

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA  
XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA  
O MAESTRO KREISLER E O VENTO:  
UM *LEITMOTIV* WARBURGUIANO EM E.T.A. HOFFMANN

Simone Ruthner (UERJ)  
simoneruthner@yahoo.de

RESUMO

Johannes Kreisler é o personagem mais famoso dos contos de Ernst Theodor Amadeus Wilhelm Hoffmann. Maestro, músico e compositor, o Kapellmeister Kreisler [Maestro Kreisler] sobe ao palco da hoffmanniana de inusitadas maneiras. Seu olhar crítico, seu temperamento, suas aparições e fantasias povoam as narrativas como um *leitmotiv*. Neste ensaio nos propomos a observar algumas estratégias intermediais do autor na composição deste curioso personagem, em especial, o uso inovador que Ernst Theodor Amadeus Wilhelm Hoffmann faz do antigo recurso da éfrase, trazendo-a na literatura, do território da pintura para a música. Aby Warburg (1866-1929) é o teórico que nos apresenta as Pathosformeln nas artes plásticas, as fórmulas emotivas que dão intensidade ao *páthos*. Através das articulações de Barbara Baert (2010) sobre a Pathosformel do vento, veremos como as fantasias de Ernst Theodor Amadeus Wilhelm Hoffmann (1776-1822), através da éfrase, se relacionam com as fórmulas warburgianas, transformando suas narrativas em literatura metamusical.

Palavras-chave: Contos. Éfrase. Literatura metamusical

1. E. T. A. Hoffmann e a Pathosformel do vento

[...] ela se apresentou magnificamente. A sua altivez característica no andar e atitude, e sua graça notaram-se ainda mais sobre o cavalo. Mandou que lhe alcançassem a guitarra e, com as rédeas à volta do braço, cantou garbosos romances espanholas, tocando acordes cheios no acompanhamento. *O seu vestido claro e sedoso esvoaçava, brincando com o pregueado cintilante, e espíritos do ar, como carícias nos sons, balançavam e abanavam as penas brancas sobre o seu chapéu. Aquela presença toda era altamente romântica*, eu não pude desviar um olho sequer de Teresina, [...].<sup>62</sup>

---

<sup>62</sup> No original: [...] sie sich gar herrlich ausnahm. Die ihr in Gang und Stellung eigene Hoheit und Grazie zeigte sich noch mehr auf dem Pferde. Sie ließ sich die Chitarra hinausreichen und, die Zügel um den Arm geschlungen, sang sie stolze spanische Romanzen, volle Akkorde dazu greifend. *Ihr helles seidenes Kleid flatterte, im schimmernden Faltenwurf spielend, und wie in den Tönen kosende Luftgeister nickten und wehten die weißen Federn auf ihrem Hute.* Die ganze Erscheinung war hochromantisch, ich konnte kein Auge von Teresina wenden [...]. (HOFFMANN, 2004, p. 2764, grifos nossos).

O trecho citado refere-se a uma passagem do conto *Die Fermate* [A *Fermata*, 1815] de Ernst Theodor Amadeus Wilhelm Hoffmann (1776-1822), escritor alemão da antiga Prússia, poeta, músico, crítico e jurista, apaixonado pela música, e mais conhecido através das narrativas do fantástico ou como o mestre do duplo.

Nela o protagonista busca descrever em éfrase<sup>63</sup> a imagem magnífica, graciosa, e altamente romântica da personagem Teresina, uma das cantoras líricas italianas, com a qual viajava em tourné musical. Note-se a descrição do movimento nos acessórios, através dos quais se constata a presença do vento no trecho citado: “O seu vestido claro e sedoso esvoaçava, brincando com o pregueado cintilante, e espíritos do ar, como carícias nos sons, balançavam e abanavam as penas brancas sobre o seu chapéu”.

O vento, apesar de invisível, foi observado nas artes visuais pelo historiador hamburguês e fundador da *Kulturwissenschaft* [Ciência da Cultura] Aby Warburg (1866-1929). Notando a presença do vento na pintura de Botticelli, nomeadamente nos quadros *O Nascimento da Vênus* (1477-1478) e *A Primavera* (1481-1482), Aby Warburg estudou o uso que os pintores do Renascimento fizeram dele e comparou a sua representação ao longo da história da arte. Através deste estudo percebeu que, desde a Antiguidade pagã, o vento surge nas representações visuais como um elemento de articulação, associado à sensualidade e animação. O sopro de Zéfiro a impregnar Flora, os cabelos ondulantes da Vênus e das ninfas, os vestidos bufantes, enfim, todos os “acessórios moventes” (DIDI-HUBERMANN, 2005), surgem para marcar nas imagens a presença do vento, que com seu sopro dinâmico, move e anima as representações artísticas. A esta fórmula de intensificação de um *páthos* Aby Warburg dá o nome de *Pathosformel*. O trecho citado ao início ilustra o uso da *Pathosformel* na literatura. Crítica literária e comparatista, Barbara Baert (2010, p. 9) lembra que no caso da representação do vento nas imagens, ocorre tanto a transposição de efeitos, como de afetos. Através dos efeitos imaginamos a presença do vento e nos deixamos tocar pelo *páthos* que ele representa.

---

<sup>63</sup> Referimo-nos neste ensaio à definição de éfrase, tanto no sentido mais antigo e abrangente, como “uma descrição vívida de quase tudo”, segundo Mai Al-Nakib (2005), quanto à éfrase contemporânea, emancipada da função meramente descritiva, como um “espaço de transferências interartísticas e intersemióticas”, conforme Carlinda Fragale Pate Nuñez (texto inédito *apud* RUTHNER, 2016). Para mais detalhes, remetemos ao 2º capítulo (*Cruzando Fronteiras*) da dissertação citada na nota 1.

## II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

Segundo a teoria warburguiana, as *Pathosformeln* referem-se a uma *engramma*, ou seja, um traço na memória. O filósofo e crítico de arte Georges Didi-Hubermann (2013, p. 206), estudando Aby Warburg, refere-se a uma “lembrança inconsciente do dionisíaco”, ou “*engrammas* de uma experiência passional” [*Engramme leidenschaftlicher Erfahrung*], sobreviventes na memória coletiva. Inicialmente, tais gestos serviram “para realizar um desejo, ou aliviar uma sensação dolorosa” e, devido à frequência com que foram repetidos, tornaram-se “tão habituais que se reproduzem toda vez que esse desejo ou essa sensação aparece”<sup>64</sup>. Aby Warburg (*apud* HUBERMANN, 2013, p. 209), observou que estas fórmulas intensificadoras são manipuláveis e podem manifestar-se em todos os campos da cultura. Apesar das repetições, que as tornam hábito, as *Pathosformeln* estão sempre sujeitas a processos que o historiador chamou de “inversão de sentido” [*Bedeutungsinversion*], ou “inversão energética” [*energetische Inversion*]. Georges Didi-Hubermann (*op. cit.*) explica que a uma fórmula do *páthos* é sempre facultado deixar uma significação por outra antitética. Barbara Baert (2010) lembra que Georges Didi-Hubermann (2005, p. 343)<sup>65</sup> salienta a necessidade que os artistas renascentistas sentiram de “acrescentar aqui e acolá, um toque de vento”<sup>66</sup>, ao copiar os antigos modelos.

Em Ernst Theodor Amadeus Wilhelm Hoffmann, a *Pathosformel* do vento encontra um campo fértil para se manifestar, uma vez que este autor lida com os movimentos anímicos provocados pela música. Para Ernst Theodor Amadeus Wilhelm Hoffmann, a música reproduz os movimentos da alma. Por analogia aos renascentistas, podemos afirmar que Ernst Theodor Amadeus Wilhelm Hoffmann, “movido pela arte dos sons”, sentiu, em suas fantásticas narrativas, a necessidade de acrescentar aqui e acolá um toque de música.

---

<sup>64</sup> Aby Warburg, 1902, citado por Georges Didi-Hubermann (2013, p. 204).

<sup>65</sup> Obra citada em artigo por Barbara Baert (2010) em *Wild is the Wind: Pathosformel and Iconology of a Quintessence*. Disponível em: <<https://lirias.kuleuven.be/bitstream/123456789/390419/2/Annual2010+Baert.pdf>>. Acesso em: 16-03-2016.

<sup>66</sup> No original: [...] *in ihren Kopien antiker Vorbilder verspürten die Renaissancekünstler das Bedürfnis, hier und da, einen Windstoss hinzuzufügen.* (DIDI-HUBERMANN, 2005 *apud* BAERT, 2010, p.16)

## 2. Sopros e ventanias artísticas

Em *Wild is the Wind – Pathosformel and Iconology of a Quintessence* [Violento é o vento – Pathosformel e Iconologia de uma Quintessência], Barbara Baert (2010, p.9) lembra que o vento é como um motor, uma “locomotiva do organismo em movimento” [*locomotive of the organism in motion*]. Tal como Zéfiro impregna a Flora de Botticelli, o vento dá nova vida à imagem pintada ou descrita.

Assim, no exemplo de Ernst Theodor Amadeus Wilhelm Hoffmann citado ao início, temos um cruzamento da *Pathosformel* com a éfrase: a representação, na literatura, de uma representação pictórica, por meio da *Pathosformel* do vento. Não podemos saber se Ernst Theodor Amadeus Wilhelm Hoffmann se baseou de fato na pintura de Botticelli, ou se agiu por impulso de um traço da memória para a sua descrição, mas podemos argumentar que se trata de uma descrição estetizada, que pinta um quadro na narrativa. E mais: que o efeito do vento na imagem, como *Pathosformel*, está presente na descrição, intensificando a sensualidade e a graciosidade da figura “altamente romântica” [*hochromantisch*] representada, que, não por acaso em Ernst Theodor Amadeus Wilhelm Hoffmann, era cantora e executava, acompanhando-se à guitarra, “garbozas romanças espanholas”.

No mesmo ensaio, Barbara Baert (2010, p.9) chama a atenção para o poder do vento:

O vento é um fenômeno natural que tem impacto em todos os sentidos do corpo: ele é táctil, produz som, carrega odores; ele é como uma brisa, que mistura, envolve e penetra nossos seres. O vento não somente abraça, ele pode também destruir. (BAERT, 2010, p. 9, tradução nossa)<sup>67</sup>

Nosso corpo não só depende dele, mas também o produz, na forma do ar que inalamos ou exalamos, e como bem notou a autora, ainda há um “terceiro vento” [*third wind*], que sopra através do nosso ser, o *pneuma*, que segundo Aristóteles e os gregos antigos (*apud* BAERT, 2010, p. 9), refere-se a uma energia vital, um sopro de vida, ou um espírito, que abastece o nosso cérebro e intelecto. Barbara Baert lembra que o vento é uma potência recebida ao nascimento, que se reabastece pela respiração.

---

<sup>67</sup> No original: *The Wind is a natural phenomenon that impacts on all of the body's senses: it is tactile, produces sound, carries scents; it is like a cosmic breath that stirs, envelops and penetrates our beings. The wind not only embraces, but can also destroy.*

## II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

O arquiteto, pintor e humanista italiano Leon Battista Alberti 1404-1472, como notou Barbara Baert (2010, p.15), ao estudar as superfícies e volumes na pintura, argumenta que eles são a expressão de um fenômeno criador do efeito de um “invisível além” [*unsichtbares Jenseits*] e, seja o que for que está para além do corpo, o pintor refere-se a isto como “movimentos da alma” [*Seelenregungen*], “movimentos difíceis de capturar na pintura, que representam um desafio”. O vento é o meio que produz a graça na pintura, e sem ele, lembra Barbara Baert (2010, p. 15), poderia se dizer que a pintura não tem alma.

### 3. *Kapellmeister Johannes Kreisler e a música em éfrase*

Para Ernst Theodor Amadeus Wilhelm Hoffmann, a música são os movimentos da alma, e assim sendo, é nela que vamos buscar a alma de suas narrativas. Nelas Ernst Theodor Amadeus Wilhelm Hoffmann se aventura a pintar a música de diversas maneiras. O recurso da éfrase, mais conhecido na pintura ou na literatura, em Ernst Theodor Amadeus Wilhelm Hoffmann surge musicalmente nas narrativas. Vejamos.

Johannes Kreisler é um personagem-chave na hoffmanniana. Maestro [*Kapellmeister*], músico-compositor, curioso, obsessivo, intempestivo, estranho, mas sempre conquistando a todos com as suas esquisitices, histórias e mistérios, ou então com uma palavra amiga. Disposto a animar e mover almas, o maestro Kreisler incorpora a paixão pela música, e nele a música se manifesta como uma obsessão patológica. Adiante veremos um exemplo, no qual ele se refere musicalmente a esta obsessão.

Com Ernst Theodor Amadeus Wilhelm Hoffmann, as ideias musicais de Kreisler estão por toda a parte: na ficção, nos ensaios, na crítica, inspirando a muitos poetas e artistas de diferentes áreas e épocas. O pianista e compositor Robert Schumann, um aficcionado leitor das narrativas de Ernst Theodor Amadeus Wilhelm Hoffmann, viu nelas a fonte de inspiração para compor um ciclo de sete peças para piano, ao qual deu o nome de *Kreisleriana*, tal como Ernst Theodor Amadeus Wilhelm Hoffmann fizera com um conjunto de peças ficcionais e ensaísticas.

A *Kreisleriana* (1814) de Ernst Theodor Amadeus Wilhelm Hoffmann, que deu origem à de Schumann, é uma coleção, em duas partes, de contos reunidos pelo autor sob este título, as quais, por sua vez, se encontram reunidas em *Fantasiestücke in Callots Manier* [*Fantásias à mo-*

da de Callot, 1814-1815]. No início da primeira *Kreisleriana*, Ernst Theodor Amadeus Wilhelm Hoffmann dá as coordenadas sobre Kreisler:

– Os amigos afirmam que a natureza tentou nele uma nova receita em sua composição, e a tentativa teria falhado, ao misturar fleuma de menos em seu espírito supersensível e em sua incandescente e destruidora fantasia, e com isto, o equilíbrio que um artista necessitaria para viver com o mundo e compor as suas obras, teria sido danificado [...].<sup>68</sup>

Instável em seus humores, como num mar agitado, o maestro Kreisler tinha ideias brilhantes para compor, mas a mesma força que o animava e entusiasmava numa noite, tal como o vento, era também capaz de arrasá-lo, podendo levá-lo, já na manhã seguinte, a destruir a própria criação:

[...], Johannes era levado *para lá e para cá* pelas suas aparições e sonhos, como *num mar ondeante*, e ele parecia procurar em vão por um porto, que enfim lhe desse a tranquilidade e o equilíbrio, sem os quais um artista nada consegue criar. Assim então, também acontecia de os seus amigos não conseguirem convencê-lo a anotar uma composição, ou mesmo, a não destruir uma anotação.<sup>69</sup>

A musicóloga e professora Mônica Vermes<sup>70</sup> (2007) dedicou o seu doutorado ao estudo da *Kreisleriana Op. 16* de Schumann, através do qual analisa a obra pianística e suas relações com a obra literária. Ela observa que Kreisler na literatura, é como um *Leitmotiv* na música: um tema ou motivo recorrente, que circula pelos contos; por vezes desaparece, ressurgindo inesperadamente noutro conto e, como o próprio nome Kreisler diz<sup>71</sup>, também se move em círculos, ou gravita.

---

<sup>68</sup> No original: - *Die Freunde behaupteten, die Natur habe bei seiner Organisation ein neues Rezept versucht und der Versuch sei mißlungen, indem seinem überreizbaren Gemüte, seiner bis zur zerstörenden Flamme aufglühenden Phantasie zu wenig Phlegma beigemischt und so das Gleichgewicht zerstört worden, das dem Künstler durchaus nötig sei, um mit der Welt zu leben und ihr Werke zu dichten, [...]* (HOFFMANN, 2004, p.....)

<sup>69</sup> No original: [...], *Johannes wurde von seinen innern Erscheinungen und Träumen, wie auf einem ewig wogenden Meer dahin – dorthin getrieben, und er schien vergebens den Port zu suchen, der ihm endlich die Ruhe und Heiterkeit geben sollte, ohne welche der Künstler nichts zu schaffen vermag. So kam es denn auch, daß die Freunde es nicht dahin bringen konnten, daß er eine Komposition aufschrieb oder, wirklich aufgeschrieben, unvernichtet ließ.* (HOFFMANN, 2004, p.....)

<sup>70</sup> Mônica Vermes é professora de história da música na Universidade Federal do Espírito Santo.

<sup>71</sup> "Kreisler" em alemão é aquele que "kreist", do verbo "kreisen", que significa "circular", "mover-se em círculos", ou "gravitar", em sentido figurado. Alguns exemplos para o uso do verbo: "a terra gravita em torno do sol" [*die Erde kreist um die Sonne*], "seus pensamentos giram sempre em torno dela" (*seine Gedanken kreisen ständig um sie*), "um avião circula sobre a cidade" [*ein Flugzeug kreist über der Stadt*].

## II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

Na ópera, o termo *Leitmotiv*, um “motivo condutor”, traduz a ideia de movimento, pois apresenta-se através de um gesto musical. Para além disto, surge, tal como uma *Pathosformel*, associado repetidamente a um aspecto psicológico, ou personagem da obra, ao longo do drama musical, o palco privilegiado das paixões. O termo “motivo”<sup>72</sup>, significa aquilo “que pode mover ou que move, imprime movimento a algo, motor”. Se lembrarmos que o vento também circula, sopra para um lado, e muda para outro, surge inesperadamente, ou desaparece, gira em torno de si mesmo, criando redemoinhos ou furacões, fertiliza e dá vida, ou seja, anima, então a associação entre o personagem Kreisler, como música, e a música, como vento, não nos surpreende. A música *per se* está visceralmente associada ao vento: o canto mais primitivo e natural só é possível pela projeção do ar em movimento. Aquilo que ouvimos, através do canto, ou da música instrumental, são as vibrações, as ondas sonoras que se propagam no ar. Além disto, se o vento dá alma à pintura, a música anima o espírito, e como observou Barbara Baert (2010, p. 22), “o vento é raramente silencioso. O seu som é o rugido da força da natureza, um rumor atribuído a Deus. (Ezequiel 3:12)”<sup>73</sup>

Kreisler, como maestro, conduz vozes e silêncios por vocação, que por sua vez é também a tarefa do escritor, o que o torna ao mesmo tempo um duplo de Ernst Theodor Amadeus Wilhelm Hoffmann, que também era músico. Mais do que isto, Kreisler é, ele mesmo, um motivo condutor [*Leitmotiv*]: ele é o motor que impulsiona o escritor, e o personagem que anima, move, conduz e comove nas narrativas. Vejamos um recorte ilustrativo, extraído do conto *Kreislers musikalisch-poetischer Klub* [O clube poético-musical de Kreisler]<sup>74</sup>. Após uma tertúlia musical do clube, um dos amigos fiéis, de sua própria imaginação, comenta o estranho comportamento de Kreisler naquela noite, a sua agitação e falta de humor, muito diferente do que habitualmente. A este personagem imaginário, o maestro responde:

---

<sup>72</sup> em sua sexta acepção no dicionário Caldas Aulete.

<sup>73</sup> No original: *Wind is rarely quiet. Its sound is the roar of the force of nature, a rumble ascribed to God (Ezekiel 3:12). “Então o espírito se apoderou de mim e ouvi atrás de mim um vozerio de violento rumor. Bendita seja a glória do Senhor, onde ela repousar!”* (<http://www.bibliacatolica.com.br/bibliave-maria/ezequiel/3/> Acesso em: 16/03/2016).

<sup>74</sup> Publicado pela primeira vez em 1814 em *Fantasiestücke in Callots Manier. Blätter aus dem Tagebuche eines reisenden Enthusiasten. Mit einer Vorrede von Jean Paul* [Fantasias à moda de Callot. Folhas do diário de um viajante entusiasta. Com um prefácio de Jean Paul], este é o terceiro conto da segunda *Kreisleriana*, localizado na segunda parte das *Fantasiestücke*.

– Ah, amigo! [...] Uma nuvem de sombra macabúzia anda sobre a minha vida! Não achas tu, que a uma pobre e inocente melodia, que não deseja nenhum – nenhum lugar sobre a terra, deveria ser permitido vagar pelo espaço afora, livre e ingenuamente? Ai, eu só queria sair logo por aquela janela afora, no meu robe chinês, como numa capa de Mefisto! – Como uma melodia inofensiva? observou o amigo fiel. – Ou como um *baixo ostinato*, se preferires, revidei Kreisler, mas eu preciso sair logo, de qualquer jeito.<sup>75</sup>

O *baixo ostinato* é na música uma figura rítmica e melódica, que se repete obsessivamente por toda uma peça, dando a ela uma cor única, um *páthos*, um caráter que a identifica, conforme nos explica o musicólogo Gary Tomlinson em *Five Pictures of Pathos* (2004, p.203). Como representação de uma mídia (a música) através de outra (a literatura), Kreisler configura-se como uma *écfrase* musical na literatura e, se pensado a partir da *Pathosformel* do vento, surge como a metamorfose masculina, profissionalizada e moderna da ninfa (feminina, a musicalidade encarnada e moderna), que, sendo a transmissora do vento, está sempre em movimento, circulando e animando as cenas.

Ernst Theodor Amadeus Wilhelm Hoffmann, ao utilizar-se de um processo ecfrástico para a transposição de propriedades, estruturas e formas da música para suas narrativas, nos fala da própria arte de fazer música, criando em sua literatura um palco próprio para uma peça representacional de uma outra mídia, a música. Este processo de transformação da própria técnica, o modo de representação, em objeto de criação, é o que o teórico da literatura William Kumbier (2001, p. 329) entende como arte metamimética, a “arte apreendida essencialmente como um modo de representação” [*art apprehended mainly as a mode of representation*].

Assim sendo, a constatação da metamimesis musical nas narrativas de Ernst Theodor Amadeus Wilhelm Hoffmann nos leva a considerá-las como algo que está para além das narrativas musicais, nas quais a música surge através de comentários ou referências. Através da incorporação da própria arte da música, e o Maestro Kreisler é um bom exemplo deste procedimento, dentre os vários que podemos encontrar em sua obra

---

<sup>75</sup> No original: *Ach, Freund! [...]Jein düstrer Wolkenschatten geht über mein Leben hin! - Glaubst du nicht, daß es einer armen unschuldigen Melodie, welche keinen - keinen Platz auf der Erde begehrt, vergönnt sein dürfte, frei und harmlos durch den weiten Himmelsraum zu ziehen? - Ei, ich möchte nur gleich auf meinem chinesischen Schlafrock wie auf einem Mephistophelesmantel hinausfahren durch jenes Fenster dort! - Als harmlose Melodie? fiel der treue Freund lächelnd ein. Oder als basso ostinato, wenn du lieber willst, erwiderte Kreisler, aber fort muß ich bald auf irgend eine Weise.* (HOFFMANN, 2004, p.1739)



II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA  
XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

ficcional, os contos de Ernst Theodor Amadeus Wilhelm Hoffmann, verdadeiras obras de arte, apresentam-se como narrativas metamusicais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAERT, Barbara. Wild is the Wind: ‘Pathosformel’ and Iconology of a Quintessence. In: *Antwerp Royal Museum Annual*, vol. 2000. 2010, p. 9-47. Disponível em:

<<https://lirias.kuleuven.be/bitstream/123456789/390419/2/Annual2010+Baert.pdf>>. Acesso em: 20-03-2016.

DIDI-HUBERMANN, Georges. *A imagem sobrevivente*. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Trad.: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

\_\_\_\_\_. *Bewegende Bewegungen*. Die Schleier der Ninfa nach Aby Warburg, in Ikonologie des Zwischenraums. Der Schleier als Medium und Metapher. Organizado por Johannes Endres, Barbara Wittmann e Gerhard Wolf. Munique: 2005, p. 331-360, p. 343.

RUTHNER, Simone. *A dimensão efrástica nos contos de E. T. A. Hoffmann: um estudo propedêutico para a abordagem de narrativas metamusicais*. 2016. Dissertação (de mestrado). UERJ, Rio de Janeiro.

TOMLINSON, Gary. Five Pictures of Pathos. In: \_\_\_\_\_. *Reading the Early Modern Passions*. Essays in the Cultural History of Emotion. Philadelphia: PENN, University of Pennsylvania Press, 2004.

VERMES, Mónica. *Crítica e criação – um estudo da Kreisleriana Op. 16 de Robert Schumann*. Cotia: Ateliê, 2007.

WARBURG, Aby. *Histórias de fantasmas para gente grande: escritos, esboços e conferências*. Organizado por L. Waizbord e traduzido por L. B. Bárbara. São Paulo: Cia. das Letras, 2015.