição o mesmo número de soldados que os soviéticos e não conseguir competir contra o apoio material dos Estados Unidos e da Grã-Bretanha, tanto de víveres como de tanques, blindados, caminhões, jipes e outros materiais, no que foi conhecido como *lend-lease*.²⁸² Com exceção da terceira Batalha de

²⁸² Entre os anos de 1941 e 1945, a União Soviética recebeu cerca de 21.621 aviões de combate e 12.439 tanques e armas autopropulsadas. Ainda que possa parecer pouco comparado com a produção soviética do mesmo período (136.364 aviões e 99.507 tanques e armas autopropulsadas), esta foi de importância fundamental nos momentos críticos da guerra, especialmente em 1942. Durante toda a maior parte da guerra – e em Kursk não foi diferente – os jipes e caminhões importados dos aliados foram fundamentais ao Exército Vermelho no que concerne à estratégia e planejamento. Contudo, o apoio dos aliados não se limitou a equipamento militar. Quanto à provisão de alimentos, os Estados Unidos forneceram cerca de 4.4 milhões de toneladas, com a adição de 200.000 toneladas vindas do Reino Unido e do Canadá. Além disso, foram importados 15.4 milhões de pares de botas, aproximadamente 2.000 locomotivas, 11.155 caminhões de frete, mais de 3.7 milhões de pneus, 90 navios de carga, 98 milhões de metros de roupas de algodão e 57 milhões de metros de roupas de lã. Cf: I.C.B. Dear and M.R.D. Foot, (org) **The Oxford Companion to World War II**. New York: Oxford University Press, 1995, p. 1216. Com relação à Batalha de Kursk, até o início de julho de 1943, os soviéticos já haviam recebido cerca de 6.000 tanques dos aliados, ainda que, como dito anteriormente, tenham sido mais importantes os jipes e caminhões fornecidos, que foram de vital importância no que concerne à logística

Carcóvia, na Ucrânia, ocorrida em março de 1943, os alemães e soviéticos, entre fevereiro e junho, deram foco maior ao planejamento para o enfrentamento que viria.²⁸³ Levando em consideração que o período conhecido na Rússia como *rasputiza* – onde as chuvas de outono ou o degelo da primavera faziam com que as estradas rumo ao leste virassem imensos lamaçais – muito atrapalhou a continuidade da Operação Barbarossa e dificultou a provisão de reforços e suprimentos em muitos fronts em 1942, um ataque no verão evitaria grande parte das dificuldades encontradas no ano anterior.

Ao estudar os mapas e a disposição dos exércitos alemães, os soviéticos chegaram às mesmas conclusões que os alemães: o saliente de Kursk era a escolha óbvia para um ataque de proporções limitadas. As preparações alemãs para as ofensivas no norte e no sul da região indicavam que as previsões dos estrategistas soviéticos estavam, de fato, corretas.²⁸⁴ Enquanto o General Nikolai Vatutin esperava por um ataque preventivo, Georgi Zhukov, Aleksandr Vasilevsky e Aleksei Antonov preferiam manter o exército na defensiva, contra-atacando quando os alemães estivessem enfraquecidos e o grosso de suas forças blindadas estivesse destruído. Ao contrário deles, os soviéticos tinham a possibilidade de mandar vastos recursos e homens para repor as baixas durante o momento de defesa. A proposta de Zhukov e Vasilevsky acabou sendo aceita por Stalin.²⁸⁵

Quando a Operação Cidadela se iniciou em 5 de julho, os alemães atacaram Kursk em duas frentes: para o front central de

envolvida com a batalha. Cf: BARBIER, M. K. **Kursk**: the greatest tank battle 1943. St. Paul: MBI Publishing, 2002, p. 45-46. No entanto, é importante frisar que o fornecimento de ajuda não se limitou ao fornecimento de produtos. Por conta do *lend-lease*, a quantidade de matérias primas recebidas complementava – e às vezes até mesmo ultrapassavam – a produção soviética. A quantidade de açúcar entregue pelos aliados, por exemplo, equivalia a 42% de toda a produção soviética. As comparações de equivalência continuam: a relação entre o material fornecido pelos aliados em relação à produção era 83% do cobre, 125% do alumínio e 140% da gasolina. O aço enviado equivalia a cerca de 47% da produção mensal soviética em 1942. Cf: BERKHOFF, Karel C. **Motherland in danger**: Soviet propaganda during World War II. London; Massachusetts: Harvard University Press, 2012, p. 254-255.

²⁸³ BARBIER, M. K. **Kursk**: the greatest tank battle 1943. St. Paul: MBI Publishing, 2002, p. 22.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 43.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 43-45.

Rokossovsky, localizado mais ao norte, marchou o Nono Exército do General Walter Model, e ao sul, indo de encontro ao front de Voronezh defendido por Vatutin, rumou o Quatro Exército Panzer do General Hermann Hoth e um destacamento do exército liderado pelo General Werner Kempf. Juntos, os alemães comandavam aproximadamente 700.000 soldados, 2.400 tanques e armas de assalto, e cerca de 1.800 aviões. Rokossovsky e Vatutin tinham cerca de 1.3 milhões de soldados, 3.400 tanques e armas de assalto, e 2.100 aviões, além de seis exércitos na reserva para substituir as perdas soviéticas.²⁸⁶

Levando em conta o avanço, as sérias dificuldades alemãs e as pesadas baixas sofridas, o General Hermann Hoth decidiu focar o ataque rumo a nordeste: por conta disso, o front norte veria o ápice da Batalha de Kursk na localidade de Prokhorovka, no dia 12 de julho. Neste dia, a maior batalha de tanques da história ocorreu, e é justamente este ponto da Operação Cidadela que é representado pela próxima música a ser analisada: *Panzerkampf*.

A faixa começa com sons de um exército marchando e tanques de guerra (identificáveis pelos sons dos motores e lagartas em movimento), idênticos a quaisquer filmes de Segunda Guerra Mundial. Após alguns poucos segundos, um coral de vozes masculinas cantam a primeira estrofe do refrão por cima desta sonoridade: “Para dentro da Pátria-Mãe o exército alemão marcha!”. A escolha de vozes exclusivamente masculinas nos momentos em que os vocais de apoio são utilizados aparenta atender a interesses estéticos específicos. Contudo, diante de um uso tão discreto, e principalmente levando em conta que a próxima música a ser analisada neste capítulo usa esse recurso de forma muito mais óbvia, discutiremos sobre isso mais adiante.

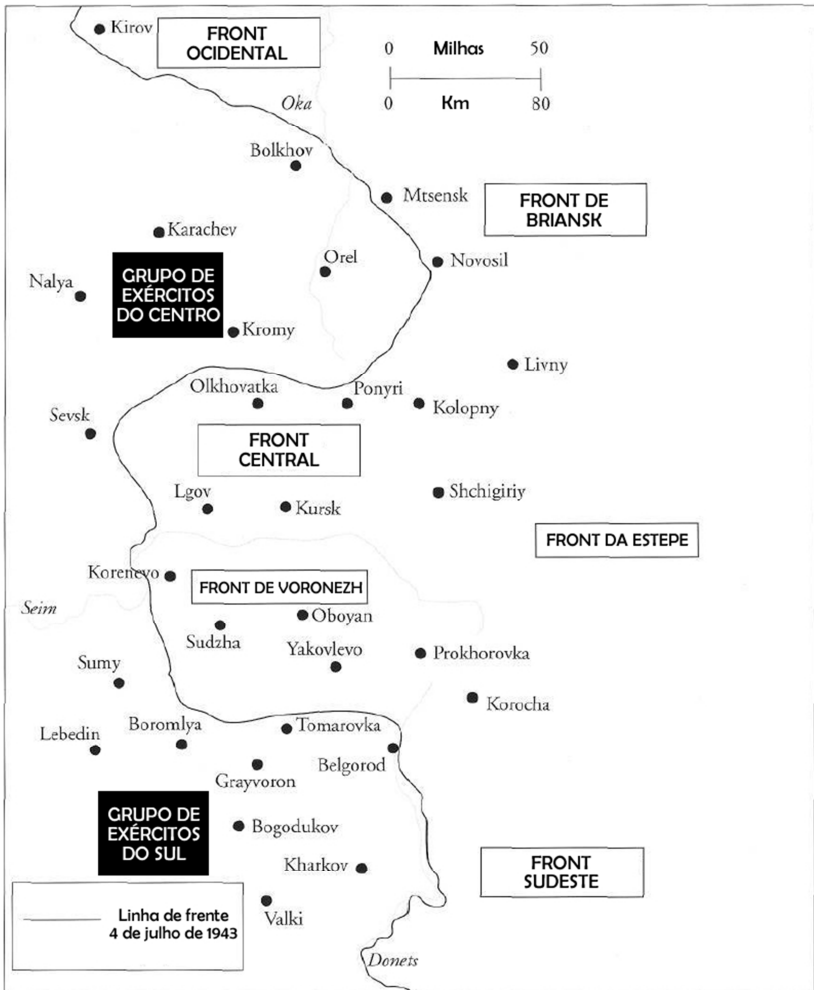
A música – cujo título é “Batalha de tanques” em alemão – foi lançada em 2008, a nona faixa do álbum *The Art of War*. O álbum foi mais bem-sucedido do *Sabatón* até aquele momento, e o último dentro da gravadora *Black Lodge Records*.²⁸⁷

Após a estrofe, o instrumental completo aparece após uma curtíssima passagem de bateria, com os teclados executando uma melodia muito semelhante à melodia vocal do refrão, tendo o instrumental do mesmo como apoio até a entrada do primeiro verso.

²⁸⁶ I.C.B. Dear and M.R.D. Foot, (org) **The Oxford Companion to World War II**. New York: Oxford University Press, 1995, p. 660.

²⁸⁷ Mais detalhes sobre o álbum no capítulo 2.

Mapa 3: mapa da Batalha de Kursk em 4 de julho de 1943.



Fonte: CORNISH, Nik. *Images of Kursk: history's greatest tank battle July 1943*. Dulles: Brassey's Inc., 2002, p. 61.

Na União Soviética, verão de 1943

Tanques se alinham aos milhares, tão longe quanto os olhos podem ver
Prontos para a matança, prontos para a luta

Esperando pelo Eixo marchar para a armadilha²⁸⁸

A armadilha a qual à música se refere remete à preparação do Exército Vermelho para a ofensiva da Operação Cidadela, um pouco melhor descrita no verso seguinte.

Minas são posicionadas no escuro
Sob a cobertura da noite
Esperando para serem ativadas
Na hora certa²⁸⁹

No início de julho, os soviéticos criaram uma poderosa linha de defesa contra os tanques alemães, começando com campos minados para tentar impedir os veículos inimigos de alcançar a principal linha de resistência. Estes eram seguidos por uma série de pontos fortalecidos com grande concentração de armas em áreas que seriam mais prováveis de serem usadas pelo inimigo. Cada uma das três áreas mais fortes de defesa continha cerca de quatro a seis armas antitanque, quinze a vinte rifles – também específicos para combater blindados –, diversas armas autopropulsadas e tanques, além de um pelotão de engenheiros capaz de atacar os blindados inimigos com minas e granadas e baterias antiaéreas, usadas principalmente contra os tanques alemães. Todo o trajeto de defesa soviético tinha cerca de 30 a 35 quilômetros de profundidade.²⁹⁰

Invasão iminente
Ataque iminente
Uma vez que a batalha tenha começado

²⁸⁸ SABATON. Panzerkampf. J. Brodén [Compositor]. In: _____. **The Art of War**. Black Lodge Records, 2008. 1 CD (ca. 49 min) Faixa 9 (5 min 15s). No original: “In the Soviet Union, Summer 1943/Tanks line up in thousands, as far the eye can see/Ready for the onslaught, ready for the fight/Waiting for the Axis, to march into the trap” (tradução livre do autor).

²⁸⁹ SABATON. Panzerkampf. J. Brodén [Compositor]. In: _____. **The Art of War**. Black Lodge Records, 2008. 1 CD (ca. 49 min) Faixa 9 (5 min 15s). No original: “Mines are placed in darkness/In the cover of the night/Waiting to be triggered/When the time is right” (tradução livre do autor).

²⁹⁰ BARBIER, M. K. **Kursk: the greatest tank battle 1943**. St. Paul: MBI Publishing, 2002, p. 55.

Não há como voltar atrás²⁹¹

Ao final desse verso, temos uma pequena variação instrumental própria de pontes, com uma letra que se repetirá nas próximas:

O fim do Terceiro Reich se aproxima
Sua hora chegou ao fim
O fim de uma era está se aproximando
É hora de atacar²⁹²

A última estrofe é cantada em tons bastante altos, dando grande ênfase ao momento do ataque, que precede o refrão. O conteúdo otimista da passagem, representado sob um prisma retrospectivo, se refere à importância da batalha para os soviéticos na guerra, que reaparecerá na canção mais adiante.

Temos então o refrão, instrumentalmente muito semelhante ao início da música, como é relativamente comum em músicas de *rock* e *heavy metal*, ainda que não seja uma regra. Durante toda a passagem, Bróden é acompanhado por vocais de apoio, que na gravação original ganham bastante amplitude em comparação com as execuções ao vivo, uma vez que em estúdio é possível gravar muito mais faixas de vocal de apoio do que poderiam ser executadas pela banda em um show, e o tratamento adequado da gravação pode contribuir bastante com este objetivo.

Para dentro da Pátria-Mãe o exército alemão marcha!
Camaradas permanecem lado-a-lado para impedir o ataque nazista
Tanques em solo russo, um trovão no leste
Um milhão de homens em guerra, a fúria soviética desencadeada²⁹³

²⁹¹ SABATON. Panzerkampf. J. Brodén [Compositor]. In: _____. **The Art of War**. Black Lodge Records, 2008. 1 CD (ca. 49 min) Faixa 9 (5 min 15s). No original: “Imminent invasion/Imminent attack/Once the battle's started/There's no turning back” (tradução livre do autor).

²⁹² SABATON. Panzerkampf. J. Brodén [Compositor]. In: _____. **The Art of War**. Black Lodge Records, 2008. 1 CD (ca. 49 min) Faixa 9 (5 min 15s). No original: “The end of the Third Reich draws near/Its time has come to an end/The end of an era is near/It's time to attack” (tradução livre do autor).

²⁹³ SABATON. Panzerkampf. J. Brodén [Compositor]. In: _____. **The Art of War**. Black Lodge Records, 2008. 1 CD (ca. 49 min) Faixa 9 (5 min 15s). No original: “Into the Motherland the German Army march!/Comrades, stand side

Como dito anteriormente, a União Soviética contava com mais de um milhão de soldados à sua disposição, número este arredondado pelo refrão para dar ao ouvinte uma noção da magnitude das forças soviéticas empregadas na Batalha de Kursk. Se pensarmos na métrica e na melodia vocal do refrão de *Panzerkampf*, faz todo sentido arredondar os números, já que o contrário faria com que a pronúncia da estrofe ficasse excessivamente intrincada, atropelando as palavras.

Na letra original, a palavra “tanques” é escrita em alemão (*Panzers*), assim como o próprio título da música, o que poderia causar alguma confusão a um ouvinte casual que não conhecesse a banda, em relação a qual ponto de vista a música adota. Em entrevista concedida ao site *Metalmouth.net*, Joakim Bróden afirma que esse tipo de escolha se dá por conta de limitações de vocabulário. Sendo a carreira da banda quase que inteiramente construída em cima das temáticas bélicas e sendo a maioria das músicas relacionadas à Segunda Guerra Mundial, a banda precisa buscar sinônimos para que o uso de certas palavras se torne menos repetitivo.²⁹⁴

Os versos que sucedem o refrão e precedem a próxima ponte localizam melhor o ouvinte geograficamente, ao citar o combate em Prokhorovka, ocorrido em 12 de julho.

Os campos de Prokhorovka, onde o calor da batalha queimou
Sofreram perdas pesadas, a maré da guerra virou
Fazendo os alemães recuarem, lutando em quatro fronts
Cace-os para fora da Rússia, para fora da terra soviética²⁹⁵

by side, to stop the Nazi charge/Panzers on Russian soil thunder in the east/One million men at war, the Soviet wrath unleashed” (tradução livre do autor).

²⁹⁴ Fox James. “Joakim Bróden of Sabaton: ‘There are enough bands writing about drinking beer, fucking women and killing the gran’.” 2013. Disponível em <<http://metalmouth.net/2013/01/sabaton-there-are-enough-bands-in-the-world-writing-about-drinking-beer-fucking-women-and-killing-the-gran/>> Acesso em 29 Nov 2015.

²⁹⁵ SABATON. *Panzerkampf*. J. Brodén [Compositor]. In: _____. **The Art of War**. Black Lodge Records, 2008. 1 CD (ca. 49 min) Faixa 9 (5 min 15s). No original: “Fields of Prokhorovka, where the heat of battle burned/Suffered heavy losses, the tide of war has turned/Driving back the Germans, fighting on four fronts/Hunt them out of Russia, out of Soviet land” (tradução livre do autor).

As perdas em ambos os lados foram severas, mas apenas os soviéticos tinham reais condições de manter a batalha por muito tempo com os recursos disponíveis para o combate. Sabendo dessa vantagem, o Exército Vermelho se esforçou por manter o avanço alemão o mais custoso possível. Em meados do dia 8 de julho a *Wehrmacht* já havia atravessado duas linhas defensivas soviéticas, mas outras seis permaneciam no caminho. O plano alemão era chegar até o saliente de Kursk em seis dias, mas no quarto dia de batalha, quando houve um breve cessar de hostilidades, os alemães tinham avançado apenas 20 km, distância essa que, de acordo com os planos originais da *Wehrmacht*, deveria ter sido percorrida já no primeiro dia.²⁹⁶

Reforcem a linha de frente, force o Eixo a recuar
Mande todos os reservas, assegurando sua derrota
Soldados da união quebraram a Cidadela
Ruínas de um exército, o Eixo descansa no inferno!²⁹⁷

O objetivo mais imediato do General Hoth era chegar até Oboyan, última linha de defesa do General Vatutin e metade do caminho até Kursk. Ao chegar em Prokhorovka, 35 km a sudeste de Oboyan, o Segundo Corpo Panzer SS se deparou com o 5º Exército de Tanques, enviado diretamente das reservas da *Stavka*,²⁹⁸ o que se relaciona com a estrofe a respeito do envio de reservas. A batalha que se seguiu e é representada pela música envolveu cerca de 1.200 tanques, dos quais três quartos eram soviéticos.²⁹⁹

As duas últimas estrofes representam com clareza a derrota dos alemães na batalha de tanques de 12 de julho, e o fracasso da Operação Cidadela (referenciada na penúltima estrofe). Somando-se à derrota, havia o desembarque dos aliados na Sicília dois dias antes, o que fez

²⁹⁶ BARBIER, M. K. **Kursk: the greatest tank battle 1943**. St. Paul: MBI Publishing, 2002, p. 101.

²⁹⁷ SABATON. Panzerkampf. J. Brodén [Compositor]. In: _____. **The Art of War**. Black Lodge Records, 2008. 1 CD (ca. 49 min) Faixa 9 (5 min 15s). No original: “Reinforce the frontline, force the Axis to retreat/Send in all the reserves, securing their defeat/Soldiers of the Union broke the Citadel/Ruins of an Army, Axis rest in hell” (tradução livre do autor).

²⁹⁸ A *Stavka* (Ставка) era o quartel-general supremo das forças armadas soviéticas, comandadas diretamente por Stalin.

²⁹⁹ I.C.B. Dear and M.R.D. Foot, (org) **The Oxford Companion to World War II**. New York: Oxford University Press, 1995, p. 660.

com que Hitler decidisse optar por transferir o Segundo Corpo *Panzer* SS para tentar conter a nova iniciativa aliada.³⁰⁰

Após uma nova execução do refrão, temos partes que destoam do resto da música. O trecho seguinte tem seu foco nos aspectos rítmicos, quando a bateria executa uma batida marcial e os instrumentos de corda executam as notas de modo a acompanhá-la. Bróden exclama – e em estúdio sua voz é tratada de modo a parecer que o mesmo fala através de um megafone para um exército – uma frase de comando: “Adiante, camaradas! Exércitos da União Soviética, ataquem!” Na sequência, tanto o vocalista quanto os vocais de apoio cantam juntos, passando a impressão de um exército cantando em uníssono:

Oh, Mãe-Rússia, união de terras

A vontade do povo, forte no comando

Oh, Mãe-Rússia, união de terras

Uma vez mais vitorioso, o Exército Vermelho permanece de pé³⁰¹

Assim como *Stalingrad*, *Panzerkampf* tem um *riff* principal em F#. Porém, ao invés de ser executada como bicorde, é tocada como *power chord* e sem o uso de *palm mute*, dando menor tensão à forma estética da canção. Junte-se a isso uma letra muito mais otimista e temos uma canção muito menos ambígua que a música de 2005.

Ao fim da passagem acima citada, o instrumental acelera bastante, acompanhado da entrada do solo de guitarra na parte mais animada da música, mudança essa que pode ser facilmente associada à vitória dos soviéticos na batalha, representada claramente pelo conteúdo lírico da canção.

Ao fim do solo, a música volta para a ponte e o refrão, terminando a música imediatamente ao fim do segundo com dois acentos.

Ao analisarmos as três músicas até aqui apresentadas em sua sequência cronológica, conseguimos perceber uma mudança gradativa, ainda que sutil: em *Stalingrad*, a banda adota uma postura crítica ao governo soviético, em uma letra que pouco apela para discursos de

³⁰⁰ Idem.

³⁰¹ SABATON. *Panzerkampf*. J. Brodén [Compositor]. In: _____. **The Art of War**. Black Lodge Records, 2008. 1 CD (ca. 49 min) Faixa 9 (5 min 15s). No original: “Oh, Mother Russia, union of lands/Will of the people, strong in command/Oh, Mother Russia, union of lands/Once more victorious, the Red Army stands” (tradução livre do autor).

glória e enfatiza os horrores da batalha, enquanto em *Attero Dominatus* o *Sabaton* apela para um discurso com uma roupagem mais épica, ainda que faça questão de tocar na perda de vidas, amplificada pelo descaso da *Stavka*, ou seja, Stalin e os principais comandantes do Exército Vermelho.

Já em *Panzerkampf*, a abordagem é muito mais otimista. A mudança em questão nos parece atender a uma demanda comercial causada pela expansão da banda no mercado fonográfico europeu. No site *setlist.fm*, o mais conhecido da internet voltado para registros de shows dos mais diversos artistas, os registros mais antigos de shows na Rússia datam de 2010, durante a turnê do álbum *Coat of Arms*, e ainda assim com repertórios muito curtos – em média seis músicas –, levando em conta que nesta ocasião, a banda tocou apenas como banda de abertura. Das seis músicas executadas no país durante essa turnê, três delas eram as músicas aqui analisadas; a despeito das possíveis interpretações, todas são bem recebidas pelo público russo.

3.5 “Heroínas improváveis nos céus”: as Bruxas da Noite

Assim que a Operação Barbarossa se iniciou, um expressivo número de mulheres soviéticas se voluntariou a participar do conflito. Ainda que no início as mulheres fossem normalmente treinadas como enfermeiras e desencorajadas a ingressar em posições de combate por questões culturais, a iminência do conflito alterou o panorama. Entre junho de 1941 e dezembro de 1945 cerca de um milhão delas se alistou para participar do conflito em diferentes funções; um decreto de fevereiro de 1942, inclusive, colocou todas as mulheres entre dezesseis e quarenta e cinco anos como passíveis de participação em suas mais diferentes formas, do trabalho ao combate.³⁰²

Estima-se que no auge da participação feminina, cerca de 800.000 mulheres estiveram em combate. Faziam parte desse contingente não apenas cidadãs de baixa escolaridade, mas também mulheres de alta escolaridade e capacitação: estima-se que cerca de 41% de todos os físicos, 43% por cento de todos os cirurgiões em campo, 43% de todos os assistentes médicos e 100% das enfermeiras no front soviético eram do gênero feminino. Estas enfermeiras, em geral, eram preparadas para o combate e sucessivas vezes se engajavam nestes, de

³⁰² I.C.B. Dear and M.R.D. Foot, (org) **The Oxford Companion to World War II**. New York: Oxford University Press, 1995, p. 1277.

fato. A linha que separava o pessoal não combatente no meio médico dos que entravam em combate era tênue.³⁰³

As mulheres se destacaram em diferentes áreas do exército; enfermeiras, atiradoras de elite, pilotos de tanques de guerra, aviadoras, muitos são os nomes daquelas que foram condecoradas com a mais alta honraria soviética, a medalha de Herói da União Soviética. Na aviação não poderia ser diferente. Mais de vinte aviadoras receberam a honraria no decorrer da guerra, dentre as cerca de noventa mulheres que a receberam durante todo o conflito.³⁰⁴

A formação de regimentos predominantemente femininos se deu principalmente pelos esforços da piloto Marina Mikhailovna Raskova. Tendo formação em química, Raskova entrou para o Laboratório de Navegação Aérea da Academia da Força Aérea em 1931, e, em 1934, graduou-se como a primeira mulher soviética a se tornar uma navegadora de aviação. Tendo participado da quebra do recorde mundial de distância de voo junto a outras duas mulheres que pilotavam o avião, foi condecorada pelo feito e adquiriu influência e popularidade com oficiais do alto escalão do governo soviético. Fazendo uso de sua influência, Raskova conseguiu convencer Stalin a formar um regimento composto apenas por mulheres, tendo que ser dividido depois em três, dado o número de voluntárias. Marina morreu em quatro de janeiro de 1943 em um acidente causado por mal tempo, mas inspirou muitas mulheres a seguir carreira na aviação.³⁰⁵

Os três regimentos criados a partir dos esforços de Raskova eram parte do Grupo de Aviação 122, e não apenas as pilotos eram majoritariamente mulheres, como também navegadoras, mecânicas, entre outras. Os três regimentos consistiam no 586º Regimento de Aviação de Combate, o 587º Regimento de Bombardeio Diurno e o 588º Regimento de Bombardeio Noturno.³⁰⁶

O 588º Regimento serviu entre 27 de maio de 1942 a 9 de maio de 1945 (ou seja, até o último dia da guerra, de acordo com a cronologia

³⁰³ Samantha Vajskop. "Elena's War: Russian women in combat". 2008. Disponível em <<http://ashbrook.org/wp-content/uploads/2012/06/2008-Vajskop.pdf>> Acesso em 15 set 2015.

³⁰⁴ SAKAIDA, Henry. **Heroines of the Soviet Union 1941-45**. Osprey Publishing, 2003, p. 4, 8.

³⁰⁵ Ibid., p. 17-18.

³⁰⁶ Samantha Vajskop. "Elena's War: Russian women in combat". 2008. Disponível em <<http://ashbrook.org/wp-content/uploads/2012/06/2008-Vajskop.pdf>> Acesso em 15 set 2015, p. 16.

soviética que aponta o dia 9 de maio como fim do conflito), e sua principal atuação consistia em bombardeios noturnos atrás das linhas inimigas. Sua missão era arrasar alvos estratégicos alemães, como depósitos de munição e combustível, alojamento de infantaria, quartéis-generais inimigos, veículos de apoio, pontes, entre outros. Além da resistência oferecida pelos próprios alvos, o perigo de tais missões estava também relacionado ao fato do PO-2 ser um avião biplano de *cockpit* aberto e que impedia o uso de paraquedas.³⁰⁷ Segundo Samantha Vajskop, a taxa de baixas do regimento era de cerca de 27%, número alto, mas considerado normal para um regimento noturno.

Enquanto as pilotos do 586º Regimento voavam no Yak-1 (um avião de combate que fez seu primeiro voo em 1940) e as do 587º voavam no PE-2 (um eficiente avião bimotor para bombardeio e combate que voou pela primeira vez em 1939), as pilotos do 588º voavam o *Polykarpov* U-2 (posteriormente renomeado *Polykarpov* PO-2), um biplano leve de baixo custo e com a fuselagem feita majoritariamente de madeira e lona, desenvolvido em 1927.

O PO-2 atingia uma velocidade máxima de aproximadamente 150 km/h (em nível de comparação, os principais aviões de combate do período atingiam em média de 500 a 600km/h de velocidade máxima, como o alemão *Messerschmitt BF-109* e o *Supermarine Spitfire* britânico), com alcance de cerca de 400km e altitude máxima de 3.000 metros, além de carregar pouco menos de 300kg de carga. O mesmo era equipado com uma metralhadora *Degtyaryov DP* calibre 7.62mm, com uma cadência de 600 tiros por minuto e com um carregador tipo tambor com capacidade para 63 balas.³⁰⁸

Segundo Adrienne Harris, as pilotos em sua maioria desejavam ir para o front de batalha, dotadas de ímpeto e agressividade impressionantes. Contudo, conforme escreveu a veterana do 588º Regimento Marina Chechneva, era desapontador para ela (e, podemos supor, a maioria das pilotos) a obrigação de pilotar o PO-2.³⁰⁹ No entanto, ainda que este fosse um avião lento, sua manobrabilidade era

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 17.

³⁰⁸ ABANSHIN, Michael E. **Fighting Polikarpov**. Lynwood: Aviation International, 1994, p. 5.

³⁰⁹ HARRIS, Adrienne M. **The myth of the woman warrior and World War II in Soviet culture**. 2008. 326 f. Tese (Doutorado em Filosofia). Department of Slavic Languages and Literature, University of Kansas, Kansas, 2008, p. 225-226.

eficiente e sua baixa velocidade facilitava a forma furtiva com a qual as pilotos faziam seu bombardeio noturno.

Diante das limitações do PO-2, as pilotos do regimento precisavam se utilizar de subterfúgios para tentar garantir sua segurança e maior eficiência em sua atuação. Devido a pouca capacidade de carga do avião, as aviadoras voavam entre seis e dez missões por noite, saídas de bases próximas ao inimigo, às vezes a quinze minutos de voo entre este e sua base de saída, privadas de descanso adequado e muitas vezes sob os piores climas possíveis. Após cada missão, as pilotos voltavam para sua base e aguardavam a recarga do avião pelas mecânicas.³¹⁰ Quando se aproximavam do alvo, as aviadoras desligavam o motor do PO-2, bombardeavam o alvo quando desciam até a altura adequada, ligavam os motores e escapavam. Isso permitia que seus aviões não fossem detectados pelo som até que estivessem próximos demais para ser derrubados sem que algum dano ao inimigo fosse causado.³¹¹

O capitão Johannes Steinhoff, comandante do *Jagdgeschwader* 52 – a mais bem sucedida unidade da *Luftwaffe* –, afirmou em uma carta escrita em 2 de setembro de 1942: “Nós simplesmente não podíamos compreender que os aviadores soviéticos que nos causavam os maiores problemas eram, na verdade, mulheres. Essas mulheres não temiam nada. Elas vinham noite após noite nos seus aviões muito lentos, e por alguns períodos, elas não nos deixavam dormir de forma alguma”.³¹² Os alemães, temerosos pelos ataques das aviadoras do 588º Regimento, as apelidaram de *Nachthexen*, ou “Bruxas da noite”, apelido que as pilotos adotaram com orgulho.

O regimento voou um total de 24.000 missões de combate, despejando cerca de 3.000 toneladas de bombas; considerando a capacidade de carga de cerca de 300kg do PO-2, os números mostram-se expressivos.³¹³

³¹⁰ SAKAIDA, Henry. **Heroines of the Soviet Union 1941-45**. Osprey Publishing, 2003, p. 18.

³¹¹ *Ibid.*, p. 13.

³¹² *Ibid.*, p. 18. No original: “We simply couldn't grasp that the Soviet airmen that caused us the greatest trouble were in fact women. These women feared nothing. They came night after night in their very slow biplanes, and for some periods, they wouldn't give us any sleep” (tradução livre do autor).

³¹³ Samantha Vajskop. “Elena's War: Russian women in combat”. 2008. Disponível em <<http://ashbrook.org/wp-content/uploads/2012/06/2008-Vajskop.pdf>> Acesso em 15 set 2015, p. 16.

³¹³ *Ibid.*, p. 18.

No ano de 2014, o *Sabatón* lançou seu mais bem-sucedido álbum até então: *Heroes*. Lançado no mês de maio, conseguiu vender no primeiro mês de lançamento 41.000 cópias, sendo contabilizado com o 13º álbum mais vendido no mundo na 23ª semana de 2014, de acordo com o *United World Chart*, compilado pelo site *Media traffic*, que agrega dados de vendas mundiais e os organiza por semana.³¹⁴

O álbum abria com a música *Night Witches*, dedicada à atuação do 588º Regimento. No dia 12 de maio de 2014, o canal do *Youtube* da gravadora da banda, a *Nuclear Blast Records*, publicou a primeira parte de uma série de três vídeos onde os integrantes da banda discutiam cada uma das faixas do álbum *Heroes* com as músicas ao fundo. Neste vídeo, Joakim Bróden, afirma, a respeito da letra da música: “É uma história fantástica, na verdade; elas voavam em aviões realmente velhos da Primeira Guerra Mundial feitos apenas de madeira e lona [...]”³¹⁵

Talvez o engano em se referir ao PO-2 como um avião da Primeira Guerra Mundial se dê pelo fato de ele ser um biplano de *Cockpit* aberto, como muitos dos aviões usados na guerra em questão. Vale citar, também, que embora o avião fosse feito majoritariamente de madeira e lona, este possuía uma estrutura básica de metal.

No mesmo vídeo, Bróden afirma que as pilotos

voavam muito alto e desligavam os motores por vários quilômetros; logo elas mergulhavam com tudo, lançavam as bombas e, naquele momento, religavam os motores e fugiam. Elas receberam seu apelido “Bruxas da noite” porque o som que seus aviões faziam lembrava aos seus inimigos vassouras de bruxas.³¹⁶

A música nos entrega, logo nos seus minutos iniciais, dois importantes elementos estéticos fundamentais para a compreensão da obra em sua totalidade, não apenas como discurso lírico, e que estão

³¹⁴ Media Traffic. “United World Chart: week 23/2014 – June 7”. 2014. Disponível em <<http://www.mediatraffic.de/albums-week23-2014.htm>> Acesso em 18 set 2015.

³¹⁵ Nuclear Blast Records. “Sabaton – Heroes (Official track-by-track part I)”. 2014. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=9Dwv6y-QbI8>> Acesso em 18 Set 2015, 1m 06s.

³¹⁶ Nuclear Blast Records. “Sabaton – Heroes (Official track-by-track part I)”. 2014. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=9Dwv6y-QbI8>> Acesso em 18 Set 2015, 1m 37s.

presentes em certa medida também em *Panzerkampf*, mas deixamos para analisar neste momento. *Night Witches* se inicia com um verso cantado com vocais masculinos que, esteticamente, são muito semelhantes aos corais do Exército Vermelho (executados pela banda, mas modificados por computador), responsável pelo registro de obras musicais de grande valia para o Estado soviético, principalmente o Hino Nacional.

Corais masculinos executando canções com intensidade são um elemento muito comum quando a composição busca apresentar ao ouvinte, a partir da estética, uma paisagem sonora que remeta à União Soviética, ou às vezes a regimes ditos comunistas (músicas esteticamente muito semelhantes fazem parte do repertório da música de outros países, como a Coreia do Norte). E tal escolha estética é explicada pelo musicólogo Simon Frith:

a maioria de nossas suposições sobre som e visão são derivadas de nossas experiências com filmes: as imagens que privativamente rondam nossa mente quando ouvimos música são determinadas pelos códigos das trilhas sonoras que ouvimos em dezenas de audições públicas.³¹⁷

Anos de desenvolvimento de produtos da indústria cultural estabelecendo e alterando paradigmas estéticos fizeram com que, no atual estágio de nossas sociedades, diversos elementos sonoros tenham seus significados imediatamente compreendidos e significados pelo ouvinte, sejam eles vocalizações, timbres, ritmos, progressões, etc. Ao escrever música para filmes e outras representações que remetem a um período histórico ou a um local específicos, os compositores buscam elementos sonoros os quais a audiência pode identificar como pertencentes àquele local ou tempo, mesmo que essa associação seja uma construção posterior que pouco ou nada representem a realidade do lugar/período representado.³¹⁸

Corais masculinos ao estilo soviético, como os simulados na introdução de *Night Witches*, aparecem em trilhas sonoras de filmes e

³¹⁷ FRITH, Simon. **Music for pleasure**. Nova York: Routledge, 1988, p. 142. No original: “most of our assumptions about sound and vision are derived from our experience of film: the private images we run through our heads when we hear music are determined by the soundtrack codes we’ve learnt from hundreds of public viewings” (tradução livre do autor).

³¹⁸ Ibid., p. 134.

jogos, sempre invocando não apenas imponência por sua intensidade, mas a identificação estética com a Rússia/União Soviética: na trilha sonora de Basil Poledouris para o filme de Guerra Fria *Caçada ao Outubro Vermelho*, nas trilhas sonoras de dois filmes nomeados no Brasil como *Círculo de Fogo* (um de 2001 representando a atuação do atirador de elite soviético Vassili Zaitsev com trilha sonora de James Horner, e outro de 2013 que representa uma batalha entre robôs gigantes contra monstros de outra dimensão, cuja trilha é composta por Ramin Djawadi e faz uso dos corais em partes essenciais onde o robô construído pela Rússia, *Cherno Alpha*, é o foco da narrativa), partes da trilha sonora de jogos eletrônicos como *Command and Conquer: Red Alert 3* e *Red Orchestra 2: Heroes of Stalingrad*, entre outros. A principal diferença entre estes exemplos e a música *Night Witches* é que, no caso desta última, sua letra é escrita em inglês, enquanto nos demais casos os corais são executados no idioma russo.

O verso inicial é acompanhado do teclado, que além de executar a mesma melodia dos vocais, executa também uma única nota rapidamente, de forma quase mecânica:

Das profundezas do inferno em silêncio
 Lançam seus feitiços, violência explosiva
 Aperfeiçoadas no voo noturno russo
 Visão perfeita, não detectadas³¹⁹

Gradativamente o volume do fundo instrumental aumenta até a entrada de todos os instrumentos. O mesmo verso é executado novamente, dessa vez apenas por Joakim Bróden no mesmo tom da introdução, acompanhado pelos vocais de apoio cantando uma oitava abaixo do tom do vocal principal. Baixo e guitarras sincronizam suas palhetadas com a bateria que, quase ininterruptamente, executa acentos acompanhando as sílabas proferidas pelo vocal; não podemos deixar de notar que tal construção estética objetiva representar o ataque das aviadoras do 588º Regimento. O gradativo aumento de volume e o instrumental discreto buscam criar a tensão da chegada do ataque, até

³¹⁹ SABATON. *Night Witches*. J. Brodén, P. Sundström [Compositores]. In: _____. **Heroes**. Nuclear Blast Records, 2014. 1 CD (ca. 44 min) Faixa 1 (3 min 01s). No original: “From the depths of hell in silence/Cast their spells, explosive violence/Russian night time flight perfected/Flawless vision, undetected” (tradução livre do autor).

que a entrada dos demais instrumentos representam a explosão e a violência da investida dos aviões contra seus inimigos.

A letra continua, dessa vez com um instrumental mais convencional ao *Heavy Metal*, com *power chords* executados com palhetadas contínuas em uma única direção.

Empurrando mais e mais, os aviões se fortalecem
(Número um da força aérea)
Em algum lugar abaixo, eles procuram o inimigo
(Bombardeiros em ação)

Você pode se esconder, você pode se mover
Apenas aceite, seu ataque foi provado
(Batedores no escuro)
Silêncio através da noite, as bruxas entram na batalha
(Nunca erram o alvo)³²⁰

As estrofes apresentadas entre parênteses são executadas pelos vocais de apoio, predominantemente masculinos, em consonância com a introdução da música.³²¹

Chegamos até a ponte:

Asas de lona da morte
(Prepare-se para encarar seu destino)
Regimento de bombardeiro noturno
588 [Quingentésimo octogésimo oitavo]³²²

³²⁰ SABATON. *Night Witches*. J. Brodén, P. Sundström [Compositores]. In: _____. **Heroes**. Nuclear Blast Records, 2014. 1 CD (ca. 44 min) Faixa 1 (3 min 01s). No original: “Pushing on and on, their planes are going strong/(Air force's number one)/Somewhere down below, they are looking for the foe/(Bombers on the run)/You can't hide, you can't move/Just abide their attack's been proved/(Raiders in the dark)/Silent through the night, the witches join the fight/(Never miss their mark)” (tradução livre do autor).

³²¹ Na versão de estúdio, Joakim Bróden também grava vocais de apoio, prática comum a muitas bandas. Ao vivo, eles são executados pelos guitarristas e baixista da banda. Enfatizamos a predominância dos vocais de apoio masculinos nesta canção pelo fato de que a banda usa vocais de apoio mistos em algumas canções no decorrer de sua carreira. Logo, a escolha por vocais exclusivamente masculinos atende a um objetivo estético particular.

No refrão, os vocais de apoio reforçam o vocal principal, enquanto o ritmo da música fica mais cadenciado:

Não detectadas, inesperadas
 Asas da glória, contam sua história
 Aviação, desvio
 Não detectadas, furtividade aperfeiçoada³²³

Nesse contexto, a expressão “desvio” é usada no sentido de “anomalia”, se referindo a própria existência de um regimento de aviação exclusivamente feminino. Discutiremos esta questão ao fim da análise da música.

Os versos seguintes continuam, mantendo a mesma base dos versos da primeira parte após a introdução e representando tanto a forma de ataque do regimento quanto as reações dos inimigos:

Inimigos estão perdendo terreno, recuando por causa do som
 (A morte está no ar)
 De repente, aparece, Confirmando todos os seus medos
 (Ataque do covil das bruxas).³²⁴

No segundo verso:

Alvo encontrado, voltando
 Som de armas do campo de batalha

³²² SABATON. Night Witches. J. Brodén, P. Sundström [Compositores]. In: _____. **Heroes**. Nuclear Blast Records, 2014. 1 CD (ca. 44 min) Faixa 1 (3 min 01s). No original: “Canvas wings of death/Prepare to meet your fate/Night bomber regiment/588th” (tradução livre do autor).

³²³ SABATON. Night Witches. J. Brodén, P. Sundström [Compositores]. In: _____. **Heroes**. Nuclear Blast Records, 2014. 1 CD (ca. 44 min) Faixa 1 (3 min 01s). No original: “Undetected, unexpected/Wings of glory, tell their story/Aviation, deviation/Undetected, stealth perfected” (tradução livre do autor).

³²⁴ SABATON. Night Witches. J. Brodén, P. Sundström [Compositores]. In: _____. **Heroes**. Nuclear Blast Records, 2014. 1 CD (ca. 44 min) Faixa 1 (3 min 01s). No original: “Foes are losing ground/Retreating to the sound/(Death is in the air)/Suddenly appears/Confirming all your fears/(Strike from witches lair)” (tradução livre do autor).

(O Eixo está mirando alto)
 A Pátria-mãe espera
 Derrotem-nos nos portões
 (Vivam para viver e voar)³²⁵

Neste segundo verso, o termo *Rodina* (Родина), ou “Pátria-mãe”, é utilizado no idioma russo. De acordo com o historiador Karel Berkhoff, a expressão *rodina* era adequada para a propaganda soviética por questões sentimentais. Para o autor, era suficientemente vaga a respeito do território que cobria, conectando assim etnias e nacionalidades da União Soviética que não fossem identificadas com a Rússia, além de ser mais sentimental do que o termo *otechestvo* (отечество), que poderia ser traduzido para português como “Pátria”, apenas. Este último era mais tradicional do que *rodina*, mas possuía um caráter mais político e, conseqüentemente, menos identificável.³²⁶

Depois de uma nova execução da ponte e do refrão, temos um solo de guitarra – característica comum de músicas de *Heavy Metal* e a maioria de seus subgêneros – e um último verso antes do refrão final:

Sob a luz das estrelas dos céus
 Heroínas improváveis nos céus
 (Bruxas ao ataque, bruxas retornando)
 Como elas aparecem no horizonte
 O vento irá sussurrar quando as bruxas da noite chegarem!³²⁷

Nesse momento há uma pausa total, um silêncio que amplifica ainda mais a volta da música em seu último refrão, possivelmente

³²⁵ SABATON. Night Witches. J. Brodén, P. Sundström [Compositores]. In: _____. **Heroes**. Nuclear Blast Records, 2014. 1 CD (ca. 44 min) Faixa 1 (3 min 01s). No original: “Target found, come around/Barrels sound from the battleground/(Axis aiming high)/Rodina awaits/Defeat them at the gates/(Live to fight and fly)” (tradução livre do autor).

³²⁶ BERKHOFF, Karel C. **Motherland in danger**: Soviet propaganda during World War II. London: Harvard University Press, 2012, p. 206.

³²⁷ SABATON. Night Witches. J. Brodén, P. Sundström [Compositores]. In: _____. **Heroes**. Nuclear Blast Records, 2014. 1 CD (ca. 44 min) Faixa 1 (3 min 01s). No original: “Beneath the starlight of the heavens/Unlikely heroes in the skies/(Witches in attack, witches coming back)/As they appear on the horizon/The wind will whisper when the night witches come!” (tradução livre do autor).

representando mais um ataque fulminante do regimento, precedido pelo silêncio resultante das táticas furtivas das aviadoras.

A música volta em seu último refrão, emendando com um instrumental quase idêntico ao primeiro verso com a participação de toda a banda, com o adendo do uso de dois bumbos durante a metade final da execução por parte da bateria. A música se encerra de súbito, e podemos ouvir um trecho quase idêntico ao início da música: os vocais simulando corais masculinos, o teclado executando uma única nota, quase que de forma mecânica e, ao mesmo tempo, a melodia vocal. Dessa vez, no entanto, ao invés do volume crescendo progressivamente até a entrada do resto da banda, os volumes vão diminuindo até que a música acaba, quase que certamente representando a volta das aviadoras às suas bases após mais um bombardeio.

Como dito anteriormente, em mais de um momento a música *Night Witches* apresenta a ideia de que a própria existência do 588º Regimento de Bombardeio Noturno era uma espécie de anomalia e que suas integrantes seriam “heroínas improváveis”. Ao buscarmos pesquisas a respeito do assunto, encontramos informações que nos parecem confirmar que tal percepção, plenamente compreensível fora da União Soviética, seria muito mais tênue dentro do país, por conta de precedentes históricos.

Segundo Adrienne Harris, representações culturais de mulheres eslavas em combate datavam do período pré-cristão, e mulheres guerreiras também figuravam em poemas épicos da Idade Média, chamados *byliny*. Nestes, as mulheres guerreiras entravam em combate mesmo que fosse necessário disfarçar-se como homens.³²⁸ Já Anna Krylova afirma a partir de suas pesquisas que, na década de 1930, o governo da União Soviética encontrava-se receoso diante da iminência de uma guerra. Por mais que esta fosse apenas uma possibilidade, a simples perspectiva era o suficiente para que o Estado, militares, jornalistas e escritores passassem a propagandear mobilização popular, atenuando no processo construções sociais baseadas em distinções de gênero. Krylova busca não se deixar levar por uma interpretação excessivamente romântica que ignora os preconceitos de gênero presentes na sociedade, mas tampouco deixa de subestimar a

³²⁸ HARRIS, Adrienne M. **The myth of the woman warrior and World War II in Soviet culture**. 2008. 326 f. Tese (Doutorado em Filosofia). Department of Slavic Languages and Literature, University of Kansas, Kansas, 2008, p. 9-10.

propaganda oficial do governo diante do discurso de igualdade de gênero, presente no cerne da doutrina marxista.

Antes do recrutamento maciço de mulheres a partir de 22 de junho de 1941, a década de 1930 na União Soviética assistiu a uma grande mobilização midiática para uma guerra iminente, resultando não apenas em representações na imprensa, mas na efetivação de treinamento militar para civis, tanto para homens quanto para mulheres, numa combinação que envolvia campanhas de mobilização para defesa do país, o imaginário de guerra stalinista e o discurso oficial de igualdade de gênero que prometia colocar as mulheres em pé de igualdade com os homens. Este discurso era a pedra angular da mensagem feminista bolchevique original, expandida para as áreas do trabalho, educação e política e, por fim, rumando para a esfera da guerra e do combate.³²⁹ Lenin, por exemplo, afirmou em 1920 ao homenagear o Dia Internacional da Mulher, que

O movimento operário feminino propõe-se como tarefa principal a luta por conquistar para a mulher a igualdade econômica e social e não apenas igualdade formal. Fazer a mulher participar do trabalho social produtivo, arrancá-la da escravidão doméstica, libertá-la do jugo degradante e humilhante, eterno e exclusivo do ambiente da cozinha e do quarto dos filhos [...]³³⁰.

Stalin buscava sustentar o mesmo tipo de pensamento em suas falas públicas. Em discurso proferido no ano de 1936, Stalin afirmava que às mulheres eram garantidos “direitos iguais aos dos homens em todas as esferas da economia, governo, cultura, política e outras atividades públicas”.³³¹

³²⁹ KRYLOVA, Anna. Stalinist Identity from the Viewpoint of Gender: Rearing a Generation of Professionally Violent Women Soldiers in 1930s Stalinist Russia. **Gender and History**, vol. 16, n.º. 3, p. 626-653, Nov. 2004, p. 630.

³³⁰ Vladimir Lenin. "O Dia Internacional da Mulher". 1920. Disponível em <<https://www.marxists.org/portugues/lenin/1920/03/07.htm>> Acesso em 15 set 2015.

³³¹ Josef Stalin. "On the Draft Constitution of the U.S.S.R." 1936. Disponível em <<https://www.marxists.org/reference/archive/stalin/works/subject/women/conts.htm>> Acesso em 20 set 2015. No original: "equal rights with men in all spheres of economic, government, cultural, political and other public activity" (tradução livre do autor).

Uma importante dimensão da mobilização militar dizia respeito ao seu caráter geracional, conforme mostra Krylova.

Uma dimensão crucial da visão stalinista sobre a guerra futura era o perfil geracional desta guerra [...] A luta no futuro conflito pertencia à geração de jovens do Estado soviético. Grosseiramente associados aos nascidos depois de 1910, os jovens, também chamados de “juventude soviética” ou “jovem povo soviético”, não haviam participado da Revolução ou da Guerra Civil. Estes foram designados como os lutadores primários do conflito próximo.³³²

Apesar de poucas mulheres terem sido aceitas no serviço militar até meados de 1938, a imagem da mulher militarizada ganhava cada vez mais admiração pública neste período. Estas representações até mesmo ajudaram a redefinir padrões de beleza.³³³

Tal sucesso não significa que o caminho para as mulheres se efetivarem no exercício pleno de atividades militares antes relegadas apenas aos homens tenha sido fácil. No início, o Exército Vermelho apresentou resistência ao grande fluxo de voluntárias ao combate, o que trouxe grande confusão e desapontamento às mulheres interessadas em se engajar na guerra. Depois de uma década de propaganda estatal, o preconceito cultural enraizado na sociedade russa e nas hostes do exército impedia o recrutamento das possíveis combatentes, enquanto aceitava homens de formação igual – ou mesmo inferior – imediatamente.³³⁴

³³² KRYLOVA, Anna. Stalinist Identity from the Viewpoint of Gender: Rearing a Generation of Professionally Violent Women Soldiers in 1930s Stalinist Russia. **Gender and History**, vol. 16, n.º. 3, p. 631. No original: “A crucial dimension of the Stalinist vision of the future war was the war’s generational profile. [...] Fighting in the future military conflict belonged to the young generation of the Soviet state. Roughly identified by journalists as born after 1910, the young people, also referred to as ‘Soviet youth’ or ‘young Soviet people’, had not participated in the Revolution or the Civil War. They were designated as the primary fighters in the upcoming conflict” (tradução livre do autor).

³³³ HARRIS, Adrienne M. **The myth of the woman warrior and World War II in Soviet culture**. 2008. 326 f. Tese (Doutorado em Filosofia). Department of Slavic Languages and Literature, University of Kansas, Kansas, 2008, p. 61.

³³⁴ *Ibid.*, p. 67-68.

O mesmo preconceito que lhes dificultava a entrada no exército era responsável por dificultar sua vida no exercício de suas funções. O assédio moral e sexual era uma realidade, e as mulheres que recebiam promoções na linha de frente eram imediatamente acusadas de trocar favores sexuais por vantagens, além de encarar as insinuações de que as mesmas buscavam engravidar propositadamente para ser retiradas do front.³³⁵

A partir do material aqui analisado, nossa suposição sobre os motivos da mobilização maciça das mulheres para a guerra parte de dois pontos principais, que só podem ser compreendidos em conjunto.

Em primeiro lugar, temos a ideologia marxista, que ao menos em sua teoria, prevê a igualdade de gênero no trabalho, política, entre outras áreas do convívio social, como exemplificado anteriormente. A retórica estatal que coloca as mulheres em um patamar de igualdade perante os homens, ainda que o panorama cultural seja desfavorável, era uma forma de legitimar não apenas o regime, mas seus apelos diante dos sacrifícios inimagináveis que uma guerra poderia exigir. A noção de igualdade contribui com a sensação de justiça e pertencimento coletivo, dando reforço aos apelos por contrição e esforços além do limite.

Em segundo lugar, temos o óbvio elemento da necessidade. Sendo a invasão da União Soviética pela Alemanha uma mobilização militar de proporções sem precedentes, havia a demanda por um contingente militar que compensasse o despreparo material soviético diante de um inimigo melhor preparado. Ainda que a ajuda dos aliados com armamentos, alimentação, vestuário e outros apoios – especialmente vindos dos Estados Unidos – tenham sido vitais para a vitória dos soviéticos no front oriental europeu, há pouca dúvida de que o elemento mais importante na resistência e subsequente vitória soviética foi o contingente humano empregado, inserido em um contexto de propaganda nacionalista violenta, que colocava a vitória sobre a Alemanha, a sobrevivência do Estado Soviético e os “ganhos de outubro” (como era dito em alguns pôsteres de propaganda, remetendo à Revolução Russa) acima da vida do sujeitos.

Estas duas explicações, no entanto, não funcionam isoladamente. Ao analisarmos os casos de outras potências envolvidas no conflito, podemos ter uma ideia de que fora justamente a confluência

³³⁵ MERIDALE, Catherine. **Ivan's War: Life and Death in the Red Army, 1939-1945.** New York: Metropolitan Books, 2006, p. 241.

da ideologia e da necessidade que permitiu a existência do panorama aqui exposto e analisado.

Sabe-se que entre os outros dois principais aliados – Estados Unidos e Grã-Bretanha – o emprego de mulheres na guerra ocorreu de forma muito distinta. No caso dos Estados Unidos, testes privados foram feitos pelo exército, mas a ideia de empregar mulheres em batalha (especialmente em posições defensivas) foi abortada diante da relativa segurança que a defesa do território estadunidense possuía (tornando desnecessária uma mobilização feminina para tal fim) e a possível hostilidade da opinião pública. As mulheres, portanto, permaneceram apenas em cargos administrativos, serviços médicos, entre outros que não envolviam combate, além dos postos de trabalho em sua terra natal; logo, nem um componente ideológico, nem a necessidade exerceram influência positiva ao recrutamento de mulheres. No caso da Grã-Bretanha, que sofria de carência de pessoal, mulheres foram aceitas em baterias antiaéreas, mas dado o preconceito diante da ideia de mulheres matando na guerra, os tiros destas baterias deveriam ser efetuados apenas por homens; mulheres poderiam exercer qualquer tarefa no que concerne ao uso das mesmas, mas eram terminantemente proibidas de atirar, ao menos oficialmente.³³⁶ Temos aí o elemento da necessidade, já que a participação das mulheres em setores defensivos liberava mais homens para a linha de frente; contudo, não havia um componente ideológico significativo que superasse tabus concernentes às questões de gênero.

Temos também o caso alemão como exemplo. Ideologicamente, o regime era completamente avesso à ideia de mulheres no front. Para a ideologia nazista, o principal papel das mulheres do Terceiro Reich era o de serem as mães da futura raça ariana, responsáveis por reproduzir devidamente a ideologia do partido, e sua participação na guerra era oficialmente restrita a serviços administrativos, médicos, clericais, etc., até 1943, quando mulheres passaram a ser aceitas em baterias antiaéreas. Contudo, assim como as britânicas, as alemãs eram proibidas de atirar, e as autoridades clamavam às mulheres que não pegassem em armas, algo considerado “não natural” para elas, em oposição à anomalia soviética que permitia às mulheres portarem armas.³³⁷ Apenas no fim da guerra,

³³⁶ CAMPBELL, D'Ann. Women in combat: the World War II experience in the United States, Great Britain, Germany, and the Soviet Union. **The journal of military history**, Vol. 57, N° 2, p. 301-323, Abril 1993, p. 313.

³³⁷ Ibid., p. 316.

em fevereiro de 1945, Hitler, diante da extrema necessidade e da derrota iminente, cedeu à possibilidade de se criar um batalhão de infantaria formado exclusivamente por mulheres, mas antes mesmo que estas pudessem ser treinadas, a guerra acabou.³³⁸ Conforme Antony Beevor:

O regime nazista, que nunca quis que as mulheres fossem manchadas pela guerra nem mesmo por qualquer coisa que interferisse com a criação dos filhos, agora afirmava, em seu desespero, que as moças combatiam ao lado dos homens. Numa das pouquíssimas estações de rádio ainda no ar, houve um apelo a mulheres e moças: “Pegai as armas dos soldados feridos e caídos e participai da luta. Defendei vossa liberdade, vossa honra e vossa vida!” Os alemães que ouviram este apelo longe de Berlim ficaram chocados com esta “consequência mais extremada da guerra total”. Mas apenas pouquíssimas jovens pegaram em armas. A maioria era de auxiliares das SS.³³⁹

Portanto, ainda que saibamos que algumas mulheres lutaram pela Alemanha, especialmente no fim da guerra, temos um exemplo que se mostra oposto ao caso soviético: a necessidade de contingente existia, mas só foi suficientemente poderosa para subverter as questões culturais e ideológicas quando a guerra estava praticamente perdida. Fosse a questão da ideologia semelhante ao caso soviético, e talvez tivéssemos na Alemanha uma mobilização feminina expressiva que também suplantasse questões culturais, algo que pudemos observar apenas na União Soviética.

Nossa hipótese diante desta música é que, apesar do preconceito, tudo nos leva a crer que o cenário encontrado na Segunda Guerra Mundial, com a participação de aproximadamente 800.000 mulheres no front, não era o que se pode chamar de “improvável” ou “anomalia”, quando analisamos a dinâmica interna do Estado soviético na década de 1930. Tal percepção se ancora, principalmente, numa visão ocidental de estranheza diante da participação feminina na Segunda Guerra Mundial, e na forte desmobilização das mulheres ao fim do conflito, sendo estas recolocadas quase que à força em seus antigos

³³⁸ Ibid., p. 314-318.

³³⁹ BEEVOR, Antony. **Berlim 1945**: a queda. 9ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2011, p. 390.

papeis de mães e trabalhadoras, fazendo com que, em retrospecto, a participação feminina na guerra se tornasse um evento incomum.

Após o fim da Segunda Guerra Mundial, tendo acabado a necessidade de mobilização em massa, a visão conservadora que via mulheres no exército como algo indesejável prevaleceu. Conforme afirma, Harris,

[...] a vasta maioria das mulheres soldados foi desmobilizada logo após o fim da guerra, no outono de 1945. Tendo lutado heroicamente e de forma bem sucedida, muitas mulheres esperavam ser lembradas e honradas como heroínas, como filhas patrióticas que lutaram por sua Pátria-mãe. Ao invés disso, escritores soviéticos majoritariamente esqueceram suas contribuições, ignorando as mulheres que participaram no combate por inteiro e focando, ao invés disso, nas mulheres em seus papéis tradicionais. Assim que a guerra acabou, imagens de mães felizes e sorridentes segurando crianças substituíram as imagens de mulheres guerreiras. Embora algumas mulheres, especialmente pilotos, esperassem continuar o serviço militar ou ao menos continuar voando, a maioria foi desmobilizada depois da guerra.³⁴⁰

Mesmo as memórias das pilotos que combateram nos três regimentos citados neste trabalho tiveram dificuldade em passar adiante suas memórias. Seus escritos posteriores só eram publicados mediante pesada censura, que retirava perspectivas e trechos diversos. Ainda que

³⁴⁰ HARRIS, Adrienne M. **The myth of the woman warrior and World War II in Soviet culture**. 2008. 326 f. Tese (Doutorado em Filosofia). Department of Slavic Languages and Literature, University of Kansas, Kansas, 2008, p. 144. No original: “the vast majority of women soldiers had been demobilized shortly after the war’s end, in the fall of 1945. Having fought heroically and successfully, many women expected to be remembered and honored as heroes, as patriotic daughters who had defended their Motherland. Instead, Soviet writers largely forgot their contributions, ignoring the women who participated in combat entirely and focusing instead on women in traditional, nurturing roles. As the war concluded, images of happy, smiling mothers holding children replaced pictures of women warriors. Although some women, especially pilots, hoped to continue military service or flying, most were demobilized after the war” (tradução livre do autor).

cerca de trinta e duas memórias e esboços tenham sido publicados entre aproximadamente 1960 e 1989, as aviadoras nunca conseguiram o reconhecimento esperado e merecido; Harris vai ainda mais longe e afirma que alguns russos até mesmo negam que mulheres lutaram na guerra.³⁴¹

Entendemos nossos objetos de estudo dentro de seus contextos específicos. Retrospectivamente, o 588º Regimento de Bombardeio Noturno pode ser encarado como improvável e anômalo, tendo em vista que o cenário do pós-guerra preparou o terreno para tal percepção, fazendo com que sua existência fosse única na história. Esta é, precisamente, a forma como a canção *Night Witches* aborda a questão.

Contudo, encarar as “Bruxas da noite” como uma anomalia dentro do momento histórico no qual estas existiram seria enxergar o fenômeno do recrutamento feminino de forma excessivamente romantizada e a-histórica. As pesquisas a respeito da propaganda militarista visando o engajamento masculino e feminino indiscriminadamente mostram que, naquele contexto propício para seu surgimento, o caráter de peculiaridade dos 588º Regimento era muito menos significativo.

O tradicionalismo e o preconceito baseado em gênero quanto à participação feminina no mercado de trabalho ainda persistem. Segundo estimativa do Banco Mundial, a Rússia é atualmente o país com o maior número de impedimentos baseados em gênero para a admissão em empregos. O cálculo afirma que, no país, 456 tipos de emprego são vetados à participação feminina.³⁴² Já o dia de homenagem ao Exército russo, 23 de fevereiro, se tornou uma data tomada como contraponto masculino ao oito de maio, dia das mulheres. Em 2002, o Parlamento russo decidiu resgatar o antigo Dia do Exército e Marinha Soviéticos, comemorado no dia 23 de fevereiro e em vigor entre 1936 e 1990, tendo posteriormente se tornado um dia de trabalho. Ao resgatá-lo, o Parlamento resolveu renomear o mesmo como “Dia do defensor da Pátria” e dedica-lo a todos os homens que defendem ou defenderam a

³⁴¹ Ibid., p. 217-218.

³⁴² Anna Dolgov. “Russian Women Barred From 456 Jobs, World Bank Says”. 2015. Disponível em <<http://www.themoscowtimes.com/article/529986.html>> Acesso em 20 set 2015.

Rússia, ainda que focando na atuação masculina, tomada como padrão.³⁴³

3.6 O mito da “Grande Guerra Patriótica”: unidade e identidade

Era o dia 2 de maio de 1945 quando o Exército Vermelho tomou conta de Berlim e o tenente-general Karl Wiedling se rendeu. Hitler já estava morto e era questão de tempo até que os demais membros do governo se rendessem ou, assim como o *Führer*, se suicidassem. E o movimento nesse sentido ocorreu no dia 7 de maio quando o Coronel-General Alfred Jodl, chefe do alto comando das forças armadas alemãs, assinou dois documentos ingleses no Quartel General Supremo das Forças Expedicionárias Aliadas em Reims, na França. Stalin, no entanto, insistia que a rendição final fosse assinada em Berlim, e com participação ativa dos soviéticos. Na noite do dia 8 de maio, a rendição foi finalmente assinada; contudo, se no fuso-horário da Europa ocidental a assinatura se deu às 23:15, pelo horário de Moscou – e, inclusive, Kiev –, a mesma deu-se às 2:15 da manhã, no dia 9 de maio.³⁴⁴

Esta diferença de horários e datas acabou contribuindo com o mito até hoje sustentado na Rússia de que, ao invés de lutar a Segunda Guerra Mundial, o país lutou a “Grande Guerra Patriótica”, que teria se estendido de 22 de junho de 1941 a 9 de maio de 1945. A retórica soviética negava qualquer relação com os movimentos de guerra anteriores à invasão alemã, o que dá à luta soviética o caráter de exclusiva autodefesa. Contudo, essa perspectiva ignora convenientemente que o Exército Vermelho lutou ferrenhamente contra os japoneses em agosto de 1939, contra os finlandeses entre 1939 e 1940, contribuiu com a invasão da Polônia em agosto de 1939 anexando territórios, prendendo e executando poloneses, além da anexação dos países bálticos e da antiga Bessarábia em 1940.³⁴⁵

³⁴³ Pravda. “Ukraine's Poroshenko excludes himself from category of real men”. 2015. Disponível em <http://english.pravda.ru/society/stories/24-02-2015/129890-ukraine_poroshenko_defender_day-0/> Acesso em 20 set 2015.

³⁴⁴ BERKHOFF, Karel C. **Motherland in danger**: Soviet propaganda during World War II. London; Massachusetts: Harvard University Press, 2012, p. 265.

³⁴⁵ I.C.B. Dear and M.R.D. Foot, (org) **The Oxford Companion to World War II**. New York: Oxford University Press, 1995, p. 1207.

Pouco tempo após a vitória, o discurso oficial soviético não se esforçava em dar quaisquer méritos aos aliados – ainda que o próprio Marechal Georgi Zhukov admitisse que o país não teria conseguido vencer a guerra sem as importações dos Estados Unidos e Grã-Bretanha³⁴⁶ –, dando todo o mérito da vitória aos soviéticos e ao comando de Stalin e se certificando que a mídia soviética daria o mínimo de atenção à ajuda estrangeira.

Os mitos e discursos oriundos dessa vitória – como ocorre frequentemente com a memória tomada como sinônimo de história, ou “verdade” – estiveram à mercê das contingências históricas. Stalin proibiu a publicação de memórias do conflito, narrativas discordantes do discurso oficial do partido e mesmo a construção de monumentos, que cessou.³⁴⁷ A situação começou a mudar apenas durante o processo de desestalinização empreendido por Nikita Khrushchev, que banuiu histórias da guerra que louvavam apenas a suposta genialidade de Stalin como comandante não apenas do Exército Vermelho, mas da nação.³⁴⁸ Contudo, sua atitude de cortar o tamanho do exército pela metade enfureceu diversos veteranos, que se sentiam traídos pelo partido: panorama este alterado a partir do mandato de Leonid Brezhnev.³⁴⁹ Ao invés de tentar reviver uma unidade soviética cambaleante apelando para os ideais revolucionários, Brezhnev

viu os mitos de guerra como uma maneira de reconstruir o senso de propósito vacilante da nação. Os anos de Brezhnev no poder iriam se tornar uma era de ouro de concreto e ar quente, uma época de histórias de guerra com múltiplos tamanhos, patrocinadas pelo estado, de discursos solenes de comemoração, panfletos, novas medalhas e a criação e construção de memoriais em massa. A mensagem era a de que a nação lutou como se fosse uma coisa só, que jovens vidas foram perdidas e que as novas gerações

³⁴⁶ BERKHOFF, Karel C. Op. Cit., p. 254.

³⁴⁷ KIRSCHENBAUM, Lisa A. “Nothing is forgotten: individual memory and the myth of the Great Patriotic War”. In: BIESS, Frank; MOELLER, Robert G. **Histories of the aftermath: the legacies of the Second World War in Europe**. Nova York: Berghahn Books, 2010, p. 76.

³⁴⁸ Ibid., p. 76-77.

³⁴⁹ MERIDALE, Catherine. **Ivan’s War: Life and Death in the Red Army, 1939-1945**. New York: Metropolitan Books, 2006, p. 322.

deviam ao passado (e também aos seus atuais líderes) lealdade e gratidão ilimitada.³⁵⁰

A representação dessa história oficial de forma tão intensa e insistente condizia perfeitamente com as intenções do partido: em um contexto de problemas econômicos recorrentes, a propaganda apelava para os sacrifícios do passado que levaram a uma vitória gloriosa. De forma didática, buscava a citada lealdade popular para com o partido e, ao mesmo tempo, buscava no passado um exemplo indefectível de vitória sobre as adversidades diante da união e da confiança no governo. O passado não pode ser mudado, mas o futuro é aberto e incerto. Logo, as expectativas para esse futuro podem alterar o sentido desse passado, sujeitando-o a reinterpretções – e muito comumente o fazem. As intencionalidades conflitantes de projetos para o futuro – ou mesmo para um presente que se legitima em tais projetos – demonstram efetivamente que as memórias podem ser, em certa medida, mais reconstruções do que recordações.³⁵¹

As elites políticas soviéticas que se beneficiaram da guerra, majoritariamente russos a oeste dos montes Urais, do ponto de vista étnico,³⁵² sobreviveram não só a ela, mas aos expurgos que a precederam, na década de 1930. Nacionalistas, conservadores e mesmo imperialistas, essas elites

demonstraram uma longevidade política excepcional: seus representantes governaram a União Soviética até o início dos anos 1980, muito tempo depois de suas contrapartidas ocidentais

³⁵⁰ Ibid., p. 322-323. No original “Rather than trying to revive flagging Soviet unity by appealing directly to revolutionary ideals, he saw the war myth as a way of rebuilding the nation's faltering sense of purpose. The years of Brezhnev's rule would turn into a golden age of concrete and hot air, a time of state-sponsored multi-volume histories of the war, of solemn speeches of commemoration, hand-outs, new medals and the mass design and construction of memorials. The message was that the nation had fought as one, that young lives had been lost and that new generations owed the past (and also their current leaders) limitless loyalty and gratitude” (tradução livre do autor).

³⁵¹ JELIN, Elizabeth. **Los trabajos de la memoria**. Madrid: Siglo Veintiuno, 2002, p. 21.

³⁵² As nacionalidades consideradas periféricas da União Soviética, como cazaques, poloneses e outros, raramente faziam parte das elites políticas da Rússia, bem como etnias do próprio país, como os descendentes de regiões ao leste dos montes Urais com fenótipos mais asiáticos.

terem se aposentado. Dmitriy Ustinov, por exemplo, Ministro dos Armamentos de Stalin durante “a guerra”, terminou sua vida e carreira em 1983 na posição de Ministro da Defesa da URSS. Essas elites moldaram a narrativa russo-soviética da Grande Guerra Patriótica, bem como ditaram a política de segurança nacional por quatro décadas.³⁵³

A atmosfera de maior liberdade criada pela era da *glasnost* no final dos anos 1980, contudo, expandiu os limites do que era possível ser falado, permitindo maiores desafios às “verdades” do culto da “Grande Guerra Patriótica”. A *glasnost* possibilitou o questionamento da pureza da vitória heroica da União Soviética sobre o fascismo e a crítica tanto a Hitler quanto Stalin pelos horrores da guerra. O país finalmente admitiu, a partir de um pronunciamento de Mikhail Gorbachev, o assassinato cometido pelos soviéticos de cerca de 15.000 oficiais militares poloneses na floresta de Katyn em 1940. Em 1992, já após a dissolução da União Soviética, foram divulgados os protocolos secretos do Pacto Nazi-Soviético de 1939, cuja existência também havia sido admitida em 1989. Ao contrário dos ataques de Khrushchev ao mito da genialidade militar de Stalin, que ajudaram a estimular a emergência de um culto à guerra, o criticismo da era da *glasnost*, especialmente à equação de dois Estados autoritários (Alemanha e União Soviética), representava uma ameaça ao mito de uma guerra sagrada que uniu o povo e o partido. A abertura, que deveria ter restaurado a credibilidade no governo, terminou enfraquecendo mitos de legitimidade dos quais o regime dependia.³⁵⁴

³⁵³ TSYPKIN, Mikhail. “The Soviet military culture and the legacy of the Second World War”. In: BIESS, Frank; MOELLER, Robert G. **Histories of the aftermath: the legacies of the Second World War in Europe**. Nova York: Berghahn Books, 2010, p. 271. No original: “[...] demonstrated exceptional political longevity: their representatives ran the Soviet Union until the early 1980s, long after their Western counterparts had retired. Dmitrii Ustinov, for instance, Stalin’s minister of armaments during “the war,” ended his life and career in 1983 in the position of the USSR minister of defense. These elites shaped the Soviet-Russian narrative of the Great Patriotic War, as well as making the national security policy for four decades” (tradução livre do autor).

³⁵⁴ MERRIDALE, Catherine. Op. Cit., p. 75. A desclassificação dos documentos, no entanto, não foi tão abrangente quanto poderia ter sido, segundo Mikhail Tsyppkin. Para o autor, em 2005 o Arquivo Central do Ministério da

A experiência da guerra deixou pela União Soviética uma série de legados e leituras sobre o período. Uma delas, que o governo Putin atualmente resgata, enxerga o conflito como uma luta entre o bem e o mal, sem nuances – ou pelo menos sem nenhuma significativa ou que não é explicada a partir de malabarismos retóricos.³⁵⁵

Vladimir Putin tornou-se o segundo Presidente da Rússia em sete de maio de 2000, dois dias antes da Parada do Dia da Vitória na “Grande Guerra Patriótica”. Analistas diversos afirmam que, desde o início de seu primeiro mandato, Putin e seus aliados intencionaram desenvolver um novo culto à personalidade do líder, construindo a imagem de um protetor da Rússia diante das ameaças internas e, principalmente, externas.³⁵⁶ Mais do que isso, tentam criar uma identificação pública entre Putin e o feriado do nove de maio, assim como a vitória na Guerra.

Defesa possuía 10 milhões de documentos da Segunda Guerra Mundial, mas apenas 2 milhões foram desclassificados. O acesso aos arquivos, no entanto, se tornou ainda mais difícil durante a presidência de Vladimir Putin. Até 2010, quando o autor finalizou o texto que aqui referenciamos, nenhuma melhora foi sentida. Cf: TSYPKIN, Mikhail. “The Soviet military culture and the legacy of the Second World War”. In: BIESS, Frank; MOELLER, Robert G. **Histories of the aftermath: the legacies of the Second World War in Europe**. Nova York: Berghahn Books, 2010, p. 270.

³⁵⁵ Como, por exemplo, as ocasiões públicas em que Putin justificou o tratado Molotov-Ribbentrop, como em encontro ocorrido em 10 de maio de 2015 com a chanceler alemã Angela Merkel. Cf: Anna Dolgov. “Putin defends Ribbentrop-Molotov pact in press conference with Merkel”. 2015. Disponível em <<http://www.themoscowtimes.com/news/article/putin-defends-ribbentrop-molotov-pactin-press-conference-with-merkel/520513.html>> Acesso em 12 Mai 2015.

³⁵⁶ CASSIDAY, Julie A.; JOHNSON, Emily D. Putin, Putiniana and the Question of a Post-Soviet Cult of Personality. **Slavonic and East European Review**, v. 88, n. 4, Out. 2010. <http://www.jstor.org/stable/41061898?seq=1#page_scan_tab_contents> Acesso em 22 Ago 2015. MIJNSSEN, Ivo. The victory myth and Russia's identity. **Russian Analytical**, v. 72, n. 10. Fev. 2010. <<http://www.css.ethz.ch/publications/pdfs/RAD-72-6-9.pdf>> Acesso em 22 Ago. 2015. WOOD, Elizabeth A. Performing memory: Vladimir Putin and the celebration of WWII in Russia. **The Soviet and Post-Soviet Review**, v. 38, n. 2, 2011. Disponível em <<http://booksandjournals.brillonline.com/content/journals/10.1163/187633211x591175>> Acesso em 20 Ago 2015.

Tais esforços propagandísticos entram em consonância com as tentativas de estabelecimento de uma identidade russa que concilie o presente do país com um passado soviético, cujas memórias precisam ser selecionadas com muito cuidado diante tanto da opinião pública russa quanto das possíveis repercussões internacionais, de modo a instigar a mesma confiança pública que se esperava no passado no atual governo, uma união que permitiria a Rússia superar as adversidades do presente.

Neste cenário, músicas como as obras aqui analisadas reverberam a partir das identificações que os fãs da banda desenvolvem com seu conteúdo. Um cenário onde as memórias de guerra são ativamente manipuladas com intuítos políticos, músicas que de alguma maneira glorificam os sacrifícios e vitórias do Exército Vermelho se comunicam diretamente com um público ávido pelo reconhecimento das “glórias” de sua história, tal qual o caso polonês analisado no último capítulo. Para Tsyarkin,

a Segunda Guerra Mundial continua a ocupar uma posição única na mentalidade popular russa. Até hoje os russos se referem à Segunda Guerra Mundial como “a guerra”. Mesmo hoje, 78% dos russos consideram a vitória na guerra como o evento mais importante da história da nação no século XX; em 2003, 87% a nomearam como o evento dos quais eles mais se orgulhavam.³⁵⁷

Nesse sentido, nos vemos instigados a repetir algo que guia nossa compreensão sobre nosso objeto de estudo e sua relação com a história: independente das interpretações que a abordagem da banda a respeito dos objetivos que esta escolhe representar em suas músicas, cabe a nós como historiadores historicizar as memórias das quais estas obras bebem, e compreender de forma sincrônica e diacrônica a relação

³⁵⁷ TSYPKIN, Mikhail. “The Soviet military culture and the legacy of the Second World War”. In: BIESS, Frank; MOELLER, Robert G. **Histories of the aftermath: the legacies of the Second World War in Europe**. Nova York: Berghahn Books, 2010, p. 269. No original: “the Second World War continues to occupy a unique position in the Russian popular mindset. Up to this day the Russians refer to the Second World War as “the war.” Even today, 78 percent of Russians consider the victory in the war to be the most important event in their nation’s history in the twentieth century; in 2003, 87 percent named it as the one event they were most proud of” (tradução livre do autor).

entre essas memórias e o trabalho da banda como objeto de estudo histórico.

Aos fãs, cabe compreender a relação deste trabalho com a política, seja ela nacional ou internacional, consciente ou não. Como afirma Elizabeth Jelin, “as mudanças de cenários políticos, a entrada de novos atores sociais e as mudanças nas sensibilidades sociais inevitavelmente implicam em transformações dos sentidos do passado”.³⁵⁸ Assim como grupos nacionalistas podem se apropriar de suas mensagens e seus produtores ganharem atenção positiva até mesmo de órgãos governamentais – como no caso polonês citado no capítulo anterior –, intenções políticas podem também rechaçar certas abordagens, como o caso do banimento do concerto em Volgogrado. Conforme a banda expande seu mercado, suas músicas se tornam menos provocativas (como no caso de *Stalingrad* e mesmo *Attero Dominatus*, quando representam os líderes soviéticos como despreocupados com as mortes de seus soldados) e mais exaltadoras de glórias, como *Panzerkampf* e *Night Wishes*, inegavelmente adulatórias do início ao fim. Se a banda optar por manter esta linha de trabalho mais recente, é muito provável que ao menos parte do sucesso que a banda já faz em outros países europeus como a Polônia e a Alemanha, além de sua terra natal, a Suécia, seja expandido para terras russas.

³⁵⁸ JELIN, Elizabeth. **Los trabajos de la memoria**. Madrid: Siglo Veintiuno, 2002, p. 69.

CAPÍTULO IV

A REABILITAÇÃO DA MEMÓRIA DE GUERRA ALEMÃ ATRAVÉS DA MÚSICA: UMA TAREFA POSSÍVEL?

“Paul Valéry, admiravelmente, escreveu: ‘A História é o produto mais perigoso que a química do intelecto elaborou [...]. Faz sonhar, embriaga os povos, engendra falsas lembranças, exagera os reflexos, mantém as velhas feridas. Atormenta-os no descanso, levando-os a delírios de grandeza ou de perseguição. Torna as nações amargas, soberbas, insuportáveis e vãs’. O que o escritor francês sublinhou foi menos o papel da História, como tal, do que o da memória que os povos constroem do próprio passado. Pois os acontecimentos históricos não pesam tanto na vida dos povos, mas sim, as representações que eles fazem desses acontecimentos.”

Jacques Sémelin³⁵⁹

No ano de 2008 era lançado na Alemanha o filme *O Barão Vermelho*, tendo no papel principal o jovem ator alemão Matthias Schweighöfer, e um elenco de apoio formado por rostos conhecidos de grandes produções hollywoodianas, como Til Schweiger (Bastardos Inglórios), Joseph Fiennes (Círculo de Fogo) e Lena Headey (300). Falada em inglês para atingir um público mais abrangente e tendo o enorme orçamento de 18 milhões de euros, a obra recebeu diversas críticas, especialmente por três motivos: imprecisão histórica, uma trama considerada excessivamente “novelesca”, e o fato de ser um filme a respeito de um herói de guerra alemão, ainda que o filme busque ser uma obra antibelicista. O diretor e roteirista da película, Nikolai Müllerschön, afirmou: “Historicamente, tem havido relutância e há muitas vozes poderosas na Alemanha ainda afirmando que nós não

³⁵⁹ SÉMELIN, Jacques. **Purificar e destruir**: usos políticos dos massacres e genocídios. Rio de Janeiro: Difel, 2009, p. 47.

podemos fazer isso: um filme sobre um herói de guerra alemão [...]”.³⁶⁰ E a declaração de Müllerschön tem respaldo e um tabu ainda não superado a respeito da forma como questões relativas a guerras e a patriotismo são lidadas na Alemanha. Como buscar figuras merecedoras de prestígio ou respeito em um passado tão marcado pela culpa ainda não plenamente superada, pelos horrores empreendidos por um governo de extrema-direita engajado no assassinio planejado, em uma política de extermínio com bases raciais, onde membros da população civil, da iniciativa privada, de exército e sujeitos de todas as camadas sociais foram ou partícipes ativos, ou apoiadores passivos?³⁶¹ Como buscar exemplos de retidão moral no meio militar em um país cujos traumas do passado envolvendo a guerra não foram até hoje totalmente superados justamente por uma brutalidade considerada imoral e desumana?

A participação dos alemães nos crimes perpetrados pelo Partido Nacional-Socialista é tema não apenas de incontáveis estudos acadêmicos escritos desde o fim do conflito, mas de debates públicos dentro do país – ou, no caso do período entre 1949 e 1990, nas duas Alemanhas –, seja por políticas envolvendo a memória, seja por debates suscitados pelo cinema, literatura e televisão, entre outros. Não seria possível, dentro deste capítulo, dar sequer uma noção da quantidade de trabalhos a respeito do tema publicados nos mais diversos países. Contudo, nossos esforços tentarão trazer ao leitor alguns pontos importantes de reflexão conforme analisamos quatro músicas da carreira do *Sabatón* que fazem o que alguns poderiam julgar arriscado: deixam a crueldade inerente à política nazista de lado para ressaltar atuações individuais de sujeitos que lutaram pela Alemanha na Segunda Guerra Mundial, mas que, longe dos horrores dos crimes de guerra, demonstraram retidão moral e eficiência militar (não atrelada a crimes de guerra), ou questionar o limite entre a generalização e o julgamento justo.

As músicas em questão foram lançadas entre os anos de 2008 e 2014. A primeira delas, presente no álbum *The Art of War* é a faixa *Ghost Division*, destinada a representar a eficiência com a qual a 7ª

³⁶⁰ DW. “Red Baron Film Breaks German War Hero Taboos”. 2008. Disponível em <<http://www.dw.com/en/red-baron-film-breaks-german-war-hero-taboos/a-3205499>> Acesso em 03 Jan 2016. No original: “Historically there has been reluctance and there are strong voices in Germany still saying we’re not allowed to do this: a film about a German war hero [...]” (tradução livre do autor).

³⁶¹ O que não quer dizer que não houve resistência política dentro da própria Alemanha.

Divisão Panzer, liderada pelo general Erwin Rommel, ajudou a conquistar a França. Rommel, conhecido por suas virtudes militares e retidão moral, é até hoje tomado como uma verdadeira lenda, o mais reconhecido e mais aclamado oficial da *Wehrmacht*.

A segunda música aqui analisada foi lançada no álbum *Coat of Arms* e chama-se *Wehrmachth*. Levando o nome do Exército Alemão do período, a música busca tanto demonstrar o poderio e a implacabilidade deste, como também levantar questões de caráter moral sobre até que ponto seria possível culpar seus integrantes dos crimes cometidos a mando do partido nazista. Na sequência, analisaremos duas músicas do álbum *Heroes: No Bullets Fly*, sobre o incidente envolvendo o piloto alemão Franz Stigler e o piloto estadunidense Charlie Brown, e *Hearts of Iron*, sobre a atuação do general alemão Walther Wenck nos últimos dias da Batalha de Berlim, ignorando as ordens de Hitler de lutar até o fim por Berlim contra os soviéticos e salvando cerca de 250.000 pessoas, entre civis e soldados, conseguindo a rendição destes para os Aliados a leste do Rio Elba.

No decorrer desse capítulo, trataremos algumas discussões a respeito de tabus que ainda hoje permanecem em voga na Alemanha, a respeito do passado da Segunda Guerra Mundial, que se conectam de alguma maneira com as canções. Dedicaremos, também, um momento para discutir as consequências da guerra para o país e como as memórias do conflito permearam as políticas e a sociedade das duas Alemanhas no pós-guerra e no país, já unificado, a partir de 1990, de forma sucinta, dentro das possibilidades que o capítulo permite, para dar aos leitores uma noção das discussões que estes tipos de representações levantam.

4.1 “Rápida como o vento”: a Divisão Fantasma de Erwin Rommel

No álbum *The Art of War*, a música que abria o disco após uma breve introdução narrada – cujo texto foi retirado de uma versão em inglês do livro *A arte da guerra*, de Sun Tzu – era *Ghost Division*. A música se tornou um clássico instantâneo na discografia do *Sabatón*, e até hoje é a música com a qual a banda abre todas suas apresentações ao vivo (após uma breve instrumental chamada *The March to War*). A música é bastante enérgica, e conta com uma abertura instrumental intensa por conta da proeminência dos teclados e os acentos constantes na condução rítmica.

Antes de entrarmos em uma análise mais aprofundada dos detalhes líricos e estéticos da canção após a introdução (que não possui

tantos marcos factuais de referência como tantas outras canções da banda, inclusive as aqui analisadas), cabe aqui um espaço para apresentar ao leitor uma brevíssima história do personagem exaltado na canção, ainda que este não seja citado nominalmente.

Erwin Johannes Eugen Rommel, nascido em 15 de novembro de 1891 em Heidenheim, no sul da Alemanha, foi um militar alemão de destacada atuação na Primeira Guerra Mundial e que, no conflito seguinte, tornou-se o mais conhecido oficial da *Wehrmacht*, tornado lenda por sua atuação na África e sendo muito respeitado até mesmo pelos seus inimigos.

O Império Alemão, na época do nascimento de Rommel, foi formado a partir da Prússia, uma região altamente militarizada, reprodutora de valores medievais de coragem, abnegação, sacrifício e disciplina, responsáveis pela sobrevivência da própria Prússia no continente. Tais virtudes guerreiras, conforme afirma o historiador Cyro Rezende Filho, foram incorporados ao imaginário burguês do Império, “a ponto de traduzir-se em um militarismo exacerbado, mas minimizado pela impressionante demonstração de seu poder e disciplina em favor da unidade, nacional”.³⁶²

Foi neste contexto sociocultural que Rommel, com notável disciplina, se desenvolveu no ambiente militar. Dedicado à rotina do quartel, destacava-se na execução de suas obrigações, e era conhecido por não beber, fumar ou participar das diversões noturnas com seus colegas, por conta de seu noivado com Lucia Maria Mollin, algo que desagradava outros oficiais.³⁶³

No exército durante a Primeira Guerra Mundial, tendo recebido o comando de uma companhia de regimento, destacou-se e ganhou o respeito de seus subordinados por liderar sempre à frente, nunca à retaguarda. Junto de seus homens, expunha-se ao perigo, e tomava decisões no calor da batalha, demonstrando grandes habilidades de improviso, em avanços considerados ousados, mas com resultados recompensadores.³⁶⁴ Um testemunho de um de seus suboficiais louva a liderança de Rommel: “Quando havia perigo, ele sempre estava em nossa frente, chamando-nos para segui-lo. Ele parecia não conhecer o medo. Seus homens o tornaram um ídolo e tinham fé nele”.³⁶⁵ No

³⁶² REZENDE FILHO, Cyro. **Rommel**: a raposa do deserto. São Paulo: Contexto, 2015, p. 30.

³⁶³ Ibid., p. 33.

³⁶⁴ Ibid., p. 35-36.

³⁶⁵ Ibid., p. 38.

entanto, foi no comando de blindados durante a Segunda Guerra Mundial que Rommel foi alçado ao patamar de mito.

Em 1937, Rommel teve seu primeiro contato significativo com estratégias para o uso de tanques em grandes operações, a ponto de efetivamente lhe impressionar. Acostumado com as táticas de uso de infantaria, conhecimento que lhe levou a escrever sua única obra naquele mesmo ano, *Infanterie greift an* (A infantaria ataca), ele compareceu às demonstrações de manobras anuais ocorridas no campo de manobras militares de Grafenwöhr, e pôde conhecer as estratégias desenvolvidas pelo general Heinz Guderian, que consistia em uma formação de tanques apoiada pela infantaria, artilharia e engenheiros motorizados. A tática permitiria um deslocamento rápido, dando à ofensiva a possibilidade de se atingir pontos importantes da retaguarda inimiga, como postos de comando e centros de comunicações, algo que permitiria a Rommel aplicar com tanques táticas que ele desenvolvera na Primeira Guerra Mundial.³⁶⁶

Promovido a major-general em 1938, Rommel foi nomeado comandante do quartel-general de Adolf Hitler. Nutrindo profunda admiração pelo ditador, Rommel tinha a confiança de Hitler, que se impressionara com a leitura de seu livro sobre táticas de infantaria. Em carta para sua esposa, o general escreveu: “Soube que minha última promoção saiu graças ao *Führer*. Você pode imaginar como fiquei feliz. O reconhecimento dele por minhas ações é o máximo que eu poderia desejar”.³⁶⁷ Seriam necessários mais alguns anos para que Rommel deixasse de enxergar Hitler como o salvador da Alemanha e o responsável pela recuperação do exército e passasse a vê-lo como um estrategista medíocre e um fanático que, por não deixar o exército nas mãos de estrategistas verdadeiramente competentes, condenava a Alemanha para um fim trágico que se avizinhava.

Após presenciar a vitória rápida na Polônia junto ao QG de Hitler, Rommel empreendeu esforços para conseguir o comando de uma Divisão Panzer, pedido este negado pelo estado-maior do exército, sob a alegação de que o general era um oficial de infantaria, sem experiência operacional com blindados. Confiante no potencial de Rommel, Hitler entrevistou pessoalmente na questão e, em 10 de fevereiro de 1940, o general recebeu o comando da 7ª Divisão Panzer,³⁶⁸ uma das quatro

³⁶⁶ Ibid., p. 50.

³⁶⁷ Ibid., p. 51.

³⁶⁸ Ibid., p. 53.

novas divisões da *Wehrmacht*. Esta possuía apenas um regimento blindado, mas possuía três batalhões, elevando o total operacional de tanques para 218, sendo mais da metade tanques leves de fabricação tcheca.³⁶⁹ Sua primeira atuação no comando da divisão em questão foi a invasão da França pouco tempo depois.

A existência da Linha Maginot, uma grande muralha de concreto com metralhadoras, artilharia pesada e instalações subterrâneas que ia da Suíça até a floresta das Ardenas, na fronteira com a Bélgica, fruto do medo francês de um novo conflito após a Grande Guerra, impedia um ataque frontal alemão à fronteira francesa. Diante deste obstáculo, o chefe do estado-maior do Grupo de Exércitos A, general Erich Von Manstein, formulou a estratégia de invasão, que consistia em uma ocupação na Holanda seguida de um ataque de fixação na Bélgica, com o objetivo de criar um engodo para os Aliados, fazendo-os acreditar que a invasão alemã ocorreria por lá, enquanto as divisões Panzer atacariam através da floresta das Ardenas, considerada pelos franceses um território impossível de se transpor com tanques. Estes romperiam a Frente Francesa ao longo do rio Mosa, conquistando diversas cabeças de ponte, e partiriam para o canal da Mancha, colocando as melhores forças francesas e os britânicos em uma armadilha. Quanto mais os Aliados avançassem em território belga, mais rápido estariam caindo na armadilha alemã, deixando sua guarda de flanco a mercê de ser ultrapassada e sua retaguarda cercada.³⁷⁰

A operação de distração engendrada pelo Grupo de Exércitos B na Holanda e o norte da Bélgica contou apenas com 29 divisões alemãs, atraindo a atenção de 57 divisões aliadas, entre elas a nata do poderio militar francês e britânico. Em direção ao sul, ao longo do vale do Reno tornado vulnerável, apenas 19 unidades de segunda linha foram enviadas para enfrentar 36 divisões na Linha Maginot. Embora nesses flancos os alemães sofressem uma desvantagem aproximada de 2 para 1, a estratégia permitiu à *Wehrmacht* deslocar 54 divisões de primeira linha contra uma barragem defensiva franco-belga de apenas 18 unidades de segunda linha.³⁷¹

Às 5:35 da manhã do dia 10 de maio de 1940, os alemães partiram para o ataque, tomando as fortificações belgas no rio Maas,

³⁶⁹ Ibid. p. 58.

³⁷⁰ Ibid. 57

³⁷¹ TOOZE, Adam. **O preço da destruição:** construção e ruína da economia alemã. Rio de Janeiro: Record, 2013, p. 427.

empreendendo um ataque massivo com o Grupo de Exércitos B, e enviando paraquedistas para os arredores de Haia, Roterdã e outras posições próximas. O ataque surtiu o efeito desejado, atraindo o grosso do Exército francês e a Força Expedicionária Britânica, lutando em apoio aos franceses. O engodo permitiu que sete divisões de tanques dentre as nove que a Alemanha possuía, sob o comando do Grupo de Exércitos A, avançassem com rapidez pela floresta das Ardenas, a leste da Bélgica e Luxemburgo em direção à fronteira da França rumo às pontes sobre o Maas, entre Dinant e Sedan.³⁷²

A travessia foi bem sucedida, a despeito de alguma resistência em Dinant que atrasou o a trajetória das sete divisões Panzer alemãs, mas não as impediu de seguir em frente. A superação rápida da adversidade aumentou o moral dos subordinados de Rommel, sempre presente nos locais onde a ação era mais intensa, ordenando e ajudando onde necessário.³⁷³ É dentro desse contexto que a música se insere.

Após sua introdução brevemente descrita anteriormente, o primeiro verso é cantado.

Rápida como o vento, a invasão começou
Fazendo a terra tremer com a força de mil armas
A primeira na linha de fogo, a primeira em terra hostil
Tanques liderando o caminho, liderando o caminho³⁷⁴

A estrutura de rimas do verso é AABC (quando as duas primeiras estrofes rimam e as seguintes não), com a segunda e a quarta estrofes finalizadas em notas vocais mais altas, dando maior ênfase aos trechos, e durante a execução das duas primeiras estrofes, o instrumental faz uma pausa, com exceção da bateria, o que acaba dando todo o destaque para o canto. O conteúdo da letra se refere ao fato de a 7ª Divisão Panzer ser a mais rápida.

Atacando as linhas com a força de uma tempestade furiosa

³⁷² Ibid., p. 418-419.

³⁷³ REZENDE FILHO, Cyro, Op. Cit., p. 60.

³⁷⁴ SABATON. Ghost Division. J. Brodén. P. Sundström. [Compositores]. In: _____. **The Art of War**. Black Lodge Records, 2008. 1 CD (ca. 49 min) Faixa 2 (3 min 51s). No original: “Fast as the wind, the invasion has begun/Shaking the ground with the force of thousand guns/First in the line of fire, first into hostile land/Tanks leading the way, leading the way” (tradução livre do autor).

Rápida como o raio, o enxame de fantasmas
 Duzentas milhas no cair da noite, tomadas em um dia
 Assim merecendo seu nome, merecendo sua fama³⁷⁵

As duas últimas estrofes sofrem uma variação que as transformam em uma ponte para o refrão que vem a seguir. No que concerne ao conteúdo lírico, parece haver uma pequena confusão, a julgar pela bibliografia aqui consultada. A letra afirma que em um determinado dia, cerca de 200 milhas (aproximadamente 320 km) foram percorridas. A distância parece se referir ao avanço de 320 km da 2ª Divisão Panzer, comandada pelo general Heinz Guderian, que resultou na chegada ao Canal da Mancha, perto de Abberville em 19 de maio de 1940. Este trajeto, no entanto, durou dez dias.³⁷⁶ A “tomada em um dia” que o seguimento da estrofe apresenta pode tanto ser uma confusão sobre o tempo da trajetória de Guderian, quanto uma descrição da chegada da 7ª Divisão Panzer a Le Cateau, no dia 17 de maio, cujo longo trajeto foi percorrido em apenas um dia, mas que totalizou cerca de 80 km.³⁷⁷

Eles são a elite de tanques
 Nascidos para competir
 Nunca recuar
 (divisão fantasma)
 Deixando [para trás] nossos mortos,
 Sempre em frente
 Alimentados por seu pavor³⁷⁸

³⁷⁵ SABATON. Ghost Division. J. Brodén. P. Sundström. [Compositores]. In: _____. **The Art of War**. Black Lodge Records, 2008. 1 CD (ca. 49 min) Faixa 2 (3 min 51s). No original: “Charging the lines with the force of a furious storm/Fast as the lighting phantoms swarm/200 miles at nightfall, taken within a day/Thus earning their name, earning the fame” (tradução livre do autor).

³⁷⁶ BEAR, I.C.B; FOOT, M. R. D. (org). **The Oxford companion to World War II**. Nova York: Oxford University Press, 1995, p. 414.

³⁷⁷ REZENDE FILHO, Cyro. **Rommel: a raposa do deserto**. São Paulo: Contexto, 2015, p. 61.

³⁷⁸ SABATON. Ghost Division. J. Brodén. P. Sundström. [Compositores]. In: _____. **The Art of War**. Black Lodge Records, 2008. 1 CD (ca. 49 min) Faixa 2 (3 min 51s). No original: “They are the panzer elite/born to compete/never retreat/(ghost division)/Leaving our dead/always ahead/fed by your dread” (tradução livre do autor).

O refrão é cantado com vocais de apoio – tanto masculinos quanto femininos, embora estes últimos sejam mais destacados. O trecho entre parênteses se refere a um trecho onde Joakim Bróden exclama “*Ghost division*” e sua voz passa por efeitos que a fazem parecer pronunciada por rádio.

Sempre à frente, enquanto a *blitzkrieg* se intensifica
Quebrando o moral com o som de armas atirando
A primeira na linha de fogo, a primeira em terra hostil
Tanques liderando o caminho, liderando o caminho³⁷⁹

Instrumentalmente, este trecho é idêntico ao primeiro verso da canção, e a segunda estrofe faz referência a uma das táticas de Rommel. No seguimento de sua investida em território francês, o general demonstrou notáveis habilidades, fazendo uso de táticas inovadoras, como deslocar os blindados à noite e fazer com que atirassem em movimento – prejudicando a precisão, mas causando um poderoso efeito psicológico no inimigo diante de um adversário que ataca e avança ao mesmo tempo – num ritmo de ataque desenfreado. Estas táticas fizeram com que a 7ª Divisão Panzer recebesse o apelido de “Divisão fantasma”, tanto pelo terror que inspirava quando pelo fato de raramente ser possível precisar qual a localização exata nos mapas aliados diante da velocidade de seu deslocamento.³⁸⁰

Deixando um rastro de destruição para uma terra estrangeira
(Travando uma guerra com convicção)
Assalto massivo feito para servir ao plano Nazista
(O orgulho da *Wehrmacht*, a Divisão Fantasma)
A comunicação está cortada, os fantasmas estão distantes

³⁷⁹ SABATON. *Ghost Division*. J. Brodén. P. Sundström. [Compositores]. In: _____. **The Art of War**. Black Lodge Records, 2008. 1 CD (ca. 49 min) Faixa 2 (3 min 51s). No original: “Always ahead, as the blitzkrieg rages on/Breaking morale the with the sound of blazing guns/First in the line of fire, first into hostile land/Tanks leading the way, leading the way” (tradução livre do autor).

³⁸⁰ REZENDE FILHO, Cyro. **Rommel: a raposa do deserto**. São Paulo: Contexto, 2015, p. 61.

Assim merecendo seu nome, merecendo sua fama.³⁸¹

O trecho acima é instrumentalmente idêntico ao do segundo verso, mas nos espaços outrora vazios entre as primeiras três estrofes, os vocais de apoio cantam os trechos acima expostos entre parênteses, em tons bastante altos. É de se levar em consideração que a terceira e a quarta estrofes são as únicas em toda a música que fazem uma referência mais explícita a respeito do ponto de vista do qual os eventos são representados. Apesar de a música levar o nome da 7ª Divisão Panzer comandada por Rommel, em nenhum momento a letra faz menção ao seu nome, tampouco o de quaisquer outros participantes. Deve-se levar em conta que, exceto para um público mais interessado em história da Segunda Guerra Mundial, a Divisão Fantasma não é amplamente conhecida, e sem a referência explícita nessas duas estrofes ao ponto de vista dos alemães, talvez não fosse possível para um ouvinte casual identificar lados.

Antes do refrão, a penúltima estrofe aponta o corte da comunicação. Um dos objetivos de Rommel em suas rápidas investidas era cortar as comunicações entre o estado-maior inimigo e suas tropas em combate, de modo a facilitar o caos por falta de comando centralizado.

O refrão se repete, seguido de um solo de teclado e um instrumental com ritmo mais cadenciado, que volta à introdução junto de uma pausa de bateria, esta voltando cadenciadamente. Entramos em mais um verso, que estrutural e instrumentalmente, é idêntico ao verso anterior ao último refrão.

Empurrando a linha de frente adiante com uma força tremenda

(Bem à frente, quebra a resistência)

Abrindo caminho para os corpos de tanques

(Não mostra medo, autossuficiente)

A primeira na linha de fogo, a primeira em terra hostil

Tanques liderando o caminho, liderando o caminho³⁸²

³⁸¹ SABATON. Ghost Division. J. Brodén. P. Sundström. [Compositores]. In: _____. **The Art of War**. Black Lodge Records, 2008. 1 CD (ca. 49 min) Faixa 2 (3 min 51s). No original: “Leaving a trail of destruction to a foreign land/(Waging war with conviction)/Massive assault made to serve the Nazi plan/(Wehrmacht's pride, ghost division)/Communication's broken, phantoms are far away/Thus earning their name/Earning the fame” (tradução livre do autor).

Após este verso, a música termina após duas execuções do refrão de forma um tanto súbita, com dois acentos, dando destaque à abordagem do próprio tema, a de uma força rápida e objetiva, cujo ataque se encerra rapidamente.

A música, bastante animada mesmo para os padrões do *Power Metal*, que contém diversas canções em tons altos e ritmos enérgicos, é bastante apreciada pelos fãs e, conforme dito anteriormente, presença obrigatória nos shows. É interessante perceber que justamente a música que, religiosamente, abre todas as apresentações ao vivo da banda desde seu lançamento, seja uma música destinada a louvar uma importante vitória militar de um oficial da Alemanha nazista.

Avaliamos tanto o peso simbólico desta música quando o fato de ela passar incólume em praticamente todas as apresentações da banda e manter-se firme no repertório a partir de dois motivos principais: a vitória esmagadora da Alemanha, que ainda hoje exerce admiração nos estudiosos da História Militar, e o fato de a música focar na atuação da Divisão Panzer de Erwin Rommel. Fosse outro general a ser indiretamente elogiado pela canção, e talvez a banda fosse alvo de maiores críticas.

No que concerne ao primeiro motivo – a vitória da *Wehrmacht* – há uma espécie de senso comum que ressalta a superioridade militar da Alemanha sobre a França. No entanto, há décadas diferentes pesquisadores demonstram que a vitória alemã foi possível muito mais por conta de estratégias sagazes e arriscadas do que por uma superioridade material inexistente. Conforme afirma o historiador Adam Tooze:

O Exército alemão que invadiu a França em maio de 1940 estava longe de constituir uma arma cuidadosamente calibrada de guerra blindada moderna. Das 93 divisões alemãs prontas para o combate, em 10 de maio de 1940, somente nove eram Divisões Panzer, com um total de 2.439

³⁸² SABATON. Ghost Division. J. Brodén. P. Sundström. [Compositores]. In: _____. **The Art of War**. Black Lodge Records, 2008. 1 CD (ca. 49 min) Faixa 2 (3 min 51s). No original: “Pushing the frontline forth with a tremendous force/(Far ahead, breaks resistance)/Making the way for panzer corps/(Shows no fear, self-subsistent)/First in the line of fire, first into hostile land/Tanks leading the way, claiming the fame” (tradução livre do autor).

tanques entre si. Essas unidades enfrentavam um Exército francês cuja parte motorizada era mais numerosa, com um total de 3.254 tanques. Juntas, as forças dotadas de tanques da Bélgica, Holanda, Grã-Bretanha e França contava com não menos de 4.200 veículos, força muito mais numerosa do que a da Wehrmacht. A inferioridade quantitativa da Alemanha não era compensada em termos qualitativos. Tanto comparando o armamento quanto a blindagem, a maioria dos tanques alemães enviados à batalha, em 1940, eram inferiores a seus correspondentes franceses, britânicos e, até mesmo, belgas. Tampouco devemos aceitar sem questionamento a ideia popular de que a concentração de tanques alemães em divisões especiais tenha conferido uma vantagem decisiva. Muitos tanques franceses estavam espalhados entre as unidades de infantaria, mas, com o amplo estoque de veículos que possuíam, os franceses podiam dar-se a esse luxo. O grosso dos melhores tanques franceses estava concentrados em unidades blindadas, pelo menos teoricamente, perfeitamente à altura das Divisões Panzer.³⁸³

Para Tooze, apenas a aposta estratégica de Erich von Manstein, chefe do estado-maior do Grupo de Exércitos A, foi capaz de dar a vitória aos alemães, ainda que ela tenha encontrado forte resistência entre outros oficiais de alta patente. Este, contudo, discorda de historiadores na linha de Cyro Rezende Filho, negando que a estratégia de Manstein fosse inovadora. Para Tooze, a principal influência de Erich von Manstein foi “a clássica equação napoleônica: conseguir o êxito por meio da concentração de uma força maior do que a do inimigo em um único ponto. Era uma síntese, em outras palavras, de materialismo grosseiro e arte militar”.³⁸⁴ No entanto, esta não era uma fórmula de sucesso, vide o fracasso da Operação Barbarossa, desenvolvida a partir de pressupostos semelhantes: ataque rápido objetivando vitória nos momentos iniciais e concentrando vastas forças em pontos estratégicos,

³⁸³ TOOZE, Adam. **O preço da destruição**: construção e ruína da economia alemã. Rio de Janeiro: Record, 2013, p. 421-422.

³⁸⁴ Ibid., p. 427.

porém em um ambiente muito distinto e contra um exército muito diferente.

Outro ponto que Tooze levanta é que, diante da humilhante derrota para os alemães, os Aliados sentiram que o mito da invencibilidade da *Wehrmacht* na invasão da França era proveitoso para mascarar a própria incompetência diante do erro de cálculo de seus oficiais.³⁸⁵

Outro indicativo do sucesso alemão na ocupação da França foram os recursos obtidos após a rendição francesa: os lucros das conquistas alemãs foram astronômicos. Ainda que dados a respeito de saques não costumem ser muito precisos (já que a precisão raramente é possível, haja vista que saques não costumam ser contabilizados), uma lista francesa de bens levados pela Alemanha entre 1940 e 1941 contabilizou um valor total de 154 bilhões de francos, ou 7,7 bilhões de *reichmarks*. Desta soma, um terço era composto de equipamentos militares franceses. No que concerne às armas, o total inclui 314.878 rifles, 5.017 peças de artilharia, 3,9 milhões de obuses e 2.170 tanques, os quais permaneceram na ativa sendo usados pelos alemães na guerra mesmo anos depois. (47% dos canhões da artilharia alemã em 1944 eram de origem estrangeira, a maioria da França). Outro terço do saque dizia respeito a equipamentos de comunicações, transportes e serviços ferroviários: das ferrovias francesas, holandesas e belgas, foram tomadas 4.260 locomotivas e 140.000 vagões, números muito superiores aos investimentos alemães no setor durante toda a década de 1930. Em seguida, a lista continha matérias-primas estimadas em 13 bilhões de francos: nos três países invadidos, a Alemanha tomou para si 81.000 toneladas de cobre, o bastante para aumentar em oito meses a duração de seus estoques, e quantidades de níquel e estanho para mais um ano de uso. Por fim, houve uma grande apropriação dos estoques de gasolina e petróleo, combustíveis essenciais em um esforço de guerra dos quais a Alemanha sempre careceu, dependendo de importações. O baixo nível de atividade militar da segunda metade do ano, o butim francês e as entregas vindas da Romênia fizeram com que os problemas com combustível alemães se solucionassem por um bom tempo.³⁸⁶

Já em relação ao segundo motivo, é fundamental compreender a imagem positiva que o general Erwin Rommel possuiu diante de seus

³⁸⁵ Ibid., p. 424.

³⁸⁶ Ibid., p. 435.

subordinados e adversários, que até os dias de hoje permanece, a despeito de não ser unânime.

Erwin Rommel teve seu nome elevado tanto pela propaganda do regime nazista quanto pelo louvor dos Aliados, que reconheciam a grande eficiência da atuação do *Afrikakorps* nos dois anos de combate na África, que lhe renderam as Folhas de Carvalho com Espadas e Diamantes para a Cruz de Cavaleiro da Cruz de Ferro, sendo o primeiro oficial do exército a alcançar tal honraria.³⁸⁷ No entanto, uma série de outros elementos contribuiu para essa imagem, que foi alimentada no decorrer dos anos.

Suas vitórias na África foram obtidas mediante notável inferioridade de forças e condições materiais, especialmente de combustível.

Nenhum outro general de ambos os lados foi vitorioso, em tais condições. É evidente que Rommel cometeu erros, mas quando se enfrenta forças superiores qualquer erro pode redundar em derrota, ao passo que vários erros seguidos podem ser compensados quando se conta com grande vantagem numérica.³⁸⁸

Rommel também foi bastante elogiado por seu tratamento respeitoso aos adversários capturados. Na vitória na França, Rommel convidou todos os prisioneiros graduados para um almoço ao ar livre, e na África seu tratamento para com os prisioneiros britânicos também foi notadamente respeitoso.³⁸⁹

O general tampouco se entregou a arroubos de limpeza étnica. O *Afrikakorps* não era acompanhado de integrantes das SS ou do SD, tendo como consequência a ausência de assassinatos e massacres. Quando Rommel recebia ordens expressas de executar tropas de assalto inimigas capturadas, ignorava sumariamente, ainda que também tivesse recebido instruções de Berlim para agir de tal forma.³⁹⁰

Outra característica que contribuiu para sua imagem é a já citada atuação na frente de batalha, ao invés de comandar suas tropas na retaguarda, o que lhe valeu a admiração de seus subordinados.

³⁸⁷ REZENDE FILHO, Cyro. **Rommel: a raposa do deserto**. São Paulo: Contexto, 2015, p. 16.

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 183.

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 64.

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 185-186.

E, ao contrário da maioria dos generais alemães, Rommel tinha coragem de criticar Hitler abertamente pelos erros de sua liderança. Em 15 de junho de 1944, chegou a exigir que o *Führer* abdicasse do comando supremo do exército, diante de suas falhas.³⁹¹ Gradativamente, sua discordância sobre aspectos militares evoluiu para a desilusão com a própria liderança política de Hitler, com o qual rompeu quaisquer relações de proximidade, mesmo devendo parte de sua ascensão militar à admiração do *Führer*. Tal afastamento acabou culminando em sua ruína.

Chamado pelos oficiais da *Wehrmacht* que conspiravam contra a vida de Hitler, Rommel não se comprometeu abertamente com o complô, por julgar que seus resultados não seriam os esperados. No entanto, um erro de interpretação das intenções do general por parte dos oficiais fez os conspiradores acreditarem que Rommel – cuja participação era necessária por conta de seu nome bem quisto entre os alemães – estaria de acordo com o atentado. Após o fracasso da operação, Rommel foi acusado de alta traição, ainda que não soubesse de quaisquer detalhes sobre o atentado. Em 14 de outubro, foi visitado pelos generais Wilhelm Burgdorf e Ernst Maisel, que lhe comunicaram sobre a decisão de Hitler: ou iria para Berlim se submeter a um tribunal militar, ou se suicidaria. Se optasse pela primeira alternativa, “seria condenado à morte como traidor e sua família iria para um campo de concentração. Se a escolha fosse a segunda, os generais asseguraram-lhe que o *Führer* autorizaria um funeral com honras de Estado e que sua família estaria a salvo”.³⁹² Diante do destino que esperaria sua família, Rommel escolheu a segunda opção, e logo após a entrevista despediu-se de sua família. Vestindo seu uniforme do *Afrikakorps* e empunhando seu bastão de general, embarcou no carro com os generais e ingeriu a cápsula de veneno que lhe foi entregue. O atestado de óbito manipulado acusou a causa da morte como um ataque de embolia.³⁹³

Temos aí um oficial alemão que foge daquilo que o senso comum imaginaria: um general destemido e eficiente, porém investido de um forte aspecto humano, não envolvido com massacres, capaz de desafiar Hitler e que optou pelo suicídio para salvar sua família e sua honra. Tais virtudes dão a Rommel um caráter de excepcionalidade que faz com que o general seja representado de forma simpática em filmes,

³⁹¹ Ibid., p. 10.

³⁹² Ibid., p. 26.

³⁹³ Idem.

livros, séries de TV, jogos de tabuleiro e, como mostramos neste capítulo, na música. Junte-se isso ao motivo anteriormente citado – da vitória militar brilhante na França – e temos motivos sólidos para compreender porque o *Sabaton* pode executar *Ghost Division* mundo afora sem grandes problemas.

4.2 “Homens executando ordens”: sadismo e inocência nas hostes da *Wehrmacht*

No álbum de 2010, a banda lançou o álbum *Coat of Arms*, o mesmo que comporta outras das músicas citadas neste trabalho (*Uprising* e *Aces In Exile*). Nele, estava presente a música *Wehrmacht*, que ao contrário do exemplo anteriormente citado (*Ghost Division*), nunca esteve presente em apresentações ao vivo da banda (ao menos não pudemos encontrar nenhum registro online de uma execução pública deste, nem em sites que compilam *set lists*, nem gravações amadoras no *Youtube*). Contudo, a despeito do fato de ser uma música não muito celebrada, esta nos traz importantes reflexões a respeito do tabu que envolve a representação da atuação da *Wehrmacht* na Segunda Guerra Mundial.

A música começa impactante, com cinco acentos instrumentais, seguida de um curto intervalo de um compasso onde apenas o teclado é tocado, com timbres esteticamente bastante sintetizados, dando um aspecto um tanto quanto mecanizado ao som. O trecho se repete por mais duas vezes, e no sétimo compasso, os acentos diminuem para três, sendo o último estendido, até a entrada do instrumental completo sem pausas, que mantém a estrutura focando nos acentos (diga-se de passagem, é o mesmo instrumental do refrão) e com o teclado executando a melodia que, no refrão, é cantada pelo vocal.

Tragado para a guerra para servir a uma visão
Que deveria durar mil anos
Parte de uma máquina imparável
Tão impiedosa quanto maremotos³⁹⁴

³⁹⁴ SABATON. *Wehrmacht*. J. Brodén. [Compositor]. In: _____. **Coat of Arms**. Nuclear Blast Records, 2010. 1 CD (ca. 39 min) Faixa 9 (4 min 14s). No original: “Pulled into war to serve a vision/That’s supposed to last a thousand years/Part of a machine unstoppable/As merciless as tidal waves” (tradução livre do autor).

As duas primeiras estrofes fazem uma clara alusão ao ideal de Hitler de construir um “Reich de mil anos”, enquanto as duas estrofes seguintes são metáforas para a força da *Wehrmacht* e são cantadas em tons bastante altos em comparação com a maior parte da música, que possui um clima bastante tenso, fruto de suas notas graves. Durante a execução dos versos, a bateria conduz a música acompanhada principalmente do teclado, e as guitarras acompanham executando uma melodia.

Eles eram vítimas de seu tempo
 Ou partes orgulhosas de metas maiores?
 Propaganda do Reich
 Máquina magistral³⁹⁵

O verso em questão é uma ponte que não chega a desembocar no refrão neste momento. O trecho se refere a diferentes interpretações possíveis a respeito da atuação dos soldados da *Wehrmacht* na guerra, reforçando a efetividade da propaganda nazista.

Outra vez a batalha se intensifica
 Além dos portões da miséria
 Enquanto as baixas aumentam e milhões morrem ao seu redor
 Eles viram tudo aquilo?³⁹⁶

Não fica claro a que mortes as últimas estrofes se referem. Contudo, é de se supor que o trecho represente todas as mortes não oriundas das batalhas, em circunstâncias normais de guerra. Muito provavelmente, ela remete às mortes ocorridas durante o processo de “Solução Final”, além das limpezas étnicas cometidas e/ou incentivadas pelas SS e SD (levando em conta que muitas delas eram cometidas por

³⁹⁵ SABATON. Wehrmacht. J. Brodén. [Compositor]. In: _____. **Coat of Arms**. Nuclear Blast Records, 2010. 1 CD (ca. 39 min) Faixa 9 (4 min 14s). No original: “Were they the victims of the time/Or proud parts of larger goals?/Propaganda of the Reich/Masterful machine” (tradução livre do autor).

³⁹⁶ SABATON. Wehrmacht. J. Brodén. [Compositor]. In: _____. **Coat of Arms**. Nuclear Blast Records, 2010. 1 CD (ca. 39 min) Faixa 9 (4 min 14s). No original: “Time and again the battle rages on/Beyond the gates of misery/As casualties rise and millions die around them/Did they see it all?” (tradução livre do autor).

colaboracionistas, diretamente ordenados ou influenciados pela presença do inimigo). O verso, portanto, levanta outra dúvida que resultou em muitos estudos e debates públicos na segunda metade do século XX, mas também neste início do XXI: até onde ia a participação dos soldados da *Wehrmacht*, ou seu conhecimento dos crimes cometidos?

Loucos em uma coleira
 Ou jovens que perderam seu caminho?
 As grandes ilusões do Reich
 Por vezes podem parecer reais³⁹⁷

Na segunda ponte, novamente a efetividade da propaganda nazista e as dúvidas sobre o papel da *Wehrmacht* na guerra são evocados, com um distanciamento calculado e, diríamos, correto, levando em conta as sensibilidades envolvidas em uma questão como esta.

Tanques em linha
 Da espinha dorsal da *Wehrmacht*
 Grande desígnio letal
 E a respeito dos homens executando ordens?³⁹⁸

O refrão, cujo instrumental executa acentos que ressaltam o canto das sílabas nas três primeiras estrofes, termina fazendo referência a um dos principais temas de discussões sobre o assunto: a obrigatoriedade do cumprimento de ordens por parte de alguns sujeitos, mediante retaliação em caso de recusa, justificativa usada por muitos dos soldados e oficiais nazistas ao fim do conflito quando questionados em julgamentos e debates públicos. Retomaremos esta questão ao fim da exposição da música. O refrão acaba tendo muita força, também, por ser cantado em coro com os vocais de apoio, predominantemente masculinos.

³⁹⁷ SABATON. Wehrmacht. J. Brodén. [Compositor]. In: _____. **Coat of Arms**. Nuclear Blast Records, 2010. 1 CD (ca. 39 min) Faixa 9 (4 min 14s). No original: “Crazy madmen on a leash/Or young men who lost their way?/Grand illusions of the Reich/May seem real at times” (tradução livre do autor).

³⁹⁸ SABATON. Wehrmacht. J. Brodén. [Compositor]. In: _____. **Coat of Arms**. Nuclear Blast Records, 2010. 1 CD (ca. 39 min) Faixa 9 (4 min 14s). No original: “Panzers on a line/Form the Wehrmacht's spine/Lethal grand design/What about the men executing orders?” (tradução livre do autor).

Esta segue com um solo que desemboca em um trecho em latim repetido duas vezes, outro trecho intensificado pelos acentos, que diferem dos demais por apresentar pausas ao fim de cada estrofe:

Ad victoriam
Ex machina
*Non sibi sed patriae*³⁹⁹

O trecho em questão pode ser traduzido como “Para a vitória/Surgida da máquina/Não para si, mas para sua pátria”. *Ex machina* é parte da expressão latina *Deus ex machina*, algo como “Deus surgido da máquina”, que costuma significar uma resolução milagrosa, acima das probabilidades. É uma expressão muito associada ao teatro, como quando um roteirista apresenta uma resolução – sobrenatural ou divina, por vezes – que subverte a lógica e ignora a coerência, de modo a aparar as pontas soltas.

O instrumental deste trecho cria uma ligação para uma nova execução do trecho introdutório da música, com as pausas rítmicas, seguindo para a execução de mais um verso e ponte, antes das duas execuções finais do refrão.

Tragado para a guerra para servir a uma visão
 Que não durou mil anos
 Parte de uma máquina
 Que embora parada é tão impiedosa quanto maremotos

Loucos em uma coleira
 Ou jovens que perderam seu caminho?
 As grandes ilusões do Reich
 Por vezes podem parecer reais

Tanques em linha
 Da espinha dorsal da *Wehrmacht*
 Grande desígnio letal
 E a respeito dos homens executando ordens?⁴⁰⁰

³⁹⁹ SABATON. *Wehrmacht*. J. Brodén. [Compositor]. In: _____. **Coat of Arms**. Nuclear Blast Records, 2010. 1 CD (ca. 39 min) Faixa 9 (4 min 14s).

⁴⁰⁰ SABATON. *Wehrmacht*. J. Brodén. [Compositor]. In: _____. **Coat of Arms**. Nuclear Blast Records, 2010. 1 CD (ca. 39 min) Faixa 9 (4 min 14s). No

Na segunda execução do refrão, este termina com uma versão reduzida da última estrofe, se resumido a “*What about the men?*”, terminando abruptamente com os mesmos cinco acentos iniciais da canção.

A canção, do ponto de vista estético, constrói um clima de tensão que permanece durante toda sua duração. Do ponto de vista lírico, ela levanta interpretações sobre a participação dos soldados da *Wehrmacht*. Em entrevista concedida em 2014, Bróden dá sua perspectiva a respeito da participação dos soldados alemães na guerra:

Muitos desses jovens não sabiam que estavam invadindo outro país. Não havia *Youtube* ou nada do tipo no passado. Se você era um alemão, você apenas sabia o que Hitler e os outros queriam que você soubesse; então se ele disse “A Polônia nos invadiu”, logo os homens, claro, pensariam “bem, fodam-se os poloneses!”. Eu estou certo de que 90% dos soldados alemães pensaram que eles estavam vingando um ataque à Alemanha.⁴⁰¹

Sua resposta, contudo, está mais atrelada à invasão à Polônia (ver capítulo 2), que faz sentido, já que aquele era apenas o início do conflito. Contudo, a resposta não contempla os crimes de guerra, como limpezas étnicas, tortura e execução de civis, estupros e o Holocausto.

O debate a respeito da atuação dos membros do exército na Alemanha e da vitimização dos alemães, muitos dos quais se

original: “Pulled into war to serve a vision/That just didn't last a thousand years/Part of a machine/Though stoppable as merciless as tidal waves/Crazy mademen on a leash/Or young men who lost their way?/Grand illusions of the Reich/May seem real at times/Panzers on a line/Form the Wehrmacht's spine/Lethal grand design/What about the men executing orders?” (tradução livre do autor).

⁴⁰¹ Jon May. “Hearts of Iron: an interview with Sabaton”. 2014. Disponível em <<http://www.metalblast.net/interviews/hearts-of-iron-an-interview-with-sabaton/>> Acesso em 09 Jan 2015. No original: “Many of these young men didn't know they were invading another country. There was no Youtube or anything like that back then. If you were German, you only knew what Hitler and the others wanted you to know; so if they said “Poland has invaded”, then the young men would of course think “well, fuck the Polish!”. I'm quite sure that 90% of the German soldiers thought they were avenging an attack on Germany” (tradução livre do autor).

enxergavam como vítimas ao invés de perpetradores da violência, foi muito afetado por uma série de fatores.

Em primeiro lugar, deve-se levar em conta a destruição sem precedentes na Alemanha, especialmente em Berlim. Pela primeira vez uma nação europeia sofria uma derrota total nas proporções que se viram. A ferocidade dos últimos meses do conflito e a escassez advinda da destruição subsequente marcou profundamente o entendimento do povo alemão, que sentia que seu sofrimento sobrepujava aquele perpetrado pelos seus líderes e oficiais mais fanáticos. Não eram os horrores de Auschwitz que recebiam atenção, mas a destruição de Dresden. Não era a implacabilidade dos alemães na violência infligida aos poloneses na Batalha de Varsóvia em 1939, mas a Batalha de Berlim que ganhava espaço nas narrativas. Não eram as atrocidades cometidas pelos alemães Europa afora que eram problematizadas, mas o estupro de centenas de milhares de alemãs. Não era a expulsão de poloneses para o assentamento de alemães em seu lugar na busca pelo *Lebensraum*, mas a expulsão dos alemães de suas casas na Prússia Oriental, Pomerânia, Silésia e Sudetolândia. As experiências alemãs no fim da guerra e no imediato pós-guerra foram o estofamento das narrativas com as quais os alemães se identificavam.⁴⁰²

Outro fato determinante foram os conflitos entre narrativas oficiais e memórias privadas, passadas de geração para geração em primeira mão por aqueles que participaram do conflito e viveram para contar sua história. Durante muito tempo, e mesmo ainda hoje em muitas famílias, as “imagens do Nacional-Socialismo na memória pública, aparentemente, são incompatíveis, até mesmo mutuamente excludentes, com aquelas passadas adiante em memórias de família”.⁴⁰³ Enquanto as memórias públicas costumam atentar para os crimes nazistas, de forma a tentar lidar com a culpa em níveis institucionais, as memórias privadas passam adiante os relatos de sofrimentos, privações e mesmo heroísmo.

⁴⁰² BESSEL, Richard. **Alemanha 1945**: da guerra à paz. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 368.

⁴⁰³ SCHMITZ, Helmut (org). **A nation of victims?**: representations of German wartime suffering from 1945 to the present. Amsterdã; Nova York: Rodopi, 2007, p. 4. No original: “images of National Socialism in public memory, it appears, are incompatible, even mutually exclusive with those passed on in family memory” (tradução livre do autor).

Durante as décadas após o fim do Terceiro Reich, as representações oficiais dos crimes nazistas quanto à opinião pública alemã costumavam distinguir entre as repartições criminosas do regime, especialmente a SS e a Gestapo, e a atuação patriótica das forças armadas. Contudo, no início de 1960, historiadores passaram a levantar dúvidas sobre o mito da “pureza militar” da *Wehrmacht*, e as décadas que se seguiram deram espaço para a reunião de cada vez mais evidências da efetividade do doutrinamento nazista no exército e da colaboração de altos oficiais para com as SS, passando as ordens criminosas para os soldados subordinados, muitas vezes engajados com o extermínio.⁴⁰⁴

Por consequência, as memórias privadas tiveram diversos momentos de choque com eventos públicos durante o século XX, algo que discutiremos no fim do capítulo. Por hora, é necessário trazer à discussão um exemplo importante: a repercussão da exposição, aberta em 1995 em Hamburgo, chamada “Guerra de Extermínio: Crimes da *Wehrmacht*, 1941-1944”. A exposição foi desenvolvida por pesquisadores independentes, e discutia a partir de textos e imagens a participação dos soldados do exército nos crimes de guerra alemães, em contraponto à ideia de que os crimes e massacres eram exclusividade de fanáticos das SS, por exemplo. A exposição continha quase 1.000 fotografias, tiradas tanto por empresas de propaganda do exército quanto por soldados que as enviavam para casa ou mantinham-nas como recordação, além de muitos trechos de documentos, desde relatórios militares a cartas do front e diários tanto de oficiais quanto de soldados. Nestas fontes, eram detalhados casos de execução, enforcamento de civis, queima e pilhagem de cidades, captura de prisioneiros de guerra deixados para morrer de inanição, entre outros crimes que fugiam dos ditames das convenções de guerra. A exposição em questão foi vista por cerca de 900 mil alemães e austríacos durante os quatro anos em que transitou entre os dois países.⁴⁰⁵

As reações à exposição variaram de perplexidade e incredulidade à ira, culminando em artigos de jornais, cartas a editores de revistas e entrevistas diversas. Enquanto em Munique houve demonstrações públicas contra a exposição, em Saarbrücken o saguão onde a exposição se encontrava sofreu um atentado a bomba. Quando,

⁴⁰⁴ BARTOV, Omer; GROSSMANN, Atina; NOLAN, Mary (org). **Crimes de guerra**: culpa e negação no Século XX. Rio de Janeiro: Difel, 2005, p. 13.

⁴⁰⁵ Ibid., p. 10.

em 1999, foi descoberto que algumas das fotografias da exposição mostravam, na verdade, crimes de guerra cometidos pela NKVD, a controvérsia aumentou, gerando cada vez mais pedidos pelo cancelamento da mesma.⁴⁰⁶ A exposição foi retirada de circulação e seu material passou pelo crivo de especialistas, que retiraram o material inverídico. Contudo, o responsável pela exposição acabou optando por cancelá-la definitivamente, às vésperas de sua abertura em Nova York.

A exposição da *Wehrmacht* demonstrava com clareza indubitável a consistente e voluntária colaboração de membros do exército na destruição de vidas e propriedades para além de convenções de guerra. Mais do que isso, dava uma noção do quão profundamente a Alemanha havia escondido tal verdade inconveniente de si mesma, diante da necessidade de se construir uma identidade no pós-guerra sobre um mito de pureza por parte da *Wehrmacht*, a incorporação de uma inocência generalizada. Era diferente admitir o cometimento de crimes e mesmo de um genocídio supostamente em nome do povo alemão, e admitir que estas atrocidades foram cometidas por um exército nacional de cerca de 20 milhões de alemães, muitos dos quais sobreviveram ao fim da guerra.⁴⁰⁷

Em situações como essas, os mecanismos retóricos de defesa entram em ação – de modo a dar suporte moral, identitário e psicológico aos envolvidos ou seus descendentes –, como a diluição da brutalidade militar dentro da dinâmica interna da guerra, o apontamento dos defeitos do inimigo, as lembranças dos perigos da generalização, ou o levantamento do argumento de que “difamar” a *Wehrmacht* seria impatriótico e dificultaria a superação do passado.⁴⁰⁸

De fato, alguns desses argumentos têm fundamento. Há momentos na guerra onde, de fato, a brutalidade e as convenções de combate se confundem, há a quebra do maniqueísmo de achar que apenas um lado do conflito é detentor de virtudes ou defeitos, e realmente alguns homens se viram na difícil situação de ter que obedecer certas ordens contra sua própria consciência. Contudo, estas defesas costumam ignorar as nuances mais desagradáveis dos eventos históricos. Argumentos ancorados no reforço da não-generalização (neste caso, “nem todo soldado alemão”) não têm outra função além de tentar encerrar debates sem que se vá além da superfície, se não vierem

⁴⁰⁶ Idem.

⁴⁰⁷ Ibid., p. 14.

⁴⁰⁸ Ibid., p. 14-15.

acompanhados de argumentos com substância que levem a discussão a algum lugar. Como aponta Saul Friedländer:

Soldados comuns da Wehrmacht eram frequentemente ordenados a apoiar os *Einsatzkommandos* em suas tarefas ou se voluntariavam para isso. A ativa e entusiasta participação das tropas comuns na campanha de extermínio, por exemplo, durante o avanço do VI Exército pelas ex-áreas ocupadas pelos soviéticos na Polônia, especialmente em Lvov e Tarnopol, e depois pela União Soviética, é fato bastante conhecido. Em algumas regiões, comandantes divisionais tomaram a responsabilidade, sem qualquer demora de assumir o papel dos *Sonderkommandos* ou dos batalhões de polícia, quando estas unidades não estavam imediatamente disponíveis.⁴⁰⁹

Os confrontos de caráter memorialístico, político e ideológico não se deram apenas na esfera dos debates públicos, mas também dentro da própria academia, especialmente na República Federal da Alemanha (*Bundesrepublik Deutschland* (BRD), a antiga Alemanha Ocidental, também conhecida como RFA em português). Durante os anos 1980, um intenso debate entre os historiadores alemães ocorreu, e ficou conhecido como *Historikerstreit* (a “querela dos historiadores”). Nele, acadêmicos revisionistas como Andreas Hillgruber reafirmavam o caráter heroico da *Wehrmacht* em defender a Alemanha do revanchismo soviético contra a inocente população alemã das províncias do Leste. O filósofo Ernst Nolte, que aprovava as interpretações de Hillgruber, destacou-se na discussão ao afirmar que Auschwitz foi uma mera cópia dos *gulags* soviéticos, e que sua única originalidade foi o uso de gás como instrumento de execução em massa, afirmação esta que, apesar de ter tido adesão de setores conservadores da sociedade, foi rechaçada por diversos acadêmicos alemães, que não tardaram a apontar a falta de

⁴⁰⁹ FRIEDLÄNDER, Saul. “A Wehrmacht, a sociedade alemã e o conhecimento do extermínio em massa dos judeus”. In: BARTOV, Omer; GROSSMANN, Atina; NOLAN, Mary (org). **Crimes de guerra: culpa e negação no Século XX**. Rio de Janeiro: Difel, 2005, p. 56.

contextualização, os erros factuais históricos dos textos de Nolte e seus fins políticos específicos.⁴¹⁰ Segundo Bartov:

Durante o *Historikerstreit*, os “revisionistas” argumentaram que essencialmente o Terceiro Reich tentou proteger a Europa de “hordas bolchevistas” e que, embora Adolf Hitler talvez não fosse melhor do que Joseph Stalin, ele teve o considerável mérito de lutar pelos interesses nacionais alemães. Desta forma, por exemplo, Hillgruber lamentou o fato de que, com a destruição da Alemanha nazista, a Europa caiu sob o domínio de dois poderios, “um de cada lado”, a União Soviética e os Estados Unidos. O desaparecimento do Terceiro Reich, escreveu ele, criou um “vazio” no coração da Europa que relegou o continente inteiro a um papel secundário na política internacional.⁴¹¹

Para Omer Bartov, o sucesso dos historiadores conservadores em encerrar a exposição sobre a *Wehrmacht* está conjunturalmente inserida nestes debates, e foi uma espécie de revanche do *Historikerstreit*.

A opinião deste mesmo autor é de que, independente dos milhares – ou mesmo milhões – de sujeitos indispostos a participar voluntariamente dos crimes de guerra, sendo eles obrigados ou não a fazer parte dos eventos, a *Wehrmacht* foi o instrumento de um estado genocida. Nem todos os soldados alemães estavam envolvidos na implementação de políticas criminosas, mas o exército estava diretamente envolvido com os crimes de guerra. Portanto, ele não era uma organização de criminosos, mas, institucionalmente, era uma organização criminosa.⁴¹² Para o autor, “a *Wehrmacht* como organização foi o instrumento principal de um regime criminoso e genocida. Se isso não a transforma numa organização criminosa, então o que o faria?”⁴¹³

⁴¹⁰ BARTOV, Omer. “A controvérsia sobre a exposição da Wehrmacht: a política da evidência”. In: _____; GROSSMANN, Atina; NOLAN, Mary (org). **Crimes de guerra: culpa e negação no Século XX**. Rio de Janeiro: Difel, 2005, p. 80.

⁴¹¹ Ibid., p. 82.

⁴¹² Ibid., p. 81.

⁴¹³ Ibid., p. 91.

Logo, a representação da *Wehrmacht* executada pelo *Sabaton* na música de mesmo nome acaba encontrando um tom adequado para uma música que aborda um tema tão polêmico. Ao invés de escolher lados, a canção se limita a trazer as mesmas dúvidas que permearam os debates públicos sobre o tema desde o fim da Segunda Guerra Mundial. No entanto, se não faz o papel de acusadora, tampouco tenta buscar condescendência por parte dos ouvintes com afínco, e talvez isso explique parcialmente o motivo de esta ser uma música menor na carreira da banda até o momento.

4.3 “Honra no céu”: a homenagem à Franz Stigler

A segunda música do álbum *Heroes é No Bullets Fly*, canção composta em homenagem ao piloto alemão Franz Stigler por conta de um incidente no qual ele se envolvera em dezembro de 1943. O evento foi o estopim para uma pesquisa de oito anos que veio a se tornar o livro *A higher call*, do jornalista estadunidense Adam Makos. A obra do autor é a referência desta parte do capítulo não apenas por ser o único livro que temos conhecimento publicado sobre este assunto, mas por ter sido a inspiração direta para a música do *Sabaton*.

Franz Stigler, nascido em 1915, era durante a Segunda Guerra Mundial um piloto da *Luftwaffe*, tendo atuado especialmente na África. Durante a guerra, Stigler comandou três esquadrões de pilotos – cerca de quarenta homens – contra formações de aviões bombardeiros, tendo entrado em combate 487 vezes.⁴¹⁴

No dia 20 de dezembro de 1943, Stigler atuava na região de Oldenburg, sua base avistou um B-17⁴¹⁵ voando rumo ao oceano, certamente após o bombardeio de alguma cidade alemã. Stigler embarcou em seu Messerschmitt Bf-109 e rumou aos céus para derrubar o avião, vitória essa que lhe daria a Cruz de Cavaleiro, uma variação da Cruz de Ferro, que era a mais alta condecoração alemã para atos de bravura ou liderança efetiva durante a Segunda Guerra Mundial. Até o momento, Stigler possuía 27 vitórias, e a derrubada de um bombardeiro

⁴¹⁴ MAKOS, Adam. **A higher call**: an incredible true story of combat and chivalry in the war-torn skies of World War II. Nova York: The Berkley Publishing Group, 2012, p. 11.

⁴¹⁵ Um dos principais aviões bombardeiros dos Estados Unidos, apelidado de “Fortaleza voadora”.

lhe garantiria os três pontos necessários para atingir as 30 vitórias, pré-requisitos para a obtenção da condecoração almejada.⁴¹⁶

O B-17 em questão era pilotado pelo estadunidense Charlie Brown, que fazia o trajeto de volta à Inglaterra, de onde partiu, após bombardear a cidade de Bremen. Depois de conseguir despistar alguns aviões inimigos (os alemães achavam que ele havia sido destruído, e seu abate foi creditado ao piloto alemão Ernst Suess, que veio a falecer no mesmo dia),⁴¹⁷ Brown e sua tripulação voavam de volta em um bombardeiro severamente danificado após ter conseguido se manter no ar, apesar das baterias antiaéreas de 88mm e ataques de aviões inimigos. Contudo, embora ainda estivesse no ar, Brown já havia perdido Ecky, um de seus atiradores, tinha outro de seus tripulantes – conhecido como “Russo” – com parte de uma das pernas amputada e dopado de morfina, e as armas do avião estavam inutilizadas por congelamento, tornando-o um alvo fácil para aviões inimigos. Em seu caminho estavam Franz Stigler e uma verdadeira barreira de baterias antiaéreas. Além do mais, grande parte da sua fuselagem havia sido perfurada, o nariz do avião praticamente destruído, um de seus motores inutilizado e dois outros funcionando com problemas.

A canção *No Bullets Fly* se inicia no momento em que Stigler detecta pela primeira vez o B-17 de Brown. Esta se inicia com uma introdução de guitarra, que no segundo compasso recebe o adendo da segunda guitarra. Subitamente, todos os instrumentos começam a tocar juntos e chegamos ao primeiro verso, que busca criar um breve clima de calma onde o vocal e os instrumentos são executados juntos, com exceção das guitarras, que entram na última estrofe. Nela, Joakin Bródem alcança notas bastante altas dentro de seu alcance habitual.

Muito abaixo um inimigo é avistado
Então se apresse, recarregue a munição e o combustível
Mas através da fuselagem danificada do avião
Vê homens feridos e assustados até os ossos⁴¹⁸

⁴¹⁶ MAKOS, Adam. Op. Cit., p. 191.

⁴¹⁷ Ibid., p. 192.

⁴¹⁸ SABATON. No Bullets Fly. J. Brodén. [Compositor]. In: _____. **Heroes**. Nuclear Blast Records, 2014. 1 CD (ca. 37 min) Faixa 2 (3 min 37s). No original: “From down below an enemy spotted/So hurry up rearm and refuel/But through the bomber's damaged airframe/See wounded men scared to the bone” (tradução livre do autor).

As duas primeiras estrofes se referem ao momento em que Stigler percebe a presença do B-17, sendo que a segunda delas faz referência à página 191, quando Makos afirma que Franz pousou apenas para poder recarregar suas armas, combustível, e voltar ao ar.

Já as duas estrofes seguintes representam o momento em que, já no ar, Stigler percebeu que o avião de Brown, apelidado de *Ye Old Pub*, estava repleto de buracos na fuselagem, por onde ele pôde ver a tripulação apavorada com sua presença. Sam Blackford, também conhecido como “Blackie”, um dos tripulantes do *Pub*, viu a aproximação do Bf-109 de Stigler, mas não pôde revidar. Blackie, entrevistado por Makos, afirmou: “Minhas armas estavam congeladas e eu mantinha os canos [das armas] apontados para ele. Ele continuava se aproximando e eu não podia atirar”.⁴¹⁹ Blackie continuou mirando no Bf-109, esperando ser atingido a qualquer momento, mas o avião alemão não disparou nenhum tiro.

Olha para a direita e então olha de novo
E vê o inimigo nos olhos
Sem balas disparadas, poupados por sua misericórdia
Escoltados para fora do caminho perigoso⁴²⁰

O trecho acima representa o ponto de vista da tripulação de Charlie. As duas primeiras estrofes se referem a uma passagem de *A higher call* onde Makos escreve, sobre as memórias do piloto: “Charlie fechou seus olhos e balançou sua cabeça, pensando que estivesse em um pesadelo. Mas quando ele abriu seus olhos, o 109 permanecia lá”.⁴²¹ Já

⁴¹⁹ MAKOS, Adam. **A higher call**: an incredible true story of combat and chivalry in the war-torn skies of World War II. Nova York: The Berkley Publishing Group, 2012, p. 200. No original: “My guns were frozen up and I had my barrels pointed at him. He kept closing and I couldn’t shoot” (tradução livre do autor).

⁴²⁰ SABATON. No Bullets Fly. J. Brodén. [Compositor]. In: _____. **Heroes**. Nuclear Blast Records, 2014. 1 CD (ca. 37 min) Faixa 2 (3 min 37s). No original: “Look to the right and then look again/And see the enemy in the eye/No bullets fly spared by his mercy/Escorted out/Out of harms way” (tradução livre do autor).

⁴²¹ MAKOS, Adam. Op. Cit., p. 203. “Charlie shut his eyes and shook his head, thinking he had slipped into a bad dream. But when he opened his eyes, the 109 was still there” (tradução livre do autor).

as duas últimas estrofes precisam ser contextualizadas a partir da obra do autor.

Quando ainda servia na África, Stigler ouvia falar dos códigos cavaleirescos dos pilotos alemães, especialmente da Primeira Guerra Mundial, que eram naquele momento instrutores de voo. Estes diziam que as cruces negras nas asas e fuselagens de seus aviões eram uma homenagem aos cavaleiros teutônicos germânicos, cujos escudos brancos carregavam cruces negras. Em suas lições, estes pilotos afirmavam que os jovens aspirantes a membros da *Luftwaffe* eram descendentes daqueles cavaleiros do passado, e enfatizavam códigos de conduta baseados em honra e cavalheirismo.⁴²² Franz não dava créditos àquelas histórias, até ele mesmo ter uma importante conversa com outro piloto no deserto e passar a enxergar algum sentido naquelas posturas.

Certo dia, Stigler foi abordado pelo tenente Gustav Roedel, que tinha a mesma idade que ele, mas já era um piloto bastante respeitado na força aérea, e este resolveu dar algumas lições a Franz, com quem já convivia há algum tempo e por quem nutria admiração e respeito.

O tenente iniciou sua lição afirmando que, sempre que um aviador está no ar em combate, ele estaria excedido em número por seus adversários, e que tal situação faria qualquer piloto pensar em “lutar sujo”, fazer o que fosse possível para sobreviver. “Mas encare o que eu vou dizer a você agora como um aviso. Honra é tudo aqui.”⁴²³ Roedel ainda questionou a Stigler o que ele faria se encontrasse, no meio da batalha, um inimigo voando em um paraquedas, ao que ele respondeu que nunca havia pensado no assunto. Neste momento, Stigler recebeu uma lição que levou para sua vida, e conforme Franz admitiu muitos anos depois, esta foi determinante em sua decisão tomada em 20 de dezembro de 1943.

“Se um dia eu ver ou ouvir falar que você atirou em um homem num paraquedas, eu pessoalmente te derrubarei. Você segue as regras da guerra para você, não para seu inimigo,” disse Roedel, “Você luta de acordo com as regras para manter sua humanidade”.⁴²⁴

⁴²² Ibid., p. 45-46.

⁴²³ Ibid., p. 54. No original: ““But let what I’m about to say to you act as a warning. Honor is everything here” (tradução livre do autor).

⁴²⁴ Idem. No original: “If I ever see or hear of you shooting at a man in a parachute, I will shoot you down myself. You follow the rules of war for you, not for your enemy, you fight by rules to keep your humanity” (tradução livre do autor).

Para Stigler, um católico fervoroso, as palavras de Roedel tiveram grande impacto. E, além de ser uma linha de pensamento baseada em princípios honrados, era também uma estratégia sedimentada em lógica. Um piloto inimigo poupado no ar quando em um paraquedas, caso sobreviva, está mais propenso a repetir o gesto contra seus adversários em uma situação inversa, quando este voltar aos céus. Esta prática esteve bastante presente na Batalha da Inglaterra, e os britânicos, ao prender pilotos alemães, tentavam lhes tratar com cordialidade, para que quando voltassem, informassem aos demais e isso, por sua vez, incentivasse um bom tratamento dos prisioneiros britânicos presos pelos alemães.⁴²⁵

Franz Stigler, ao perceber que o *Ye Old Pub* estava muito danificado, como nunca o alemão vira em toda a guerra – a ponto de parecer um milagre que ele ainda pudesse voar – e notar que nenhum dos tripulantes tinha condições de lutar para impedir o abate, decidiu não derrubar o avião. Segundo suas memórias, naquele momento ele pensara: “Isso não será uma vitória para mim. Eu não vou carregar isso na minha consciência pelo resto da minha vida”.⁴²⁶

Contudo, mesmo poupando a vida da tripulação ao não atirar, o B-17 ainda poderia ser abatido pelas baterias antiaéreas presentes na costa, ao norte da vila de Jever, e muito provavelmente este seria derrubado, haja vista a grande quantidade de armas antiaéreas na região e a reconhecida eficiência dos alemães no manuseio delas. Franz, então, decidiu escoltar o avião através da região, na esperança que os atiradores alemães não atacassem ao ver a silhueta bastante reconhecida de um Messerschmitt Bf-109 acompanhando o bombardeiro alemão.

Voe, lute justo
É o código do ar
Irmãos, heróis, inimigos⁴²⁷

Neste trecho, a ponte da canção, a letra faz referência aos códigos aprendidos por Franz. A última estrofe faz referência ao que se

⁴²⁵ Idem.

⁴²⁶ Ibid., p. 202. No original: “This will be no victory for me, I will not have this on my conscience for the rest of my life” (tradução livre do autor).

⁴²⁷ SABATON. No Bullets Fly. J. Brodén. [Compositor]. In: _____. **Heroes**. Nuclear Blast Records, 2014. 1 CD (ca. 37 min) Faixa 2 (3 min 37s). No original: “Fly, fighting fair/It’s the code of the air/Brothers, Heroes, Foes” (tradução livre do autor).

sucedeu anos depois com os pilotos, o que será apresentado mais adiante.

Máquina de morte

Honra no céu

B-17 voando para casa

Máquina de morte

Disse adeus para a cruz que ele merecia⁴²⁸

A estrofe “Máquina de morte” pode se referir tanto a um quanto outro dos aviões envolvidos, mas provavelmente se refere ao Messerschmitt Bf-109, um eficiente avião de combate, que teria sido a morte certa para a tripulação do *Ye Old Pub* caso Stigler resolvesse atirar. As duas estrofes que fazem essa referência são cantadas em coro pelos vocais de apoio, essencialmente masculinos. Esse mesmo canto em coro acontece em “B-17”. Já última estrofe se refere ao fato de Stigler não ter recebido os pontos necessários para a obtenção da Cruz de Cavaleiro.

Ele arriscou a vida duas vezes naquele dia

Para salvar um inimigo desconhecido

Escolta para a segurança, fora da zona de morte

Uma saudação curta, depois partiu⁴²⁹

As estrofes a respeito de “arriscar a vida duas vezes” se referem, em primeiro lugar, a ter se aproximado do B-17 e não ter atirado, mesmo sabendo que poderia ser atingido pelos atiradores do bombardeiro estadunidense – até descobrir que eles estavam indefesos –, e em segundo lugar, ao fato de que, caso fosse descoberta sua decisão de

⁴²⁸ SABATON. No Bullets Fly. J. Brodén. [Compositor]. In: _____. **Heroes**. Nuclear Blast Records, 2014. 1 CD (ca. 37 min) Faixa 2 (3 min 37s). No original: “Killing machine/Honour in the sky/B-17 flying home/Killing machine/Said goodbye to the cross he deserved” (tradução livre do autor).

⁴²⁹ SABATON. No Bullets Fly. J. Brodén. [Compositor]. In: _____. **Heroes**. Nuclear Blast Records, 2014. 1 CD (ca. 37 min) Faixa 2 (3 min 37s). No original: “He risked his life 2 times that day/To save an unknown enemy/Escort to safety out of the kill zone/A short salute then departed” (tradução livre do autor).

poupar o inimigo e ainda escolta-lo em segurança, este seria acusado de traição e, de acordo com a tradição militar, poderia vir a ser executado.

A terceira estrofe se refere à atitude de Franz de escoltar o B-17 de Charlie. Durante algum tempo, Franz tentou fazer com que Charlie Brown entendesse, a partir da interpretação de gestos e leitura labial, que seria mais seguro pousar na Suécia, país neutro onde os dois poderiam pousar e que ficava a cerca de trinta minutos de voo, ao contrário das duas horas de voo necessárias para o B-17 chegar até a Inglaterra. Charlie, no entanto, não entendeu as intenções do piloto (alguns dos tripulantes do *Ye Old Pub* inclusive acreditavam que o Bf-109 de Stigler estivesse sem munição), e ao perceber que não valeria a pena seguir o bombardeiro (e imaginando que ele não aguentaria a viagem de volta), Franz fez uma pequena saudação a Charlie, voltando para a Alemanha em seguida, algo representado na última estrofe do verso anterior.⁴³⁰

No resto da música, temos a repetição da ponte e do refrão e o solo de guitarra. Nele, a guitarra base não é executada em sua primeira parte, apenas na segunda. Ao fim desta, são executadas algumas harmonias conjuntamente pelas guitarras, enquanto a bateria apenas conduz o ritmo usando chimbau e bumbo, até a entrada de corais masculinos solfejando uma melodia enquanto a bateria insere aos poucos algumas variações para aumentar a intensidade da música gradativamente, até o momento em que a música volta para sua ponte e seu refrão, terminando com a introdução da música a partir do seu terceiro compasso.

Após o incidente, Charlie Brown conseguiu chegar até a Inglaterra com dificuldades, mas apesar de sua vontade, nem ele, nem nenhum dos tripulantes foi indicado ao recebimento de quaisquer medalhas, por medo dos oficiais de que a história de um piloto alemão que poupou a vida de um piloto aliado despertasse simpatia pelo inimigo. Já Franz Stigler conseguiu acobertar sua atitude e não sofreu nenhuma represália, visto que ninguém sabia do ocorrido.

Ao fim da guerra, Stigler foi feito prisioneiro por soldados dos EUA, e como havia sido um dos poucos pilotos da *Luftwaffe* que teve a oportunidade de pilotar um Messerschmitt Me-262, o primeiro avião a jato do mundo e mais moderno avião de combate do período,

⁴³⁰ MAKOS, Adam. **A higher call**: an incredible true story of combat and chivalry in the war-torn skies of World War II. Nova York: The Berkley Publishing Group, 2012, p. 206-208.

desenvolvido pelos alemães nos últimos anos do conflito, seus conhecimentos sobre a operação e a tecnologia da aeronave eram valiosos para a Força Aérea Americana. Stigler foi liberado pouco depois, com licença para trabalho, e passou por dificuldades financeiras durante alguns anos, até se mudar para o Canadá em 1953 com sua esposa.

Charlie casou-se em 1949 e teve duas filhas. Retornou à Força Aérea e fez carreira na inteligência militar, tendo também servido em Londres como um adido à RAF. Trabalhou, também, para o Departamento de Estado no sudeste asiático durante a Guerra do Vietnã, onde supervisionava a entrega de comida e auxílio aos aliados regionais dos Estados Unidos, e se aposentou nos anos 1970, mudando-se para a Flórida.⁴³¹

Nas décadas que se passaram, Stigler, participando de muitos eventos de veteranos estadunidenses, por vezes questionava aos pilotos se eles haviam ouvido falar de um B-17 que fora pousado por um Bf-109 alemão, mas nenhum deles nunca havia ouvido falar a respeito. Em certo momento, Charlie Brown se sentiu também compelido a procurar o piloto alemão que havia pousado o *Ye Old Pub* e, conseqüentemente, a vida de sua tripulação, por sugestão de um amigo veterano, Joe Jackson. Ao saber que o general Adolf Galland, um famoso piloto alemão, havia conseguido se reencontrar com um conhecido dos tempos de guerra ao colocar um anúncio na revista *Jaegerblatt*, publicada pela Associação de Pilotos Alemães, Charlie enviou uma carta ao editor da revista pedindo que seu anúncio fosse publicado, mas teve o pedido recusado. Após esta tentativa frustrada, Charlie entrou em contato com Galland, que entrevistou e conseguiu que o anúncio de Charlie aparecesse na revista. Nele, o piloto explicava de forma muito resumida o evento, e deixando seus dados para contato.⁴³²

Stigler, ao receber a revista alguns meses depois, em 18 de janeiro de 1990, encontrou o anúncio de Charlie e imediatamente se reconheceu como o piloto alemão procurado, sanando a curiosidade que carregou durante décadas sobre se o B-17 que ele pousara havia conseguido atravessar o oceano rumo à Inglaterra. Imediatamente, o alemão escreveu uma carta a Charlie se identificando, que chegou à residência de Charlie cinco dias depois. Ambos combinaram um encontro na Flórida, em um evento para o qual o alemão fora convidado,

⁴³¹ Ibid., p. 255-256.

⁴³² Ibid., p. 358-359.

mas problemas pulmonares o impediram de ir. Foi, então, acordado que ambos se encontrariam em Seattle, encontro este ocorrido no dia 21 de junho daquele ano e filmado por Joe Jackson, que acompanhou Brown até Seattle.⁴³³ No encontro, cujo vídeo está referenciado no rodapé desta página, Franz pôde finalmente explicar a Charlie os motivos que o levaram a não atirar.

Em setembro daquele ano, ambos os pilotos se encontraram em Massachusetts ao lado de suas esposas. Lá, Brown surpreendeu Franz com a visita de dois membros de sua antiga tripulação, Sam “Blackie” Blackford e Dick Pechout, e todos trouxeram pelo menos parte de seus descendentes, para que pudessem conhecer o homem cuja atitude permitiu que eles pudessem existir. Graças a Stigler, vinte e cinco homens, mulheres e crianças, fora os descendentes dos outros tripulantes do *Ye Old Pub* que já haviam morrido ou não puderam estar naquela reunião.⁴³⁴

Franz e Charlie se tornaram amigos pelo resto de suas vidas, e passaram a participar de diversos eventos contando sua história. Stigler passou a sofrer assédio por telefone, tanto de canadenses que não se conformavam de ter um ex-piloto da Alemanha Nazista na vizinhança quanto de alemães que o acusavam de traição. Stigler afirmou nunca se incomodar com o assédio, sabendo que ambos os lados tinham seus motivos.⁴³⁵

Franz Stigler e Charlie Brown faleceram em 2008, com uma diferença de oito meses do primeiro para o segundo. Pouco tempo antes da morte de Charlie, a Força Aérea iniciou uma investigação a respeito do incidente de 20 de dezembro de 1943, e em abril de 2008, Charlie recebeu a Cruz da Força Aérea, que também foi dada ao último sobrevivente da tripulação, Albert “Doc” Sadok. Os demais membros receberam medalhas póstumas.⁴³⁶

O livro de Adam Makos se tornou um *best-seller*, e a música do *Sabatón* fez parte de muitos shows da turnê de *Heroes*, sendo inclusive tocada no show da banda no *Wacken Open Air*, o maior festival de *Heavy Metal* do mundo, gravado para o DVD da banda (que também

⁴³³ Ibid., p. 361-363. O vídeo pode ser assistido no canal do Youtube vinculado ao site do autor. Cf: ValorArtStudio. “An incredible Christmas story from WWII”. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=nNmyPZ91v94>> Acesso em 09 Jan 2015.

⁴³⁴ Ibid., p. 367-368.

⁴³⁵ Ibid., p. 365-366.

⁴³⁶ Ibid., p. 370-371.

contém a gravação de um show em Falun, Suécia, no festival organizado pelo próprio *Sabaton*), intitulado *Heroes On Tour*.

A história do incidente que viria a tornar amigos Franz Stigler e Charlie Brown se encaixa perfeitamente à fórmula de representação de alemães honrados e heroicos, que dialogam positivamente com as memórias afetivas dos descendentes de veteranos da *Wehrmacht*, *Luftwaffe* e *Kriegsmarine*, a separação entre o joio e o trigo. O próprio autor, Adam Makos, introduz o livro contando de forma resumida suas experiências de vida que lhe levaram a se tornar um estudioso sobre a Segunda Guerra Mundial, tendo até o momento três livros publicados (*A higher call* é o segundo). Nele, Makos conta que durante anos, entrevistou um grande número de veteranos dos Estados Unidos que participaram da Segunda Guerra Mundial, buscando registrar memórias destes homens antes que viessem a falecer. Durante grande parte de sua trajetória, Makos conta que se recusou a entrevistar quaisquer alemães, pois eles seriam os “nazistas” que matavam seus compatriotas. Apenas após conhecer Franz Stigler – que lhe contou nunca ter sido membro do Partido Nacional-Socialista e falou sobre seus pais, que votaram contra os Nazistas em 1933 – e aprender sua história, Makos afirma ter passado a compreender que uma guerra não pode ser enxergada a partir de um prisma maniqueísta. A última frase da introdução, um questionamento, é emblemática para dar o tom de sua obra: “É possível encontrar homens bons em ambos os lados de uma guerra?”⁴³⁷ Esta postura, bem como estas duas obras (o livro e a música nele inspirada), como dito anteriormente, se encaixa como uma luva dentro das memórias que buscam reabilitar a imagem dos alemães em relação à Segunda Guerra Mundial através de exemplos edificantes.

4.4 “Que paz eles podem esperar?”: Walther Wenck e o 12º Exército

Ainda no álbum *Heroes*, a última música do *track-list* regular (excetuando as músicas bônus, presentes em diferentes versões) era a faixa *Hearts of Iron*. A música em questão, nunca executada ao vivo até o momento em que este trabalho é escrito, se dedicava a representar a atuação do general alemão Walther Wenck. Conhecido como “o garoto general” por ser o mais novo dos generais alemães (entre abril e maio de

⁴³⁷ Ibid., p. 7. No original: “Can good men be found on both sides of a bad war?”.

1945, o general tinha 44 anos), Wenck era o líder do 12º Exército, e foi designado nos últimos dias do Terceiro Reich para defender Berlim dos soviéticos a qualquer custo. Os eventos que inspiraram a música ocorreram entre os últimos dias de abril e o dia sete de maio de 1945.

Como há muito se sabe, Hitler e parte de seu círculo interno decidiram, ao perceber que a derrota na guerra era iminente, que nenhum armistício seria assinado. A Alemanha deveria lutar até o fim, mentalidade esta que foi diretamente responsável pelo tamanho da destruição que se abateu sobre Berlim. A propaganda de Goebbels era implacável, insistindo que a chegada dos soviéticos significaria destruição, estupro, pilhagem e escravidão. Hitler, ao invés de “eliminar o bolchevismo”, como este ansiava, acabou trazendo os próprios soviéticos ao coração de seu Terceiro Reich. Mas a capitulação, definitivamente, não estava em seus planos. Em um memorando escrito a Albert Speer em meados de março, Hitler afirmava:

Caso a guerra seja perdida, o povo também estará perdido [e] não é necessário se preocupar com suas necessidades de sobrevivência elementar. Pelo contrário, é melhor para nós destruir até essas coisas. Afinal, a nação provou ser fraca, e o futuro pertence inteiramente ao forte povo do Leste. Os que restarem após está batalha, de qualquer forma, apenas os inadequados, porque os bons estarão mortos.⁴³⁸

A população de Berlim sentia um verdadeiro pavor dos exércitos do leste que rumavam à cidade, e este temor não era sem razão. O Exército Vermelho havia se convencido de que, por ter sofrido baixas imensuráveis e tendo sofrido como nenhum outro país sofreu nas mãos dos alemães, tinha a missão moral de expurgar o fascismo da Europa. Esta mentalidade desenvolveu um senso de permissividade em muitos soldados, culminando em atos de violência extrema.⁴³⁹ Além do mais, os prisioneiros soviéticos eram muito mais maltratados do que os prisioneiros dos Estados Unidos e Reino Unido, sendo forçados a trabalhos forçados (coisa que os demais normalmente não o eram), e, sendo também, torturados e mortos sem piedade.⁴⁴⁰

⁴³⁸ BEEVOR, Antony. **Berlim 1945**: a queda. 9ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2011, p. 210.

⁴³⁹ *Ibid.*, p. 73.

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 131-133.

Segundo Richard Bessel, apenas em janeiro de 1945 a Alemanha perdeu mais de 450 mil soldados, número este que era superior a todas as perdas de soldados dos Estados Unidos e do Reino Unido juntos, durante a guerra inteira. Em cada um dos meses seguintes até abril, o número de militares alemães mortos ultrapassou 280 mil, contagem essa que situa um quarto de todas as perdas militares alemãs na Segunda Guerra Mundial em apenas quatro meses, mais soldados do que o país perdeu em 1942 e 1943 juntos.⁴⁴¹

Como se não bastasse o terror psicológico que a aproximação soviética causava, os alemães ainda tinham que lidar com a intransigência das autoridades nazistas. Todos que tentavam partir de Berlim sem licenças especiais de trabalho (que eram muito difíceis de conseguir, salvo histórico de trabalho fora da cidade) eram considerados desertores, e a deserção era passível de execução.⁴⁴² Além disso, membros fanáticos da SS passaram a caçar quaisquer alemães tomados por desertores.

Durante a retirada para o centro de Berlim, os esquadrões de execução das SS ocuparam-se de seu serviço de carrasco com urgência crescente e frio fanatismo. Em torno do Kurfürstendamm, os esquadrões SS invadiam casas onde bandeiras brancas tinham aparecido e fuzilavam todo homem que encontrassem. Goebbels, apavorado com o ímpeto do colapso, descreveu estes sinais de rendição como “bacilos da praga”.⁴⁴³

Apenas atos como os do general Mummert, comandante da Divisão Panzer *Müncheberg*, conseguiam aliviar o sofrimento de alguns civis. Este foi responsável por expulsar os esquadrões das SS e da *Feldgendarmarie* de seu setor, ameaçando executar sumariamente todos seus membros que se engajassem na execução de civis.⁴⁴⁴

O general Walther Wenck estava afastado do exército por ter sofrido um acidente automobilístico em 17 de fevereiro, um dia após a ofensiva da Pomerânia. Diante da situação preocupante em abril, Wenck foi trazido ao comando novamente antes que estivesse totalmente

⁴⁴¹ BESSEL, Richard. **Alemanha 1945**: da guerra à paz. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 25.

⁴⁴² BEEVOR, Antony. Op. Cit., p. 102.

⁴⁴³ Ibid., p. 421.

⁴⁴⁴ Idem.

recuperado do incidente, tendo se tornado comandante-em-chefe do 12º Exército.⁴⁴⁵ Hitler, em desespero, se apegava a qualquer coisa que soasse como uma solução contra os soviéticos. Dessa forma, as ordens de Wenck eram, a partir de 23 de abril, socorrer Berlim junto com o 9º Exército, comandado pelo general Theodor Busse. O 9º Exército, no entanto, não tardou a ser encurralado a sudeste de Berlim, nas imensas florestas do Spree, sofrendo uma pesada derrota que o esfacelou completamente, e colocou seus soldados em uma fuga desesperada. Todos os demais exércitos estavam incapacitados de socorrer Berlim, por conta de suas posições difíceis, número excessivo de baixas e privações materiais.⁴⁴⁶

Wenck e seu estado-maior sabiam que as ordens de Hitler eram fantasiosas, e que enfrentar as formações blindadas de Konev sem possuir tanques para tal era loucura. É dentro desse panorama, e do que veio a seguir, que se situa a canção *Hearts of Iron*.

Aparentemente baseada no livro *Berlim 1945*, de Antony Beevor,⁴⁴⁷ a música já se inicia com letra desde o primeiro segundo. Cada uma das três primeiras sílabas da primeira estrofe é acompanhada de uma batida de caixa e os demais instrumentos executando seus movimentos na mesma sincronia, com dois acentos na sequência acompanhando as duas sílabas finais. Todo o trecho é cantado acompanhado de vocais de apoio fortes.

Veja o Reich em chamas
Tente salvar Berlim em vão
É uma estrada através da morte e da dor

⁴⁴⁵ Ibid., p. 262.

⁴⁴⁶ BESSEL, Richard. **Alemanha 1945**: da guerra à paz. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 118-119.

⁴⁴⁷ Em entrevista ao site *Metal Blast*, Joakim Bróden afirmou que a canção *Hearts of Iron* foi baseada no livro *Fim de jogo, 1945*, de David Stafford, que lhe teria sido dado por um fã. Contudo, a obra de Stafford não faz nenhuma menção a Wenck, enquanto o livro de Beevor não apenas o faz com riqueza de detalhes, como ainda usa expressões em alemão em pontos estratégicos de sua narrativa que foram integralmente incorporados à canção pelo *Sabatón*. Logo, cremos convictamente que a declaração de Bróden foi um mero engano, baseado no fato de que tanto a obra de Stafford quanto a de Beevor são dedicadas a analisar o fim do Terceiro Reich em 1945.

Na outra margem, está o fim da guerra.⁴⁴⁸

Um padrão semelhante é mantido nas demais estrofes, até que a última se conecta com um curto instrumental de transição para o segundo verso. O andamento rítmico tanto desta passagem transitória quanto do instrumental dos versos é muito semelhante ao de *Uprising* que, como dissertamos no capítulo 2, é um andamento que costuma ser utilizado em músicas que buscam construir um clima de progressão, de marcha, para seus ouvintes, aproveitando que este tipo de linguagem sonora é relativamente popular, o que facilita sua compreensão.

A seguir, entramos no segundo e terceiro versos.

Quem poderia acreditar
 Parece que nada foi alcançado
 Basta andar um dia, percorrer todo o caminho
 Os fronts estão se fechando

Enquanto o fim se aproxima
 O 12º Exército interfere
 Abram uma rota, tirem as pessoas,
 Suas forças se espalham escassas⁴⁴⁹

As três primeiras estrofes remetem à destruição de Berlim e o sentimento de seus cidadãos de que todas as promessas da cúpula nazista foram em vão, e que nada de benéfico ou duradouro havia sido conquistado. As estrofes seguintes estão mais próximas da atuação de Wenck e seu exército.

Diante da situação catastrófica da Batalha de Berlim, Wenck e seu chefe do estado-maior, o coronel Günther Reichhelm, decidiram

⁴⁴⁸ SABATON. Hearts of Iron. J. Brodén. [Compositor]. In: _____. **Heroes**. Nuclear Blast Records, 2014. 1 CD (ca. 37 min) Faixa 10 (4 min 28s). No original: “See the Reich in flames/Try to save Berlin in vain/It’s a road through death and pain/On the other shore, there’s the end of the war” (tradução livre do autor).

⁴⁴⁹ SABATON. Hearts of Iron. J. Brodén. [Compositor]. In: _____. **Heroes**. Nuclear Blast Records, 2014. 1 CD (ca. 37 min) Faixa 10 (4 min 28s). No original: “Who could ever have believed,/Seems like nothing’s been achieved/Just to walk a day, go all the way/The fronts are closing in/As the end is drawing near, the 12th army interfere/Open up a route/Get people out/It’s forces spread out thin” (tradução livre do autor).

mandar uma pequena parte de seu efetivo para Potsdam e, com o restante, socorrer os remanescentes do 9º Exército de Busse na floresta do Spree, com quem eles mantinham contato por rádio.⁴⁵⁰ No processo, civis acabariam também sendo salvos. Em resumo, as duas missões poderiam ser resumidas da seguinte maneira: “Uma era subir até Potsdam com o grosso da Divisão *Hutten* para abrir um corredor de escape. A outra era ajudar o Nono Exército a salvar-se”.⁴⁵¹ A dramaticidade das condições de execução das duas tarefas é amplificada por Bróden, que atinge as notas mais altas na última estrofe do segundo verso.

É o fim da guerra
(Mantenham o corredor!)
Alcancem a margem do Elba⁴⁵²

A ponte (cuja segunda estrofe é cantada apenas pelo coral de vocais de fundo, mixando vozes masculinas e femininas) faz referência à decisão de Walther Wenck de focar no salvamento de vidas, ao invés de insistir em uma batalha perdida seguindo as ordens de um Hitler iludido por uma chance de vitória inexistente. Chegamos ao refrão:

É o fim, a guerra foi perdida
Mantendo-os a salvo até o rio ser atravessado
Não é uma batalha, é uma operação de resgate
Mantendo sua posição até o último pelotão
“Depressa, nós estamos esperando por vocês”
Homens do 9º [Exército] e também civis
Despossuídos, se rendendo ao ocidente⁴⁵³

⁴⁵⁰ BEEVOR, Antony. **Berlim 1945**: a queda. 9ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2011, p. 361.

⁴⁵¹ *Ibid.*, p. 410.

⁴⁵² SABATON. *Hearts of Iron*. J. Brodén. [Compositor]. In: _____. **Heroes**. Nuclear Blast Records, 2014. 1 CD (ca. 37 min) Faixa 10 (4 min 28s). No original: “It’s the end of the war/(Hold the corridor!)/Reach for Elbe’s shore” (tradução livre do autor).

⁴⁵³ SABATON. *Hearts of Iron*. J. Brodén. [Compositor]. In: _____. **Heroes**. Nuclear Blast Records, 2014. 1 CD (ca. 37 min) Faixa 10 (4 min 28s). No original: “It’s the end, the war has been lost/Keeping them safe ’til the river’s been crossed/Nicht ein Schlacht, ein Rettungsaktion/Holding their ground ’til

Instrumentalmente, o refrão é talvez o ponto mais pesado e épico da canção. A bateria executa acentos com pratos de ataque e batidas de caixa em média a cada duas sílabas, as guitarras executam suas notas com palhetadas contínuas e mais rápidas que no restante da canção, e as estrofes ímpares são todas cantadas com os corais formados pelos vocais de apoio, intercalados pelas estrofes pares cantadas apenas por Joakim Bróden.

Com relação ao seu conteúdo lírico, o refrão faz referência à decisão de Walther Wenck de tentar salvar o máximo de soldados e civis que fosse possível, criando um corredor de defesa para que aqueles que estivessem em fuga tentassem atravessar o rio Elba e se render aos aliados estadunidenses, os quais tinham um histórico muito menos agressivo de tratamento aos civis e militares que se rendiam do que os soviéticos.

A terceira estrofe, cantada em alemão (*Nicht ein Schlacht, ein Rettungsaktion*), é uma das partes inspiradas em passagens do livro de Antony Beevor. Segundo o autor, Wenck objetivava “abrir à força um corredor desde o Elba, para permitir a soldados e civis escapar tanto à luta sem sentido quando ao Exército Vermelho. Seria uma *Rettungsaktion* – uma operação de resgate”.⁴⁵⁴

Quem sobreviverá e quem morrerá?
A sorte de guerra irá decidir
Aqueles que atravessaram, sem perdas,
Têm um motivo para refletir

Não é sobre Berlim
Não é sobre o Reich,
É sobre os homens que lutaram por eles
Que paz eles podem esperar?⁴⁵⁵

the final platoon/“Hurry up, we’re waiting for you”/Men of the 9th, and civilians too/Dispossessed, surrendering to the west” (tradução livre do autor).

⁴⁵⁴ BEEVOR, Antony. **Berlim 1945**: a queda. 9ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2011, p. 360.

⁴⁵⁵ SABATON. Hearts of Iron. J. Brodén. [Compositor]. In: _____. **Heroes**. Nuclear Blast Records, 2014. 1 CD (ca. 37 min) Faixa 10 (4 min 28s). No original: “Who’ll survive and who will die?/Up to Kriegsglück to decide/Those who made it cross, without a loss/Have reason to reflect/It is not about Berlin/It

Instrumentalmente, esta passagem é idêntica aos segundo e terceiro verso da canção, onde as ausências pontuais das guitarras (que aparecem apenas nas últimas estrofes de cada verso) dão ênfase aos vocais e ao andamento rítmico. Do ponto de vista lírico, o primeiro verso também contém uma expressão em alemão inspirada por outra passagem da obra de Antony Beevor, referente ao penúltimo dia da operação de Wenck para salvar soldados e civis, numa travessia perigosa onde muitas vidas acabaram se perdendo, a despeito dos esforços do 12º Exército.

Em 6 de maio, a cabeça-de-ponte circundante fora comprimida para oito quilômetros de largura e dois de profundidade e os batalhões que defendiam o perímetro estavam praticamente sem munição. O bombardeio soviético dos tanques, da artilharia e dos lançadores de foguetes Katyusha matava milhares dos que ainda formavam fila para cruzar as pontes de pista única. *Era uma questão de “Kriegsglück – a “sorte de guerra”, se alguém morreria nos últimos momentos.*⁴⁵⁶ (grifo nosso).

As duas últimas estrofes do primeiro verso remetem aos prováveis pensamentos dos sobreviventes diante dos horrores dos últimos dias de guerra na Europa, tanto para aqueles que agora viam o regime nazista como responsáveis pelo destino de Berlim quanto os que se sentiam vítimas de hordas de estrangeiros, acabando com o sonho do Reich de mil anos.

Já as duas primeiras estrofes do segundo verso acima apresentado é outra passagem inspirada em *Berlim 1945*:

Ordens detalhadas foram dadas imediatamente e, mais tarde, no mesmo dia [23 de abril], o general Wenck dirigiu-se num Kübelwagen para falar aos jovens soldados, tanto os que atacariam para nordeste na direção de Potsdam quanto os que deviam avançar rumo a Treuenbrietzen e Beelitz, onde o complexo hospitalar estava ameaçado. “Rapazes, terão de entrar nessa mais uma vez, disse-lhes Wenck. “*O caso não é mais Berlim,*

is not about the Reich/It’s about the men, who fought for them/What peace can they expect?” (tradução livre do autor).

⁴⁵⁶ BEEVOR, Antony. Op. Cit., p. 487.

não é mais o Reich”. Sua tarefa era salvar as pessoas da luta e dos russos. Hans-Dietrich Genscher, jovem sapador do Décimo Segundo Exército, descreveu suas emoções como “um sentimento de lealdade, uma sensação de responsabilidade e camaradagem” (grifo nisso).⁴⁵⁷

O autor ainda continua: “A liderança de Wenck fez soar uma corda poderosa, ainda que as reações variassem entre os que acreditavam numa operação humanitária e os mais dispostos a investir sobre os russos em vez dos aliados ocidentais”.⁴⁵⁸

A música passa novamente pela ponte e o refrão, chegando a um verso cantado em coro, cuja condução rítmica mantém seu andamento, mas é conduzida apenas pelo bumbo, acompanhado do teclado. Na segunda vez que o verso é cantado, a bateria executa viradas de caixa semelhantes às de baterias de bandas militares.

Veja a cidade queimar do outro lado
Caindo em chamas enquanto dois mundos colidem
Quem pode agora olhar para trás com um senso de orgulho?
Na outra margem, está o fim da guerra⁴⁵⁹

Eis que surge o solo da música conduzido ritmicamente da mesma forma que os versos comuns da canção e sem o apoio da guitarra base. O solo em si é, na verdade, uma adaptação para a guitarra de um trecho da Ária na corda sol da Suíte n° 3 para orquestra em ré maior, BWV 1068, de Johann Sebastian Bach. Sobre a opção de colocar um trecho de Bach na canção, Pär Sundström afirmou:

Nós fomos inspirados por *Accept*, não é preciso dizer mais que isso. *Accept* tocou “Für Elise” na

⁴⁵⁷ Ibid., p. 361. Hans-Dietrich Genscher viria a se tornar Ministro das Relações Exteriores e Vice-Chanceler da Alemanha Ocidental (e da Alemanha unificada), tendo tido influência política considerável na queda do muro de Berlim e a reunificação da Alemanha.

⁴⁵⁸ Idem.

⁴⁵⁹ SABATON. Hearts of Iron. J. Brodén. [Compositor]. In: _____. **Heroes**. Nuclear Blast Records, 2014. 1 CD (ca. 37 min) Faixa 10 (4 min 28s). No original: “See the city burn on the other side/Going down in flames as two worlds collide/Who can now look back with a sense of pride?/On the other shore, there’s the end of the war” (tradução livre do autor).

música *Metal Heart* e nós pensamos que aquilo era brilhante, e finalmente quando nós tínhamos em mãos a música *Hearts of Iron* nós estávamos ouvindo os acordes e “uau”, eram na verdade os mesmos acordes da Ária na corda Sol, então nós a colocamos lá.⁴⁶⁰

Após a execução do solo inspirado em Bach, a banda volta ao refrão, e instrumentalmente continua com a mesma execução após passar pela letra do refrão; no entanto, a letra volta para o verso pré-solo, que é executado duas vezes por Joakim Bróden e os vocais de apoio. Na segunda execução, uma das guitarras inicia um solo que é executado no meio da letra, e na terceira vez, apenas os vocais de apoio continuam executando este trecho da letra, enquanto Bróden canta o primeiro verso da canção, presente na introdução. A música permanece assim e aos poucos se encerra em *fade-out*.⁴⁶¹

Hearts of Iron possui uma série de elementos que a configuram como uma das canções mais épicas da banda. Corais muito presentes (por vezes cantando trechos sem o vocal principal), teclados constantes, um solo inspirado em Bach e um refrão cujo impacto é bastante amplificado pelo uso constante de acentos. Além disso, possui uma letra cujo tema chama a atenção pelo seu significado, e pelo fato de que Walther Wenck, caso fosse alcançado pelas autoridades nazistas, possivelmente seria fuzilado por traição, ao desobedecer às ordens expressas vindas do bunker de Hitler.⁴⁶²

⁴⁶⁰ Jon May. “Hearts of Iron: an interview with Sabaton”. 2014. Disponível em <<http://www.metalblast.net/interviews/hearts-of-iron-an-interview-with-sabaton/>> Acesso em 09 Jan 2015. No original: “We are inspired by Accept, there’s no need to say anything else. Accept did “Für Elise” on the Metal heart song and we thought it was brilliant, and finally when we had the song “Hearts of Iron” we were listening to the chords of it and wow, this actually has the same chords as “Air on a G string”, so we can put that in here” (tradução livre do autor).

⁴⁶¹ O oposto de *fade-in*, quando a música termina com seu volume sendo gradativamente diminuído até o silêncio.

⁴⁶² Apesar da proximidade do fim do conflito e da possibilidade de Wenck cair em mãos alemãs ser pouco provável, o fuzilamento não era uma possibilidade a ser ignorada. Hermann Fegelein, general das SS e cunhado de Hitler – pelo fato de ter se casado com a irmã de Eva Braum –, foi executado em 28 de abril por deserção, ao tentar fugir de Berlim.

Após uma difícil negociação com o general estadunidense William Simpson, que se recusou a construir pontes para a travessia de soldados e não estava disposto a receber civis, que iriam voltar para suas casas logo em seguida de qualquer maneira (e levando em conta que seria difícil alimentar todos os refugiados), a travessia do Elba começou em cinco de maio e terminou no dia sete. Durante esta, o fogo da artilharia soviética se aproximava, causando pesadas baixas entre civis e soldados, fazendo com que o perímetro do exército dos EUA recuasse e, dessa forma, dando aos refugiados a chance de atravessar, sem a filtragem até então feita pelos estadunidenses.⁴⁶³ “Muita gente que não conseguiu cruzar o Elba se matou”, afirmou Reichhelm. “Outros tentaram cruzar o rio largo e rápido usando barcos a remo e jangadas feitas de tábuas ou latas de combustível amarradas”.⁴⁶⁴ Beevor complementa:

Os destacamentos americanos do outro lado ainda tentavam manda-los de volta, mas eles retornavam. O general von Edelshein afirmou que os soldados americanos receberam ordens de atirar nos barcos com refugiados civis, mas isso é incerto. Nadadores mais fortes levaram a ponta de um cabo de comunicação preso nos dentes e o amarraram a uma árvore ou raiz na outra margem. Nadadores mais fracos, mulheres e crianças agarravam-se em seu caminho pelo rio nestas linhas improvisadas, mas elas arrebentavam com frequência. Dezenas de soldados e civis se afogaram na tentativa de cruzar o rio, talvez até várias centenas deles.⁴⁶⁵

Em sete de maio, a travessia havia terminado. Wenck atravessou por último, prestes a ser capturado pelos soviéticos, que atiraram contra seu barco e acabaram ferindo alguns soldados, um mortalmente.⁴⁶⁶

De acordo com os números apresentados em diferentes momentos por Beevor, a estimativa é que a decisão de Walther Wenck

⁴⁶³ BEEVOR, Antony. **Berlim 1945**: a queda. 9ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2011, p. 485-487.

⁴⁶⁴ *Ibid.*, p. 487.

⁴⁶⁵ *Ibid.*, p. 488.

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 489.

de salvar soldados e civis foi responsável pelo salvamento de mais de 200.000 pessoas, podendo chegar a 250.000.

Hearts of Iron, assim como outras canções na carreira do *Sabaton*, fizeram com que a banda fosse interpretada muitas vezes como formada por nazistas, ou ao menos simpatizantes, a ponto de seu primeiro álbum, *Primo Victoria*, ter sido impedido de ser lançado na Alemanha em um primeiro momento sob a alegação de ser fruto de uma banda nazista. Sobre isso, Bróden se pronunciou em entrevista:

O primeiro lançamento teve essa controvérsia, mas nós demos um jeito de conseguir que o álbum fosse lançado na Alemanha, de qualquer modo. Então nós começamos a cantar sobre o império sueco [N.A.: no álbum *Carolus Rex*, de 2012], e enquanto o resto do mundo achou legal, na Suécia foi potencialmente problemático, porque *Carolus Rex*, Carlos XII, é às vezes usado como símbolo para radicais de extrema-direita (eu não sei por que, levando em conta que lutava por várias coisas que são contra o que as pessoas de extrema-direita lutam!). Então, agora que nós estamos bem no resto do mundo, as pessoas na Suécia, que nunca pensaram sobre isso antes, nos perguntam se somos nazistas. Eu não sei nem como eles chegam a essa conclusão; nós temos cantado sobre Segunda Guerra Mundial, literalmente cantando a estrofe “o Reich se erguerá” [N.A.: trecho da canção *Rise of Evil*, de 2006, sobre a ascensão de Hitler ao poder], e ninguém nunca nos perguntou isso na Suécia. Agora, nós cantamos sobre eventos que aconteceram trezentos anos atrás, e subitamente viramos nazistas. Isso é estúpido: minha mãe vem da República Tcheca! Eu seria considerado um sub-humano pela ideologia Nazista. É um tanto quanto interessante pensar que, na Suécia, quando nós estamos viajando para Israel para um show, a mídia nos acusa de sermos pró-Israel e antimuçulmanos. A mesma mídia que nos chama de nazistas!⁴⁶⁷

⁴⁶⁷ Jon May. “Hearts of Iron: an interview with Sabaton”. 2014. Disponível em <<http://www.metalblast.net/interviews/hearts-of-iron-an-interview-with->

Por um lado, a representação de eventos de guerra de diferentes pontos de vista (cujos contextos carregam uma inerente bagagem política, ideológica e cultural) traz à banda críticas oriundas de diversos países e espectros políticos. Por outro, isso permite que um maior público se identifique com suas canções, aumentando sua base de fãs ao dialogar com estados afetivos dos sujeitos, como sentimentos de patriotismo, respeito ao sacrifício de veteranos de guerra, histórias de vida de suas famílias, vítimas da guerra, entre outros.

4.5 Memórias de guerra no pós-guerra: o passado que não passa.

Dentro da Alemanha, as memórias relacionadas à Segunda Guerra Mundial e ao Holocausto dificilmente passam incólumes em debates públicos, especialmente quando reascendidas por exemplares da indústria cultural, como filmes, livros, músicas, etc. Para a Alemanha, mais do que um acontecimento do passado a ser esquecido, as disputas pela memória envolvendo este passado estão no cerne, também, de disputas políticas e construções de identidades.

No imediato pós-guerra, cerca de 26 milhões de alemães perderam suas casas e os pontos de referência de suas vidas cotidianas, tanto materiais quanto relacionados a vínculos sociais. Os que ainda possuíam moradia, em geral, sofriram com a superlotação e a falta de estrutura decorrente da destruição de suas cidades e moradas. Mas não

sabaton/> Acesso em 09 Jan 2015. No original: The first release had this controversy, but we managed to get the album released in Germany anyway. Then we started singing about the Swedish empire, and while the rest of the world thought it was cool, in Sweden it potentially problematic, because Carolus Rex, Charles The Twelfth, is sometimes used as a figurehead by right-wing extremists (I don't know why, since he stood for a lot of things that are against what far-right people stand for!). So, now that we're good in the rest of the, people in Sweden, who've never thought about this before, ask us if we're Nazis. I don't know how they can even come to this conclusion; we've been singing about World War II, literally singing the words "the Reich will rise", and nobody asked us that in Sweden. Then, we sing about events that happened 300 years ago, and now we're suddenly Nazis. It's stupid; my mother is from the Czech Republic! I would be considered subhuman according to the Nazi ideology. It's quite interesting though that, in Sweden, when we were travelling to Israel for a show, the media was reporting that we were pro-Israel and anti-Muslim. The same media that called us Nazis!" (tradução livre do autor).

era apenas o que acontecia aos alemães, mas também como estes reagiam às dificuldades, que desgastou laços e vivências. Aqueles que tinham se beneficiado e sido cúmplices de um regime racista e assassino, corriam o risco não apenas de ter que prestar contas aos aliados, mas aprender a lidar com seu passado, ainda imediato. “Em geral, a população alemã estava abatida física, econômica e psicologicamente, numa dimensão sem precedentes na história recente”.⁴⁶⁸

Robert Moeller apresenta dados um pouco mais precisos a respeito das dificuldades encontradas pelos alemães no imediato pós-guerra. Segundo o autor, os bombardeios dos Aliados mataram mais de 600.000 civis e feriram outros 800.000. Cerca de 7.5 milhões de sobreviventes estavam desabrigados, e outros doze milhões foram expulsos de territórios do leste, mesmo aqueles que já viviam nestas regiões antes das invasões alemãs, dos quais meio milhão morreu no processo. As estimativas dos estupros cometidos pelo Exército Vermelho são pouco precisas, mas acredita-se que estejam na casa de 1.5 milhão, sendo pelo menos 110.000 deles apenas em Berlim.⁴⁶⁹

Os estupros foram, talvez, o mais complicado dos problemas com o quais a população alemã teve que lidar, e que é seguidamente relembrado nas retóricas de vitimização dos sobreviventes e seus descendentes. Para Norman Naimark, o estupro,

em contraste com o assassinato ou assalto com uma arma mortal, ou cativoiro, seu caráter fortemente pessoal e ostensivamente sexual criou uma mortalha de silêncio sobre sua perpetração. Homens não gostam de falar sobre estupros quando estão relacionados a suas esposas e filhas por conta da suposta “vergonha” que traz a eles e à sua família. Mulheres evitam o assunto por algumas das mesmas razões.⁴⁷⁰

⁴⁶⁸ BESSEL, Richard. **Alemanha 1945: da guerra à paz**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 20-21.

⁴⁶⁹ MOELLER, Robert G. German as victims?: thoughts on a post-Cold War history of World War II's legacies. **History & Memory**, v. 17, n 1/2, 2005, p. 147-194. Disponível em

<https://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/history_and_memory/v017/17.1moeller.html> Acesso em 18 dez 2015, p. 151.

⁴⁷⁰ NAIMARK, Norman M. “The persistence of ‘the postwar’: Germany and Poland”. In: BIESS, Frank; MOELLER, Robert G. **Histories of the aftermath:**

A dureza da ocupação não se deu apenas pela atuação soviética. Nenhum dos quatro grandes envolvidos com a ocupação da Alemanha – Estados Unidos, União Soviética, Grã-Bretanha e França – dispensaram gentileza para com os ocupados, e fora os soviéticos, os franceses atuaram com especial violência, buscando uma vingança contra os anos de ocupação e a humilhante derrota de 1940.⁴⁷¹

No leste, em territórios outrora ocupados por nazistas, iniciou-se um intenso processo de expulsão de alemães residentes das naquelas regiões. Segundo Richard Bessel, a experiência foi muito traumática.

Acompanhada, em geral, de violência física e sexual, a expulsão seguia um padrão não muito diferente daquilo que o regime nazista fez com poloneses e outros durante a guerra. Na Tchecoslováquia e na Polônia, alemães eram espancados e estuprados, obrigados a realizar tarefas humilhantes, sujeitos à violência sádica dos campos de trabalhos forçados (às vezes nos mesmos lugares – como em Theresienstadt – onde os nazistas tinham mantido seus campos de concentração), e obrigados a usar braceletes ou letras nas mangas para identificar seu grupo étnico. Alguns eram mortos aleatoriamente, outros arrancados de casa e arrebanhados em vagões ferroviários de transporte de gado para longas jornadas em temperaturas inclementes.⁴⁷²

No leste, a falta de segurança era crônica. Até meados de 1946, as antigas províncias prussianas eram seguidamente invadidas por estrangeiros em busca de saques. Bandos de poloneses iam até diversas cidades para, em um ímpeto revanchista, saquear tudo o que fosse possível: comida, roupas, mobília e quaisquer objetos de valor. Não

the legacies of the Second World War in Europe. Nova York: Berghahn Books, 2010, p. 19-20. No original: “Yet in contrast to murder, assault with a deadly weapon, or false imprisonment, its highly personal and ostensibly sexual character has created a pall of silence about its perpetration. Men do not like to talk about rape when it relates to their wives and daughters because of the supposed “shame” it brings on them and on the family. Women avoid the subject for some of the same reasons” (tradução livre do autor).

⁴⁷¹ BESSEL, Richard. **Alemanha 1945**: da guerra à paz. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 206.

⁴⁷² *Ibid.*, p. 212.

havia como impor a lei, e os alemães tornavam-se vítimas indefesas dos saques. “Em Wroclaw, Boleslaw Drobner (o prefeito polonês da cidade) calculou que 60% dos poloneses que chegaram à cidade em 1945 tinham o saque como objetivo”.⁴⁷³

Todas estas dificuldades enfraqueceram os laços de solidariedade social e influenciaram as pessoas a se concentrarem em seus horizontes pessoais, sepultando memórias do início da guerra, quando fora a Alemanha a perpetradora de imensa brutalidade. Viram-se como vítimas de forças fora do seu controle.⁴⁷⁴ É, portanto, de se admirar que os alemães tenham, em poucos anos, superado grande parte das adversidades.

Segundo Richard Bessel, é possível enumerar cinco principais características da derrota alemã em 1945 responsáveis por abrir caminho para o admirável êxito da recuperação posterior. Seriam elas: a totalidade da derrota (uma derrota total, num embate que continuou até mesmo dias depois do suicídio de Hitler); a falência absoluta do Nacional-Socialismo para o próprio povo alemão, horrorizado em sua maioria com as revelações dos crimes cometidos; a dureza da ocupação aliada, tanto em termos econômicos e burocráticos, quanto também na esfera da vida cotidiana, tomada por abusos e violências; a extensão das perdas humanas e materiais, que destruiu qualquer esperança revanchista; por fim, a dedicação alemã às preocupações diárias com a escassez de comida, água potável, moradia, transportes, recursos energéticos, entre outras necessidades.⁴⁷⁵

Neste momento, mas também em anos posteriores, os alemães não tardaram a culpar os ocupantes – especialmente os soviéticos – pelas grandes atrocidades da guerra, minimizando os crimes de seu próprio povo. “Nos anos 50, poucas pessoas queriam examinar ‘o passado alemão’ de perto. Então algo como um pacto de silêncio foi feito: vocês se calam sobre heroísmo, nós nos calamos sobre crimes”.⁴⁷⁶ Para Frank Biess, a guerra

interrompeu ligações tanto horizontais (entre membros de uma sociedade) quanto verticais (entre indivíduos e governos). A mobilização (e

⁴⁷³ Ibid., p. 218.

⁴⁷⁴ Ibid., p. 322-323.

⁴⁷⁵ Ibid., p. 369-373.

⁴⁷⁶ REEEMTSMA, Jan Philipp. “Sobre crimes de guerra”. In: BARTOV, Omer; GROSSMANN, Atina; NOLAN, Mary (org). **Crimes de guerra: culpa e negação no Século XX**. Rio de Janeiro: Difel, 2005, p. 47-48.

controle) das emoções foi central para este processo de forjar novamente laços sociais, tanto em níveis nacionais como transnacionais e subnacionais.⁴⁷⁷

Contudo, diferentes eventos históricos e lançamentos de livros, filmes, séries de TV e outros produtos, foram responsáveis por afetar diretamente a construção de memórias, ao menos no âmbito público. Entre eles, está a divisão da Alemanha em dois países, sob a influência bipolar da Guerra Fria. Não poderemos dar conta de falar sobre todos os eventos históricos e produtos da indústria cultural neste capítulo, mas apresentaremos alguns que julgamos relevantes, apoiados na bibliografia que dispomos durante sua escrita.

Um dos aspectos notáveis da transformação de mentalidades na Alemanha foi o fim da glorificação do militarismo, herança especialmente da cultura militar prussiana. As consequências da Segunda Guerra Mundial levaram a maioria da população a olhar a guerra com desprezo e repulsa.⁴⁷⁸

Na então criada Alemanha Ocidental, histórias de perda e sofrimento ganharam espaço. O primeiro chanceler do país, Konrad Adenauer, se dirigiu ao *Bundestag* em setembro de 1949 em um discurso que clama pela rápida recuperação da BDR, em detrimento de discussões de caráter memorialístico.

O “principal objetivo” do novo estado, Adenauer prometeu, seria “batalhar por justiça social e o alívio da miséria”. A Alemanha era uma nação de vítimas que precisavam ter suas necessidades atendidas. A recuperação econômica era o pré-requisito essencial para alcançar a “distribuição dos fardos” (*Lastenausgleich*) entre aqueles que

⁴⁷⁷ BIESS, Frank. “Feelings in the aftermath: toward a History of postwar emotions”. In: _____; MOELLER, Robert G. **Histories of the aftermath: the legacies of the Second World War in Europe**. Nova York: Berghahn Books, 2010, p. 41. No original: “had disrupted horizontal (i.e., among members of a society) as well as vertical bonds (between individuals and governments). The mobilization (and control) of emotions was central to this process of re-forging social bonds, on the national as well as the transnational and subnational levels” (tradução livre do autor).

⁴⁷⁸ BESSEL, Richard. **Alemanha 1945: da guerra à paz**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 377.

sofreram enormes perdas e aqueles a quem o destino poupou.⁴⁷⁹

O mesmo Exército Vermelho que libertou a Alemanha dos nazistas, de acordo com a visão da Alemanha Oriental (a República Democrática Alemã, ou *Deutsche Demokratische Republik*, DDR), foi o Exército que, para a Alemanha Ocidental, empreendeu destruição e barbárie, a partir dos relatos de sobreviventes e pesquisas financiadas pelo Estado na BDR. Os alemães expulsos do leste eram “recolonizadores” na retórica da DDR e “expulsos” na da BDR. Os prisioneiros de guerra eram, na Alemanha Oriental, prisioneiros que receberam uma educação antifascista que os reabilitou, enquanto na Alemanha Ocidental eram sobreviventes das brutalidades comunistas.⁴⁸⁰

Na memória publicamente construída na BDR, os alemães poderiam abordar seus status de vítimas a partir dos horrores empreendidos pela ocupação, especialmente soviética, enquanto na versão oficial da DDR, os alemães podiam falar publicamente sobre seu sofrimento e vitimização no que concerne aos bombardeios empreendidos pelas potências capitalistas imperialistas e suas “armas de destruição em massa” (*Massenvernichtungswaffen*).⁴⁸¹ Aqueles que vestiram uniforme para lutar pelo nazismo eram, também, considerados vítimas da enganação fascista, compatriotas que se deixaram enganar.⁴⁸² Nisso, havia pouca discordância entre as duas Alemanhas.

Era conveniente, tanto para os Estados Unidos quanto para a União Soviética, que as memórias fossem tratadas com cuidado. Não era proveitoso para o processo de reconstrução em ambas as Alemanhas e suas integrações com os demais países que os crimes nazistas fossem

⁴⁷⁹ MOELLER, Robert G. German as victims?: thoughts on a post-Cold War history of World War II's legacies. **History & Memory**, v. 17, n 1/2, 2005, p. 147-194. Disponível em

<https://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/history_and_memory/v017/17.1moeller.html> Acesso em 18 dez 2015, p. 156. No original: “The “highest objective” of the new state, Adenauer promised, would be “to strive for social justice and the alleviation of misery.” Germany was a nation of victims whose needs must be met. Economic recovery was the essential prerequisite to achieve the “distribution of burdens” (*Lastenausgleich*) among those who had suffered enormous losses and those whom fate had spared” (tradução livre do autor).

⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 161.

⁴⁸¹ *Ibid.*, p. 154.

⁴⁸² *Ibid.*, p. 155.

constantemente revisitados. No caso da Alemanha Ocidental, é notável a mudança de postura de Dwight D. Eisenhower, o supremo comandante dos Aliados na Europa. Em 1945, este afirmava que a *Wehrmacht* e seus oficiais eram idênticos a Hitler, enquanto menos de seis anos depois, mudava seus argumentos:

Num pronunciamento oficial, articulado por representantes da Alemanha Ocidental e pelo Alto Comissariado Americano, Eisenhower agora dizia “haver uma diferença real entre os oficiais e soldados comuns e Hitler e seu grupo criminoso”. “O soldado alemão, como tal”, Eisenhower tranquilizou os alemães, não havia perdido “sua honra”; os “atos desprezíveis e desonrosos” cometidos por um punhado de indivíduos não devem refletir sobre a grande maioria dos alemães em uniformes.⁴⁸³

Nas duas nações, as memórias sobre as vítimas diretas do terror nazista eram lembradas de maneira seletiva. Pelo menos de um ponto de vista estritamente oficial, a Alemanha Ocidental admitia que crimes haviam sido cometido contra judeus, enquanto na Alemanha Oriental, os judeus eram mesclados com as “vítimas do fascismo”, indiscriminadamente. No entanto, em ambos os países, outras vítimas da perseguição (ciganos, homossexuais, Testemunhas de Jeová, entre outros) tiveram seu direito de clamar por seu sofrimento negado. Na BDR essa exclusão se estendia a comunistas, por serem considerados leais a um regime autoritário.⁴⁸⁴

O regime político na BDR ganhou aceitação primeiramente através de sua conexão com o então chamado milagre econômico; nesse sentido, o discurso de vitimização alemã foi gradualmente sendo substituído pelo orgulho da reconstrução bem sucedida. Já na DDR, o socialismo estatal se estabeleceu a partir da presença militar soviética e da repressão política, um sistema que garantia novos privilégios para grupos até então em desvantagem, e a atenção dada ao que fosse considerado um heroísmo de caráter antifascista. Foi na DDR que a geração da Juventude Hitlerista se desenvolveu e ascendeu socialmente sob os auspícios do Estado. Ainda que costumassem ser fortemente

⁴⁸³ BESSEL, Richard. **Alemanha 1945**: da guerra à paz. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 209.

⁴⁸⁴ MOELLER, Robert G. Op. Cit., p. 162.

identificados com o nazismo e, mais tarde, mobilizados para a guerra, sua autoestima foi destroçada pelo fim do conflito. Isso fez deles um alvo ideal para as autoridades da DDR, que prometeram a eles não apenas perdão, mas também uma completa reorientação ideológica e social.⁴⁸⁵

A geração do imediato pós-guerra em ambas as Alemanhas cresceu sem uma memória de guerra que fosse verdadeiramente sua. Nestes cenários extremamente complexos, a formação de identidades foi ativamente afetada pela relação entre as memórias oficiais e as memórias transgeracionais,⁴⁸⁶ numa intrincada relação entre o público e o privado.

Temos que levar em consideração algumas questões para apresentar alguma reflexão minimamente satisfatória entre as memórias oficiais e as transgeracionais.

Em primeiro lugar, interpretações oficiais/nacionais do passado servem como um fator de integração para grupos diversos e suas diferentes experiências em uma narrativa compartilhada, que ao mesmo tempo, exclui narrativas que a contradizem. Ela demonstra o que pode ser dito sem implicar represálias de caráter moral ou judicial, e institui legitimação política. Contudo, estas memórias oficiais só têm condição de sobreviver e atingir seus objetivos se tiverem respaldo nas experiências da população e narrativas populares da maioria da sociedade. Em segundo lugar, dentro deste diálogo entre memórias privadas e públicas, interpretações do passado são comunicadas, formuladas e enxergadas como críveis. As dificuldades compartilhadas nas memórias de um pós-guerra representam uma ligação real entre os sujeitos e, conseqüentemente, com discursos oficiais e memórias coletivas.⁴⁸⁷ Trata-se de algo maior do que apenas uma imposição vertical de narrativas. Há, em certa medida, uma efetiva atuação popular no processo de estabilização memorialística.

Dois dos eventos históricos que mexeram as peças do tabuleiro deste xadrez de memórias e narrativas, que deram maior respaldo a

⁴⁸⁵ WIERLING, Dorothee. “Generations as narrative communities: some private sources of public memory in postwar Germany”. In: BIESS, Frank; MOELLER, Robert G. **Histories of the aftermath: the legacies of the Second World War in Europe**. Nova York: Berghahn Books, 2010, p. 105.

⁴⁸⁶ Para uma discussão mais aprofundada sobre o conceito de memória transgeracional: HALBWACHS, Maurice. **Memória Coletiva**. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1990.

⁴⁸⁷ WIERLING, Dorothee. Op. Cit., p. 115.

narrativas de responsabilidade alemã, foi o julgamento de Adolf Eichmann (tenente-coronel das SS e considerado responsável pela logística da Solução Final) em Jerusalém, em 1961, e em 1963, o julgamento em Frankfurt de vinte guardas de Auschwitz, tendo este último maior impacto na Alemanha que o primeiro. Tendo durado cerca de três meses, o processo rendeu aos alemães do lado ocidental informações diárias sobre os crimes cometidos por seus compatriotas no campo de extermínio nazista mais infame.⁴⁸⁸ Mais do que abalar as memórias de muitos alemães, eventos como este “privavam os soldados alemães do sentimento de terem lutado uma guerra honrada”.⁴⁸⁹ Mas, como afirma Jan Philipp Reemtsma, a participação de soldados da *Wehrmacht* permaneceu de fora do debate.⁴⁹⁰

Em outubro de 1969, a maioria do parlamento da Alemanha Ocidental elegeu o primeiro chanceler de esquerda da Alemanha em mais de 40 anos, o político Social-Democrata Willy Brandt, para o cargo de chanceler. Willy, tendo lutado na resistência norueguesa contra os nazistas durante a Segunda Guerra Mundial, buscou que a BDR encarasse seu passado com sobriedade, não apenas por aqueles que experimentaram o nazismo, mas também para quem nasceu após ele, com o argumento de que “ninguém está livre da história que herdou”.⁴⁹¹ O reconhecimento público dos crimes alemães contra poloneses e judeus durante uma visita a Varsóvia em dezembro de 1970 foi um importante passo para, gradativamente, deixar de lado as narrativas de vitimização

⁴⁸⁸ MOELLER, Robert G. German as victims?: thoughts on a post-Cold War history of World War II's legacies. **History & Memory**, v. 17, n 1/2, 2005, p. 147-194. Disponível em <https://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/history_and_memory/v017/17.1moeller.html> Acesso em 18 dez 2015, p. 169.

⁴⁸⁹ BIESS, Frank. “Feelings in the aftermath: toward a History of postwar emotions”. In: _____; MOELLER, Robert G. **Histories of the aftermath: the legacies of the Second World War in Europe**. Nova York: Berghahn Books, 2010, p. 42.

⁴⁹⁰ REEMTSMA, Jan Philipp. “Sobre crimes de guerra”. In: BARTOV, Omer; GROSSMANN, Atina; NOLAN, Mary (org). **Crimes de guerra: culpa e negação no Século XX**. Rio de Janeiro: Difel, 2005, p. 49.

⁴⁹¹ MOELLER, Robert G. German as victims?: thoughts on a post-Cold War history of World War II's legacies. **History & Memory**, v. 17, n 1/2, 2005, p. 147-194. Disponível em <https://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/history_and_memory/v017/17.1moeller.html> Acesso em 18 dez 2015, p. 169.

que até pouco tempo permeavam os discursos oficiais.⁴⁹² Isso abriu caminho, também, para o gradativo reconhecimento de outras vítimas do nazismo, como ciganos, Testemunhas de Jeová e outros.

Como reação a essa mudança de paradigmas, surgem nesse período entre os anos 1970 e 1980 esforços de revisão historiográfica – levando em consideração que os trabalhos acadêmicos dissertando sobre as atrocidades nazistas não eram novidade – tentando equiparar os crimes cometidos pelo Terceiro Reich ao cometidos pela União Soviética durante o período Stalinista. É justamente neste contexto que ocorre a *Historikerstreit*, a “querela dos historiadores” que citamos anteriormente neste capítulo. A discussão teve impacto dentro da academia na Alemanha, e sobre ela, Jan Philipp Reemtsma é enfático:

Com a exceção de uma pequena minoria de extremistas de extrema direita, não há controvérsia sobre o caráter do regime nazista. Entre os historiadores sérios, não existe a tendência de justificar os crimes da Alemanha nazista argumentando sobre os crimes das outras nações, como os da União Soviética. Seria de supor que a menção de crimes de guerra alemães, entre os outros crimes cometidos pela Alemanha nazista, não criaria muita reação. Mas cria.⁴⁹³

Entre os anos 1980 e 1990, com a reunificação alemã, a memória do nazismo retornou à esfera cultural com uma força até então sem precedentes, de acordo com Helmut Schmitz.⁴⁹⁴ De lá para cá, uma série produtos da indústria cultural – mas também atuações de caráter acadêmico – incitou debates públicos sobre o tema, tentando buscar o meio termo entre os crimes cometidos e o sofrimento recebido, a separação entre culpados e inocentes. Temos em 1992 o filme *BeFreier und BeFreite*, dirigido por Helke Sander, que representa as milhares de vítimas dos estupros cometidos pelo Exército Vermelho; no ano seguinte, viu-se o lançamento de *Stalingrad*, dirigido por Josef Vilsmaier, que representava o sofrimento e os conflitos dos soldados do

⁴⁹² Idem.

⁴⁹³ REEEMTSMA, Jan Philipp. “Sobre crimes de guerra”. In: BARTOV, Omer; GROSSMANN, Atina; NOLAN, Mary (org). **Crimes de guerra: culpa e negação no Século XX**. Rio de Janeiro: Difel, 2005, p. 47.

⁴⁹⁴ SCHMITZ, Helmut (org). **A nation of victims?: representations of German wartime suffering from 1945 to the present**. Amsterdã; Nova York: Rodopi, 2007, p. 3.

6º Exército alemão que lutara na cidade no inverno de 1942 e 1943, cinquenta anos antes. O filme foi um grande sucesso no país, levando mais de um milhão e meio de espectadores para o cinema.⁴⁹⁵

Em 2002, é lançado pelo escritor Günter Grass o romance *Im Krebsgang* (Andar de caranguejo), sobre o afundamento do navio Wilhelm Gustloff em janeiro de 1945. O navio estava cheio de civis fugindo do Exército Vermelho e foi esquecido das memórias públicas em ambas as Alemanhas. No mesmo ano, o historiador Jörg Friedrich publicou o livro *Der Brand* (Conflagração), uma detalhada exposição das consequências dos bombardeios aliados contra a Alemanha, focando no sofrimento da população civil. Ambos os livros venderam milhares de cópias e geraram debates públicos.⁴⁹⁶

Dois anos depois, é lançado o filme *Der Untergang* (A queda), que, mais uma vez, buscava separar os alemães dignos de acusação e os bons alemães, reféns dos nazistas seja por medo, seja por imersão ideológica. O filme fez muito sucesso mundo afora, e até hoje é reverenciado por críticos com notas expressivas nos mais diversos sites de cinema, especialmente impulsionado pela espantosa atuação do ator suíço Bruno Ganz no papel de Adolf Hitler.

Em 2013, é lançada na Alemanha a série *Unsere Mütter, unsere Väter* (cuja tradução é “Nossas mães e nossos pais”, mas que no Brasil recebeu o título de “Filhos da Guerra”), e novamente o debate sobre a participação dos alemães na guerra volta ao espaço público. Embora tenha tido uma audiência enorme na Alemanha (e outros, como Suécia e Polônia) e tenha sido premiada por seus méritos dentro e fora do país, recebeu críticas mistas. Já em 2015, é lançado o filme *Im Labyrinth des Schweigens* (Labirinto de mentiras, no Brasil), representando o anteriormente citado julgamento dos vinte membros das SS de Auschwitz em Frankfurt, em 1963.

Os exemplos acima citados são, claro, apenas alguns mais significativos. Não citamos, nos parágrafos anteriores, a exposição sobre os crimes da *Wehrmacht* (já citados anteriormente), alguns filmes, memoriais públicos, cerimônias, entre outros, pela falta de espaço neste

⁴⁹⁵ MOELLER, Robert G. German as victims?: thoughts on a post-Cold War history of World War II's legacies. **History & Memory**, v. 17, n 1/2, 2005, p. 147-194. Disponível em

<https://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/history_and_memory/v017/17.1moeller.html> Acesso em 18 dez 2015, p. 148.

⁴⁹⁶ Ibid., p. 149.

trabalho. Cremos, no entanto, que os exemplos acima citados dão conta de demonstrar como as representações do papel dos alemães na Segunda Guerra Mundial não deixam de dialogar com memórias muito sensíveis.

Sobre o papel destas representações, Robert G. Moeller e Helmut Schultz nos oferecem alguns argumentos que nos ajudam a compreender a questão.

Para Moeller, os filmes e séries contemporâneos com grandes orçamentos para grandes públicos (e incluímos aqui também livros e músicas) mostram como as histórias de guerra alemãs – especialmente estas para consumo de massa – continuam presas a narrativas melodramáticas que dividem o mundo entre o bem e o mal, algo que facilita a conexão com o espectador. É possível, ao avaliar a recepção destas obras que separam culpa e inocência, perceber que o conforto que elas ofereciam quase setenta anos no passado permanece o mesmo, mediante mudanças mínimas. Esse melodrama que permitiu a milhões de alemães da BDR encontrar sentido no passado, agora serve para mediar a história para o grande público na Alemanha unificada.⁴⁹⁷

Schultz encara o panorama de maneira um pouco mais otimista. Para o autor, a reunificação alemã trouxe, novamente, crises de identidade nas reconfigurações de discursos públicos sobre o passado. Ao menos no que concerne ao passado nazista, a pluralização das memórias no pós 1990 tem permitido que as representações da indústria cultural a respeito dos alemães na Segunda Guerra Mundial os coloquem lado a lado tanto como perpetradores quanto vítimas, derrubando o binarismo de separações rígidas entre culpados e inocentes e apresentando um cenário mais inclusivo e, conseqüentemente, mais justo.⁴⁹⁸

Se décadas de discussões a respeito desses assuntos não deram uma conclusão satisfatória para estes debates, não seria este trabalho o responsável por tal feito, se é que ele poderá um dia ser alcançado. Contudo, cremos que a exposição e a análise aqui presentes ajudam a compreender como o *Sabatón* consegue trabalhar com representações de diferentes pontos de vista, e conseqüentemente, lidar com o criticismo

⁴⁹⁷ MOELLER, Robert G. Winning the peace at the movies: suffering, loss, and redemption in postwar German cinema. In: BIESS, Frank; MOELLER, Robert G. **Histories of the aftermath: the legacies of the Second World War in Europe**. Nova York: Berghahn Books, 2010, p. 152-153;

⁴⁹⁸ SCHMITZ, Helmut (org). **A nation of victims?: representations of German wartime suffering from 1945 to the present**. Amsterdã; Nova York: Rodopi, 2007, p. 16-17.

de diferentes lados dessa querela, como ter seu primeiro álbum impedido de ser lançado na Alemanha (decisão felizmente revertida) e ter uma apresentação cancelada no mesmo país. Segundo Joakim Bróden,

[...] nós tivemos uma ideia perfeita para um festival no museu de tanques em Münster, na Alemanha. Um local brilhante para nós fazermos isso, e o público ficaria entre os tanques e tudo mais. O palco estaria no campo onde eles têm todos esses souvenirs. Mas isso foi impedido, não porque o chefe do museu achou que éramos nazistas, mas porque ele ficou com medo que outras pessoas entendessem errado. [...] Ele disse que sabia que a banda não tinha nada a ver com essas coisas, mas na Alemanha é o bastante ter a palavra “nazista” nas suas letras, ou mencionar a Segunda Guerra Mundial. Então nós dissemos “melhor não”.⁴⁹⁹

A escolha de representar histórias a partir de pontos de vista individuais, mais presentes nos lançamentos mais recentes da banda, traz maior identificação do público com seus personagens, ainda mais sendo histórias reais, muitas vezes dos próprios compatriotas dos ouvintes. Mas isso abre, também, margem para estas interpretações de caráter político. O vocalista afirmou:

Às vezes, claro, nós damos brecha para problemas, porque contamos a história a partir do ponto de vista do soldado. É Heavy Metal! Você quer colocar um pouco de ação nisso! Além do

⁴⁹⁹ Ryan Book. “Sabaton's Joakim Brodén Talks History, Digital Radio and Inevitable 'Nazi' Name-Calling”. 2015. Disponível em <<http://www.musictimes.com/articles/38963/20150519/sabaton-joakim-brod%C3%A9n-talks-history-digital-radio-nazi-name.htm>> Acesso em 10 Jan 2016. No original: “And then we had a perfect idea for a festival at the tank museum in Munster, in Germany. Brilliant venue for us to do it in, and the crowd would be among the tanks and everything. The stage would be on the field where they have all this old memorabilia. But it was stopped-not because the commander of the museum thought we were nazis-he was afraid other people would get the wrong message. [...] He said he knew we had nothing to do with that stuff but in Germany it's enough to have the word “nazi” in your lyrics, or mention world War II. So we said “we better not” (tradução livre do autor).

mais, você faz o mesmo em filmes. O que eu não entendo é por que, se você faz uma música sobre um soldado nazista, as pessoas entendem que nós temos uma conexão ideológica com eles, e se Steven Spielberg faz um filme sobre isso, ninguém o pergunta se ele é um nazista.⁵⁰⁰

Mas a banda também colhe, por outro lado, os louros de produzir um entretenimento que não engessa heróis e vilões a partir de pressupostos político-ideológicos. Ao invés disso, o heroísmo que a banda pretende expor, quando assim o faz, é baseado em atitudes cujo caráter moral dificilmente seria questionado (ainda que não necessariamente seja sempre assim). Mais do que apenas expor cenários maniqueístas, as representações que artistas como o *Sabatón* criam permite compreender a complexidade de reações diante de circunstâncias extraordinárias, onde absolutos morais são difíceis de aplicar e, ainda assim, permitem a seus ouvintes experiências que dialogam de forma bem sucedida com suas identidades e sua autoestima.

⁵⁰⁰ Jon May. “Hearts of Iron: an interview with Sabaton”. 2014. Disponível em <<http://www.metalblast.net/interviews/hearts-of-iron-an-interview-with-sabatón/>> Acesso em 09 Jan 2015. No original: “Sometimes, of course, we do invite trouble, because we tell the story from the soldier’s point of view. It’s heavy metal! You want to put some action into it! After all, you do the same thing in movies. What I don’t understand is why, if we make a song about a Nazi soldier, people assume that we have an ideological connection to them, while If Steven Spielberg makes a movie about it nobody’s going to ask him if he’s a Nazi” (tradução livre do autor).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Eu vi guerra. Eu vi guerra na terra e no mar. Eu vi sangue escorrendo dos feridos. Eu vi homens tossindo de seus pulmões cheios de gás. Eu vi os mortos na lama. Eu vi cidades destruídas. [...] Eu vi crianças morrendo de fome. Eu vi a agonia de mães e esposas. Eu odeio a guerra.”

Franklin D. Roosevelt⁵⁰¹

No dia 14 de setembro de 2014, o *Sabatón* estava na cidade mineira de Juiz de Fora para um dos sete shows realizados em sua primeira turnê pelo Brasil. Pouco tempo antes da apresentação começar, a banda recebeu a visita de um idoso com 93 anos de idade, acompanhado de um tradutor. O senhor em questão era Zé Maria, um dos veteranos da Força Expedicionária Brasileira, que foi até o local agradecer a banda pela canção *Smokin’ Snakes*, dedicada a três soldados da FEB, e também assistir ao show. Joakim Bróden ficou surpreso: “você tem 93 anos, você quer ficar e ver um show de Metal?”, dúvida que foi prontamente sanada quando Zé Maria respondeu: “Sim, se eu consegui aguentar os nazistas, eu aguento isso”.⁵⁰²

Na apresentação que se seguiu, no momento que antecedia a execução de *Smokin’ Snakes*, Joakim conta ao público sobre a visita de Zé Maria e começa a procurá-lo no local, enquanto a plateia ovaciona o veterano gritando seu nome. Este, visivelmente emocionado,

⁵⁰¹ Franklin D. Roosevelt. Address at Chautauqua, N.Y. August 14,1936. Disponível em <<http://www.presidency.ucsb.edu/ws/?pid=15097>> Acesso em 28 Feb 2016. No original: “I have seen war. I have seen war on land and sea. I have seen blood running from the wounded. I have seen men coughing out their gassed lungs. I have seen the dead in the mud. I have seen cities destroyed. [...] I have seen children starving. I have seen the agony of mothers and wives. I hate war.” (tradução livre do autor).

⁵⁰² O vídeo pode ser encontrado na página oficial brasileira, dedicada à banda: Sabatón – Brasil. “Joakim falando sobre o encontro com o Cobra Fumante Zé Maria em Juiz de Fora”. 2015. Disponível em <<https://www.facebook.com/SabatónBrasil/videos/408194162696939/?fref=nf>> Acesso em 12 Jan 2015.

cumprimenta os fãs, e Joakim agradece ao nonagenário, dizendo ser uma honra tocar para alguém que “salvou nossa pele dos nazistas”.⁵⁰³

Trata-se de um show de menores proporções – em um local pequeno, vindo de uma banda que, na Europa, lota shows de grande porte –, em um país sem acentuada tradição militar no que concerne à participação em conflitos contra outras potências. Ainda assim, uma música dedicada a três soldados de seu exército na Segunda Guerra Mundial consegue ser responsável por um momento bastante emotivo, que depois seria lembrado tanto por Joakim Bróden quanto pelos guitarristas Chris Rörland e Thobbe Englund como um ponto alto em suas trajetórias como músicos.

Tais conexões são possíveis pelo peso emocional que certas histórias carregam, ou na forma como elas são representadas, dialogando muitas vezes com sentimentos de caráter nacionalista. Conforme discutimos no primeiro capítulo deste trabalho, enxergamos o nacionalismo como uma ideal de comunidade onde seus sujeitos estão ligados por experiências em comum atreladas a aspectos como língua, etnia, religião, história comum, ritos e cerimônias, entre outros. Este ideal ultrapassa fronteiras políticas estatais, redefinindo-as, certas vezes, a partir de elementos socioculturais ligados a vivências cotidianas, sem depender de uma nação soberana para existir.

Essa forma de encarar o nacionalismo ajuda a compreender porque produtos da indústria cultural que representam histórias de heroísmo e sacrifício costumam ser bem-sucedidas entre o público dos países que contemplam. Batalhas lutadas por exércitos de seu próprio país, ainda que no passado, ligam-se a memórias e sentimentos de pertencimento e experiências compartilhadas, e dialogam com as emoções do público. Mesmo em casos como o alemão, onde há tanta controvérsia envolvida e onde a mera denominação de um militar alemão como herói é o bastante para levantar dúvidas, é possível se identificar com as histórias de sujeitos que foram além de seu dever, ou que não deixaram o pragmatismo de uma situação extrema sobrepujar suas consciências a respeito do que era certo ou errado. Ainda que os

⁵⁰³ No original: “saved out asses from the nazis”. A tradução literal seria “salvou nossas bundas dos nazistas”, mas como essa expressão é pouco usual no Brasil, optamos por uma tradução um pouco mais recorrente no país. Há diferentes gravações amadoras deste momento no *Youtube*. Usamos, na confecção deste texto, a seguinte versão: Rhee Charles Santos. “Sabaton - Smoking Snakes (Live @ Cultural Bar - RockAlive)”. 2014. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=GrpWeJxTfS0>> Acesso em 12 jan 2015.

conceitos de “certo” e “errado” estejam passíveis de contextualização histórica, no sentido de que o que é considerado socialmente certo em um período e local não necessariamente o será em outro momento e recorte geográfico, há valores e atitudes cuja moralidade ultrapassam gerações.

Mais interessante é perceber que muitos fãs reagem de forma bastante emocional a músicas cujas histórias nada têm a ver com suas memórias, lembranças e experiências pessoais, ou mesmo de seus familiares. Valores de heroísmo e sacrifício são constantemente reproduzidos pela indústria do entretenimento, especialmente em filmes, e são capazes de despertar empatia pelos envolvidos, sejam eles personagens reais ou ficcionais. Especialmente no caso dos filmes, a música é um componente fundamental para a manipulação de estados afetivos, e quando esta linguagem ‘épica’ é utilizada por uma banda, como no caso do *Sabaton*, os resultados são semelhantes.

Como dissemos no capítulo um, nacionalismos costumam transitar entre os espectros políticos e posturas políticas (conservadoras ou progressistas), dependendo de cada contexto. Muitas músicas do *Sabaton* abrem margem para interpretações dúbias, mesmo quando analisamos a obra da banda contextualmente. Esta afirmação tem respaldo nas entrevistas que utilizamos como fonte neste trabalho, sobre os diferentes momentos em que os temas que a banda aborda se tornaram um problema, ou pelo menos um fator de preocupação.

Como já foi dito neste trabalho e deve ser repetido, não advogamos aqui qualquer tipo de censura. O que defendemos é que os produtos da indústria cultural devem ser avaliados criticamente pelo público, em um trabalho de emancipação intelectual que pode muito bem ser realizado sem comprometer o entretenimento.

Entendemos que o sucesso comercial do *Sabaton* mundo afora está diretamente ligado aos temas que a banda aborda. Eles permitem uma maior conexão emocional não apenas àqueles que têm ligação direta com memórias que bebem dos eventos históricos que o grupo representa, mas também por todos aqueles que se identificam com eles, seja por empatia por aqueles que lutam na guerra, seja pela efetividade estética e lírica da representação em si. Uma das consequências disto é a presença de bandeiras das mais diversas nações entre o público dos shows da banda. A primeira vez que encaramos o caso do *Sabaton* como um frutífero objeto de estudo foi no dia que, assistindo à filmagem do show da banda no *Wacken Open Air* de 2008, na Alemanha, vimos bandeiras de Israel tremulando entre a plateia durante a execução da

música *Rise of Evil*, dedicada a representar a ascensão do Terceiro Reich e algumas de suas consequências, como a Noite dos cristais quebrados e o Holocausto. Entre elas, bandeiras de outros países, e destaque especial para uma bandeira polonesa levantada com um mastro improvisado.

Diante das muitas interpretações possíveis a respeito das músicas não apenas do *Sabaton*, mas de quaisquer outras, dado o caráter polissêmico das canções, julgamos necessários que estudos como este ocorram. Só assim será possível compreender as nuances políticas da relação entre fãs e o entretenimento que estes consomem, nos desvencilharmos de interpretações políticas inexistentes – ou mesmo identificar as que, de fato, existem – e, principalmente, estarmos conscientes para usos políticos que nem mesmo a banda aprovaria.

As interpretações, contudo, podem ser positivas. Um fã inglês pode, por exemplo, passar a simpatizar com poloneses, os quais emigram em grande número para o Reino Unido e a República da Irlanda – incomodando setores mais xenofóbicos da sociedade – após conhecer a história representada em *Aces In Exile*. Um fã russo pode genuinamente sentir-se contrito pela ausência de ajuda do Exército Vermelho a Varsóvia ao ter contato com a faixa *Uprising*, assim como um polonês com um histórico familiar de ressentimento aos alemães pode enxergar estes de forma menos enfática mediante representações de atos de humanidade que levaram a consciência mais em conta que o contexto difícil.

Esperamos que este trabalho possa ser útil para aqueles que estudam a relação entre história e música, o diálogo entre memórias nacionais e representações artísticas, interessados em histórias da Segunda Guerra Mundial e, como não poderia deixar de ser, ouvintes do *Sabaton*. Que estas muitas linhas possam dar a todos os leitores tanto esclarecimentos factuais quanto reflexões e estímulos ao senso crítico, o principal antídoto às mazelas do senso comum, que transforma relações sociais complexas em dicotomias, idealizam o “nós” e demonizam o “outro”, inventam um passado mítico inexistente no qual buscar valores e práticas superadas e, geração após geração, reciclam problemas e conflitos que poderiam já ter sido superados, para o bem de toda a humanidade.

GLOSSÁRIO HISTÓRICO

Afrika Korps: Forças alemãs na Líbia durante a Campanha do Norte da África, na Segunda Guerra Mundial, criada com o objetivo de ajudar o exército italiano na luta contra os britânicos.

Agitprop: (Агитпроп), o Departamento de Agitação e Propaganda, responsável pela propaganda ideológica do regime soviético.

Armia Krajowa: ou AK, o “Exército da Pátria”, grupo militar formado por nacionalistas poloneses em 1942 que resistiu contra a ocupação alemã na Polônia e foi perseguido pelos soviéticos ao fim do conflito.

Blitzkrieg: “guerra relâmpago” em alemão, consistia em utilizar forças móveis em ataques rápidos e de surpresa, com o objetivo de impedir que as forças inimigas tivessem tempo de organizar a defesa.

Bundestag: parlamento alemão, localizado no Palácio do Reichstag, em Berlim.

Cabeça de ponte: expressão presente na terminologia militar referente a uma posição provisória ocupada por uma força militar em território inimigo, do outro lado de um rio ou do mar, tendo em vista um posterior avanço ou desembarque.

Das Schwarze Korps: jornal oficial das SS.

Einsatzgruppen: unidades de polícia política militarizadas do Terceiro Reich, encarregadas do assassinato sistemático de opositores reais ou imaginários do regime nazista.

Glavlit: (Главлит), a Direção-Geral de Assuntos Literários e Editoriais, responsável pela censura da imprensa.

Ilia Ehrenburg: escritor responsável por dezenas de artigos escritos para os principais jornais soviéticos durante a guerra, que ficaram famosos por sua rispidez e apologia ao assassinato indiscriminado de alemães. Conforme a guerra continuava, seus textos passaram a ser cada vez mais violentos, desumanizando alemães indiscriminadamente, nazistas ou não. Apenas em 14 de abril de 1945 Ehrenburg veio a ser

reprimido pelo governo soviético, temeroso de que a incitação à violência constante dificultasse o processo de ocupação do imediato pós-guerra. Tal repreensão pública de Ehrenburg causou revolta entre os soldados soviéticos em Berlim, muitos dos quais enviaram telegramas de apoio ao escritor.

KGB: (КГБ), o Comitê de Segurança do Estado, o serviço secreto russo entre 1954 e 1991.

Krasnaia zvezda: (Красная звезда, ou “Estrela vermelha”) jornal oficial, era um dos jornais ligados ao Partido Comunista soviético. Ainda existe, fazendo parte atualmente do Ministério da Defesa russo.

Kriegsmarine: nome oficial da Marinha alemã durante o regime nazista.

Lebensraum: “espaço vital”, em alemão. Neste contexto, se refere a diversos territórios ao leste da Alemanha, os quais Hitler afirmava serem necessários conquistar, de modo a comportar o crescimento diante das necessidades alemãs e manter sua sobrevivência como nação.

Lend-lease: nome pelo qual é conhecido o processo de importação pela URSS de matérias primas, alimentos, roupas e, principalmente, armamentos, veículos, blindados, aviões e outros, fornecidos pelos Aliados (especialmente Estados Unidos e Grã-Bretanha).

Luftwaffe: a Força-Aérea alemã durante o Terceiro Reich.

NKVD: (НКВД) o Comissariado do Povo Para Assuntos Internos, que fazia as vezes de Ministério do Interior e aglutinava também o serviço secreto. Seu colapso deu origem à KGB em 1954.

Omaha: praia localizada na Normandia, onde ocorreu o desembarque da Operação Overlord em 6 de junho de 1944, conhecido como Dia D.

PiS: sigla do partido polonês *Prawo i Sprawiedliwość*, do falecido presidente Lech Kaczyński.

PMRC: (*Parents Music Resource Center*) comitê formado em 1985 por mulheres de políticos estadunidenses com o objetivo de aumentar o

controle dos pais sobre o acesso das crianças às músicas acusadas de fazer apologia à violência, sexo e drogas, mediante a rotulagem das capas de discos com o selo *Parental Advisory*.

Pravda: jornal russo cuja tradução do nome significa “verdade”, era o jornal de maior circulação na União Soviética, fazendo o papel de porta-voz oficial do Estado. Atualmente o jornal continua em atividade, mas tem uma tiragem pequena.

Przystanek Woodstock: festival de música polonês, com edições anuais.

RAF (Royal Air Force): Força Aérea Britânica

Reichsmark: a moeda alemã entre 1924 e 1948.

Solidariedade: sindicato surgido na Polônia em 1980 na cidade de Gdańsk, liderado por Lech Wałęsa com o intuito de lutar por direitos trabalhistas e por mudanças sociais no país, agrupando desde a Igreja Católica a membros da esquerda antissoviética. Recebeu financiamento dos Estados Unidos no contexto de Guerra Fria e chegou a agregar quase um terço de todos os trabalhadores do país. Seu líder seria eleito presidente em 1990.

SD: (*Sicherheitsdienst*, ou “Serviço de segurança”) setor primário do serviço de inteligência nacional-socialista. Operavam basicamente nas áreas ocupadas em movimentos de repressão aos dissidentes.

SS: (*Schutzstaffel*, ou “Tropa de proteção”) constituíam, originalmente, a polícia interna do Partido Nacional-Socialista. Posteriormente, dividiram-se em *Allgemeine*, encarregada da segurança do Estado, e *Waffen*, o ramo militar. As *Waffen-SS* recrutavam em toda a Europa ocupada e, em 1944, das 42 divisões que perfilavam, só 15 eram genuinamente alemãs, sendo as restantes formadas por voluntários das mais diversas etnias.

Stavka: quartel-general supremo do Exército Vermelho, comandado diretamente por Stalin.

Stuka: apelido dado aos aviões Junkers Ju 87, derivado de *Sturzkampfflugzeug* (bombardeiro de mergulho), que estream em combate em 1936 durante a Guerra Civil Espanhola e permaneceram em ação até meados de 1944.

Tratado Molotov-Ribbentrop: também conhecido como “Pacto Nazi-Soviético”, foi um tratado de não-agressão entre a Alemanha nazista e a União Soviética durante o período stalinista assinado em 23 de agosto de 1939. O tratado continua uma cláusula secreta que incluía a invasão da Polônia, dos países bálticos e da Finlândia, bem como a partilha de territórios destes países.

Vístula: o maior rio polonês, que passa por diferentes cidades, incluindo Varsóvia.

Wehrmacht: o exército alemão durante o Terceiro Reich.

GLOSSÁRIO MUSICAL

Acento: a acentuação consiste na execução de determinadas notas na frase musical com maior intensidade e que audivelmente deverão ser destacadas das notas não acentuadas. O acento recai sempre no primeiro tempo do compasso (no caso binário e ternário) e no primeiro e terceiro no caso do compasso quaternário, permitindo a divisão do trecho rítmico.

Demo: abreviação de ‘*demonstration*’, ou ‘demonstração’. Normalmente são gravações amadoras, podendo ou não ser gravadas em estúdio, e sem vínculos com gravadoras. Costumam ser usadas como uma forma de ‘portfólio’ para as bandas que as gravam.

Bicorde: também conhecido como *bichord*, é semelhante a um *power chord* (ou seja, uma execução de acorde), com a diferença de ser executado em duas cordas.

Drive: técnica vocal que objetiva distorção, dando certa ‘rouquidão’ à voz, denotando agressividade.

Fade-in: aumento gradativo de volume, normalmente indo do silêncio ao volume normal da canção.

Fade-out: o oposto de *fade-in*, quando a música termina com seu volume sendo gradativamente diminuído até o silêncio.

Headliner: banda principal de um conjunto de shows.

Palhetada: flexão da palheta contra as cordas de um instrumento de cordas. A palhetada alternada consiste na alternância da direção da mesma para cima e para baixo, podendo ir da última à primeira corda e depois fazendo o movimento inverso quando da palhetada para cima, ou ser executada apenas em uma corda.

Palm mute: técnica que consiste em pressionar levemente as cordas da guitarra com parte da palma da mão que executa a palhetada, de modo que os *riffs* soem abafados, conferindo a estes um aspecto mais grave.

Ponte: dentro do *Rock*, *Heavy Metal* e outros gêneros da música ocidental, é o termo usado para se referir a um trecho que apresenta variação, destoando do resto da música. Costuma estar posicionado entre os versos e o refrão, mas pode também estar entre versos.

Power chords: nome que se dá à execução de acordes, normalmente com guitarras elétricas distorcidas, quase sempre com três cordas.

Power Metal: subgênero do *Heavy Metal* caracterizado por músicas mais rápidas que o habitual, acompanhadas pela bateria executando as músicas com muitos trechos – ou mesmo a música toda – com pedais duplos, muita melodia por parte das guitarras e, ainda que não seja regra, costumam ter vocais muito técnicos, capazes de atingir notas muito altas. Em muitos momentos, o *Sabaton* se encaixa nesta definição, à exceção dos vocais, mais graves e que fazem uso de *drives*.

Riff: progressão de acordes, intervalos ou notas que é repetida de forma contextualizada, de modo a criar uma base para a canção, ou acompanhamento. É uma das bases mais fundamentais da sonoridade do *rock* e do *heavy metal*.

Set-list: repertório de apresentações ao vivo.

Track-list: a lista de músicas que compõe um álbum musical.

Thrash Metal: subgênero do Metal que teria se originado na Califórnia, tendo sido fortemente influenciado pelo *Punk Rock* e por bandas como o *Mötörhead*, além de algumas bandas do movimento conhecido como *New Wave of British Heavy Metal*, como *Iron Maiden* e *Judas Priest* (embora essa última já tivesse considerável visibilidade antes do surgimento do citado movimento). Caracteriza-se por muita velocidade, letras com temas que explicitam – em consonância com a música – agressão e crítica, como forma de intensificar a reflexão, gravações sujas, muitas vezes propositalmente, e cujos vocais costumam ser ‘rasgados’ ou com presença constante de *drives*.

Vibrato: Técnica vocal que objetiva causar uma vibração nas notas cantadas, que causa uma oscilação na tonalidade. É o contrário da sustentação, que mantém uma mesma nota, alongando-a, ainda que um vibrato possa também ser sustentado.

APÊNDICE I

LISTA DE MÚSICAS DO *SABATON* COM TEMAS
HISTÓRICOS (2005-2014)**PRIMO VICTORIA (2005)**

Primo Victoria: sobre a Operação *Overlord*, especificamente sobre o desembarque dos soldados Aliados na praia de Omaha, na Normandia, em 6 de junho de 1945.

Reign of Terror: sobre Saddam Hussein e a Operação Tempestade no Deserto, ocorrida durante a Guerra do Golfo em 1991.

Panzer Battalion: sobre a Operação Iraque Livre.

Wolfpack: sobre o afundamento de sete navios do comboio britânico ONS-92 pelo comboio de submarinos alemães *Hecht* em maio de 1942, na Batalha do Atlântico.

Counterstrike: sobre a Guerra dos Seis Dias, sob o ponto de vista dos israelenses.

Stalingrad: sobre a Batalha de Stalingrado (ver capítulo 3).

Into the Fire: sobre o uso de napalm durante a Guerra do Vietnã, do ponto de vista dos soldados estadunidenses.

Purple Heart: a “Coração Púrpura” é uma condecoração militar dos Estados Unidos, outorgada em nome do Presidente a todos os integrantes das Forças Armadas que foram feridos ou mortos durante o serviço militar, desde 1917. A música representa os soldados mortos nos mais diversos conflitos, ainda que foque especialmente nos soldados estadunidenses.

ATTERO DOMINATUS (2006)

Attero Dominatus: sobre a Batalha de Berlim, do ponto de vista dos soviéticos (ver capítulo 3).

Nuclear Attack: sobre o lançamento das bombas atômicas em Hiroshima e Nagasaki.

Rise of Evil: sobre a ascensão de Hitler ao poder e algumas de suas consequências, como a Noite dos cristais quebrados e o Holocausto.

In the Name of God: sobre organizações terroristas de retórica religiosa como a Al-Qaeda e o Taliban, do ponto de vista de seus opositores ocidentais.

We Burn: sobre a limpeza étnica na Guerra da Bósnia sob o comando de Ratko Mladic e Radovan Karadzic.

Angels Calling: sobre as mortes na Primeira Guerra Mundial.

Back in Control: sobre a Guerra das Malvinas, sob a perspectiva dos britânicos.

Light in the Black: sobre as forças de pacificação da ONU.

THE ART OF WAR (2008)

Ghost Division: sobre a 7ª Divisão Panzer de Erwin Rommel na invasão à França entre 10 de maio e 25 de junho de 1940 (ver capítulo 4).

40:1: sobre a Batalha de Wizna, na Polônia, em setembro de 1939 (ver capítulo 2).

Cliffs of Gallipoli: sobre o excessivo número de mortes na campanha de Gallipoli na Primeira Guerra Mundial, do ponto de vista de ambos os lados do conflito.

Talvisota: sobre a resistência finlandesa à invasão soviética entre 1939 e 1940.

Panzerkampf: sobre a Batalha de Kursk, em julho de 1943, especialmente sobre os combates em Prokhorovka no dia 12 de julho (ver capítulo 3).

Union (Slopes of St. Benedict): sobre a Batalha de Monte Cassino em 1944, do ponto de vista dos Aliados.

The Price of a Mile: sobre o grande número de mortes na Batalha de Passchendaele entre julho e novembro de 1917.

Firestorm: sobre a destruição causada pelos bombardeios Aliados na Alemanha durante a Segunda Guerra Mundial e os tornados de fogo decorrentes das explosões e incêndios.

Swedish Pagans: sobre os vikings e a mitologia nórdica.

COAT OF ARMS (2010)

Coat of Arms: sobre a “Guerra Greco-Italiana” durante a Segunda Guerra Mundial, ocorrida quando a Itália invadiu a Grécia em outubro de 1940. A música parte do ponto de vista dos gregos e faz diversas analogias ao exército do rei espartano Leônidas e sua luta contra os persas.

Midway: sobre a Batalha de Midway em junho de 1942, do ponto de vista dos Estados Unidos.

Uprising: sobre o Levante de Varsóvia em 1944 (ver capítulo 2).

Screaming Eagles: sobre a atuação da 101ª Divisão Paraquedista do exército dos EUA no Cerco de Bastogne, em 1944.

The Final Solution: sobre a “Solução final” e o Holocausto.

Aces in Exile: sobre os pilotos exilados que lutaram pela RAF na Batalha da Inglaterra (ver capítulo 2).

Saboteurs: sobre os cientistas noruegueses que sabotaram a fabricação de água pesada em seu país para impedir os nazistas de obter esta matéria prima, necessária para a criação de armas nucleares.

Wehrmacht: sobre o exército alemão durante a Segunda Guerra Mundial e as discussões sobre a culpabilidade dos soldados (ver capítulo 4).

White Death: sobre Simo Häyhä, apelidado de “Morte branca” um dos maiores atiradores de elite de todos os tempos, tendo abatido aproximadamente 505 soldados inimigos durante a invasão soviética à Finlândia e na Guerra de Continuação.

CAROLUS REX (2012)

The Lion From the North: sobre Gustavo Adolfo, rei da Suécia entre 1611 e 1632.

Gott mit uns: sobre a Batalha de Breitenfeld em 1631.

A Lifetime of War: sobre a destruição e as mortes causadas pela Guerra dos Trinta Anos.

1648: sobre a Batalha de Praga no mesmo ano.

The Carolean’s Prayer: sobre os exércitos de Carlos XI e Carlos XII, reis da Suécia.

Carolus Rex: sobre a coroação de Carlos XII como rei da Suécia.

Killing Ground: sobre a Batalha de Fraustadt em 1703.

Poltava: sobre a derrota dos suecos para os russos na Batalha de Poltava em 1709.

Long Live the King: sobre a morte de Carlos XII no cerco de Fredriksten com um tiro na cabeça, cuja procedência até hoje não foi provada.

Ruina Imperii: sobre a “marcha da morte”, a retirada do exército sueco comandado por Carl Gustaf Armfeldt da campanha de Trøndelag entre 1718 e 1719, e a decadência do Império Sueco.

HEROES (2014)

Night Witches: sobre o 588º Regimento de Bombardeio Noturno soviético, apelidado pelos alemães de “Bruxas da noite” (ver capítulo 3).

No Bullets Fly: sobre o piloto alemão Franz Stigler, que poupou a vida dos tripulantes de um B-17 severamente danificado após um bem-sucedido bombardeio, pilotado pelo estadunidense Charlie Brown. Décadas depois, os dois se reencontraram e tornaram-se amigos até o fim da vida (ver capítulo 4).

Smokin' Snakes: sobre três soldados da Força Expedicionária Brasileira que foram enterrados pelos alemães por lutar até a morte em número inferior, ao invés de optar pela rendição. Há duas versões dessa história, ancoradas em dois eventos semelhantes.

Inmate 4859: sobre o capitão polonês Witold Pilecki, que falsificou documentos para ser mandado ao campo de Auschwitz, denunciar os crimes cometidos pelos nazistas e formar uma resistência interna. Após mais de dois anos no local, fugiu com documentos para tentar provar seus relatos, tomados como exagerados. Lutou no Levante de Varsóvia e foi executado como traidor pelo governo comunista polonês em 1948.

To Hell And Back: sobre Audie Murphy, o soldado estadunidense mais condecorado da Segunda Guerra Mundial. Após se curar do stress pós-traumático adquirido na guerra, tornou-se astro de cinema, atuando, inclusive, em um filme sobre seus feitos em combate. O título da música foi retirado do livro autobiográfico escrito por Murphy sobre seu tempo como soldado no conflito e seus feitos.

The Ballad of Bull: sobre Leslie “Bull” Allen, carregador de macas australiano que, atuando no monte Tambu, em Papua Nova-Guiné, salvou a vida de doze soldados estadunidenses, carregando-os nas costas um a um, sob fogo constante o exército imperial japonês. Foi condecorado pelo exército dos Estados Unidos com uma Silver Star, a terceira maior condecoração militar concedida pelos EUA.

Resist and Bite: sobre a resistência dos *Chasseurs Ardennais*, uma formação de infantaria belga, contra a invasão alemã à Bélgica em maio de 1940.

Soldier of 3 Armies: sobre o soldado finlandês Lauri Törni (que mudou de nome no futuro para Larry Thorne), que lutou contra os soviéticos pela Finlândia entre 1939-1940 e na “Guerra de Continuação” entre

ambos os países até 1944. Após o tratado de armistício entre URSS e Finlândia, Törni lutou pela Alemanha em 1945 perto de Schwerin e se rendeu aos Aliados ao fim da guerra. Mudou-se para os Estados Unidos, entrou para o exército e tornou-se um Boia Verde, vindo a morrer na Guerra do Vietnã em 1965.

Far From the Fame: sobre Karel Janoušek, oficial tchecoslovaco que lutou na resistência de seu país contra a Alemanha, voando para a França e depois Grã-Bretanha, sendo responsável por formar as unidades de pilotos tchecoslovacos na RAF. Preso pelo regime comunista na Tchecoslováquia em 1948, perdeu todos seus títulos, sendo libertado em 1960 após doze anos de prisão, aos 66 anos. Faleceu em 1971.

Hearts of Iron: sobre o general alemão Walther Wenck e o 12º Exército, comandado por ele, responsável pela fuga de cerca de 250.000 pessoas – entre soldados e civis – de Berlim, atravessando o Rio Elba para se render aos Aliados ocidentais (ver capítulo 4).

REFERÊNCIAS

MÚSICA

BLACK SABBATH. **Black Sabbath**. Vertigo, 1970. 1 CD (ca. 38 min).

BLACK SABBATH. **Paranoid**. Vertigo, 1970. 1 CD (ca. 42 min).

CREEDENCE CLEARWATER REVIVAL. **Willy and the Poor Boys**. Fantasy, 1969. 1 CD (ca. 34 min).

IRON MAIDEN. **Fear of the Dark**. EMI, 1992. 1 CD (ca. 58 min).

MEGADETH. **Rust in Peace**. Capitol Records, 1990. 1 CD (ca. 40 min).

MEGADETH. **Countdown to Extinction**. Capitol Records, 1992. 1 CD (ca. 48 min).

METALLICA. **Master of Puppets**. Elektra, Music For Nations, Vertigo, 1986. 1 CD (ca. 54 min).

NUCLEAR ASSAULT. **Game Over**. Combat Records, 1986. 1 CD (ca. 35 min).

SABATON. **Attero Dominatus**. Black Lodge Records, 2007. 1 CD (ca. 40 min).

SABATON. **Coat of Arms**. Nuclear Blast, 2010. 1 CD (ca. 39 min).

SABATON. **Heroes**. Nuclear Blast, 2014. 1 CD (ca. 39 min).

SABATON. **Primo Victoria**. Black Lodge Records, 2005. 1 CD (ca. 41 min).

SABATON. **Swedish Empire Live**. Nuclear Blast, 2013. 1 CD (ca. 79 min).

SABATON. **The Art of War**. Black Lodge Records, 2008.

SAVATAGE. **Dead Winter Dead**. Atlantic/WEA, 1995. 1 CD (ca. 52 min).

SYSTEM OF A DOWN. **Mezmerize**. American, 2005. 1 CD (ca. 36 min).

LIVROS

ABANSHIN, Michael E. **Fighting Polikarpov**. Lynwood: Aviation International, 1994.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1985.

AHMAD, Aijaz. **Linhagens do presente**. São Paulo: Boitempo, 2002.

ANDERSON, Benedict. **Imagined communities**: reflections on the origin and spread of nationalism. 2a ed. London: Verso, 1991.

BARBIER, M. K. **Kursk**: the greatest tank battle 1943. St. Paul: MBI Publishing, 2002.

BARTOV, Omer; GROSSMANN, Atina; NOLAN, Mary (org). **Crimes de guerra**: culpa e negação no Século XX. Rio de Janeiro: Difel, 2005.

BEAR, I.C.B; FOOT, M. R. D. (org). **The Oxford companion to World War II**. Nova York: Oxford University Press, 1995.

BEEVOR, Antony. **Berlim 1945**: a queda. 9ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2011.

BERKHOFF, Karel C. **Motherland in danger**: Soviet propaganda during World War II. London: Harvard University Press, 2012.

BESSEL, Richard. **Alemanha 1945**: da guerra à paz. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BIESS, Frank; MOELLER, Robert G. **Histories of the aftermath**: the legacies of the Second World War in Europe. Nova York: Berghahn Books, 2010.

CASTELLS, Manuel. **La era de la información**: economía, sociedad y cultura. Vol II: el poder de la identidad. Ciudad de México: Siglo veintiuno editores, 2001.

CHAUVEAU, Agnès; TÉTART, Philippe. **Questões para a história do presente**. Bauru: EDUSC, 1999.

CHOMSKY, Noam. **Controle da mídia**: os espetaculares feitos da propaganda. Rio de Janeiro: Graphia, 2003.

CHRISTE, Ian. **Sound of the beast**: the complete headbanging history of Heavy Metal. New York: HarperCollins Publishers, 2004.

CORNISH, Nik. **Images of Kursk**: history's greatest tank battle July 1943. Dulles: Brassey's Inc., 2002.

DAVIES, Norman. **O levante de 44**: a batalha por Varsóvia. Rio de Janeiro: Record, 2006.

FERRO, Marc. **O ressentimento na história**: ensaio. Rio de Janeiro: Agir Editora, 2009.

FRITH, Simon. **Music for pleasure**. Nova York: Routledge, 1988.

FURTADO, Peter (Org.). **Histories of nations**: how their identities were forged. London: Thames & Hudson, 2012.

GEARY, Patrick J. **O mito das nações**: a invenção do nacionalismo. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2005.

GILBERT, Martin. **A Segunda Guerra Mundial**: os 2.174 dias que mudaram o mundo. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2014.

GRANT, R.G. **Battle**: a visual journey through 5,000 years of combat. Londres; DK, 2005.

HASTINGS, Max. **Inferno**: o mundo em guerra 1939-1945. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2012.

HOBSBAWM, Eric J. **Nações e nacionalismo desde 1780**: programa, mito e realidade. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/Saraiva de Bolso, 2011.

_____, Eric; RANGER, Terrence. **A invenção das tradições**. 6ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

JELIN, Elizabeth. **Los trabajos de la memoria**. Madrid: Siglo Veintiuno, 2002.

KARNAL, Leandro et al. **História dos Estados Unidos**: das origens ao século XXI. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2010.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia**: estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru: EDUSC, 2001.

MAKOS, Adam. **A higher call**: an incredible true story of combat and chivalry in the war-torn skies of World War II. Nova York: The Berkley Publishing Group, 2012.

MERIDALE, Catherine. **Ivan's War**: Life and Death in the Red Army, 1939-1945. New York: Metropolitan Books, 2006.

MIDDLETON, Richard. **Studying popular music**. Philadelphia: Open University Press, 1990.

NAPOLITANO, Marcos. **História e música**: história cultural da música popular. 3 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

NOLAN, Cathan J. **The concise encyclopedia of World War II**. Santa Barbara: ABC-Clio, 2010.

PINSKY, Carla Bassanezi; LUCA, Tania Regina de (org). **O historiador e suas fontes**. São Paulo: Contexto, 2013.

REZENDE FILHO, Cyro. **Rommel**: a raposa do deserto. São Paulo: Contexto, 2015.

ROUSSO, Henry (org). **Stalinism and Nazism**: history and memory compared. Lincoln: University of Nebraska Press, 2004.

SAKAIDA, Henry. **Heroes of the Soviet Union 1941-45**. Oxford: Osprey Publishing, 2004.

_____, Henry. **Heroines of the Soviet Union 1941-45**. Osprey Publishing, 2003.

SCHMITZ, Helmut (org). **A nation of victims?: representations of German wartime suffering from 1945 to the present**. Amsterdã; Nova York: Rodopi, 2007.

SÉMELIN, Jacques. **Purificar e destruir: usos políticos dos massacres e genocídios**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

SMITH, Anthony D. **Nationalism and modernism: a critical survey of recent theories of nations and nationalism**. Londres: Routledge, 1998.

SUN TZU. **A arte da guerra**. Porto Alegre: L&PM, 2006.

THOMPSON, E.P. **A miséria da teoria ou um planetário de erros: uma crítica ao pensamento de Althusser**. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1981.

TOOZE, Adam. **O preço da destruição: construção e ruína da economia alemã**. Rio de Janeiro: Record, 2013.

VEYNE, Paul. **Como se escreve a história; Foucault revoluciona a história**. 4^a ed., Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2008.

WALSER, Robert. **Running with the devil: power, gender, and madness in Heavy Metal music**. Middletown: Wesleyan University Press, 1993.

WILLIAMSON, David G. **Poland betrayed: the Nazi-soviet invasions 1939**. South Yorkshire: Pen & Sword, 2009.

ZAMOYSKI, Adam. **Varsóvia 1920: a derrota de Lenin**. Rio de Janeiro: Record, 2013.

ZUBRZYCKI, Geneviève. **The crosses of Auschwitz: nationalism and religion in post-communist Poland.** Chicago: The University of Chicago Press, 2006.

ARTIGOS E TESES

CAMPBELL, D'Ann. Women in combat: the World War II experience in the United States, Great Britain, Germany, and the Soviet Union. **The journal of military history**, Vol. 57, N° 2, p. 301-323, Abril 1993.

CASSIDAY, Julie A.; JOHNSON, Emily D. Putin, Putiniana and the Question of a Post-Soviet Cult of Personality. **Slavonic and East European Review**, v. 88, n. 4, Out. 2010.
<http://www.jstor.org/stable/41061898?seq=1#page_scan_tab_contents>
> Acesso em 22 Ago 2015.

CHIMÈNES, Myriam. Musicologia e história. Fronteira ou "terra de ninguém" entre duas disciplinas? **Revista de história**, São Paulo, n° 157, 2007, p. 15-29. Disponível em
<http://revhistoria.usp.br/images/stories/revistas/157/RH_157_-_Myriam_Chimnes.pdf> Acesso em: 11 Jun 2014.

CITINO, Robert M. Military histories old and new: a reintroduction. **American History Review**, v. 112, n° 4, 2007, p. 1070-1090.
Disponível em
<<http://ahr.oxfordjournals.org/content/112/4/1070.full.pdf+html>>
Acesso em 30 Abr 2015.

HARRIS, Adrienne M. **The myth of the woman warrior and World War II in Soviet culture.** 2008. 326 f. Tese (Doutorado em Filosofia). Department of Slavic Languages and Literature, University of Kansas, Kansas, 2008.

KRYLOVA, Anna. Stalinist Identity from the Viewpoint of Gender: Rearing a Generation of Professionally Violent Women Soldiers in 1930s Stalinist Russia. **Gender and History**, vol. 16, n°. 3, p. 626-653, Nov. 2004.

MIJNSSEN, Ivo. The victory myth and Russia's identity. **Russian Analytical**, v. 72, n. 10. Fev. 2010.

<<http://www.css.ethz.ch/publications/pdfs/RAD-72-6-9.pdf>> Acesso em 22 Ago. 2015.

MOELLER, Robert G. German as victims?: thoughts on a post-Cold War history of World War II's legacies. **History & Memory**, v. 17, n 1/2, 2005, p. 147-194. Disponível em <https://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/history_and_memory/v017/17.1moeller.html> Acesso em 18 dez 2015.

POLLAK, Michael. “Memória, Esquecimento, Silêncio”. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol.2, nº 3, pp.3-15, 1989.

RODRIGUES, Icles. Usos políticos das memórias da Segunda Guerra Mundial pelo governo Putin: o culto aos veteranos e a reabilitação do período stalinista. **Revista Contemporânea**, Ano 5, v. 2, nº 8, 2015, p. 1-25. Disponível em <http://www.historia.uff.br/nec/sites/default/files/9_icles_rodrigues.pdf> Acesso em 11 Jan 2015.

ROLLAND, Denis. Internet e história do tempo presente: estratégias de memória e mitologias políticas. **Tempo**, Rio de Janeiro, Volume 8, nº 16, jan 2004. <http://www.historia.uff.br/tempo/artigos_dossie/artg16-4.pdf> Acesso em 21 Jan 2015.

SAYEGH, Pascal Y. **Nationalism as a social imaginary**: negotiations of social signification and (dis)integrating discourses in Britain, France and Poland. 2011. 290 p. Tese de Doutorado - Université Jean Moulin - Lyon III, 2011.

WOOD, Elizabeth A. Performing memory: Vladimir Putin and the celebration of WWII in Russia. **The Soviet and Post-Soviet Review**, v. 38, n. 2, 2011. Disponível em <<http://booksandjournals.brillonline.com/content/journals/10.1163/187633211x591175>> Acesso em 20 Ago 2015.

INTERNET

Andrzej Krajewski. “Polskie termopile, czyli cud pod Wizna” Disponível em <<http://www.polskatimes.pl/artykul/158850,polskie-termopile-czyli-cud-pod-wizna,1,id,t,sa.html>> Acesso em 24 Nov 2014.

Anna Dolgov. “Culture Ministry Bans Film About Chechen Massacre Under Stalin“. 2015. Disponível em <<http://www.themoscowtimes.com/article/culture-ministry-bans-film-about-chechen-massacre-under-stalin/501919.html>> Acesso em 24 Fev 2014.

Anna Dolgov. “Putin defends Ribbentrop-Molotov pact in press conference with Merkel“. 2015. Disponível em <<http://www.themoscowtimes.com/news/article/putin-defends-ribbentrop-molotov-pact-in-press-conference-with-merkel/520513.html>> Acesso em 12 Mai 2015.

Anna Dolgov. “Russian Women Barred From 456 Jobs, World Bank Says“. 2015. Disponível em <<http://www.themoscowtimes.com/article/529986.html>> Acesso em 20 set 2015.

Antony Beevor. “By banning my book, Russia is deluding itself about its past“. 2015. Disponível em <<http://www.theguardian.com/commentisfree/2015/aug/05/banning-book-russia-past-holocaust-red-army-antony-beevor>> Acesso em 26 Ago 2015.

Camila Catucha. Resenha - Witchcraft Destroys Minds And Reaps Souls – Coven. Disponível em <<http://whiplash.net/materias/cds/152971-coven.html>> Acesso em: 20 Set 2013.

Claire Bigg. “Fifty years on, Russia still divided on Stalin” Disponível em <<http://sptimes.ru/story/9524>> Acesso em 24 Fev 2015.

DW. “German, Polish leaders unite in commemoration of outbreak of WWII“. Disponível em <<http://www.dw.de/german-polish-leaders-unite-in-commemoration-of-outbreak-of-wwii/a-17893736>> Acesso em 24 Abr 2015.

DW. “Red Baron Film Breaks German War Hero Taboos“. 2008. Disponível em <<http://www.dw.com/en/red-baron-film-breaks-german-war-hero-taboos/a-3205499>> Acesso em 03 Jan 2016.

Ekaterina Akopova. "Sabaton: in the army now". 2014. Disponível em <<http://www.headbanger.ru/interviews/425?lng=en>> Acesso em 29 Nov 2015.

EMP Rockinvasion. "SABATON - Gay Rumors". 2014. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=D6jza-ju968>> Acesso em 09 Jan 2015.

Fox James. "Joakim Bróden of Sabaton: 'There are enough bands writing about drinking beer, fucking women and killing the gran'." 2013. Disponível em <<http://metalmouth.net/2013/01/sabaton-there-are-enough-bands-in-the-world-writing-about-drinking-beer-fucking-women-and-killing-the-gran/>> Acesso em 29 Nov 2015.

Franklin D. Roosevelt. Address at Chautauqua, N.Y. August 14, 1936. Disponível em <<http://www.presidency.ucsb.edu/ws/?pid=15097>> Acesso em 28 Fev 2016.

Gabrielle Tétrault-Farber. "Putin signals support for hypothetical Stalingrad referendum". Disponível em <<http://www.themoscowtimes.com/article/501693.html>> Acesso em 24 Fev 2015.

GhostDog780430. "Sabaton – Aces In Exile PL (polskie napisy). Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=DrqmMlBGmX4>> Acesso em 18 Abr 2015.

Halina Floryńska-Lalewicz. "Zygmunt Krasinski". Disponível em <<http://culture.pl/en/artist/zygmunt-krasinski>> Acesso em 24 Abr 2015.

Irina Titova. "Stalin's Victory Day posters Split locals." Disponível em <<http://sptimes.ru/story/31373?page=1>> Acesso em 24 Fev 2015.

Ishaan Tharoor. "70 years later, the world is still fighting World War II". Disponível em <<http://www.washingtonpost.com/blogs/worldviews/wp/2015/03/25/70-years-later-the-world-is-still-fighting-world-war-ii/>> Acesso em 07 Abr 2015.

Jakub Pikulik. “Woodstock 2012 minął bezpiecznie (wideo)”.

Disponível em

<http://www.gazetalubuska.pl/apps/pbcs.dll/article?AID=/20120811/PR_ZYSTANEK_WOODSTOCK/120819994> Acesso em 24 Abr 2014.

Jon May. “Hearts of Iron: an interview with Sabaton”. 2014. Disponível em

<<http://www.metalblast.net/interviews/hearts-of-iron-an-interview-with-sabaton/>> Acesso em 09 Jan 2015.

Josef Stalin. “On the Draft Constitution of the U.S.S.R.” 1936.

Disponível em

<<https://www.marxists.org/reference/archive/stalin/works/subject/women/conts.htm>> Acesso em 20 set 2015.

Karolina Kowalska. “Polish capital revives memory of Warsaw Rising”.

Disponível em <<http://www.polska.pl/en/experience-poland/history-poland/polish-capital-revives-memory-warsaw-rising/>> Acesso em 24 Abr 2015.

Katarina Moritz. “Nowy klip o bohaterach spod Wizny”. Disponível em

<<http://kultura.trojmiasto.pl/Nowy-klip-o-bohaterach-spod-Wizny-n31751.html?strona=0&vop=std>> Acesso em 17 Jan 2015.

Kira Egorova. “Lavrov: Auschwitz liberated by Red Army, attempts to toy with national sentiments are ‘blasphemous and cynical’.” Disponível em

<http://rbth.com/news/2015/01/22/auschwitz_liberated_by_red_army_attempts_to_toy_with_national_sentiments_43081.html> Acesso em 10 Mar 2015.

Kjell Albin Abrahamson. “Sabaton väcker polska känlor”. Disponível em

<<http://sverigesradio.se/sida/artikel.aspx?programid=478&artikel=2152323>> Acesso em 24 Nov 2014.

Keith Lowe. “Antony Beevor: ‘There are things that are too horrific to put in a book’”. 2015. Disponível em

<<http://www.telegraph.co.uk/culture/hay-festival/11605822/Anthony-Beevor-There-are-things-that-are-too-horrific.html>> Acesso em 29 Nov 2015.

Lucas Aykroyd. “Sabaton makes songs of war, but promotes peace”. 2011. Disponível em <<http://www.straight.com/music/sabaton-makes-songs-war-promotes-peace>> Acesso em 09 Dez 2015.

Ludo Rubben. “The ugly face of Poland’s nationalism”. Disponível em <<http://www.rubben.be/2014/11/6112/the-ugly-face-of-polands-nationalists/>> Acesso em 21 Jan 2015.

Marcos A. M. Cruz. Blue Cheer, os inventores do Heavy Metal? Disponível em <<http://whiplash.net/materias/hard70/000266-bluecheer.html>> Acesso em: 30 Set 2012.

Marek Jan Chodakiewicz. “The Warsaw Rising 1944: Perception and Reality.” Disponível em <<http://www.warsawuprising.com/paper/chodakiewicz1.htm>> Acesso em 24 Abr 2015.

Media Traffic. “United World Chart: week 23/2014 – June 7”. 2014. Disponível em <<http://www.mediatraffic.de/albums-week23-2014.htm>> Acesso em 18 set 2015.

Nuclear Blast Records.. “SABATON – banned from playing Russia?” 2013. Disponível em <<http://www.nuclearblast.de/en/label/music/band/news/details/3114220.71102.sabaton-banned-from-playing-russia.html>> Acesso em 29 Nov 2015.

Nuclear Blast Records. “Sabaton – Heroes (Official track-by-track part I)”. 2014. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=9Dwv6y-QbI8>> Acesso em 18 Set 2015.

Nuclear Blast Records. “Sabaton – Uprising (Official Music Video)”. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=01IaKb6DmTw>> Acesso em 18 Abr 2015

_____. “Swedish Empire Live”. Disponível em <<http://www.nuclearblast.de/en/products/tontraeger/dvd-bluray/2dvd-digibook/sabaton-swedish-empire-live.html>> Acesso em 14 Jan 2015.

Ozzy Osbourne. Frases. Disponível em <http://www.bn.com.br/edson/metal/ozzy/frases.html>> Acesso em: 10 Out 2012.

Peter Spinella. “Russian lawmakers want Germany to pay reparations for World War II”. Disponível em <http://www.themoscowtimes.com/news/article/russian-lawmakers-want-germany-to-pay-reparations-for-world-war-ii/515373.html>> Acesso em 24 Fev 2015.

Pravda. “Ukraine's Poroshenko excludes himself from category of real men”. 2015. Disponível em http://english.pravda.ru/society/stories/24-02-2015/129890-ukraine_poroshenko_defender_day-0/> Acesso em 20 set 2015.

Question more. “Over 270 arrests as Warsaw nationalist march ends in clashes, flares, water cannon”. Disponível em <http://rt.com/news/204519-poland-independence-day-clashes/>> Acesso em 21 Jan 2015.

Reuters. “May Day rally brings 100,000 russians to Moscow’s Red Square. Disponível em <http://www.themoscowtimes.com/article/may-day-rally-brings-100000-russians-to-moscows-red-square/499316.html>> Acesso em 24 Fev 2015.

Rhee Charles Santos. “Sabaton - Smoking Snakes (Live @ Cultural Bar - RockAlive)”. 2014. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=GrpWeJxTfS0>> Acesso em 12 jan 2015.

Ryan Book. “Sabaton's Joakim Brodén Talks History, Digital Radio and Inevitable 'Nazi' Name-Calling”. 2015. Disponível em <http://www.musictimes.com/articles/38963/20150519/sabaton-joakim-brod%C3%A9n-talks-history-digital-radio-nazi-name.htm>> Acesso em 29 Nov 2015.

Sabaton. "Uprising video shoot: pics & Polish TV news available!". Disponível em <http://www.nuclearblast.de/en/label/music/band/news/details/74774.71>

102.sabaton-uprising-video-shoot-pics-polish-tv-news-available.html>
Acesso em 06 Set 2015.

_____: “SABATON = 40:1 (OFFICIAL MUSIC VIDEO). Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=epeQwq-aYV0>> Acesso em 09 Abr 2015.

_____. “Uprising”. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=BmerZbDPXns>> Acesso em 21 Jan 2015.

Sabaton – Brasil. “Joakim falando sobre o encontro com o Cobra Fumante Zé Maria em Juiz de Fora”. 2015. Disponível em <<https://www.facebook.com/SabatonBrasil/videos/408194162696939/?fref=nf>> Acesso em 12 Jan 2015.

Samantha Vajskop. “Elena’s War: Russian women in combat”. 2008. Disponível em <<http://ashbrook.org/wp-content/uploads/2012/06/2008-Vajskop.pdf>> Acesso em 15 set 2015.

Songfacts. Fortunate Son by Creedence Clearwater Revival. Disponível em <<http://www.songfacts.com/detail.php?id=1916>> Acesso em: 30 Set 2012.

Sputnik News. “Yatsenyuk rewrites history: ‘URRS invaded Germany’.” Disponível em <<http://sputniknews.com/europe/20150109/1016706636.html>> Acesso em 24 Fev 2015.

The Associated Press. “Poll Finds Stalin’s Popularity High”. Disponível em <<http://www.themoscowtimes.com/news/article/poll-finds-stalins-popularity-high/476342.html>> Acesso em 24 Fev 2015.

The Battle of Britain London Monument. “Allied aircrew in the Battle of Britain”. Disponível em <www.bbm.org.uk/participants.htm> Acesso em 18 Abr 2015.

The Economist. “In Memoriam: Lech Kaczynski”. Disponível em <<http://www.economist.com/node/15891381>> Acesso em 09 Dez 2015.

The Guardian. "Russian region bans British historians' books from schools" 2015. Disponível em
<<http://www.theguardian.com/world/2015/aug/05/russian-region-bans-british-historians-books-from-schools>> Acesso em 26 Ago 2015.

The Moscow Times. "Communist leader wants cities renamed Stalingrad and Leningrad." Disponível em
<<http://www.themoscowtimes.com/news/article/communist-leader-wants-cities-renamed-stalingrad-and-leningrad/501731.html>> Acesso em 24 Fev 2015.

The Moscow Times. "More than half of Russians see Stalin in a positive light". Disponível em
<<http://www.themoscowtimes.com/news/article/more-than-half-of-russians-see-stalin-in-a-positive-light/514653.html>> Acesso em 24 Fev 2015.

The Moscow Times: "Russian Government Offers Cash in Return for Patriotic Films". 2015. Disponível em
<<http://www.themoscowtimes.com/article/516166.html>> Acesso em 24 Fev 2015.

The St. Petersburg Times. "Oryol appeals to rehabilitate Stalin". Disponível em
<http://sptimes.ru/index.php?action_id=2&story_id=3303> Acesso em 24 Fev 2015.

USA Lawyer. "Poland Nationalist Protest and Riots". Disponível em
<<http://www.usalawyer.org/poland-nationalist-protest-and-riots/>>. Acesso em 21 Jan 2015.

ValorArtStudio. "An incredible Christmas story from WWII". Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=nNmypZ9lv94>> Acesso em 09 Jan 2015.

Vladimir Lenin. "O Dia Internacional da Mulher". 1920. Disponível em
<<https://www.marxists.org/portugues/lenin/1920/03/07.htm>> Acesso em 15 set 2015.