

# HOMENS DE PRETO: INDUMENTÁRIA E IDENTIDADE NAS REPRESENTAÇÕES ENTRE OS SÉCULOS XVII E XIX

## MEN IN BLACK: CLOTHING AND IDENTITY IN THE MUSICIANS DEPICTION'S FROM XVIIITH TO XIXTH CENTURY

Márcio Páscoa<sup>1</sup>

**RESUMO:** Entre os séculos XVII e XIX, a profissão de músico foi assumida com exclusividade e a sua representação em pintura mostra que a ascensão de condição social e de classe foi acompanhada por hábitos de vestir que trouxeram na adoção da cor uma forte atribuição de identidade. Através da análise de situações pontuais, foi traçado aqui um breve panorama do uso da cor preta na roupa dos músicos representados em pintura e como a cor homologou os profissionais. Passando pelos músicos do Príncipe Ferdinando da Toscana, ao fim do século XVII, chegando aos icônicos Niccolo Paganini e Franz Liszt, o uso do preto parece ter se firmado como revestimento de atributos necessários a consolidar a profissão.

**Palavras-chave:** Iconografia Musical; Moda e indumentária; Franz Liszt; Niccolo Paganini; Toscana século XVII;

**ABSTRACT:** Between the 17th and 19th centuries, the profession of musician was assumed with exclusivity and its representation in painting shows that the rise in social and class status was accompanied by habits of dress that brought a strong attribution of identity to the adoption of color. Through the analysis of specific situations, a brief overview of the use of black in the clothes of musicians represented in painting and how the color homologated the professionals was traced here. Passing through the musicians of Prince Ferdinand of Tuscany, at the end of the 17th century, to the both iconic instrument players Niccolo Paganini and Franz Liszt, the use of black seems to have established itself as a coating of attributes necessary to consolidate the profession,

---

<sup>1</sup> Professor Doutor Associado da Universidade do Estado do Amazonas. E-mail: mpascoa@uea.edu.br. ORCID: 0000-0003-0963-6577

**Keywords:** Musical Iconography; Dress and clothing; Franz Liszt; Niccolò Paganini; Tuscany 17th century;

A profissão de músico firmou-se no Ocidente ao longo dos últimos séculos, não sem enfrentar preconceitos, estigmas e diversidade de entendimentos sobre o que significa o ofício. Em parte porque a capacidade de expressão artística não é uma exclusividade e pode perfeitamente satisfazer a quem se expressa e a quem o presencia, dependendo unicamente da ocasião e dos objetivos, sem exigências técnicas maiores. Ainda que na Idade Antiga e na Idade Média, tanto a Música como o Músico tenham sido entendidos de modos diferentes do atual, na altura do que convencionamos hoje chamar de Renascimento a função musical passou a ser, em muitos lugares e esferas sociais diferentes, um ofício comparável aos serviços manuais e mecânicos. O músico que tocava instrumentos ou cantava nas capelas particulares e nos serviços litúrgicos paroquiais também podia ser o mesmo que tocava as danças nas festas e a música ocasional das atividades de sociabilidade cortesã ou cidadina, assim como frequentemente era demandado por seus patrões para outras atividades que complementavam seu acordo pecuniário, conforme fosse seu grau de instrução e habilidades pessoais.

A exclusividade dos músicos em sua função está relacionada à formação de agrupamentos perenes e da exigência de um serviço de música constante, para finalidades religiosas muitas vezes, mas ainda para a movimentação de festejos profanos e, sobretudo, a partir do século XVII, para o teatro musical. Foi justamente quando se marcou a posição desses artistas como profissionais exclusivamente musicais que se verificou um conjunto de usos particularmente próprios que os mesmos passaram a praticar.

Um dos elementos que ajudou a marcar a posição social do músico no corpo comunitário foi a sua indumentária. De algum modo, o músico prático já se valia da vestimenta para identificar sua profissão e pertença quando integrante das corporações religiosas de que tomava parte, e assim o passou a fazer também para os agrupamentos civis e militares como um distintivo de classe.

A adoção do preto como cor que homologa os membros de uma orquestra ou coro ou os participantes de um concerto, foi, entretanto, um processo social mais longo. Os episódios históricos de afirmação do vestir preto para exercer a profissão até podem se vincular em parte ao uso do traje clerical. Afinal, a música ocidental teve no meio eclesiástico cristão uma parte incontornável do seu desenvolvimento teórico e prático.

### **Conflito de posições em Florença ao fim do século XVII**

O conjunto de quadros pintados por Anton Domenico Gabbiani (1652-1726) que retratam os músicos a serviço do Grão Príncipe Ferdinando da Toscana (1663-1713) é um testemunho eloquente de um conflito identitário e, portanto, social, no meio musical.

Gabbiani, filho do *Proveditore del Tinello* do Grão Duque Ferdinando II (1610-1670), que permaneceu até o tempo de seu sucessor Cósimo III (Hugford, 1762, p. 2), foi inicialmente educado em sua Florença natal, havendo passado pelo ateliê de Valerio Spada (1613-1688), que o instruiu no desenho de letras capitulares e de figuração dos livros que se copiavam no seu mosteiro jesuíta. Daí seguiu para avaliação de Giusto (Justus) Sustermans (1597-1681), afamado retratista da corte dos Medici, e continuou os estudos com Vincenzo Dandini (1609-1675), discípulo de Pietro da Cortona (1596-1669).

Mas Gabbiani não era de família que se enquadrasse no baixo estrato de serviçais do granducado, como prova o fato de seu irmão mais velho ter se doutorado em Leis, tornando-se eclesiástico, e subido ao prestigioso posto dos *giudici criminali degli otto*, tribunal superior florentino, abaixo somente das decisões do Granduca.

Isso explica como Gabbiani encontrou guarida na célebre Accademia Fiorentina em Roma, onde passou três anos, ao final dos quais se dirigiu para Veneza para estagiar com o célebre retratista Sebastiano Bombelli (1635-1719). De retorno à Florença, onde se estabeleceu profissionalmente, passou a atuar em projetos de arte sacra e na especialidade do retrato. O Príncipe Ferdinando de imediato lhe encomendou muitos retratos para seus apartamentos do Palácio Pitti e das suas vilas (Hugford, 1762, p. 6). As obras aqui em questão são datadas do período

entre 1684 a 1687 (Hill, 1990, p. 561), havendo mesmo registros específicos de pagamento feito a Gabbiani em julho de 1685 para vários retratos destinados à Vila do Pratolino, para onde foram destinados os quadros com os músicos (Chiarini, 1976, p. 333).

Figura 1 – Anton Doenico Gabbiani - *Músicos do Grand Príncipe Ferdinando*.<sup>\*</sup> Óleo sobre tela, 140x233cm. Inventário nr1890, n. 2805. Galleria Palatina, Palazzo Pitti, atualmente na Galleria dell'Accademia, Museo degli Strumenti Musicali. Foto do autor.



Fonte: Do autor.

<sup>\*</sup>Identificação provável, da esquerda para direita: Pietro Salvetti, Federigo Meccoli, Giovanni Battista Gigli, G. Asolani, músico não identificado (da família Veracini ou Asolani?), Antonio Veracini e Francesco Veracini

O quadro, que parece ser o mais antigo da série produzida por Gabbiani, tem um genérico título que esconde a identidade oficial do agrupamento, o qual provavelmente tocou as óperas dadas anualmente, por entusiasmo e estipêndio de Ferdinando, no Pratolino. Esse espaço familiar construído em fins do século XVI e abandonado poucas décadas depois, foi restaurado para as funções cênico-musicais acontecidas entre 1679 e 1710, sempre no mês de setembro. Os músicos do quadro são indiscutivelmente os integrantes de uma orquestra, pois sua composição orgânica está fechada: da direita para a esquerda veem-se dois violinistas, dois violistas e os três integrantes do baixo contínuo, sendo um alaudista/guitarrista, um cravista e um violoncelista. A formação evidencia a escrita orquestral a cinco partes (2 violinos, 2 violas e baixo contínuo) usada nos *tutti* orquestrais

do período; o que o quadro nos expõe é o tratamento costumeiro dos teatros do norte italiano desse tempo, com distribuição a um instrumentista por parte, exceto o baixo contínuo. Quase todos usam roupas coloridas de cor lisa exceto o alaudista Gigli, que usa um casaco estampado de grandes motivos florais, e os seus companheiros do baixo contínuo, que estão vestidos muito sobriamente.

Os violinistas devem ser Antonio (em pé) e Francesco Veracini (Hill, 1990, p. 546). Eles estiveram envolvidos nas produções operísticas do Pratolino desde 1677 até pelo menos meados da década seguinte (Hill, 1990, p. 546). Se feito o quadro em 1685, Francesco Veracini (1638-1720) e seu filho Antonio Veracini (1659-1733) teriam por volta de 47 e 26 anos respectivamente. Enquanto o pai adquiria cidadania florentina em 1685, o mais novo gozava de algum apoio e encorajamento de Ferdinando e sua avó, a Grã-Duquesa Vittoria della Rovere (1622-1694), a qual assumira as responsabilidades maternas do Grão Príncipe quando a mãe deste voltou para a França. Antonio Veracini foi colecionador e provavelmente negociante de instrumentos musicais, não somente violinos. Tais atividades foram provavelmente continuadas a partir de seu pai, cujo testamento já registrava muitos instrumentos e quadros. Este havia sido músico regular na Catedral e nas apresentações semanais de oratórios sob o estipêndio da Congregação de San Filippo Neri; com sua aposentadoria em 1708, Francesco deve ter repassado as posições a Antônio, que já era *maestro di capella* dos teatinos de San Michele, onde ficou por 30 anos. Antonio pode ter alcançado posição mais privilegiada que o pai, uma vez que, como violinista e compositor, providenciou e tocou música para apresentação de oratórios, sob contrato regular ou ocasional, com metade das confraternidades religiosas laicas de Florença, atividade de grande visibilidade e prestígio (Hill, 1990, p. 554). Aparentemente mais discretos ao lado deles no quadro de Gabbiani, os violistas devem ser membros da família Asolani, pois quatro deles estiveram a serviço dos Médici, sendo que, destes, à época do quadro, somente Giovanni Francesco estava documentadamente em atividade (Kirkendale, 1993, p. 394; 399-400). Os encômios de Giovanni não passavam de 8 *scudi*, mesmo acumulando as funções de um irmão seu falecido e ainda que tivessem os Asolani servido a um seletor e estimado grupo chamado de *balli* ou *concerto dei francesi* ou *franzosini* (Kirkendale, 1993, p. 394; 399-400). Não se descarta ainda que um dos violistas (sentado) pudesse ser mais um membro da família Veracini, em vista de alguma similaridade de traço (ele aparece também em outro quadro do grupo instrumental em que está presente o Príncipe Ferdinando).



A aparente junção de dois ou três gostos de vestir, que se observa nos músicos da orquestra de Ferdinando, pode se referir a costumes e estratos sociais da sociedade florentina do momento. A completar o quadro estão dois homens que possuíam vínculos com meios religiosos: Meccoli, organista da catedral local, que usa casaco preto, e o erudito violoncelista Pietro Salvetti (1636-1697), que usa um casaco acinzentado escuro, ou preto e se encontra no primeiro plano de luz que Gabbiani elaborou vindo da esquerda para a direita. Apenas Salvetti e os violinistas usam uma gravata borboleta fechando o *jabot*, escondendo as voltas que normalmente a tradicional *cravat* dava no pescoço do homem, como se vê nos demais personagens. O costume veio da França daqueles dias e lembra a influência dessa cultura sobre a da Toscana, impulsionada talvez pelo casamento do monarca vigente, Cosimo III, com uma francesa (Cont, 2012, p. 142).

Extratos altos e médios da corte florentina passaram a dar muito apreço à moda desde o fim da Idade Média, e sendo a indústria têxtil um dos principais recursos econômicos da Toscana, tecidos foram desenvolvidos ou obtidos nas trocas comerciais a tal ponto que a exuberância das vestes chegou a provocar a edição da *Prammatica sopra il vestire*, um conjunto de 7 fascículos contendo normatização, com força de lei, concernente ao vestir. Editada entre 1384 e 1467, sua intenção era censurar o luxo das roupas, considerado exibicionista e não decoroso com a vida pública.<sup>2</sup> A *Prammatica* foi mais comumente destinada às mulheres, uma vez que aos homens se impunha o uso do *lucco*, uma toga solta, de cor escura, normalmente preta. Assim, esse édito refletia um tipo de ética emanada de códigos de conduta seguidos por irmandades religiosas e congregações, às vezes laicas, que consideravam o luxo um pecado, concepção por demais disseminada no mundo católico durante a Idade Moderna, embora nem sempre seguida.

---

2 Statuti del Comune di Firenze. *Prammatica sora il vestire*. Recuperado de: <https://www.archiviodistato.firenze.it/inventari/s/statuti/dati/prammatica.html>

A própria Pintura do *trecento* em diante atesta que tais normas de decoro, mesmo que associadas às narrativas de tragédias pessoais e comunitárias que apareciam com o tempo para amedrontar usuários, foram deixadas de lado por grande parte da sociedade, e não só mulheres. Cosimo I (1519-1574), por exemplo, gostava de cores vivas e mesmo do amarelo, cor associada em outros lugares da Itália a grupos marginalizados como judeus ou prostitutas (Currie, 2016, p. 142). Assim, o desejo pela indumentária se deu a tal ponto que o ato de ir às compras para obter adereços, tecidos e peças de roupas prontas, se tornou realidade relativamente comum em começos do século XVII na sociedade florentina (Currie, 2016, p. 59). O mais comum, entretanto, seria o comprador adquirir o tecido e os acessórios, contratar um artesão (alfaiate, costureiro, etc) e supervisionar a confecção do traje. Mesmo que as mulheres em Florença tenham sido responsáveis por certas despesas com roupas suas ou de seus filhos e marido, conforme atestam recibos e fontes similares (Currie, 2016, p. 60), a tarefa de percorrer lojas para a grande maioria dos florentinos era, por prática social, uma tarefa mais masculina; aparentemente, pessoas de ambos os sexos tinham desenvolvido em cidades comerciais como Florença uma noção perspicaz de negócios e sabiam distinguir bons produtos e sua relação com bons preços, a ponto de ser natural que muitos homens cuidassem da compra do enxoval, inclusive roupas íntimas, para irmãs e filhas. Florentinos abastados podiam comprar seda, lã, linho, couro e tecidos adamascados, tafetá e cetim inclusive, com facilidade durante o *seicento*, e tinham grande número de fornecedores na cidade e em muitos outros lugares (Currie, 2016, p. 66). A preferência masculina entre os séculos XVI e XVII era por tecidos leves, onde raramente aparecia o veludo, e sobejava a seda lisa, como parecem estar usando os Veracini, ou a seda com motivos pequenos de estampa, costurados ou bordados, ficando cada vez maiores perto do fim do século, como se vê no casaco de Gigli.

Figura 2 – Anton Domenico Gabbiani. *Trio de músicos do Grand Príncipe Ferdinando. Retrato de Vincenzo Olivicciani, Antonio Rivani e Giulio Cavalletti*. Óleo sobre tela, 144x153cm. Inventário nr1890, n. 2807. Galleria Palatina, Palazzo Pitti, atualmente na Galleria dell'Accademia, Museo degli Strumenti Musicali. Foto do autor.



Fonte: Do autor.

Em outro quadro da série de Gabbiani se observa um trio de músicos a serviço de Ferdinando e as diferenças de representação das suas imagens induzem a crer numa maior distância entre suas condições sociais. Nessa obra, a identificação dos três cantores se dá porque seus nomes estão visíveis nas partituras que trazem diante de si. Da esquerda para direita veem-se Vincenzo Olivicciani (1646/7-1726), Antonio Rivani (1629-1686) e Giulio Mara Cavalletti (1668-1755). A pintura deve ter sido executada entre 1685 e 1686, quando Rivani faleceu e enquanto Cavalletti não tinha se transferido a Bolonha (c.1687). Os três são cantores castrados e seus encômios eram muito superiores aos dos músicos da orquestra. Olivicciani, a despeito das origens pobres, como a imensa maioria de seus pares, já ganhava 23,5 scudi aos 25 anos, por força de seu contrato com os Medici, aproximadamente seis vezes mais que um instrumentista comum (Kirke-ndale, 1993, p. 409). Ele foi praticamente um cantor exclusivo do



granducado da Toscana, sendo alguns anos emprestado à corte de Viena, mas com raríssimas aparições em teatros públicos no geral. As suas vestes negras são obviamente resultado da sua posição sacerdotal e contrastam com a dos colegas a seu lado. Rivani e Cavalletti estavam em posições opostas na carreira. Enquanto o primeiro era muito experiente, já tendo estado a serviço da corte francesa e figurado na estreia de alguns dos mais significativos títulos musicais do seu tempo, o segundo era muito jovem e ainda no início de uma trajetória promissora e movimentada que o levaria a muitas cidades e posições de grande destaque.

Para além das vestes muito elaboradas e absolutamente integradas à última moda daquele momento, destaca-se o fato de que Rivani e Cavalletti usam maquiagem facial, a qual esconde quaisquer marcas decorrentes da idade, do cansaço e da condição de saúde. Estas já se vêem em Olivicciani, um tanto diferente do pálido mármoreo que dissimula certo ar feminino no jovem Cavalletti. Essa dissimulação também se percebe na face rosada de Rivani, que lhe dá o ar de saúde que possivelmente não tinha e o faz parecer mais jovem que Olivicciani, ainda que na verdade fosse vinte anos mais velho que este e tenha padecido de doenças que o levaram a uma morte precoce.

Esse grande cuidado com a maquiagem foi subterfúgio muito comum no século XVII e as perucas também atuavam nesse sentido dissimulatório, uma vez que o volume e a cor do cabelo natural não podiam ser vistos. A maquiagem, a perqueria e todo o conjunto de artes e atos do ornamento, como o vestuário, o enfeite, a decoração, aplicadas ao rosto e ao corpo, pretende simular virtuosismo nas aparências e conforma-se na ideia de Platão – e o século XVII é um século de moral platônica sob fogo de ataques antiplatônicos – de que a toalete é superficial, enganadora, indigna, ilude as pessoas quando empresta as roupagens de uma beleza outra que não a original (Lichtenstein, 1994, p. 46;50). Isto não se aplica exclusivamente à *kosmetiké*, o conjunto dos disfarces proporcionados pela toalete, mas é o que a teoria platônica pensa da Pintura como um todo. Nesse sentido, o ato de pintar é por si só um ato de disfarçar uma lacuna ou um defeito, pois desnaturaliza a aparência, como que corrompendo a verdade da natureza. A pintura seria então uma forma de corrigir os defeitos desta (Lichtenstein, 1994, p. 51).

O problema na toalete dos indivíduos, assim como na pintura, é que essa invenção constitui um outro indivíduo ou uma outra realidade. Assim, tal como a ilusão, faz desaparecer as referências do sujeito, permite um novo sujeito, ou mesmo uma ampliação do existente, impossivelmente distinto entre o seu essencial e suas representações. Mas quem na condição desses castrados não recorreria à toalete? Comumente de infância pobre ou obscura, criados na casa de muitos irmãos ou de pais ausentes, em uma vila igualmente pobre ou num arrabalde perdido no interior das províncias, sob o forte interesse de lucro monetário ou institucional dos adultos que os castraram, eles eram fortemente treinados para um desempenho musical, sempre numa espécie de contrato de risco, para alcançar o que, em termos de virtude artística, poucos poderiam alcançar e com isso frequentar, integrar e sobreviver em um meio social de outros requisitos, exigências, decoro e comportamento, com pessoas de origens diversas com as quais sempre estariam em descompasso - de origem, em relação aos senhores; de posses e atenção, em relação aos demais empregados. Assim, a toalete não apenas ornamenta o corpo e suas vidas, como os resgata de uma realidade insípida e os transporta a um mundo onde proporcionam também eles a fantasia a quem os assiste; a solução aristotélica da existência de um modelo platônico onde não mais se encaixam.

Logo se vê que esse é também o ofício do pintor. E este, desde o momento em que pinta, já sabe que não estará nunca de conformidade moral com a obediência à verdade essencial. Uma vez feito isso, ele sabe que seu ato não é o do filósofo, e ao tempo de Gabbiani a filosofia moral era de orientação platônica. O pintor sabe, como Gabbiani devia saber, que a ilusão e a fantasia são a fonte do prazer e do desejo, e como já dizia Quintiliano, um dos poucos retóricos da Antiguidade Clássica lidos no século XVII: “outros também se deixam levar pelas aparências, por rostos depilados e polidos, por cabelos ondulados presos com grampos, brilhando com uma cor artificial, estes descobrem mais beleza do que poderia oferecer a natureza não alterada” (Lichtenstein, 1994, p. 111).

Figura 3 – Anton Domenico Gabbiani. *Trio de Músicos do Gran Príncipe Ferdinando com escravo mouro*. Óleo sobre tela, 141x208cm. Galleria Palatina, Palazzo Pitti, Inventário nr1890, n. 2802., atualmente na Galleria dell'Accademia, Museo degli Strumenti Musicali. Foto do autor.



Fonte: Do autor.

Num terceiro quadro da série de Gabbiani, os contrastes da representação ultrapassam a dimensão social e vão se antagonizar numa esfera quase metafísica. A obra é francamente idealizada sob as influências cortonescas e venezianas que pesaram na formação do autor. Está presente o intenso e sólido colorido de primeiro plano sobre fundo escurecido e monocromático, com saída lateral para um horizonte semi-crepuscular, que se observa em Carlo Maratta (1625-1713), com quem Gabbiani teve contato em Roma. Também se vê claramente a busca por maior expressão dos retratados a partir do jogo da cor, que o florentino aperfeiçoou com Bombelli mesmo já tomando conhecimento do efeito pela impressionante coleção de pintura veneziana do cardeal Leopoldo de Médici (1617-1675), irmão de Ferdinando II (Hugford, 1762, p. 6). Como dizia o erudito historiador da arte Pellegrino Orlandi (1660-1727), Gabbiani “*riusci con buono colorito, con migliori invenzioni*” (Orlandi, 1719), ou

seja, junta à cor a *inventio* retórica, para realçar a escolha correta do argumento da obra. A base de tal argumento é aqui uma apropriação da *sacra conversazione*, termo que se aplicou para um tipo de pintura religiosa em que a Virgem e o Menino Jesus aparecem ladeados por figuras de santos, coexistindo todos em iguais dimensões físicas, num mesmo espaço e luz, que muitas vezes é diferente do plano restante da obra, para ressaltar a conexão espiritual dos personagens, a partilha de uma emoção comum e sobretudo flagrar um processo dialético em construção (Gauk-Roger, 2003). Nesta elaboração de Gabbiani, os personagens da conversa que os conecta em torno de um tema próprio, são três músicos - cravista, violinista e cantor, flagrados em meio a ensaios para a interpretação de alguma obra musical de cunho operístico. Aqui a pintura não apenas os identificou nas suas extrações sociais como o fez num plano filosófico-ideológico. Primeiro, deve-se destacar da composição o jovem mouro que empunha um papagaio. Ele é um personagem real identificado como um servidor da corte medicea numa composição de Gabbiani dessa mesma altura em que estão também dois anões e um bufão.<sup>3</sup> No quadro dos músicos ele empresta sua imagem para uma composição alegórico-simbólica que remete possivelmente a um enredo ficcional de uma ópera que foi encenada na corte toscana em 1685, intitulada *Caligola delirante*, de Giovanni Maria Pagliardi (1637-1702), então contratado como professor de música do Príncipe Ferdinando.

No quadro de Gabbiani, o cantor vestido de azul é quase certamente o castrado Francesco de Castres (c.1650-1724), popularmente chamado Checco (Cecchino, Checchino), trazido para Florença ao custo elevadíssimo de 142,6 *scudi* e que muito ruído causaria por causa de sua relação amorosa com Ferdinando (Kirkendale, 1993, p. 438). A cor de sua indumentária é propositalmente contrastante àquela do músico sentado ao cravo. Mas este não é necessariamente um cravista, como já se viu do quadro precedente. Ele é seguramente um cantor castrado mais experiente que ensaia a jovem estrela contratada por Ferdinando, assim como Rivani o faz no quadro com Cavalletti ao lado de Olivicciani. O que o indica são as mesmas circunstâncias musicais,

---

3 A obra em questão pode ser identificada como *Ritrato di quattro servitori dela corte medicea* (c.1684-7). Óleo sobre tela. 215x140cm. Galleria Palatina ed Appartamenti Reali. Invent. 1890, n.3827.

associadas à constatação de sua maquiagem facial e a casaca vermelha de custosa fatura. Se se trata mais uma vez de Rivani ou de Carlo Antonio Zanardi (1657-1704), outro castrado experiente sob contrato de Ferdinando, por acaso contratado em 1685 também, não importa tanto como o aspecto simbólico que Gabbiani parece propositalmente ter explicitado com o colorismo usado nas vestes dos músicos.

Gabbiani parecia consciente do poder eloquente da cor e de sua força retórica. Se assim o for, o cravista/cantor é como uma antítese da figura de Castres, embora com ele se complete numa representação geral: Castres de aparência frágil e preocupada, tem casaco de base azul, a cor da espiritualidade – talvez para aludir à sensações dos que experimentaram sua musicalidade e desempenho – com detalhes brancos referentes à pureza, complementar de uma beleza metafísica. Já sua gravata borboleta e as mangas de suas vestes são vermelhas como os laços de sua partitura em que ensaia um dueto com texto sobre infidelidade<sup>4</sup>, ato dúbio sempre, pois aqui se entende infidelidade também como o ato de iludir a verdade.

O outro cantor que o ensaia ao cravo olha o observador do quadro como quem foi interrompido repentinamente pelo flagrante, enquanto realizava seu trabalho. Ele está de casaco vermelho, a cor quente dos assuntos terrenos, da “senhoria, de reis, cardeais e grandes personagens” (Dolci, 1565, p. 24), casaco este de detalhes amarelos, talvez símbolo do ouro e da riqueza, do sucesso profissional e material, mas com gravata e mangas azuis. Ele está a preparar o outro cantor ao pé de si, em tom de confiança e calma que só a serenidade da experiência ou o conhecimento dos meandros da corte lhe poderiam ter dado. O equilíbrio entre ambas as figuras é, precisamente, a mediação entre a verdade, desejada mas insossa, e a ilusão, necessária e prazerosa, ainda que por vezes dolorida; é uma alegoria da maturidade/experiência e a juventude/aprendizado, entre os que sabem que a toalete cria outros personagens para além do real, em vez de submeter e aprisionar o sujeito essencial.

---

4 A partitura na estante do quadro que motiva o ensaio é um dueto e está intitulada *E destin ch'io segua infedel*. Deve ser muito provavelmente, pela única cópia avulsa manuscrita sobrevivente, de autoria de Bernardo Pasquini, operista muito conhecido na época.



Ao centro, de modo não menos importante, está um jovem violinista. Ele é quase certamente Martino Bitti (1655/6-1723), um protegido de Pagliardi, vindo de Gênova para a corte dos Medici também no ano de 1685 (Kirkendale, 1993, p. 432). Ele traja preto integralmente, mas por usar a *cravat* e o *jabot* que se vê nos demais personagens destes quadros, sabe-se que não é padre e a sua documentação biográfica confirma sua condição civil.

Vestir-se de preto àquele tempo emprestava dignidade e gravidade ao usuário (Currie, 2016, p. 99) e diante da mudança abrupta das modas desde o *trecento*, como se viu, o uso da roupa preta tornou-se uma moda anti-moda, um pouco a recusa de ceder às variações que foram se tornando constantes e sofisticadas. Ao menos 09 de 14 autores conhecidos e estudados sobre o estudo da cor em Itália nos séculos XV e XVI defendem a permanência do preto (Gavel, 1979, p. 138) como parte de composição colorística em obras e elaborações decorativas. Dentre estes destaca-se Lodovico Dolci, humanista, homem de letras – tradutor de Cícero – e teórico de arte, que argumenta que a cor negra é a dos togados, como os advogados, procuradores, notários, médicos, filósofos, frades, dentre outras condições, porque denota virilidade, temperança e firmeza, não podendo ser esta cor confundida ou transformada em outra (Dolci, 1565, p. 25), ao que se pode deduzir e acrescer que é a cor dos sábios, estudados e dignos do alto respeito no seu ofício, como o virtuose musical. Bitti, que teve vida modesta e discreta em Florença, se comparada com a escandalosa e movimentada vida dos cantores seus colegas, pode se enquadrar no caso por ser considerado um virtuose do seu instrumento. Ele é colocado no quadro justamente para equilibrar a composição dos cantores, uma vez que estes, sobre base azul ou vermelha, congregam mais cores e, com isso, o “indicativo de mentes bizarras e cheias de apetites diferentes” (Dolci, 1565, p. 25).

O preto como sinal de moderação foi popularmente usado desde os tempos de Baldassare Castiglione, uma vez que o seu personagem Federico Fregoso já recomendava o uso comum do preto no ambiente da Corte, ou ao menos o tom mais escuro, por considerar grave e repousado (Castiglione, 1965, p. 126), e Federico ainda elogia o uso frequente que os espanhóis faziam da indumentária em negro. Claro estava que o uso de roupas masculinas pretas já passara a certo grau de popularidade quando o *cinquecento* chegou a termo e mesmo depois disso. Uma vez que esta cor em roupa era obtida por procedimentos diversos,

embora não custosos, um grande número de usuários de diversas profissões vestiu roupas negras na Toscana. Livros de contas de alfaiates de fora de Florença revelam que os clientes comuns que compravam regularmente roupas pretas incluíam oficiais militares, proprietários de albergues, barbeiros, marinheiros, sapateiros e construtores, alguns deles pagando menos por materiais baratos (Currie, 2016, p. 100). Vários tecidos de outras cores custavam realmente muito caro, como carmim, violeta profundo, verde escuro, púrpura, azuis claros, as cores rebaixadas e os tons acinzentados. Mas o uso de tons diversos de preto, determinados pela variedade e qualidade dos materiais empregados, igualmente esteve em larga demanda e isso podia indicar, pela carestia e raridade do traje, a estatura socioeconômica do usuário. Só dessa maneira seria possível ter ideia das posses dos usuários: uma vez padronizados pelo uso das vestes negras, os comerciantes e diversas outras classes profissionais de Florença, mas também do Norte da Itália, recorriam ao preto como um disfarce, uma maneira de mascarar desejos, de controlar vaidade e excessos de masculinidade, como pré-requisito de sobrevivência nos negócios e na própria corte (Currie, 2016, p. 107). Se a estratégia de não aparentar sua riqueza e seus gostos funcionava nos negócios e no trato público, o ambiente da Corte retornou ao preto com ainda mais força do que usara antes, na medida que também servia aos negócios de estado e da diplomacia. Embora existisse uma atribuição das vestes pretas como parte de um decoro seguido e influenciado pela Corte espanhola, está suficientemente provado que o uso ibérico começou praticamente ao mesmo tempo que no norte italiano (Currie, 2016, p. 107), sendo um dos precedentes mais interessantes para o uso do preto como símbolo de manifestação político-estético-diplomática a já sabida adesão a roupas negras por Filipe de Burgúndia, o Bom, para protestar contra o assassinato de seu pai, João Sem Medo, em 1419. Os cortesãos fiéis a Filipe adotaram a mesma moda a partir daí e o uso teria se espalhado e normalizado o hábito.

### **O vermelho e o preto (e o azul) na roupa dos músicos durante o Século das Luzes**

Urge em algum momento de uma pesquisa como essa enfrentar uma questão sem resposta fácil. Mesmo que se perceba o cuidado dos retratados em suas escolhas de traje com que seriam imortalizados em Pintura, muito pouco se sabe documentalmente a respeito desse processo de escolha e sobre a inclusão

de particulares tipos de roupa (Ribeiro, 1995, p. 94). Sabe-se que o processo por vezes era mediado entre o pintor e o retratado, às vezes para atender ao dedicatário ou em respeito ao decoro da finalidade a que atendia a obra. O fato é que o século XVIII viu firmarem-se algumas escolhas para a retratística de músicos.

O uso do vermelho para representar os virtuosos e as jovens estrelas ascendentes passou a habitar costumeiramente as telas. O célebre retrato que hoje se difundiu com grande popularidade como sendo de Antonio Vivaldi (1678-1741), é um destes exemplos, e ele é facilmente encontrado a dois cliques de uma busca na internet.<sup>5</sup> Mas o quadro, pertencente ao espólio do Padre Martini, hoje exposto em Bolonha, traz por referência unicamente a inscrição de “virtuoso veneziano” e a data de 1723. Tais dados, somados a diversas evidências iconográficas, apontam para Vivaldi como sendo o indivíduo retratado. Um destes elementos é justamente a cor cardinalícia que colmata a ideia da virtude já sugerida no violino, símbolo do intérprete, e da pena com a partitura, que representa a habilidade do compositor. A obra de Vivaldi foi internacionalmente conhecida em seu tempo, chegando a ser largamente editada, copiada e interpretada, não devendo ter sido por acaso que o anônimo pintor italiano usou o conjunto de elementos iconográficos para o representar. Posteriormente, o vermelho esteve presente nos muitos retratos de grandes autores de internacional dimensão e até mesmo se usou na representação de jovens músicos amadores que buscavam a associação da ideia para enriquecer sua imagem perante seus círculos sociais. E o foi a tal ponto que os jovens virtuosos das orquestras ou os músicos destas, que ocupavam funções de destaque, eram retratados com a casaca vermelha.

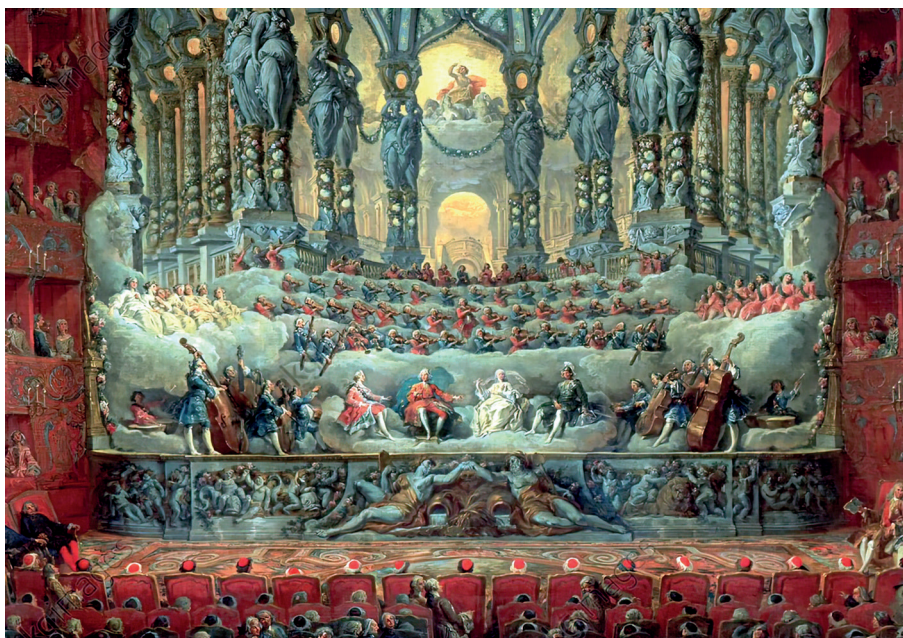
Mas, curiosamente, o uso do azul foi também muito frequente. Se por causa de seu caráter espiritual, em oposição ao vermelho mais terreno, ou de alguma melancolia que ele parece ter sugerido, ou ainda porque a cor em roupa era uma novidade de cara feitura na moda do tempo, a verdade é que a história do pigmento vindo de fora da Europa ganharia um reforço importante com a obtenção sintética de Diesbach, que chamaria seu invento de “azul prussiano”. Inúmeros retratos com personagens usando roupas com tons de azul, dos mais claros aos

---

5 A imagem pode ser apreciada e baixada deste link: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vivaldi.jpg>. Ou pode ainda ser verificada no seu acervo original, o Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna: <http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/scripts/quadri/scheda.asp?id=279>

mais profundos, foram produzidos no século XVIII. O vermelho e, sobretudo, o azul parecem ter sido razoavelmente usados na intenção de padronizar as vestes dos músicos.

Figura 4 – Giovanni Pannini. *Festa musical dada pelo Cardeal La Rochefoucauld no Teatro Argentina de Roma em 1747, pela ocasião do Dauphin, filho de Luís XV* (detalhe). Óleo sobre tela, 207x247cm. Musée du Louvre, Inv.414.



Fonte: Do autor

Essa escolha aparece em muitos quadros do século XVIII, como aquele pintado por Giovanni Paolo Pannini (1691-1765) em 1747 para registrar a comemoração do casamento do filho mais velho de Luís XV da França. O quadro refere-se aos festejos acontecidos em três noites, 12, 13 e 15 de julho de 1747, sob organização do preposto do rei francês em Roma, o cardeal La Rochefoucauld. O religioso viveu de 1743 a 1748 junto à corte papal para intermediar assuntos de interesse de seu país, e escolheu fazer a festa no Teatro Argentina de Roma por uma série de fatores, dentre eles a proximidade de sua residência e a estrutura cênica e de pessoal com que ali se contava. A ideia era fazer daquele momento uma ocasião grandiosa, para a qual compareceram toda a prelatura e nobreza que havia em Roma. Destes se destacam, no quadro, os vinte e um cardeais ali residentes,

inclusive o duque de York que estava a acompanhar o rei inglês, além de diversos embaixadores, cavaleiros, oficiais de estado etc. (Rinaldi, 1978, p. 61).

A elaboração cênica ficou a cargo de Giuseppe Pannini, filho do pintor, sendo ambos igualmente decoradores que devem ter atuado na oportunidade. No recorte central do quadro, vê-se o palco do teatro ocupado no primeiro plano por figuras régias ao centro, ladeadas por parte da orquestra. Esta estende-se pelo cenário construído logo atrás e mistura-se a outras figuras cênicas, que podem propositalmente representar os intervenientes das obras cantadas nas três noites.

Mesmo que associados aos libretos existentes com as notícias de jornal, somente se sabe o nome do compositor da música ouvida na última noite, que provavelmente é o mesmo das demais ocasiões precedentes. Tratou-se do célebre Niccolò Jommelli (1714-1774), que ainda não estava no ponto mais alto da sua carreira de operista. Ele logo conseguiria o emprego de vice-mestre de capela da Capella Giulia, a principal do Vaticano, ofício que pelo impedimento de avançada idade do titular, colocou Jommelli na posição de músico de maior importância e poder na estrutura da corte papal.

A orquestra no quadro está composta de 37 violinos e violas (sem se dar por certeza os números de cada), todos acumulados ao centro do cenário em três filas, em cuja primeira se veem nas extremidades dois fagotistas de cada lado. A meio da segunda fileira, pontificando o centro do conjunto, aparece o único violinista de pé, provavelmente o mestre do concerto e seu diretor musical do conjunto. Ele veste vermelho, assim como outros dezoito colegas das três fileiras, estando os demais em azul. Igualmente de azul estão todos os músicos do palco. Eles são oito músicos de baixo contínuo, divididos, como sugere o pelotão de violinistas e violistas, de modo simétrico: um cravista e três violoncelistas e contrabaixistas de cada lado. A cor de suas roupas pode se dever ao fato de o vermelho estar sendo usado pelas figuras centrais, que representam personalidades de destaque político social no evento. O quadro ainda exhibe outros instrumentistas de sopro divididos de modo simétrico entre a indumentária azul e a vermelha, caso de oboístas e trompetistas vários, distribuídos do centro à parte superior do cenário.



É possível que a combinação colorística aqui atenda a finalidades mais cênicas do que sociais. Ainda assim, o uso do vermelho parece apelar ao já sabido quesito das virtudes e a ausência do negro pode refletir a população de prelados e embaixadores que povoam intensamente a sala de espetáculos.

A hipótese do uso aleatório das cores não tem razão de ser numa obra elaborada por um dos mais renomados especialistas em *vedute* do século XVIII, como era Pannini, capaz de uma representação atenta aos mínimos detalhes. Deve-se lembrar que esta é considerada uma das obras mais representativas da vida social romana a meio do Grande Século (Rinaldi, 1978, p. 61).

Ainda assim, a questão permanece aberta sobre o uso das vestes do músico fora do contexto de exibição teatral. É possível obter uma boa medida a partir dos quadros da iconoteca do Museo Internazionale e Biblioteca della Música di Bologna. O acervo foi formado a partir de obras do século XVIII, quando o patrono da instituição, o Padre Martini, resolveu colecionar retratos dos maiores compositores seus contemporâneos. Os mais de 200 quadros inventariados hoje excedem não só as obras adquiridas por Martini, como envolvem pessoal não artístico. Muitas das obras foram pedidas por Martini diretamente aos artistas e estes seguramente se viram representados corretamente em tais trabalhos.

Separados apenas os quadros do século XVIII, tem-se uma predominância do uso de vermelho nas casacas que vestem os músicos retratados, contando cerca de 33 obras. Mas se forem consideradas as primeiras décadas do século XIX e os trabalhos anteriores ao século XVIII, a cor preta é disparadamente a mais usada nas vestes dos artistas retratados, somando 80 quadros. Deve-se ressaltar que tanto os quadros do século XVII quanto alguns do setecentos são de músicos membros da igreja ou a seu serviço, daí as vestes negras inflarem a contabilidade desse tipo de representação, porque tais músicos sempre se fizeram representar conforme o decoro de sua função, sendo religiosos ou não. Mas por volta dos últimos anos do século XVIII em diante, parece decair bastante o uso do vermelho na representação indumentária de artistas laicos.

## O predomínio da cor negra na indumentária do século XIX

Claro que o fenômeno não se construiu num dia, ou em um ano e nem mesmo em só uma década. O preto já era muito usado no mundo mediterrânico quando chegou ao século XIX. No caso da Espanha, especialmente para a segunda metade de Oitocentos, a indumentária preta era não só o símbolo de autoridade masculina, como da masculinidade em si e com isso uma distinção social de poder.

Nesse caso, operaram-se também éticas e verdades internas, pois o preto era a representação histórica de líderes significativos para propósitos nacionalistas e ideológicos, como Carlos V e Felipe II (McKinney, 2012, p. 78-86). O modelo então era Carlos V, iconicamente vestido em preto por Tiziano Vecellio (1548), e tal hábito de indumentária havia sido trazida pelo nobre da corte de Burgúndia. O costume do preto ampliou-se pelos 40 anos de monarquia de seu sucessor, pois Felipe II 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 circular na Corte. O preto se tornara um símbolo de poder e sobriedade e marca de uma dinastia que unira a Espanha a partir de 1516, suficientemente forte para influenciar até o Novo Mundo (Harvey, 1995).

De par com tal viés nacionalista, a adoção do severo negrume do vestuário masculino pós-Revolução Francesa por parte da Inglaterra e das demais nações do Norte industrializado, se constituiria em um dos símbolos do Liberalismo desenvolvimentista, uma das mais poderosas forças amplificadoras da moda masculina, capaz de simular estatuto social até mesmo para quem não o tinha (McKinney, 2012, p. 86-88).

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, 1995, 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. O preto passou a ter uso geral 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 masculinos 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 brancos, mas também negros, levando Theophile Gautier a lamentar que as vestes masculinas tinham se tornado tristes e monótonas (Harvey, 1995, p. 24).

Curiosamente, o predomínio do preto coincidiu com a chegada do período Vitoriano na Inglaterra, com a subida da rainha ao trono em 1837, quando já não havia mais espaço para tons de verde, azul e castanho nas roupas, como em outros países em que esse colorismo ainda perdurava. O hábito estendeu-se 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 ainda é o fato de que tais hábitos indumentários 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 (Harvey, 1995, p. 24).

Os jovens talvez estivessem apenas refletindo o impacto dos novos heróis do momento e estes, segundo as aspirações do período, eram artistas. Embora a condição social do artista tenha melhorado entre os séculos XVIII e XIX, as artes não eram vistas de modo igual. Segundo Hegel, a Música era, como a Poesia, o pináculo de um sistema, a arte romântica por excelência. Talvez porque, na sua condição pura – a música instrumental –, ela se provasse tão arte quanto ciência, transitando no limiar entre o espiritual e o racional. O arrebatamento do sublime a que se acreditava chegar com essa modalidade de expressão artística era o desejo de artistas e público. O artista que o conseguisse certamente se candidatava a um lugar no panteão que se desenhava como uma espécie de espinha dorsal da humanidade

e que envolvia – por motivos extramusicais, curiosamente – Bach, Mozart e Beethoven. Entendidos como gênios criadores que dialogavam com algo que não cabia em seu tempo, eram motivo de crescente culto por ter parte de sua vida passada em descrição, sofrimento e incompreensão, o que facilitava a ideia de viverem um contínuo conflito existencial.

Mas a meio caminho da década de 1820 para a de 1830, ascendeu um novo tipo de gênio. Diferente dos outros, ele não seria dissociado do seu tempo. Ao contrário, impôs uma mudança paradigmaticamente interessante: sua excepcionalidade artística era algo tão intensamente exibido quanto misteriosa e algo fantástica fosse a sua existência. Niccolò Paganini (1782-1840) 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 de violino, 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, 2001).

Em 1819, Jean Dominique Ingres (1780-1867) realizou um retrato que parecia exaltar a dignidade e a calma autoridade do músico italiano. Na época, Ingres, 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.

Mesmo privando da amizade e confiança do compositor Gioacchino Rossini (1792-1868), 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, tendo por meta a consagração desejada por qualquer artista do seu tempo: conquistar os palcos de Paris.

Figura 5 – Jean Dominique Ingrés (1780-1867). *Portrait du violoniste Paganini* (1819). Técnica mista. 29,8x21,8cm



Fonte: Musée du Louvre, Paris

Assim, alternando sucessos estrondosos, como na Áustria e Alemanha, com recepções desconfiadas e de algum desagrado, como na Bohemia, o violinista chegou à Paris, onde o público já o aguardava ansiosamente sob críticas prévias favoráveis, incluindo vozes influentes como a do crítico e dicionarista Fétis. Os concertos de 9 de março a 24 de abril de 1831 tiveram casa lotada e ingressos que dobraram de preço com o passar das noites. Na assistência estavam intelectuais e artistas que fize-



ram história, como por exemplo 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*. Nessa obra, hoje pertencente a uma coleção privada, Delacroix mostra uma impressão sobre Paganini que é totalmente diversa daquela feita por Ingrés.

Ingrés havia elaborado 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 Ingrés, 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, o oposto. Paganini está tocando o violino e exibe a empunhadura do instrumento reclinada para baixo que lhe era característica, a irregularidade dos quadris, o aspecto macerado e doente - condizente com a realidade do músico - numa concepção barroquizante cheia de movimento e drama interior, associada ao grotesco que se confundia com a fama de diabólico do violinista.

Essa visão pode ter sido, entretanto, uma paródia em reação à idealização de Ingrés, porque Delacroix era seu inimigo ferrenho e o considerava dono da “obra mais completa feita por uma inteligência incompleta” (Suvini-Hand, 2011, p. 35-59), cobrindo-o sempre de opiniões nada lisonjeiras a respeito de sua falta de imaginação, pretensão imitativa de Rafael, dentre outras críticas do mesmo tom. Delacroix defendia uma mudança de abordagem estética em que o sublime passava a ser o objetivo da pintura. Seu amigo Baudelaire compartilhava dessa visão estética e fazia objeção ao método de embelezamento de Ingrés, que dizia pretender um purismo lírico, com linhas sinuosas e bem elaboradas. 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. Para ele, tal adulteração pelo belo era mais que um artifício, era um dolo contra a verdade, uma trucagem para iludir e um apetite imoderado pela virtuosidade de estilo (Suvini-Hand, 2011, p. 39).

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 esse mal, a época se via grandemente atraída por temas e personagens sombrios e demoníacos. Sobretudo bruxas e maldições 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, muitas vezes associado à morte ou à perda de sentidos. Paganini confirmava-se num personagem vivo do movimento gótico que se espalhara da literatura à ópera e às artes visuais.

Isso porque 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 nº13*, e *Le Streghe* que é um tema com variações sobre uma passagem de *Macbeth*, outro personagem literário (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 violinista em publicar sua música como um artifício do mistério, para que certamente só ele pudesse toca-la, mas acrescentando que essa música impossível vinha acompanhada da imagem satânica que se passou a cultivar: o músico vestia-se de preto fechado, chegava aos compromissos em carruagem preta de cavalos negros e ensaiava pela primeira vez diante de orquestra solos difficilimos sem hesitação ou erro. Os próprios concertos em si, em que eram usados artifícios de fumaça e em que se destacava o gestual performático de Paganini, contribuíam para uma imagem no mínimo exótica. Dificil dizer quando começou a se produzir essa imagem de Paganini, e até que ponto ele a explorou conscientemente, embora seja certo que o fizesse.

Figura 6 – Eugène Delacroix (1798-1863). *Paganini* (1831). Óleo sobre cartão. 30,1x44,7cm.



Fonte: Coleção Privada (Philips Collection), Washington DC

A obra de Delacroix, entre paródia crítica ao rival de pincel e propaganda de teor místico do músico, acabou por empurrar Paganini à esfera sobrenatural. A projeção dessa imagem, aumentada por um sem-número de anedotas, críticas de puro exercício estético-poético, episódios mirabolantes e testemunhos oculares de ‘ouvir dizer’ fizeram com que a imagem diabólica do violinista persistisse por várias décadas.

Figura 7 – William Mortensen (1897-1965) *Genoa 1827. Paganini* (ca.1935). Impressão fotográfica em gelatina de prata e uso de grafite. 17,9x14,5cm.



Fonte: National Gallery of Canada, Ottawa.

Como poderia se esperar, houve impactos artísticos e sociais disso tudo. Presente aos concertos de Paris, o jovem Franz Liszt (1811-1886) ficou incrivelmente impressionado ao ouvir Paganini. Ele estava em turnê na Inglaterra no ano de 1831, mas assistiu ao violinista em abril de 1832 quando este voltou a Paris. Numa carta ao seu discípulo Pierre Etienne-Wolff, Liszt enumerou os recursos técnicos que lhe impressionaram e expressou seu estupor: 'Que homem! Que violinista! Que artista! Céus! Que sofrimentos, que miséria, que tortura naquelas



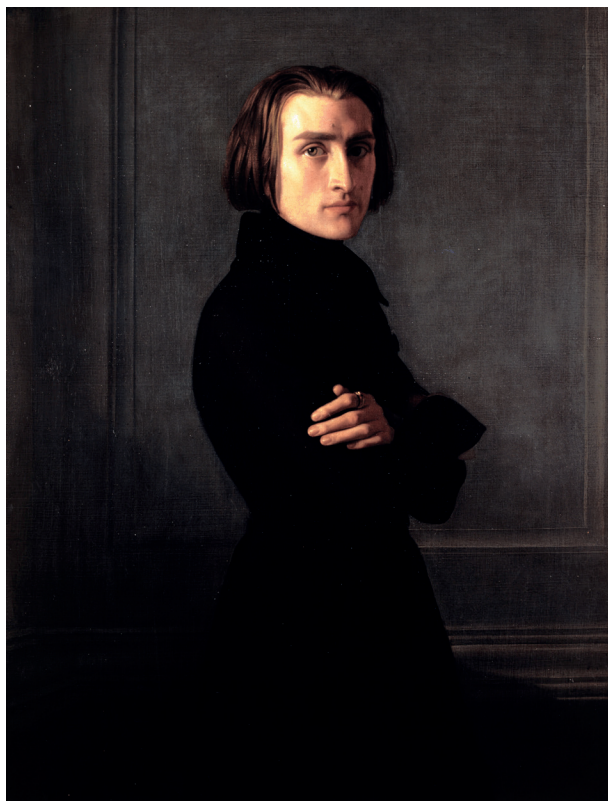
quatro cordas' (Eckhardt, Mueller & Walker, 2001). As primeiras evidências da profunda influência estão na fantasia *La clochette* (1833) que Liszt fez inspirado em passagens do concerto para violino em Si menor, do italiano. Em seguida surgiram os 6 *Études d'exécution transcendante d'après Paganini* (1838-40) em que ele exige do pianista dificuldades similares ao que os *Caprices* haviam proposto para o violinista.

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 pianista e retomou lentamente a partir daí com uma nova abordagem sobre seu estilo pessoal, muito mais focado na performance, porque depois de ter visto Paganini, sentira que queria ser algo como aquilo. As performances onde ele transparecia abandono, imerso em 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 vivaz e arrebatada. Ele passou também a introduzir cadências no repertório, como na *Sonata ao Luar*, de Beethoven, a qual também embelezava com trinados e mordentes; no hiato entre o Largo e Presto criou também uma cena teatral. 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, em busca de aplauso, tendo abrido mão do que considerava frívolo em nome de uma reverência à obra.

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. Fétis chegou a considerar Paganini medíocre em algum repertório que não fosse composto por ele mesmo, porque tal obra havia sido feita para seu brilho exclusivo.



Figura 8 – Henri Lehmann (1814-1882). *Portrait de Franz Liszt* (1811-1886), *compositeur et pianiste* (1839). Óleo sobre tela. 152x125cm. Musée Carnavalet, Paris



Fonte: Musée Carnavalet, 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 (1805-1875), 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 (Andresen, 1871, p. 47-55).

Liszt também passou a conceber a apresentação musical de outro modo. Foi ele quem criou o conceito de recital - inclusive o nome - onde tocava e falava com o público. A sua própria execução era comumente considerada declamatória e a experiência não unicamente musical, mas poética. Isso 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!'* (Eckhardt, Mueller & Walker, 2001).

Neste período, Liszt vestia-se cada vez mais de preto fechado, como Paganini, seguindo a moda do tempo, mas dando-lhe 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 desses concertos eram benemerentes e estavam associados a causas sociais e humanitárias, embora 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.

A manifestação de admiração, especialmente das mulheres, traduziu-se em 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 (Eckhardt, Mueller & Walker, 2001), sem falar num anedotário imenso que se formou a partir de tais exemplos. A histeria europeia do sucesso de Liszt levou o crítico e esteta Heinrich Heine a chamar o fenômeno de Lisztomania e ele cunhou o termo quando Liszt chegou a Berlim em 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, p. 457-458).

O termo só viria a ser melhor definido por Heine com os concertos dados em Paris em 1844 - algumas fontes expõem os três últimos parágrafos acima como sendo da crítica a esses 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' (Gooley, 2004, p. 203). Heine chegou a interpelar um médico sobre o assunto, que lhe respondeu se tratar de um esoterismo patológico (Gooley, 2004, 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' (Gooley, 2004, p. 204). Era como se tal sociedade doente e obsessiva pudesse ser saciada e parcialmente controlada pela presença do músico e

sua performance. A imagem do entusiasmo irracional e excessivo, por isso mesmo socialmente não aceitável e entendida 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 (Gooley, 2004, p. 202).

Figura 9 – Herman Biow (1804-1850). *Franz Liszt* (1843). Imagem de daguerreótipo. [pianoinstituut.nl](http://pianoinstituut.nl)



Fonte: [pianoinstituut.nl](http://pianoinstituut.nl)

A figura complexa e altamente popular de Liszt, como intérprete, regente, compositor, ativista social humanitário, religioso, também 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*, mas também no artista social e politicamente en-

gajado, considerando o exemplo de dignidade que Liszt havia conferido à profissão, como disse o Grão Duque de Weimar ao compositor Ferruccio 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' (Eckhardt, Mueller & Walker, 2001).

Vestir-se de preto para fazer música passou a ser norma desde então. Todas as imagens nesse contexto, dos anos de 1850 em diante, são prova disso. O ato de vestir preto atravessou séculos para amadurecer numa representação do ideal que Liszt simbolizava e todo o processo histórico parecia enfim sintetizar-se naquela visão unificadora do real e do imaginário, com a pretensão transformadora que se esperava dos homens e da Música.

## REFERÊNCIAS

Andresen, H. C. (1871). *A poet's Bazaar*. New York: Hourd and Houghton.

Castiglione, B. (1965). *Il libro del Cortegiano*, Einaudi. Italia: BUR Biblioteca Univ. Rizzoli.

Chiarini, M. (1976) Antonio Domenico Gabbiani e I Medici. Em B. Munchen. *Kunst der Barock in der Toskana*. Munich: Verlag F. Bruckmann.

Cont, A. (2012). *I Paggi nelle Corte Italiani del Seicento*. Firenze: Leo Olschki Editore.

Currie, E. (2016). *Fashion and masculinity in Renaissance Florence*. London; New York: Bloomsbury Editor.

Dolci, L. (1565). *Dialogo di M. Lodovico Dolci, nel quale se ragiona dele qualità, diversità, e proprietá dei colori*. Venesia: Sessa e Fratelli.

Eckhardt, M., Mueller, R., & Walker, A. (2001). Liszt, Franz. *Grove Music Online*. Recuperado de: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000048265>



Gauk-Roger, N. (2003). *Sacra conversazione*. *Grove Art Online*. Recuperado de: <https://www.oxfordartonline.com/groveart/view/10.1093/gao/9781884446054.001.0001/oao-9781884446054-e-7000074882>.

Gavel, J. (1979). *Color: A study of its Position in the Art Theory of the Quattro & Cinquecento*. Stockholm: Almqvist & Wiksell International.

Gooley, D. A. (2004). *The virtuoso Liszt*. Cambridge: Cambridge University Press.

Harvey, J. (1995). *Men in black*. Chicago: University of Chicago Press

Hill, J.W. (1990). Antonio Veracini in context: new perspectives from documents, analysis and style. *Early Music*, 18(4), 561.

Hugford, I. (1762). *Vita di Antonio Domenico Gabbiani, pittor fiorentino*. Firenze: Francesco Moucke Editore.

Kirkendale, W. (1993). *The Court Musicians in Florence During the Principate of the Medici. With a Reconstruction of the Artistic Establishment*. Florence: Leo Olschki Editor.

Lichtenstein, J. (1994). *A cor eloquente*. São Paulo: Siciliano.

McKinney, C. (2012). Men in black: fashioning masculinity in Nineteenth century Spain, *Letras Hispanas*, 8(2), 78-86.

Neill, E. (2001). Paganini, Nicolò. *Grove Music Online*. Recuperado de: <https://www.oxfordmusiconline.com/grove-music/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040008>

Orlandi, P.A. (1719). *Abecedario pittorico*. Bologna: Constantino Pifarri.

Ribeiro, A. (1995). *The art of dress: fashion in England and France, 1750-1820*. Connecticut: Yale University Press.

Rinaldi, M. (1978). *Due secoli di musica al Teatro Argentina* (Volume 1). Florence: Leo Olschki Editor.

Sonneck, O. (1922). *Heinrich Heine's musical feuilletons. The Musical Quarterly*. New York: Schirmer.

Suvini-Hand, V. (2011). Isn't He? Ingrés's Paganini and Delacroix's Parody. *Journal of Romance Studies*, 11(2), 35-59.

