

Comunicações

Vestir preto em concerto: breve nota iconográfico-musical*

Márcio Páscoa

PPGLA- UEA- FAPEAM
RIIdIM-Brasil/AM

O presente texto é parte do que consistiu uma comunicação apresentada no 3º Congresso Brasileiro de Iconografia Musical, realizado em Salvador em julho de 2015. Na oportunidade foi explorada uma parcela considerável de imagens, fruto de uma escolha entre vasta iconografia, que compõe uma etapa inicial de investigação, inspirada pelos estudos de Panofsky, especialmente seu método de trabalho e os exemplos que a partir daí produziu.

Inicialmente deve-se contextualizar alguns aspectos importantes. O primeiro deles diz respeito ao que se considerou concerto para fins desta abordagem. Concerto aqui se entendeu como atividade musical não litúrgica, não operística (em que se entendam ainda outras representações dramáticas que sobrevenham texto à música), não doméstica, exceto se a ação compreender vínculo empregatício, e sobretudo se desta relação entre executantes e público, independente de quem sejam e a que classe pertençam, ficar configurada mobilidade de retroação entre estes agentes.

Nesse caso, não se consideraram obras pictóricas que representam os grupos pertencentes a ordens religiosas ou em funções litúrgicas, usando vestes de acordo com um código de conduta que supera a atividade musical, tampouco a música doméstica representada em obras de gênero, sobretudo os de ambiente familiar que não envolvam profissionais musicais.

* Este trabalho foi merecedor de Menção Honrosa na edição 2015 do Prêmio RIIdIM-Brasil, realizada durante o 3º Congresso Brasileiro de Iconografia Musical, entregue pelo Presidente da Comissão Mista Nacional do RIIdIM-Brasil, aos 24 de Julho de 2015 em Salvador, Bahia.

As observações iconográficas durante a palestra envolveram obras desde o final do século XVII, com maior ênfase para o século XVIII, onde se observaram outros usos de vestimenta para os músicos em diversos lugares. Nesta altura, muito comumente os músicos se apresentavam com sua melhor roupa e não necessariamente com trajes padronizados por feição e cor como se viu nos últimos 170 anos. Entretanto, outros códigos são notáveis nas fontes iconográficas do século XVIII (e desde fins do XVII), em que uma combinação de cores foi usada para representar músicos virtuose, músicos de fila de orquestra, cantores em coro ou em formação concertante, compositores, mestres de solfa, executantes de baixo contínuo, dentre outras situações destacáveis. Há ainda descrições literárias, algumas compatíveis com a documentação iconográfica, outras discordantes, mas que na maioria das vezes ajudam a completar um quadro fragmentário do que se supõe ter sido uma convenção de vestimenta para grupos orquestrais permanentes com a presença de profissionais ou de amadores de elevado nível com atributos regulares de apresentação pública, como é o caso das Academias no norte da Itália. (SPITZER & ZASLAW, 2004, p. 176)

Este texto se concentrará portanto num ponto central da pesquisa, envolvendo fenômenos da primeira metade do século XIX.

Ao final do século XVIII representações como a atribuída ao flautista François Devienne (1759-1803) por Jacques Louis David (1748-1825) mostravam uma casaca escura sobre roupa colorida, hábito que perdurou ainda pelas primeiras décadas do século XIX



Fig 1. Portrait du flutiste François Devienne (ca.1792). atribuído a Jacques Louis David (1748-1825). Real Museu de Belas Artes, Bélgica

Entretanto, jornais ingleses de moda masculina revelam que até o início dos anos de 1830 a roupa escura, comumente o preto, mas ainda possivelmente azul, tornavam-se cada vez mais comuns (HARVEY, 1996, p. 23). No final desta década as calças masculinas em preto eram já a norma no norte europeu. Em 1838 o periódico inglês *The Gentleman's Magazine of Fashion* afirmava que a gravata branca, ainda muito usada nos anos anteriores, assim como outras vestes brancas no verão, foram expulsas do uso da sociedade mais decente, por iniciativa de George IV (IDEM). O preto passou a ter uso geral em seu lugar e apenas o colete passou a ser a única peça colorida do vestuário masculino. Mas por volta de 1848, o mesmo periódico já notava que os materiais para confecção dos coletes masculino haviam se reduzido à seda ou popeline unicamente em branco ou preto. Em 1850, o periódico francês *Journal des tailleurs* já assumia que a indumentária formal masculina consistia de calças e casaca preta, com colete e gravata que podiam ser eventualmente em branco, mas também em negro, levando Theophile Gautier a lamentar que as vestes masculinas tinham se tornado tristes e monótonas. (Idem, p. 24)

Curiosamente, o predomínio do preto coincidiu com a chegada do período Vitoriano na Inglaterra (a rainha subiu ao trono em 1837), onde já não havia mais espaço para tons de verde, azul e castanho nas roupas, como em outros países ainda perdurou. O hábito se estendeu obviamente aos trajes de gala dos frequentadores da ópera, quando chapéus e diversos adereços também em preto passaram a completar o traje inteiro dos *gentlemen*. Mais surpreendente é ainda o fato de que tais hábitos de vestir atingiram em cheio os mais jovens, o que fez com que o uso do preto seguisse por gerações, a ponto de Baudelaire criticar essa 'marca de luto perpétuo' e Balzac afirmar que todos vestiam preto como se estivessem em luto. (Idem)

O preto foi também muito usado no mundo mediterrânico do século XIX. No caso da Espanha, especialmente para a segunda metade do século, a indumentária preta havia se constituído num símbolo de autoridade masculina, de masculinidade em si, e de distinção social de poder. Não apenas por fatores externos como as influências do norte europeu, quando o modelo francês mais colorido do século XVIII cedeu espaço ao severo preto da Inglaterra pós-Revolução Francesa e um dos símbolos do Liberalismo desenvolvimentista, mas ainda porque éticas e verdades internas se estabeleceram, como é o caso da representação histórica de líderes significativos em termos nacionalistas e ideológicos, como Carlos V e Felipe II. (McKINNEY, 2012, pp. 78-86) Isto porque se Carlos V já foi iconicamente representado em preto por Ticiano (1548), hábito de indumentária que trouxe da corte de Burgúndia (uma de suas posições de

título de nobreza) o costume do preto, ampliou-se pelos 40 anos de monarquia de seu filho Felipe II, que só se representava de preto a tal ponto que a cor virou símbolo não apenas da própria monarquia, mas da nobreza e mesmo da burguesia que desejasse tratar com tais classes superiores.(IDEM) O preto ali se tornou um símbolo de poder e sobriedade, que marcava uma dinastia que unira a Espanha a partir de 1516.

Assim, mais que o aparentemente democrático uso do preto pelo liberalismo do norte oitocentista, havia razões nacionais no sul europeu para adotar a severidade da cor. Harvey chega mesmo a comentar que a obsessão pelo uso do preto na Espanha foi suficientemente forte para influenciar até o Novo Mundo (ob.cit.), sendo uma das forças amplificadoras da moda masculina, capaz de simular estatuto social até mesmo para quem não o tinha (McKINNEY, ob.cit.pp. 86-88).

Entretanto, mais do que coincidências parciais e aparentes adaptações, existem fatores homologadores. Se levarmos em consideração uma conhecida máxima de Foucault sobre poder e conhecimento, que assume que cada sociedade tem seu regime de verdade, tem suas políticas da verdade, que constrói o discurso sobre o que é verdade, lhe dá função, estabelece os mecanismos, as instâncias por onde se a distingue (do falso, mas também de outras verdades exteriores a avaliar), então seria necessário observar um fenômeno social maior que juntasse tais realidades que homologaram o uso do preto no guarda-roupa oitocentista e sobretudo porque se instalou entre músicos de modo determinante e quase incontestável.

A questão aqui pode estar ligada à figura complexa de dois músicos virtuosos, dentre outros, que sintetizaram o auge de uma época em que modelos de virtude tiveram aspectos que se estenderam do entendimento de uma realidade mundana ao misticismo religioso ou fantástico.

No ponto nevrálgico entre as décadas de 1820 e 1830, surgiu com intensidade a figura de Nicolo Paganini (1782-1840). Precedido de fama incomum, o virtuose italiano viu crescer sobre si a aura de demoníaco, inspirada por uma performance não convencional e habilidade técnica incomum. Associado com uma vida amorosa conturbada, que até o levou à prisão, e uma doença constante que visivelmente o consumia, Paganini esteve dividido entre as atividades de executante, regente e compositor. Para este último caso, somam-se diversas obras que estabeleceram novos parâmetros para a escola violinística do tempo, sendo consideradas à época impossíveis de tocar, como foi o caso dos *Caprices*. (NEILL, 2015)

Mesmo privando da amizade e confiança de Rossini, que o encarregou até mesmo de dirigir obras suas, e tendo já sido ovacionado nos principais teatros da Itália, em que se sobressai o Scala de Milão, Paganini teria que esperar até o sucesso da segunda turnê italiana (1825-27) para se impulsionar ao exterior. A esta altura, já havia um seu retrato feito por Ingrés.



Fig.2 Paganini (Roma,1819), por Jean Dominique Ingrés (1780-1867). Louvre

Ingrés, que fora violinista profissional e de talento na tenra juventude, conviveu com Paganini em Roma, onde ambos, por iniciativa deste, se organizaram para a execução de quartetos de Beethoven, à altura em que o alemão compunha a etapa áurea de sua obra. Ingrés repetiria o retrato em técnica mista, para o qual deve ter voltado a dar retoques com aparente interesse de fazer algo maior, causando assim certa imprecisão na data de sua feitura

No exterior Paganini alternou sucessos estrondosos como na Áustria e na Alemanha, com desinteresse do público em Praga, onde recebeu duras críticas à sua maneira de tocar e ao aspecto excessivamente mecânico de sua música, sendo considerado incompatível com a escola violinística da Bohemia de então.

O seu maior sucesso entretanto deu-se em Paris, onde o público já o aguardava ansiosamente sob críticas prévias favoráveis, incluindo influentes como a de Fétis. Os concertos de 9 de março a 24 de abril tiveram sempre casa

lotada e ingressos que dobraram de preço. Na assistência, Victor Hugo, Heinrich Heine, Thèophile Gautier, Georges Sand, Alfred de Musset, Charles Nodier, Alfred de Vigny e Eugène Delacroix. Este último, realizou um retrato a óleo sobre cartão do violinista, para o editor Achille Ricourt, dono do jornal *Les Artistes*. Nesta obra, hoje pertencente à coleção Phillips em Washington DC, Eugène Delacroix mostra uma impressão totalmente diversa do violinista.



Fig.4 Paganini (1831/2) por Eugène Delacroix (1798-1863). Coleção Privada, Washington DC

Ingrés elaborou uma obra onde o belo e o bom kantianos norteiam a idealizada imagem de um Paganini juvenil, aparentemente saudável, muito bem composto, com um leve sorriso de satisfação, estando o violino e o arco repousados em suas mãos. Embora monocromática, a obra de Ingres, pelo acento escuro de coloração dos cabelos deixa a ideia de que o músico estava com um jaquetão de outra cor que não a preta. A imagem de Delacroix é sob diversos pontos de vista, completamente diferente. Paganini está tocando o violino e exhibe a empunhadura do instrumento reclinada para baixo que lhe era caracte-

rística, a irregularidade dos quadris, o aspecto macerado e doente (condizente com a realidade do músico), numa mistura de grotesco e concepção barroquizante cheia de movimento e drama interior, que se confundia com a fama de diabólico do violinista. Essa visão pode ter sido entretanto uma paródia em reação à idealização de Ingrés. (SUVINI-HAND, 2011, pp. 35-59). Delacroix, que era inimigo ferrenho de Ingrés, considerava-o dono da obra mais completa feita por uma inteligência incompleta (IDEM), cobrindo-o sempre de opiniões nada lisonjeiras a respeito de sua falta de imaginação, pretensão imitativa de Rafael, dentre muitas outras críticas. Tal postura de Delacroix evidenciava uma mudança de abordagem estética em que o sublime passava a ser o objetivo da pintura. Baudelaire, amigo de Delacroix, compartilhava com este a opinião estética e sua crítica ao método de embelezamento de Ingrés, que pretendia um certo purismo lírico, com linhas sinuosas e bem elaboradas foi muito bem analisada em seus escritos sobre exposições de arte de seu tempo, as quais ele atendia assiduamente. Para Baudelaire o embelezamento de Ingrés era parte do seu sistema de corrigir a natureza, o mundo, os defeitos, proporcionando a visão agradável como um direito e acima de tudo um dever (BAUDELAIRE apud SUVINI-HAND, ob.cit.p. 39). Esta adulteração pelo belo era então considerada mais que um artifício, um dolo contra a verdade, uma trucagem para iludir e um apetite imoderado pela virtuosidade de estilo (IDEM).

Mas a elaboração do retrato de Paganini por Delacroix deixa margem justamente para algo além da verdade natural, uma vez que tenta capturar a dimensão psicológica e dramática do artista em transe pela sua arte. Nesse ponto cresce o mito do sobrenatural e do diabólico. Não bastasse o terror da cólera que assolou Paris e Londres em 1832, o que rende uma interpretação de que o retrato de Paganini por Delacroix é um retrato do artista adoentado por este mal, a época se via grandemente atraída por temas e personagens sombrios e demoníacos. Sobretudo bruxas e bruxaria estavam muito bem exploradas na literatura do tempo por Sir Walter Scott e Jules Michelet. A ideia sobre a natureza era agora uma dimensão do desconhecido e o bosque antes representativo do calmo refúgio passava a ser a maranha densa de um mundo ignorado, misterioso, de sonhos e muitas vezes associado à morte ou perda de sentidos.

O elemento do satânico reaparecia no Romantismo como mais uma nostalgia do passado, em uma nova atmosfera e enriquecida por novos personagens que precisavam deixar a chama acesa para tais ideias. O próprio Paganini foi atraído pelo tema ao compor *La risata del diavolo* (1818), que é o subtítulo do *Caprice n°13* e *Le Streghe* que é um tema com variações sobre uma passagem de *Macbeth*, outro personagem da literatura (Shakespeare voltaria à moda no Romantismo) que tem envolvimento com o sombrio e o sinistro.

Os poetas do tempo, como Goethe, descreviam a experiência de ouvir Paganini como algo sobrenatural e os biógrafos falavam da hesitação do violonista em publicar sua música mais como um artifício do mistério, para que só ele pudesse toca-la é certo, mas acrescentando que essa música impossível vinha acompanhada de toda uma imagem satânica que se passou a cultivar: vestir-se de preto fechado, chegar aos compromissos em carruagem preta de cavalos negros, ensaiar pela primeira vez diante de orquestra solos difíceis sem hesitação ou erro, e os próprios concertos em si onde eram usados artifícios de fumaça e o gestual performático de Paganini contribuía para uma imagem no mínimo exótica. Difícil dizer quando começou a se produzir essa imagem de Paganini, e até que ponto ele a explorou conscientemente, embora seja certo que o fizesse.

A obra de Delacroix portanto é, ao mesmo tempo, um testemunho de época, uma paródia crítica ao rival de pincel, mas sobretudo uma amplificação bem sucedida da propaganda sobre Paganini, ponto vital para consolidá-lo, através do aspecto místico, dimensão incompreensível, diante de quaisquer polêmicas.

A projeção desta imagem, aumentada por um sem número de anedotas, críticas de puro exercício estético-poético, episódios mirabolantes e testemunhos oculares de ‘ouvir dizer’ deram durabilidade por muitas décadas a Paganini como uma imagem do diabólico.

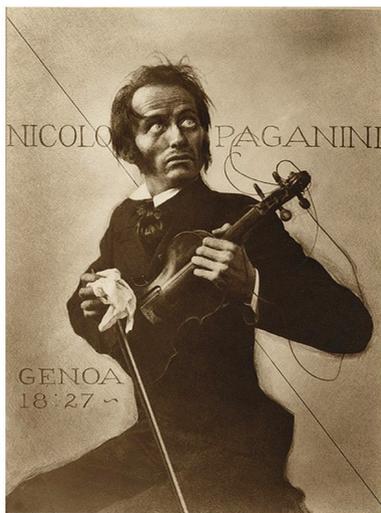


Fig.5. Paganini (ca.1935) por William Mortensen (1897-1965)

Presente aos concertos de Paris, o jovem Franz Liszt (1811-1886) ficou incrivelmente impressionado ao ouvir Paganini. Ele não estivera dentre o público de 1831, mas nos concertos que o violinista deu em abril de 1832 quando voltou da Inglaterra. Numa carta ao seu discípulo Pierre Etienne-Wolff ele expressou o estupor: ‘Que homem! Que violinista! Que artista! Céus! Que sofrimentos, que miséria, que tortura naquelas quatro cordas’ (WALKER, 2015). Na mesma carta Liszt enumera os recursos técnicos de Paganini que lhe impressionaram. As primeiras evidências da profunda influência estão na obra pianística de Liszt. Ele compôs a fantasia *La clochette* (1833) inspirado em passagens do concerto para violino em Si menor, do italiano. Mas ainda sobrevieram os 6 *Études d’execution transcendante d’après Paganini* (1838-40) em que ele exige do pianista dificuldades similares ao que *Caprices* haviam proposto na esfera violinística.

Mas a estratégia de construção da imagem pessoal também foi um ponto de influência. Liszt que tinha vivido uma crise existencial severa com a morte do pai em 1827, tinha parado as viagens como virtuoso e retomou lentamente a partir daí com uma nova abordagem sobre seu estilo pessoal, muito mais focado na interpretação: vira Paganini e sentira que queria ser algo como aquilo. As performances onde ele transparecia abandono, estado contemplativo, sem contorcionismos ou qualquer afetação, que passavam a ideia de fadiga e até frieza sem perda da emoção, foram substituídas por uma postura mais dramática, onde gestos e expressão facial refletiam o que ele tocava, tornando a execução viva e arrebatada. Ele passou também a introduzir cadências no repertório, como na *Sonata ao Luar*, de Beethoven, onde também embelezava com trinados e mordentes; no hiato entre o Largo e Presto criou também uma cena teatral. (IDEM) Deve ser mencionada aqui entretanto a carta a Georges Sand, de 1837, onde ele confessa ter feito intervenções de todo o tipo na música de outros autores para obter aplauso, e que abriria mão do que considerava frívolo em nome de uma reverência à obra. (IDEM) O quanto disso ele realmente cumpriu, não é totalmente preciso. Liszt passou, como Paganini, a sofrer com o mesmo tom de crítica, ou seja, que sua interpretação era muito mais um veículo de autopromoção do que uma abordagem musical pensando a obra em primeiro plano (Fétyis chegou a considerar Paganini medíocre em algum repertório que não fosse composto por ele mesmo, feito para seu brilho exclusivo, afirma).

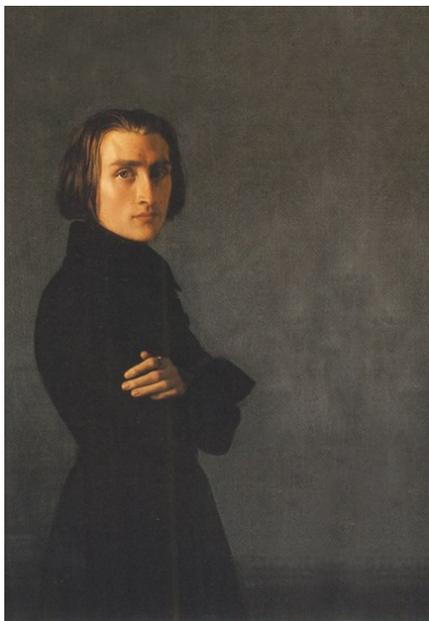


Fig. 6. Liszt (Roma,1839), por Henri Lehmann (1814-1882), Carnevalet Museum (Paris)

Enquanto ainda assimilava muita coisa do estilo pessoal de Paganini, Liszt foi aparando arestas no modelo e modificando aspectos essenciais. O depoimento do escritor Hans Christian Andersen, presente a um dos concertos do pianista em Londres no ano de 1842 é sintomático dessa mudança engendrada.

Quando Liszt entrou no salão, era como se um choque elétrico tivesse passado por ali. A maioria das senhoras levantou-se; era como se um raio de sol passasse sobre cada rosto, como se todos os olhos recebessem um amigo querido, amado. [...] Assim que Liszt ficou diante do piano, a primeira impressão da sua personalidade foi derivada do aparecimento de fortes paixões em seu rosto pálido, de modo que ele pareceu-me um demônio que foi rápido pregado ao instrumento de onde os sons passaram a ser transmitidos - eles vieram de seu sangue, de seus pensamentos; ele era um demônio que iria libertar sua alma da escravidão; ele estava sob tortura, o sangue fluiu, e os nervos tremeram; mas como ele continuou a tocar, o demônio desapareceu. Eu vi o rosto pálido assumir uma

expressão mais nobre e mais brilhante; a alma divina brilhou de seus olhos, de cada característica; ele tornou-se tão belo como só espírito e entusiasmo podem produzir seus adoradores. [...] Quando Liszt parou de tocar, flores apareceram ao seu redor: belas jovens e senhoras de idade que tinham sido jovens e bonitas, lançaram cada uma o seu buquê. Ele tinha atirado mil buquês de sons em seus corações e cabeças. (ANDERSEN; 1871, pp. 47-55)

Liszt passou igualmente a conceber a apresentação musical de outro modo. Foi ele quem criou o conceito de recital, inclusive o nome, onde ele tocava e falava com o público. A sua própria execução era comumente considerada declamatória e a experiência não unicamente musical, mas poética. Isto justificava a máxima produzida por ele à Princesa de Belgiojoso, em Paris, em carta de 4 de junho de 1839: *'Le concert c'est moi!'* (WALKER, 2015)

Neste período e cada vez mais, vestia-se de preto fechado, como Paganini, como a moda do tempo, mas lhe dando uma nova dimensão. Dispôs-se a tocar em todos os espaços e eventos para onde lhe chamavam; calcula-se que tenha dado em torno de 1000 concertos entre 1839 e 1847, de Portugal à Rússia, da Turquia à Irlanda, incansavelmente. Diversos destes concertos eram benemerentes e estavam associados a causas sociais e humanitárias, mas também em favor de artistas e sua memória, sempre com rendas revertidas, doadas e amplamente divulgadas. A imagem do diabólico, como disse Andersen, transformava-se na luz espiritual. Como Liszt era profundamente religioso (com a morte do pai veio a primeira séria intenção de entrar para um convento), essa luminosidade espiritual não podia ser outra senão divina.

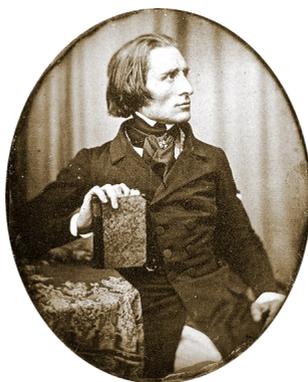


Fig. 7. Liszt (1843), fotografado por Herman Biow (1804-1850). Fonte: pianoinstitut.nl

A histeria amplificada por toda a Europa do sucesso de Liszt levou o crítico e esteta Heinrich Heine a chamar o fenômeno de Lisztomania.

A manifestação de admiração, especialmente das mulheres acumulou atitudes de excentricidade como coletar todo tipo de objetos provenientes do artista, tais como mechas de seu cabelo, tocos de seus cigarros e charutos, taças de café e água com resíduos de onde ele tinha bebido (WALKER, 2015), sem falar num anedotário imenso que se formou a partir de tais exemplos. Heine cunhou o termo ao rever os concertos de Liszt em Berlim, onde chegou no ano de 1841 para uma série de recitais:

Pensei que se tratava do espetáculo pelo espetáculo em si... Assim explico esta Lisztomania, e vi como se fossem condições políticas carentes de liberdade existentes além do Reno. Ainda assim eu estava errado, apesar de tudo, não tinha notado até semana passada na Ópera Italiana, onde Liszt deu seu primeiro concerto... Foi um sentimento verdadeiramente não germânico, sentimentalizando a audiência berlinense, antes que Liszt tocasse totalmente sozinho, ou melhor dizendo, acompanhado somente de seu gênio. E como lhes afetou a sua mera aparição! Quão estrepitoso foi o aplauso quando o viram! Que aclamação foi! Uma verdadeira insanidade da qual jamais se ouviu falar nos anais do furor! (SONNECK, 1922, pp. 457-58)

O termo só viria a ser melhor definido por Heine com os concertos dados em Paris em 1844 - algumas fontes expõe os três últimos parágrafos acima como sendo da crítica a estes concertos (GOOLEY, 2004, p. 203). Heine acrescentaria: 'Mas qual a base deste fenômeno? Possivelmente a resposta a esta questão pertença mais à patologia do que a estética' (IDEM). Heine chegou a interpelar um médico sobre o assunto, que lhe respondeu se tratar de um esoterismo patológico. (IDEM, p. 204). Embora Heine não tenha se convencido do diagnóstico, concordava que na detecção dos sintomas ele estava certo. A intensidade emocional que prevalecia na sala de concertos de Liszt era sintomática de uma 'espiritualidade doente do nosso tempo que vibra em quase todos nós' (IDEM, p. 204). Era como se uma sociedade doente e obsessiva pudesse ser saciada e parcialmente controlada pela presença do músico e sua performance. Ele era a causa e o remédio. Essa ambivalência já havia sido notada nos concertos de 1841/2 em Berlim. A imagem do entusiasmo irracional e excessivo, por isso mesmo socialmente não aceitável e que se entendia como doentia, que se divulgou fora de Berlim, foi articulada com aquela que os escritores da cidade construíram, de saudável simpatia por um virtuoso que administrava uma larga

benevolência com sua arte e ações humanitárias (IDEM, p. 202)

A figura complexa e altamente popular de Liszt, como intérprete, regente, compositor, ativista social humanitário, religioso, sob diversos aspectos nacionalista, era uma espécie de tese do próprio Romantismo, mas também do Ocidente tardo-moderno.

A rápida adesão das gerações que ele influenciou em seu tempo e além, passaram a cumprir um trajeto semelhante, não só na música como domínio da virtude, ou na ideia do *self-made man*, e ainda do artista socialmente (e politicamente) engajado, e por causa do exemplo de dignidade que havia conferido à profissão, como disse o Grão Duque de Weimar a Busoni: 'Liszt era o que um príncipe devia ser: pianista, compositor, professor, regente, escritor e administrador musical, ele aumentou tudo que tocou e através de sua benemerência ele promoveu a dignidade da profissão' (WALKER, 2015)

Vestir-se de preto em concerto passou a ser norma desde então. Todas as imagens neste contexto, dos anos de 1850 em diante, são prova disso. O ato de vestir preto passou a ser uma representação do ideal que Liszt simbolizava. Uma nova atitude para com a música, uma nova consciência sobre o papel do músico, mas ainda uma grande inspiração para o sucesso artístico da profissão.

Referências

Livros:

ANDERSEN, Hans Christian. *A poet's Bazaar*, New York, Hound and Houghton, 1871

GOOLEY, Dana Andrew. *The virtuoso Liszt*. Cambridge, Cambridge University Press, 2004

HARVEY, John. *Men in black*. Chicago, University of Chicago Press, 1995

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo, Perspectiva, 2014

SPITZER & ZASLAW, Neal. *The birth of orchestra: history of an institution, 1650-1815*. New York, Oxford United Press, 2004

WALKER, Alan. *Franz Liszt: the virtuoso years (1811-1847)*, New York, Cornell University Press, 1987

Artigos em periódicos:

Oscar Sonneck. Heinrich Heine's musical feuilletons, *The Musical Quarterly*, New York, Schirmer, 1922

Colin McKinney. Men in black: fashioning masculinity in Nineteenth century Spain, *Letras Hispanas*, San Marcos, Texas State University, 2012, vol.8.2

Fontes eletrônicas:

Alan Walker, et al. "Liszt, Franz." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, acesso em 10 de agosto de 2015, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/48265>

Edward Neill. "Paganini, Nicolò." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, acesso em 10 de agosto de 2015, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40008>.