

RICHARD WAGNER E O ROMANTISMO ALEMÃO

RICHARD WAGNER Y EL ROMANTICISMO ALEMÁN

RICHARD WAGNER AND THE GERMAN ROMANTICISM

Rainer Câmara Patriota

Pós-doutorando da Universidade Federal de Ouro Preto/ Capes

E-mail: rainerpatriota@gmail.com

Natal (RN), v. 20, n. 34
Julho/Dezembro de 2013, p. 239-252

Princípios
Revista de filosofia

E-ISSN: 1983-2109

Resumo: A cultura musical romântica encontra em Richard Wagner – em sua obra musical e teórica – um de seus maiores protagonistas. A rejeição da *Aufklärung* e a exaltação da supremacia germânica – elementos constituidores da *Weltanschauung* romântica alemã – caracterizam fortemente o pensamento e a atitude de Wagner frente à vida, assumindo conotações ainda mais radicais através de seu contumaz antissemitismo. De modo que pensar Wagner por ocasião de seu bicentenário também significa retomar uma discussão crucial sobre o romantismo alemão e suas implicações políticas e ideológicas.

Palavras-chaves: Alemanha, música, nazismo, romantismo, Wagner.

Resumen: La cultura musical romántica encuentra en Richard Wagner – en su obra musical y teórica – uno de sus mayores protagonistas. El rechazo de la *Aufklärung* y la exaltación de la supremacía germánica – elementos constitutivos de la *Weltanschauung* romántica alemana – caracterizan fuertemente el pensamiento y la actitud de Wagner frente a la vida, asumiendo connotaciones todavía más radicales a través de su contumaz antisemitismo. Por todo eso, pensar Wagner en ocasión de su bicentenario significa retomar una discusión crucial sobre el romanticismo alemán y sus implicaciones políticas e ideológicas.

Palabras clave: Alemania, música, nazismo, romanticismo, Wagner.

Abstract: Richard Wagner – with his music and his intellectual work – is an iconic figure of the Romantic music and the Romantic era. The rejection of *Aufklärung* and the glorification of German supremacy – which have developed a crucial role in German romantic *Weltanschauung* – are two topics of his mentality and his attitude toward life, emerging especially strong in his anti-Semitism. Thus think about Wagner on the occasion of his bicentenary means to resume a discussion about German Romanticism and his political and ideological implications.

Keywords: Germany, music, Nazism, Romanticism, Wagner.

No ano de 2013 festejou-se o bicentenário de nascimento de Richard Wagner (1813-1883). Apesar das calorosas homenagens rendidas ao compositor, pautadas em festivais e edições comemorativas, um vento frio de oposição também marcou o recordativo, emprestando-lhe um tom agreste de polêmica e protesto. É que a obra de Wagner guarda relações muito estreitas com a evolução daquelas correntes do pensamento alemão que abriram caminho para a ascensão do nacional-socialismo¹. Evolução que, segundo certa linha interpretativa, é indissociável do fenômeno romântico na Alemanha, no qual desponta a figura de Wagner. No que se segue, aproveitando o ensejo do jubileu, formulam-se algumas considerações a respeito desse complexo nexos entre Wagner, o romantismo e a trajetória política da Alemanha.

O movimento romântico, situado entre o final do século XVIII e início do XX, representa um período na história das artes e da cultura que, tal como o Renascimento, funda uma época. Com o Renascimento, sobretudo a partir do século XV, a individualidade se abre de modo inaudito, afirmando-se em todos os setores da vida e

¹Pelo menos dois espetáculos europeus discutiram a vida e a obra de Wagner à luz dessa problemática: *Richard Wagner – wie Ich die Welt wurde*, de Hans Neunfels, estreado em Zurique em 14/06/2013 e, principalmente, a montagem – adaptada para o contexto da Alemanha nazista – de Burkhard C. Kosminski do *Tanhäuser*, estreada em maio desse mesmo ano em Düsseldorf e que, após uma onda de protestos e indignações, acabou sendo submetida a uma censura. Estas e outras polêmicas foram noticiadas e discutidas pelos principais jornais alemães, como *Der Spiegel* e *Frankfurter Allgemeine Zeitung*.

redefinindo o conceito do humano (Heller, 1977). Porém, enquanto o Renascimento, remontando à tradição Greco-romana da *urbe*, repousava sobre o princípio aglutinador de uma mediação dinâmica entre indivíduo e sociedade, razão e natureza, ciência e arte, lógica e sensibilidade, a postura romântica se caracterizou pelo predomínio de princípios não racionais calcados numa hipervalorização da interioridade –o sonho, o mistério, a mística, a fantasia, a intuição etc. (Safranski, 2007; 2010).

Talvez não seja impropriedade dizer que o Romantismo surge no rescaldo da crise dos ideais renascentistas, ideais a que o racionalismo do século XVIII, obedecendo aos imperativos políticos e econômicos de ascensão da nova ordem burguesa, corresponderá de um modo cada vez mais pálido e distorcido. Em sua feitura geral, o romantismo seria, assim, a tentativa de refundar a modernidade, apresentando-se como alternativa ao padrão humano fragmentário e positivista da sociedade burguesa.

Talvez Jean Jacques Rousseau, com sua vida e suas ideias, tenha sido a fonte primeira de inspiração dos românticos, talvez os ingleses – Wordsworth, Blake, Coleridge, Shelley, Byron e Keats – tenham lapidado os versos mais elevados da poesia romântica, no entanto, parece bastante claro que o romantismo, enquanto projeto histórico, foi um movimento especificamente alemão.

É sabido que o romantismo alemão, após um ímpeto inicial de entusiasmo libertário², definiu sua identidade no contexto emocional e intelectual da reação nacional aos desdobramentos do projeto iluminista por meio das Guerras Napoleônicas, introjetando, desde então, o *pathos* de uma sensibilidade nacional e nacionalista, de devoção nostálgica aos valores da tradição germânica. E é justamente em virtude do anacronismo da Alemanha em face dos desenvolvimentos alcançados por França e Inglaterra nos séculos anteriores que o romantismo logra se constituir como uma dissidência da modernidade. A cultura divorciada da vida, a comunidade nostálgica dos indivíduos solitários, a idealização do

²Admitindo que o romantismo se torna um problema quando adentra o campo político e pretende suplantar os métodos racionais de discussão e decisão, Safranski (2010, 326-333; 354-356 *passim*) propõe separar certo espírito romântico “sadio” e “libertador” do romantismo enquanto projeto político.

folclore e a mitificação do passado, a autonomização da vida interior e a religiosidade vivida por meio da arte: somente os alemães, desprovidos de indústria, confinados em cidades semifeudais, carentes de vida pública, de urbanidade e de movimentos populares politicamente ativos, transformariam o romantismo num grande projeto ideológico. Projeto que, para um poeta e pensador de raízes ilustradas, como Heinrich Heine, representava a maior ameaça ao desenvolvimento de uma Alemanha cosmopolita e democrática. Em seu livro redigido durante os anos 1830 intitulado *A escola romântica* (Die Romantische Schule), as ideias de Heine tomam corpo como uma denúncia veemente da mundividência romântica. Comparando o patriotismo francês com o alemão, ele escreve:

O patriotismo francês enche de calor o coração dos franceses, dilatando-o e expandindo-o, a ponto de fazê-lo envolver com seu amor não só aqueles que lhe são mais próximos, mas toda a França, este país da civilização. Já o patriotismo alemão apequena o coração dos alemães, deixando-o igual a um fígado exposto ao frio, insuflando-lhe o ódio contra os estrangeiros, de modo que, através dele, o alemão perde a vontade de ser um cidadão do mundo, um europeu, para querer ser somente um parco alemão.

E na conclusão de seu livro, o poeta exhibe sua revolta contra o medievalismo da escola romântica:

Os escritores que na Alemanha desenterraram a Idade Média... colocaram em risco a liberdade e a felicidade da minha pátria... a Idade Média alemã não jaz em seu túmulo, pois, na verdade, tem sido ressuscitada por um mal espírito e saído à plena luz do dia para roubar o sangue vital de nossos corações...O que falei sobre a Idade Média em geral se aplica de modo particular à sua religião... São [os católicos] o partido da mentira, os algozes do despotismo e os restauradores de toda miséria, de toda crueldade e estupidez do passado (Heine, 2002, p.354-355)³.

Como poeta e cronista de seu tempo, Heine assistiu de perto à expansão do romantismo numa época em que as forças políticas do país se articulavam para debelar as aspirações democráticas e socialistas, instrumentalizando os estratos reacionários em função

³Cf. também o interessante prólogo de Heine (2011, p. 25-27) para *Alemanha: um conto de inverno*.

de uma aliança de poder que culminaria na unificação alemã sob hegemonia da Prússia⁴ e na pavimentação da estrada para o antisemitismo e o obscurantismo hitlerista. Ecoando o temor de Heine, mas agora como reconhecimento ficcional de um fato historicamente consumado pelo nazismo, Thomas Mann, em seu *Doutor Faustus*, se referiu à guerra que “submeteu a nós o continente inteiro, substituindo o sonho intelectual de uma Alemanha europeia pela realidade de uma Europa alemã” (Mann, 1984, p. 231).

Mencionar o *Faustus* de Thomas Mann é invocar uma obra que, ao recapitular a trajetória da Alemanha, ata inextricavelmente seu destino político ao irracionalismo do compositor Adrian Leverkühn. Irracionalismo que foi a forma específica pela qual a ideologia romântica se desenvolveu, pois, uma vez que os alemães não admitiam se medir pelos valores “superficiais” da civilização francesa, nem pela razão liberal – ou “racionalismo judaico” (Potter, 1999, p. 182)⁵, os princípios que norteariam os caminhos do povo alemão tinham de ser buscados em camadas mais fundas do ser: a intuição, a vontade, a tradição, a força, o sangue etc. Leverkühn é o músico que vende sua alma em troca de poderes artísticos, que transgride as fronteiras do bom senso para adentrar num reino diabólico de culto à forma pura e perfeita de sonoridades imperscrutáveis.

Bem entendido: Leverkühn é o herdeiro vanguardista-dodecafônico da tradição romântica. Tradição na qual a música figura como a mais elevada das artes – propiciadora de uma comunicação intuitiva, transcendente ao verbo e à lógica⁶. Foram os

⁴ Sobre a gênese dessa aliança, cf. Marx (2010).

⁵ Este livro, traduzido por Rainer Patriota e Ibaney Chasin, encontra-se no prelo da editora Perspectiva.

⁶ Em seu importante – e aqui já citado – livro sobre o romantismo, Safranski (2010, p. 335-340) parece não perceber que a música e a personalidade de Adrian, ainda que não emanem uma força passional “dionisíaca”, são corporificações típicas do irracionalismo romântico, embora em sua culminância “vanguardista”, em cujo âmago encontra-se a exaltação da forma como expressão mística de verdades além da mera racionalidade. Se Thomas Mann escolheu um compositor dodecafônico abstrato e propenso ao ascetismo e não um poeta dionisíaco, sua escolha partiu da compreensão, presente já em *A montanha mágica* (Mann, 1952, p. 138), de que a

românticos que ergueram a música aos píncaros do sistema das artes e fizeram dela um portal metafísico ao “profundo”⁷. Neste sentido, os desdobramentos da sonoridade instrumental no interior da tradição vienense (Haydn, Mozart e Beethoven) foi um antecedente de fundamental importância. Ao ampliar com a forma-sonata as possibilidades técnicas de desenvolvimento do material sonoro (motivos e temas), os vienenses serviram de trampolim para o salto romântico ao “infinito”. De agora em diante, o discurso musical não se confunde com a velha noção de retórica, que remonta aos gregos e segundo a qual a música é imitação dos afetos manifestos pelas inflexões e acentos da fala (Haynes, 2007, p.8). Para os românticos, a linguagem musical não apenas se diferencia da linguagem verbal, como também a ultrapassa, sendo o gênio musical o veículo de uma mensagem que não se decodifica, mas que se impõe arcanamente. Wackenroder, um dos fundadores da estética romântica, escreveu:

A música começa onde a palavra termina... A música traça sentimentos de forma sobre-humana... porque fala uma linguagem que nós não conhecemos na vida corrente, que não sabemos nem como, nem onde aprendemos, que se pode conhecer como linguagem dos anjos (Wackenroder *apud* Fubinni, 1987, p. 117).

Seja como expressão da “interioridade infinita” (Hoffmann), do “em si do mundo”, portanto, da “vontade” (Schopenhauer), seja como expressão do “dionisíaco” (Nietzsche), a linguagem musical irrompe, necessariamente, fora dos limites da racionalidade, atingindo esferas mais altas de significado (Fubinni, 1987, p. 109-161). A música além das palavras, além da razão. Foi sob essa

história da música romântica alemã – de Beethoven a Schoenberg – é a que melhor representa a ambiguidade do processo civilizatório alemão.

⁷Como mostra Potter (1999, p. 200-234), ideias como “profundidade” e outras virtudes associadas à “germanidade” permeiam fortemente o ideário alemão, constituindo um dos principais argumentos *pro domo* da musicologia alemã e podendo ser rastreada já no século XVIII, embora tenha se consolidado somente no século XIX, quando os alemães, pela primeira vez na história, assumem a hegemonia no terreno da música. Cf. também o artigo de Geiger (2003) sobre as noções de “Innigkeit” (interioridade) e “Tief” (profundidade) na tradição musical e musicológica alemã.

premissa que os românticos se harmonizaram com a autocelebração patriótica da reação alemã, compartilhando sua glorificação do irracional e criando as condições ideológicas para que a *intelligentsia* alemã acolhesse os mitos do pensamento nazista (Lukács, 1953; 1964). Neste sentido, entende-se porque os musicólogos alemães – muitos deles formados durante os anos da República de Weimar – desempenharam um papel tão relevante nos projetos educacionais e ideológicos do Terceiro Reich: as agendas e pontos de vista convergiam em pontos decisivos ⁸.

A centralidade de Wagner no interior da estética romântica é a centralidade de um artista que tipifica o ideário da concepção romântica em sua fase adulta.

Sua trajetória é *per se* emblemática. Quando jovem, Wagner demonstrou simpatia pela causa republicana e foi ativo na Revolução de 1848. Já obsecado pela ideia de reformar a ópera alemã, sua visão de mundo à época era mediada por pensadores progressistas como Feuerbach, Proudhon e Bakunin. Porém, o fracasso da revolução, ao debilitar suas inclinações revolucionárias, selaria seu destino como artista e ideólogo romântico (Lukács, 1953, p. 78; Adorno, 2003, GS14, p. 308). Em 1950, Wagner publica seu ressentido *O judaísmo na Música (Der Judentum in der Musik)* e, em 1954, ao descobrir *O mundo como vontade e representação*, remodela pela base sua concepção de mundo. Sua carreira deslança e, em 1971, sob as bençãos do Reich recém-criado, tem início os preparativos para a realização do projeto de Bayreuth. Wagner termina seus dias como porta-voz do Império germânico, reunindo em volta de si os apóstolos da causa patriótica e antissemita (Millington, 1992, p. 458-459).

A história de Wagner confunde-se, pois, com a própria gênese da Alemanha imperialista, não apenas na forma abstrata da cronologia, mas sim nos termos de uma confluência ideológica entre

⁸ Um desses projetos, dentre muitos, foi desenvolvido sob a guarida da “Anhenerbe”-SS, de Heinrich Himmler, focada principalmente em pesquisas sobre a raça germânica e a pré-história nórdica, encarada como uma época de “grandes conquistas” no campo da música. Cf. Potter, 1999, p. 131-142.

o homem e seu tempo, confluência asseverada em seus escritos teóricos e, sobretudo, em sua obra artística.

Como músico, Wagner foi essencialmente um compositor de óperas, e sua dramaturgia consistiu largamente na reelaboração de velhas histórias e mitos germânicos, através dos quais o artista divulgaria seu orgulho nacional e seu culto nostálgico ao passado medieval. Nos moldes da boa tradição romântica, Wagner sonhava com uma Idade Média fabulária, povoada por anões, gigantes, heróis, deuses etc. No entanto, como filho de seu século e discípulo de Schopenhauer, convinha-lhe atribuir à música, não ao texto, o privilégio da expressão artística, ocupando-se do fator musical como um mágico hipnótico. Com seu tratamento inovador da sonoridade orquestral, a música wagneriana ergue-se como uma densa teia sonora destinada a capturar o público, não apenas despertando-lhe afetos, mas envolvendo-o numa atmosfera onírica e de reverência sacrossanta (Wagner, 2010, p. 31; Caznók-Neto, 2000, p. 25-26). Toda a disposição visual e acústica do teatro de Bayreuth fora concebida para potencializar os efeitos magnéticos de sua alquimia sinfônica (Caznók-Neto, 2000, p. 54-57). Em Wagner, o texto apenas potencializa o mistério das forças irracionais encarnadas e transmitidas pela música. De fato, a seu ver, o êxtase metafísico além da racionalidade era o que caracterizava o efeito da obra de arte musical. É o que se pode aferir, por exemplo, de seu comentário sobre a *Missa Solemnis*, de Beethoven:

Na grande *Missa Solemnis* temos, diante de nós, uma pura obra sinfônica do mais genuíno espírito beethoveniano. As vozes do cântico são tratadas, inteiramente, como instrumentos humanos, no sentido em que Schopenhauer, muito acertadamente, pretendeu ter-lhes atribuído; nessas grandes composições sacras, o texto que subjaz ao canto não é compreendido por nós segundo seu significado conceitual, mas serve, no sentido da obra de arte musical, unicamente como material para o coro de vozes, e só não se comporta de modo perturbador para nossa sensação determinada musicalmente porque não suscita em nós, de forma alguma, representações racionais, mas nos comove, por seu caráter religioso, com fórmulas de fé bem conhecidas e simbólicas (Wagner, 2010, p.69).

Wagner não foi apenas um baluarte da causa nacionalista, mas também um fervoroso antissemita, na verdade, um dos fundadores do antissemitismo moderno, que substitui as motivações

religiosas por premissas ráticas e ressentimentos políticos (Cf. Fischer, 2013; Safranski, 2010, p. 244-245). A deslealdade do compositor para com um de seus maiores benfeitores, o operista Meyerbeer (Millington, 1992, p.193), é bastante relatada pelos seus biógrafos e constitui um exemplo típico de sua relação doentia com os judeus.

Muitos estudiosos entendem que Wagner cifrou uma interpretação antissemita em suas obras, caracterizando alguns de seus vilões segundo seus preconceitos germanocêntricos. Personagens como o anão Mime de *O Anel dos Nibelungos* e, sobretudo, o pedante crítico Beckmesser – cujo modelo fora o importante crítico musical judeu Eduard Hanslick – de *Os Mestres Cantores de Nuremberg*, seriam facilmente reconhecíveis dentro da tipologia antissemita partilhada e difundida por Wagner (Millington, 1992, p. 141; 184).

Wagner talvez represente o elo mais emblemático entre a herança anti-iluminista dos românticos e o desfecho brutal da Alemanha hitlerista. Nele, as linhas do passado e do futuro se encontram numa intrincada e contraditória aliança de forças espirituais, capaz de unir a racionalidade altamente tecnológica de seu procedimento no campo musical a um desprezo altivo pelos desenvolvimentos tecnológicos de seu tempo, como as instalações portuárias (Safranski, 2010, p. 242), as estradas de ferro, a eletricidade e o fonógrafo (Millington, p. 200-203).

Portanto, não é mera casualidade que, no século XX, a Bayreuth de Wagner – inclusive por seu naturalismo antimodernista, precursor do que viria a ser o Movimento da Juventude (*Jugendbewegung*), posteriormente dissolvido e renascido como Juventude Hitlerista – tenha se transformado num santuário do Terceiro Reich. Os textos propagandísticos de Wagner contra os judeus e pela purificação da música alemã – a exemplo de *O Judaísmo na Música* (*Das Judentum in der Musik*) e *O que é alemão?* (*Was ist deutsche?*) – anteciparam os esforços da musicologia nazista para detectar aspectos musicais típicos da raça ariana e separá-los daqueles elementos judeus indesejados e

rotulados como “degenerados”⁹. Também a monumentalidade wagneriana – traço característico do romantismo tardio – guarda afinidades nada supérfluas com a estética nazista, a qual, em sua glorificação da força e triunfalismo propagandístico, obrigatoriamente finda por apelar ao exagero, ao excesso, ao espetaculoso¹⁰. Nietzsche, em sua crítica a Wagner, veio a apontar com muita mordacidade esse aspecto da estética wagneriana: “O belo tem seus espinhos: nós o sabemos. Logo, para que beleza? Por que não o grandioso, o elevado, o gigantesco, o que move as *massas*? – Repito: é mais fácil ser gigantesco do que belo, nós o sabemos” (Nietzsche, 1999, p. 20).

Ao diagnosticar o caso Wagner como sintoma de uma doença moderna, Nietzsche denunciava, com sua contundência habitual, o esteticismo romântico, ou seja, a transformação da arte em mero veículo de prazeres sensuais, estimulantes ou narcotizantes, e sob cujo refinado véu não se acharia nada além de um virtuosismo sedutor, populista e decadente. A óperas de Wagner, a seu ver, escondia, sob vestes solenes, banalidades dignas de um enredo de Flaubert (Nietzsche, 1999, p. 28). Nesse sentido, o romance *À rebours* (1884), de Huysmans, parece subsidiar a concepção nietzschiana, na medida em que seu personagem Jean Des Esseintes, protótipo do esteticismo decadentista, encontra na música de Wagner um de seus ópios prediletos (Millington, 1992, p. 452; Safranski, 2010, p. 248).

Também Adorno (2003, GS13, p.7-148), apesar de sua posição ambivalente, formulou uma das críticas mais severas a

⁹ A bibliografia sobre a musicologia durante o período nazista é vasta. Para uma visão geral e abrangente do tema, cf. Potter (1999)

¹⁰ A música desempenhou um papel chave na política cultura nazista e Wagner foi um dos compositores mais celebrados na época. Sobre o papel da música na Alemanha nazista – e sobre a Filarmônica de Berlim em particular – veja-se o livro *Orquestra do Reich*, publicado recentemente no Brasil pela editora Perspectiva, em que o canadense Misha Aster relata, com as mais vivas cores e ampla documentação, a bizarra parceria entre o Ministério da Propaganda, de Joseph Goebbels, e a prestigiosa Orquestra Filarmônica de Berlim, trazendo à tona um dos exemplos mais eloquentes do papel nada irrelevante da música e dos músicos no processo de nazificação da sociedade alemã. Cf. Aster (2012).

Wagner¹¹. Para o filósofo, a personalidade de Wagner é claramente fascista (Adorno, GS13, p. 28) e sua obra – quando submetida a uma análise “micrológica” – revela, afora elementos musicalmente progressistas, tendências que antecipam não só a estética nacional-socialista (Adorno, GS 14, p.364) como também os apelos da moderna cultura de massa (Adorno, GS13, p. 28).

No entanto, que seja dito a título de conclusão: se é vasta a lista dos críticos de Wagner, igualmente vasta é a de seus admiradores e missionários, incluindo nomes ilustres, como o de Thomas Mann, o qual, embora tenha mantido uma relação interiormente conflituosa com a obra do compatriota, definindo-a, certa feita, como uma típica “mistura alemã de barbarismo e refinamento” (Mann *apud* Mader, 2008, p. 37), nutriu por ela enquanto viveu um sentimento de irresistível irmandade espiritual, a mesma que o ligara a Nietzsche e Schopenhauer (Cf. Mader, p. 3). As inovações musicais de Wagner e as ambições de seu projeto estético-musical têm resistido ao tempo, a despeito das debilidades e máculas que se possam apontar no homem e no artista, as quais, obviamente, não anulam o peso de suas virtudes em ambos os planos. Ouvir Wagner desmistificando Wagner, talvez esta seja uma divisa razoável para se comemorar o bicentenário do controverso gênio alemão.

Artigo recebido em 14.11.2013, aprovado em 28.01.2014

Referências

ADORNO, T. *Einleitung in die Musiksoziologie*. Gesammelte Schrift. Band 14. Digitale Bibliothek Band 97, 2003

_____. *Versuch über Wagner*. Gesammelte Schrift. Band 13. Digitale Bibliothek Band 97, 2003.

¹¹ Sobre o Wagner de Adorno, remeto o leitor interessado ao meu artigo *Entre a estética nazista e a nova música – a ambivalência de Wagner segundo Adorno*, a sair em breve no livro das comunicações do congresso da ABRE *Gosto, interpretação e crítica*.

ASTER, M. *A Orquestra do Reich*. A Filarmônica de Berlim e o Nacional-Socialismo. Tradução de Rainer Patriota e Nelson Patriota. São Paulo: Perspectiva, 2012.

CAZNÓK, Y. B; NETO, A.N. *Ouvir Wagner. Ecos Nietzscheanos*. São Paulo: Musa, 2000.

FISCHER, J.M. *Richard Wagner und seine Wirkung*. Wien: Zsolnay, 2013.

FUBINNI, E. *L'estetica musicale dal settecento a oggi*. Torino: Einaudi, 1987.

GEIGER, F. "Innigkeit" und "Tief" als komplementäre Kriterien der Bewertung von Musik. In: *Archiv für Musikwissenschaft*. 60 Jahrg H.4. Franz Steiner Verlag, 2003. Disponível em <http://www.jstor.org/discover/10.2307/4145425?uid=3737664&uid=2134&uid=2474915413&uid=2&uid=70&uid=3&uid=2474915403&uid=60&sid=21103280983427>

HAYNES, B. *The End of Early Music: a period performer's history of music*. New York: Oxford University Press, 2007.

HEINE, H. *Die Romantische Schule*. Kritische Ausgabe. Hg. von Helga Weidmann. Stuttgart: Reclam 2002.

_____. *Alemanha: um conto de inverno*. Tradução, introdução e notas de Romero Freitas e Georg Wink. Belo Horizonte: Crisálida, 2011.

HELLER, Agnes. *L'uomo del rinascimento*. Firenze: La Nuova Italia, 1977.

LUKÁCS, G. *Skizze einer Geschichte der neueren deutschen Literatur*. Berlin: Aufbau, 1953.

_____. *Deutsche Literatur in zwei Jahrhunderten*. Neuwied und Berlin: Luchterhand, 1964.

MADER, M. *"Bekanntnisse über Wagner"* – Thomas Mann essayística Beschäftigung mit Richard Wagner. München: Grin Verlag, 2008. E-book.

MANN, T. Doutor Fausto. A vida do compositor Adrian Leverkühn narrada por um amigo. Tradução de Herbert Caro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *A Montanha Mágica*. Tradução de Herbert Caro. São Paulo: Círculo do Livro, 1952.

MARX, K. Nova Gazeta Renana. Apresentação e tradução de Livia Cotrim. São Paulo: Educ, 2010.

MILLINGTON, B. (org.) *Wagner: um compêndio*. Guia completo da vida e da música de Richard Wagner. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992

NIETZSCHE, F. *O caso Wagner: um problema para músicos/Nietzsche contra Wagner* – Dossiê de um psicólogo. Notas e Pós-facio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

POTTER, P. *Most german of the arts: Musicology and Society from the Weimar Republic to the End of Hitler's Era*. New Haven and London: Yale University Press, 1999.

SAFRANSKI, R. *Romantik. Eine deutsche Affäre*. München: Carl Hanser, 2007.

_____. *Romantismo: uma questão alemã*. Tradução de Rita Rios. São Paulo: Estação Liberdade, 2010.

WAGNER, R. *Beethoven*. Tradução de Anna Hartmann Cavalcanti. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.