

ARTIGO ORIGINAL – DOSSIÊ “MÚSICA E MULHERES”

# Magda Tagliaferro: as críticas da imprensa musical francesa e questões de gênero

Anderson da Mata Daher 

Departamento de Música da UFOP | Ouro Preto, Minas Gerais, Brasil

**Resumo:** Este artigo examina as publicações da crítica musical francesa das performances da pianista brasileira Magdalena Tagliaferro no período de 1910 a 1938, com foco nas intersecções entre gênero e crítica musical. A partir da análise das fontes da imprensa francesa, disponíveis na plataforma [www.retronews.fr](http://www.retronews.fr), verifico como a imagem de Tagliaferro foi frequentemente sexualizada, e como sua aparência física e postura feminina muitas vezes eram enfatizadas em detrimento de suas habilidades musicais. A crítica musical da época, dominada por homens, tendia a enquadrar musicistas mulheres em uma categoria “separada, mas não igual”, utilizando estereótipos culturais de gênero. Para enfrentar esse contexto, Tagliaferro adotou estratégias que ressaltavam sua feminilidade e seguiam os padrões estéticos da época, embora isso também a colocasse dentro de certos limites. O artigo contribui para a compreensão das barreiras históricas enfrentadas por mulheres na música clássica, evidenciando como a crítica influenciou a percepção e a carreira de musicistas mulheres.

**Palavras-chave:** Magda Tagliaferro, Crítica musical francesa, Gênero e Música, Mulheres na música clássica.

**Abstract:** This article examines the publications of French music criticism regarding the performances of Brazilian pianist Magdalena Tagliaferro between 1910 and 1938, focusing on the intersections between gender and music criticism. Through the analysis of sources from the French press, available on the platform [www.retronews.fr](http://www.retronews.fr), I investigate how Tagliaferro's image was frequently sexualized, and how her physical appearance and feminine demeanor were often emphasized over her musical skills. The music criticism of the time, dominated by men, tended to frame female musicians in a "separate but not equal" category, employing cultural gender stereotypes. To navigate this context, Tagliaferro adopted strategies that emphasized her femininity and adhered to the aesthetic standards of the time, though this also placed her within certain limits. This article contributes to the understanding of the historical barriers faced by women in classical music, highlighting how criticism shaped the perception and career of female musicians.

**Keywords:** Magda Tagliaferro, French music criticism, Gender and Music, Women in classical music.

A musicóloga Laura Hamer em seu artigo *The Gender Paradox: Criticism of Women and Women as Critics*, explora o paradoxo de gênero na crítica musical, destacando como as musicistas foram, ao longo da história, avaliadas de maneira desigual em relação aos homens. A autora discute a dualidade de gênero que permeia as avaliações musicais, onde as críticas muitas vezes se baseiam em estereótipos culturais. Os gêneros "masculinos" são tradicionalmente considerados fortes e públicos, enquanto a música "feminina" é suavizada e relegada ao privado. Além disso, a sexualização e a linguagem de gênero continuam a marcar a avaliação de artistas femininas, afetando sua recepção e reconhecimento:

Comentários sexistas [...] são sintomáticos de uma tendência secular de críticos homens em posição de poder falharem em produzir avaliações objetivas sobre mulheres musicistas. Ao escrever sobre mulheres, os críticos tendem a recorrer a estereótipos culturais e a focar no corpo feminino em performance, seja para ridicularizar [...] ou para sexualizar (Hamer, 2019 p. 272)<sup>1</sup>.

Essa perspectiva crítica também pode ser relacionada a outras formas de representação visual, como no cinema. Laura Mulvey (1975), refletindo sobre o prazer visual no cinema, problematizou como as mulheres são vistas como imagem, enquanto os homens ocupam a posição de portadores de um olhar sobre elas:

Em um mundo ordenado pelo desequilíbrio sexual, o prazer de olhar foi dividido entre ativo/masculino e passivo/feminino. O olhar masculino determinante projeta sua fantasia sobre a figura feminina, que é estilizada de acordo. Em seu papel tradicional de exibicionismo, as mulheres são simultaneamente olhadas e exibidas, com sua aparência codificada para um forte impacto visual e erótico, de modo que se pode dizer que têm a conotação de serem olhadas (Mulvey, 1975, p. 808).

Ao examinar as críticas publicadas entre 1910 e 1938 na imprensa francesa sobre as performances da pianista brasileira Magdalena Tagliaferro (1893-1986), é perceptível que ela enfrentou desafios significativos relacionados às percepções de gênero advindos da imprensa. Nascida em 1893 em Petrópolis, Rio de Janeiro, Tagliaferro é reconhecida como uma das principais pianistas brasileiras do século XX (Toffano, 2007, p.13). Seus estudos de piano começaram aos 5 anos sob a

---

<sup>1</sup> Todas as citações em língua estrangeira foram traduzidas pelo autor do trabalho.

orientação de seu pai, Paulo Tagliaferro. Aos 13 anos, em 1906, sua família se mudou para Paris, onde Magdalena ingressou na classe de piano do *Conservatoire* e um ano depois ganhou o primeiro prêmio no concurso da instituição. Ao longo de sua carreira a pianista alcançou renome internacional tocando nos principais palcos musicais da época e atuando como jurada em concursos como os de Chopin em Varsóvia e o Tchaikovsky em Moscou (Igayara-Souza; Paz, 2012, p. 5). Em 1928, Magdalena tornou-se a primeira e mais jovem mulher a receber o título de *Chevalier de la Légion d'Honneur* na França (Le Petit Provençal, 1939, p.5), destacando-se tanto por suas performances quanto por sua contribuição ao ensino e à promoção do repertório pianístico. Ao lado da competência musical, a carreira de Tagliaferro foi marcada pela atenção dada a sua aparência física pela mídia da época. Muitos críticos, especialmente na imprensa francesa, não se limitavam a avaliar sua performance, mas comentavam sua silhueta, vestidos, corpo e beleza, frequentemente com um enfoque sexualizado. A partir da análise de tais críticas, observo que Magdalena articulou uma estratégia que combinava a seleção de obras canônicas e de vanguarda em seu repertório com a valorização de seus atributos físicos, vistos como belos e elegantes por muitos críticos. Isso permitia que ela dialogasse com o padrão crítico dominante, no qual a beleza das mulheres era amplamente comentada e elogiada:

Se a audição de pianistas-virtuosos tem conseguido, há algum tempo, nos passar plenitude, a de uma grande artista feminina, trazendo, ao lado de seu prodigioso talento – que não a prejudica – sua graça e sua beleza, seus delicados sentimentos que comunicam poderosamente para aqueles que a admiram, não nos foram apresentados desde a fundação dos famosos *Concerts du Double Quinttete*. Há que admitir que a raridade de descobrir a virtuose feminina ideal ao piano justifica a real escassez dessa categoria de artistas. Essa pérola rara foi finalmente descoberta em Magdalena Tagliaferro (La tribune de l'Aube, 1912).

## 1. Tensões e estratégias envolvendo a figura de musicistas mulheres

Para obter sucesso de público e crítica, Magdalena empenhou-se em agregar sua habilidade na composição de um repertório eclético<sup>2</sup> (por sua vez associado a seu inquestionável talento e domínio da técnica pianística) ao destaque conferido à sua aparência física e postura, as quais, por sua vez,

---

<sup>2</sup> Para mais informações sobre o tema, acesse o artigo [Magdalena Tagliaferro: repertório e performances segundo a crítica musical francesa | Revista Vórtex](#)

vinculavam-se a padrões de sensibilidade feminina presentes no imaginário ocidental da época. As críticas musicais publicadas nos jornais franceses assumiam a perspectiva de um “olhar masculino” sobre as musicistas mulheres. Esse tipo de tratamento é evidenciado por Katharine Ellis (1997) em seu artigo sobre as críticas masculinas a respeito de mulheres pianistas na Paris do século XIX. Um século depois, tal comportamento da crítica ainda perdurava, como observado pela pesquisadora Laura Hamer:

A tendência crítica de retratar musicistas mulheres como receptoras da criatividade musical, de descrever suas habilidades técnicas em termos de uma linguagem generificada, de indicar que era mais difícil para elas alcançar o domínio técnico completo de seu instrumento e status de virtuose, ou de focar a atenção em suas aparências físicas contribuiu para a colocação de mulheres intérpretes em uma “categoria separada, mas não igual” (como [Marcia] Citron [2019] identificou para mulheres compositoras) (Hamer, 2009, p. 38).

Um exemplo desse “olhar” pode ser percebido na crítica promovida por Lucien Rebatet, que imbricava seus elogios a Tagliaferro à condição de gênero. Ao mencionar um dos concertos de Magdalena, ele afirma o deleite que ela proporciona enquanto pianista mulher ao se apresentar. Além disso, o autor ainda agradece à pianista por ela saber se vestir, se comportar, cuidando de sua aparência pública, pois, segundo ele, os ouvintes também têm olhos. Em suas palavras:

O disco e o rádio estão nos revelando que a música pode ser escutada de olhos fechados. À luz de um novo experimento, descobrimos que, ao atribuir virtudes mágicas à presença real do intérprete, confundimos a exigência de um velho hábito com uma necessidade específica. No entanto, há casos em que essa presença não faz mal. O velho mestre Porpora dizia que ouvimos as mulheres com os olhos tanto quanto com os ouvidos. Ele fala das cantoras; agora, sua observação vale tanto para pianistas, pelo menos para aquelas que estão em posição de agradar. A Srta. Tagliaferro [sic] é uma delas. Agradeçamos a essa artista refinada por saber se vestir, pentear o cabelo, se comportar, enfim, não esquecer que os ouvintes têm olhos. Essa campeã da música moderna é de fato filha dos elegantes cravistas que pintaram os pequenos mestres do século XVIII. Sua técnica continua a progredir, mas não é proibido notar a maturidade de seu talento e a facilidade magnífica com que, a partir de agora, ela domina todas as tarefas que se propõe. Gostamos menos dela em Mozart, às vezes seco e um pouco duro. É com Liszt que ela encontra o uso exato de sua natureza e seus dons: ardor, brilho, poder, virtuosismo transcendente. No grande repertório romântico, ela é a mais brilhante de nossas pianistas. Sabemos por eles que ela não tem rival quando se trata de acender as centelhas de qualquer texto em espanhol ousado e arrojado. Por que não incluiu em seu programa um Falla, um Albéniz, um Granados em vez das Três Peças do Sr. Albert Roussel, tão ingratas, que não nos reconciliarão com este compositor! (Rebatet, 1935).

Na longa citação transcrita acima, podemos perceber claramente alguns pontos enfatizados por Rebatet em relação a ouvir uma pianista mulher. Inicialmente, o autor trata a pianista com um foco notável em sua aparência física, destacando sua vestimenta, penteado e comportamento, o que implica que a aparência visual é um aspecto essencial para sua atuação artística. Esse comentário sugere que a mulher intérprete é avaliada tanto pelo desempenho musical quanto por sua capacidade de agradar visualmente o público. Outro ponto a ser destacado é a forma como o texto reforça estereótipos de gênero, especialmente ao fazer referência a uma observação do “mestre Porpora” de que “ouvimos as mulheres com os olhos tanto quanto com os ouvidos”. Essa afirmação revela um entendimento que associa as mulheres a uma função decorativa ou estética, minimizando suas habilidades e qualidades musicais. A artista, nesse caso, é vista não apenas como intérprete, mas também como objeto de apreciação visual, o que perpetua uma visão sexista. Outro ponto diz respeito ao tom condescendente com o qual o autor celebra o fato de Tagliaferro “saber se vestir” e “se comportar”, como se fossem exigências extras para uma mulher pianista, algo que não é esperado ou enfatizado da mesma forma para artistas homens. Além disso, embora o texto reconheça suas qualidades técnicas e interpretativas, ele também limita a atuação da pianista a um repertório emocional e “brilhante” (como Liszt), sugerindo que sua arte é melhor aplicada em contextos de virtuosismo romântico, reforçando a ideia de que mulheres seriam mais adequadas para performances que demandam expressividade intensa e menos para composições que exigem uma abordagem mais contida, como a de Mozart, que é descrita como “seca e dura”.

Outra crítica, transcrita abaixo, demonstra o quanto a beleza da pianista era valorizada, e seu autor não deixa de vinculá-la a um poema acerca da perfeição, denominado “Deus, como é bom olhar para ela”, do poeta renascentista Charles d’Orléans. O crítico, tornando explícita a assimetria de gênero entre pianistas mulheres e homens, sugere que tal beleza seria um fator importante para que a pianista tenha várias cartas à mão para conseguir sucesso, ou seja, é uma artista completa, pois além de tocar bem, se veste bem e é bonita:

A Srta. Magda Tagliaferro – ‘Deus, como é bom olhar para ela!’ – que dera, no início do concerto, uma sedutora interpretação do Concerto em Ré Maior, para piano e orquestra, de Mozart, veio tocar, sozinha, duas peças conhecidas de Albéniz, outras duas de Falla e, no bis, uma valsa de Chopin, conduzida a todo galope. O público, encantado, a lembrou com insistência...

Quem poderia dela se cansar?  
Não conheço dama ou donzela  
Que em virtudes seja perfeita como ela.  
Bonita, distinta, vestida para se deliciar com um vestido preto em que a fita da Legião de Honra marcava uma linha brilhante, a Srta. Tagliaferro tem todas as cartas na mão. Seu sucesso foi considerável (Seltifer, 1930).

Paulatinamente, menções aos atributos físicos de Magdalena emergiam cada vez mais nas críticas musicais. Assim, o crítico Louis Vuillemin não deixou de mencionar sua beleza, associando-a a seu talento como pianista: “Você sabe – já falamos sobre isso com frequência – o talento incomparável e a beleza feminina da Srta. Magdalena Tagliaferro. Uma performance expressiva, pitoresca e colorida do Carnaval schumanniano confirmou o mérito dessa jovem pianista” (Vuillemin, 1912). Cabe aqui atentar para a perspectiva adotada pelo olhar masculino da crítica francesa em relação a seu repertório. Ao mesmo tempo em que Magdalena era elogiada por seus dotes físicos, ela era desaconselhada a interpretar peças musicais tidas como mais “vigorosas”, pois segundo alguns críticos, como mulher, ela teria um bom desempenho apenas em obras “vaporosas”:

Às vezes morena e às vezes ruiva, a Srta. Magdalena Tagliaferro entre duas turnês no exterior, toca diante de um público parisiense. Ela tem grandes admiradores mesmo entre nossos colegas mais inclinados à severidade: e não há dúvida de que uma mulher bonita e bem-vestida pode perturbar os críticos e confundir seus julgamentos. No entanto, a execução da Srta. Tagliaferro visivelmente carece de vigor, clareza e brilho. Não se pode provar sem reserva sua interpretação, em nossa opinião muito suave, da Sonata de Chopin, nem especialmente a do Scherzo-Valse de Chabrier, que ela extingue completamente. Ela se vinga nas peças vaporosas de Reynaldo Hahn e Fauré, onde a insuficiência, não sem dúvida de sua técnica, mas de autoridade pianística, dá lugar à evidência de seus dons como musicista (Sordet, 1925).

O texto de Sordet (1925) revela, mais uma vez, um olhar enviesado pela questão de gênero, onde a crítica à Tagliaferro é influenciada por sua aparência física e não apenas por sua performance musical. O início do texto, ao mencionar que a pianista é “às vezes morena e às vezes ruiva”, coloca ênfase em sua aparência mutável, algo completamente irrelevante para a avaliação de seu talento musical, mas que parece ser importante no julgamento da artista. Isso reforça uma visão objetificadora, sugerindo que o valor de sua performance está ligado a características superficiais e não ao mérito artístico. A frase “não há dúvida de que uma mulher bonita e bem-vestida pode perturbar os críticos e confundir seus julgamentos” sublinha como a crítica à mulher artista é muitas

vezes contaminada por preconceitos sexistas. Em vez de focar exclusivamente em aspectos técnicos ou musicais, o autor sugere que a beleza de Tagliaferro pode "confundir" críticos, colocando em dúvida a imparcialidade do julgamento de seu talento. Isso reflete uma visão que diminui a seriedade com que a mulher pianista é tratada em comparação com seus colegas homens, implicando que sua presença física é um fator que desvia a atenção da qualidade de sua performance. A parte técnica em si — que a execução de Tagliaferro "carece de vigor, clareza e brilho" — é precedida por comentários sobre sua aparência, o que enfraquece a análise musical ao sugerir que as qualidades artísticas da pianista estão ligadas, direta ou indiretamente, à sua aparência e apresentação. Essa mistura de critérios estéticos e musicais perpetua uma avaliação desigual de homens e mulheres no mundo da música de concerto. Outro ponto relevante é o modo como o texto destaca a "suavidade" e a "insuficiência" da técnica de Tagliaferro em algumas peças, sugerindo que sua autoridade pianística seria limitada, exceto em repertórios mais "vaporosos", como as obras de Reynaldo Hahn e Fauré, considerando que, de certa forma, mantém afinidade com a assertiva de Laura Hamer (2019) sobre vigor, brilho, força estarem ligados à masculinidade. Essa crítica sutilmente coloca a artista em um estereótipo comum para mulheres, insinuando que ela se destaca em peças delicadas e etéreas, mas que não teria a mesma força ou controle em obras mais exigentes, como a Sonata de Chopin. Essa visão perpetua o estereótipo de que mulheres são mais adequadas a peças sentimentais ou suaves, enquanto os homens seriam mais aptos a dominar repertórios vigorosos e desafiadores.

Embora não seja o objetivo central deste artigo, é pertinente, a título de elucidação, observar como eram tratadas as críticas musicais dirigidas às performances masculinas. Para ilustrar esse aspecto, transcrevo a seguir um trecho de uma crítica publicada em 1926, referente à apresentação do pianista Alfred Cortot:

As tropas da orquestra recuam. O púlpito do maestro é transportado mais para trás, atrás do grande piano preto que brilha, sob as luzes, como um farol de esmalte. Podem haver cinquenta instrumentistas no palco, mas só veremos esse piano e o homem que vai se sentar à frente dele... A sala zumba discretamente. Espera-se o virtuoso. Seja este ou aquele, sabe-se que é um mestre a quem, por um longo momento, seremos submissos. Há respeito, temor e alegria nesses minutos que precedem a entrada do ditador. Movimento, cadeiras sendo arrastadas, tosse que se deixa ir... E de repente, o silêncio. Eis Alfred Cortot. Não sei que ideia precisa podemos ter, hoje, do romântico, tal como nossos antepassados ainda o viam. Mas quero acreditar que ninguém atende melhor às imaginações da juventude do que esse pianista, magro e pálido. Os cabelos castanhos são divididos em dois, por uma risca. O

nariz é fino. O corpo não existe. Tudo está no rosto e nas mãos. Cortot faz uma saudação: uma breve inclinação do tronco e um sorriso tenso. Aplaudem desde que ele apareceu. Ele está um pouco constrangido, mas parece estar, sobretudo, apressado em se conectar consigo mesmo... com suas mãos e seu piano (Bizet, 1926).

Para além do tom poético adotado para descrever todo o panorama do evento, é interessante notar como essa descrição está em sintonia com o estereótipo romântico do artista como alguém que transcende o mundo físico e se conecta com uma esfera superior de criação. Desde as primeiras linhas, o texto investe na construção de Cortot como uma figura de poder absoluto. Expressões como “as tropas da orquestra recuam”, “espera-se o virtuoso”, “seremos submissos” e “a entrada do ditador” atribuem ao pianista um tipo de autoridade inquestionável, quase imperial. O uso da palavra “ditador” — ainda que possivelmente metafórica — reforça a ideia de domínio, comando e obediência. Esse discurso está alinhado com uma tradição histórica de valorização da genialidade masculina como algo quase divino, inevitável, diante do qual o público só pode se curvar. Outro ponto interessante é a maneira como o corpo de Cortot é descrito: “O corpo não existe. Tudo está no rosto e nas mãos.” Essa frase é emblemática. Ao mesmo tempo que ele está fisicamente presente no palco, sua corporeidade é abstraída — ele se torna quase um espírito ou uma ideia. É um corpo que não pesa, não distrai, não se impõe como matéria. Diferentemente das críticas feitas frequentemente às mulheres artistas, onde o corpo é hiper visibilizado, comentado e, muitas vezes, erotizado ou julgado, aqui o corpo masculino é tratado como um meio para a transcendência artística.

Essa diferença na representação de gênero dentro da crítica musical evidencia como o olhar masculino da crítica francesa também operava classificações e hierarquias simbólicas baseadas em gênero, associando capacidades musicais à masculinidade ou feminilidade presumidas. Desse modo, o crítico do jornal de extrema direita *L’Action Française*, Lucien Rebatet, deixou, ao menos em seus primeiros artigos, muito clara sua posição a respeito da validade de um repertório mais específico para mulheres, que não incluísse obras de cunho virtuosístico “grandioso”, como no caso de São Francisco de Paula *Caminhando Sobre as Ondas*, S. 175/2, de Franz Liszt. Segundo Rebatet, esse tipo de obra exigiria mais vigor e amplitude sonora do intérprete, o que seria dificilmente atendido por uma mulher. No caso de Tagliaferro, a obra de Liszt que lhe seria mais apropriada tocar seria o *Estudo de Concerto*, S. 144, nº 2, denominado *La Leggerezza* [A Leveza]:



A Srta. Alice Raveau e a Srta. Magda Tagliaferro assumiram a muito árdua tarefa de ilustrar esta temporada no grande anfiteatro da Sorbonne um ciclo de conferências musicais, inaugurado na semana passada por uma palestra do Sr. Guy de Pourtalès sobre Liszt e Wagner, fala muito distinta, senão original (mas como ser em tais comentários?). [...] Muitas vezes falamos aqui da excelente pianista Magda Tagliaferro. Acreditamos que ela se sinta mais à vontade nos repertórios espanhóis, franceses ou clássicos, seu verdadeiro domínio, do que nas composições mais avassaladoras de Liszt, pois é mais difícil para uma intérprete feminina dar-lhes mais amplitude e vigor, especialmente no São Francisco de Paula, que as virtuosos mais confiantes não gostam de se expor em público. Madame Tagliaferro encontra todas as suas vantagens em peças quase tão formidáveis, mas menos monumentais, como *La Leggerezza* (Rebatet, 1932).

Tais associações musicais de leveza, delicadeza e fragilidade da mulher versus força, virilidade do homem são retratadas por Laura Hamer (2019) como o “paradoxo de gênero”, onde o “universal” é visto como masculino e o “diferente” é feminino (Hamer, 2019, p. 273). Nesse sentido, Hamer aponta que até mesmo a teoria musical, muitas vezes considerada como neutra, não se esquia: sujeitos masculinos de uma forma-sonata, por exemplo, são representados como fortes; já os femininos são vistos como fracos, o que pode ser percebido também nas cadências masculinas e femininas:

A marca da dualidade de gênero que afetou particularmente a crítica tende a ser fortemente influenciada por estereótipos culturais de gênero, com música e gêneros “masculinos” vistos como fortes, poderosos e frequentemente públicos; e música e gêneros “femininos” como suaves, gentis e muitas vezes privados (Hamer, 2019, p. 273).

Trata-se, assim, da consolidação de um paradigma de gênero, ao qual Magdalena é enquadrada pela crítica as constantes menções à sua beleza e aos seus atributos físicos, bem como a associação de sua identidade de gênero a seus atributos musicais e interpretativos. Nesse sentido, uma outra publicação da crítica francesa sobre Magdalena relaciona sua beleza a uma forma de interpretar delicada, associada à sonoridade do cravo:

A Srta. Magdalena Tagliaferro é uma pianista muito bonita; não falo aqui apenas de sua beleza, mas também de seu toque claro e solto com um charme bastante despreocupado; ela deve tocar cravo de modo delicioso, e evocamos esse instrumento doce enquanto ela tocava o piano de cauda moderno (Comoedia, 1927).

Ademais, observo que muitas das críticas sobre Tagliaferro não possuíam critérios mais direcionados ou especializados, enraizados no fazer musical da pianista, e, sim, se ancoravam em sua aparência física e identidade de gênero, estando atreladas a expressões de sensibilidade costumeiramente atribuídas ao gênero feminino, como doçura, delicadeza etc. Tal postura é fruto do encontro de uma estrutura de gênero culturalmente determinada e as particularidades do contexto histórico da produção da crítica musical, afinal, no início do século XX, muitas dessas publicações não eram feitas por especialistas, funcionando mais como uma ampliação do portfólio de escritores, compositores e músicos amadores (Duchesneau, 2015; Mordey, 2019).

Um dos exemplos mais conhecidos da prática da crítica musical feita por um escritor foi o de Henri Gauthier-Villars (1859-1931), também conhecido como “Willy”, que retratava um olhar diferente em suas críticas: “As colunas musicais dos grandes jornais estavam nas mãos de escritores chatos ... que distanciavam o leitor... minha ideia era produzir uma coluna que era alegre, zombeteira, engraçada e divertida de ler” (Willy apud Mordey, 2019, p. 348). A partir disso, surgiu a coluna “Lettres de L'Ouvreuse”, com uma escrita mais animada, provocativa, cáustica e repleta de trocadilhos (Mordey, 2019, p. 348). Além da escrita com um tom sarcástico, é possível perceber a ironia e o deboche no próprio título da coluna: a palavra *ouvreuse* significa “arrumadeira” que neste caso se referia à arrumadeira da sala de concertos, ou seja, desde o título da coluna da crítica musical, a mulher já era usada como objeto de deboche.

Uma das críticas de “L'Ouvreuse” foi publicada no jornal Comedia em 23 de maio de 1910, a respeito da performance de Magdalena, de forma a realçar as dimensões sentimentais e delicadas nela contidas – ou seja, ainda que seus comentários não se referissem à aparência física de Tagliaferro, que então contava 17 anos, não deixavam de portar um olhar masculino sobre a pianista mulher. O crítico inclusive relata ter perdoado a interpretação da musicista das peças de Raoul Bardac, que fora distinta das suas expectativas, pelo fato de Tagliaferro ser encantadora:

Ao mesmo tempo, em Gustave Lyon, a bela Magdalena Tagliaferro se sentará languidamente diante de um Pleyel com sons puros e acariciará os prelúdios de Chopin. Ela é tão encantadora que eu a perdoo por não ter interpretado, no sentimento que eu desejaria, peças de Raoul Bardac, adoráveis, e tenho certeza de que ela traduzirá deliciosamente na segunda-feira essas melodias (L'Ouvreuse, 1910).

A partir de uma leitura atenta da crítica acima, é possível observar que, sendo uma intérprete mulher, Magdalena não apenas deveria tocar bem, mas também proceder a uma exibição emocionante sob o viés do gênero. O “tocar bem”, nesse caso, teria que se adequar às expectativas do ouvido masculino dominante: o esperado para uma pianista mulher era que suas ideias e suas interpretações deveriam ir de acordo com o “cânone” projetado para o deleite masculino. Isso também pode ser percebido principalmente na forma como “L'Ouvreuse” se expressa, apostando que Magdalena traduziria as peças de Raoul Bardac de uma outra maneira em sua próxima apresentação.

Junto às expectativas de uma performance afetiva, é possível perceber outros olhares presentes na crítica musical francesa do início do século XX sobre o desempenho das musicistas mulheres. Um deles diz respeito à caracterização de intérpretes com adjetivos bastante inusitados, associados a alguma singularidade de sua forma de tocar ou de se apresentar ao palco. Tal caracterização parecia ser bastante comum nesse período, e possivelmente era um apelo da crítica para chamar a atenção tanto dos leitores como dos próprios intérpretes. Dessa maneira, Magdalena foi comparada, ainda em seus primeiros anos como concertista, com uma porcelana da Saxônia: “Concerto da Srta. Magdalena Tagliaferro, que ouvimos com tanto prazer quanto vemos. Parece uma pequena porcelana da Saxônia tocando piano! No programa, as Sras. Capousacchi e de Stœoklin e o amigo Alfred Cortot” (L.V. 1911). Além dessa chamada para o concerto, a publicação vinha acompanhada de uma foto de Magdalena que, de certa maneira, se vestia de acordo com a descrição feita pelo crítico. Efetivamente, a pianista apenas seguia os padrões elitizados ditados pela moda da época. Além do cunho sexista publicado na frase acima, a comparação de Magdalena com uma porcelana da Saxônia a representa como uma boneca frágil e delicada, adjetivos geralmente atribuídos às mulheres. Nas críticas sobre a pianista, é constante a presença desses qualificativos, muitas vezes implícitos de forma alusiva. Um ano após Magdalena ser chamada de porcelana da Saxônia, uma publicação do Journal de Roanne a mencionou como uma pianista muito bem instruída por seu mestre Alfred Cortot. Contudo, tal crítica acrescentou um comentário sobre seu porte físico, comparando-a com uma Tãagra, ou seja,

a uma mulher dotada de um corpo escultural, que poderia ser um manequim para a estilista Paquin (Jeanne Beckers) adornar:

A plateia também comemorou a Srta. Tagliaferro, cujo talento já conquistou Paris. Essa jovem brasileira tem toda a graça de uma Tãnagra – de uma Tãnagra que Paquin teria deliciosamente adornado com um crepe da China flexível, e que Alfred Cortot magistralmente instruiu para extrair de um Pleyel, às vezes sons deslumbrantes de fanfarra, como no *Étude-Valse* [*Étude en forme de valse*, Op. 52] de Saint-Saëns, às vezes notas de infinita doçura e delicadeza, como no *Nocturne*, de Fauré (*Journal de Roanne*, 1912).

Figura 1 – Magdalena Tagliaferro ainda muito jovem, usa um grande chapéu e se veste como uma “boneca de porcelana”



Fonte: *Journal Comoedia* (1911)

A simbologia da Tãnagra também se fez presente na crítica de Emile Vuillermoz, um dos principais críticos musicais da época e amigo da pianista, a respeito de um concerto solo de piano em que Magdalena executou César Frank, Chopin e compositores espanhóis na Salle Gaveau. Vuillermoz formulou uma “descrição” visual do concerto, tecendo um paralelo entre o corpo da pianista, esbelto e “tanagreano”, e o som que ela produzia ao piano, considerando tal combinação um quase-paradoxo:

Magda Tagliaferro deu esta semana um recital extremamente brilhante, brilhante demais, eu diria, porque o entusiasmo do público, levado a esse nível, é sempre um aviso para os verdadeiros artistas. Não se trata de desprezar os sucessos da multidão. Eles têm sua justificativa. Mas o que a multidão aclama em um grande virtuoso nem sempre são suas vitórias mais puras. Magda Tagliaferro esconde em um corpo esbelto e tanagreano um vigor nervoso que surpreende e maravilha. Sua mão esquerda, em particular, permite ataques de

poder e autoridade surpreendentes. O contraste entre sua silhueta fina e frágil e seus acentos viris imediatamente galvaniza uma sala. Tenho a impressão de que, se a excelente artista não colocar as coisas em ordem, é por esse caminho perigoso que seus admiradores barulhentos a levarão, insensíveis às suas qualidades excepcionais de graça envolvente, charme e musicalidade delicada. Devemos sempre resistir ao pérfido conselho do “demônio do piano” que tenta, um dia ou outro, os “ases” do teclado. Mas Magda Tagliaferro, a intérprete ideal de Fauré e Mompou, é uma musicista boa demais para trair a música. Ela saberá resistir até mesmo às seduições de sua própria glória. E os verdadeiros artistas apreciarão seu heroísmo (Vuillermoz, 1929).

interessante apontar na crítica acima que, além da simbologia do corpo “tanagreano”, Vuillermoz advoga um recato da pianista, que deveria abandonar as qualidades viris e populares a fim de valorizar uma certa leveza expressiva, como as formas de expressão delicadas e discretas associadas ao gênero feminino então masculinamente idealizados. Outra denominação inusitada foi atribuída a Magdalena pelo crítico musical G. Linor, do jornal *L’Homme libre*, em 7 de outubro de 1920: além de elogiar a pianista pela sua interpretação da Balada, Op. 19, para piano e orquestra de Fauré, ele também classificou sua silhueta como “faureriana”:

A Balada para Piano e Orquestra pela qual Gabriel Fauré já afirmava, há cerca de quarenta anos, sua extrema personalidade, encontrou na Srta. Magda Tagliaferro uma intérprete inteligente e disciplinada, essencialmente ‘faureriana’ em espírito, estilo e até silhueta; essa jovem extraordinariamente talentosa não encontrou obra mais adequada para mostrar o seu temperamento de artista impulsiva e as suas qualidades de sensibilidade, encanto e emoção (Linor, 1920).

A performance dessa Balada por Magdalena parece ter agradado bastante ao crítico, mas porque ela teria uma silhueta “ao estilo” do compositor? Um estudo de Robin Holoway pode favorecer o esclarecimento dessa questão. Para Holoway, a música de Fauré traz elementos artísticos vistos como “essencialmente femininos”, tais como a graça, a elegância, o equilíbrio, a flexibilidade e a sutileza (Holoway, 1995, p. 394). Em especial, no que concerne à Balada, o autor traz comentários de Debussy sobre suas primeiras audições da obra:

Debussy o apelidou de “Mestre do charme”; sua conhecida crítica de uma das primeiras apresentações da Balada para piano e orquestra compara a música com sua bela intérprete, que ajeitava suas alças do ombro após cada escala perolada. “Não sei por que”, continua Debussy dissimuladamente, “mas de alguma forma associei o encanto desses gestos à música do próprio Fauré. O toque com curvas fugazes que é a sua essência pode ser comparado aos movimentos de uma bela mulher sem que ambos sofram com a comparação” (Holoway, 1995, p. 394).

A partir das observações de Debussy sobre a Balada de Fauré, é possível postular que essas afirmações possam ter contribuído para a formação de uma concepção da própria Balada, por sua vez metaforicamente associada à silhueta de Magdalena, conjugada aos movimentos flexíveis de seus braços.

Semelhante atribuição de qualificativos era adotada por críticas musicais mulheres, quando abordavam sobre o desempenho de musicistas de seu gênero. Uma dessas críticas foi formulada pela escritora, jornalista e poeta Lucie Delarue-Mardrus em sua publicação sobre os concertos da recém-fundada Société Musicale Indépendante (SMI) (na qual Magdalena também havia se apresentado), em que praticamente todas as intérpretes receberam um adjetivo singular. Tagliaferro foi denominada como “pianista-serpente”, e embora seja muito difícil descobrir o motivo dessa adjetivação, cogito que possa estar ligada à forma de tocar de Magdalena, sempre muito citada pela crítica, como mencionado acima, por seus cotovelos e braços soltos, bem relaxados, que talvez pudesse produzir uma movimentação ondulante que sugerisse o deslocar de uma serpente:

Se for necessário enumerar os principais: Claude Debussy tocando piano, Wanda Landowska tocando cravo, o Sr Laloi tocando um instrumento javanês que parecia uma enorme lagosta, Enesco conduzindo suas obras para encantar, a linda Srta. Magdalena Tagliaferro, pianista-serpente, Reynaldo Hahn entre as jovens, Sra. Adam de Wieniawski, Tànagra cantando em russo, a Srta. Micheline Kahn, harpista como um anjo, Teodor Szanto, o doce e negro virtuose húngaro e Kodalyta (Delarue Mardrus, 1910).

É importante mencionar que, embora ainda raras, as críticas musicais escritas por mulheres, como a apresentada acima, iam surgindo na imprensa musical francesa com um certo pioneirismo:

Lia Duport e Thérèse Wartel eram ambas ativas na França em meados do século XIX. Nos primeiros anos do século XX, a compositora Armande de Polignac contribuiu com uma série de artigos para o novo jornal musical *Le Mercure Musical*, para o qual Colette também ocasionalmente escrevia. Durante o período entre-guerras, Suzanne Demarquez, Madeleine Portier e Lucie Delarue-Mardrus contribuía regularmente para uma série de

publicações na crítica musical francesa (Hamer, 2019, p. 286).

A faceta sensual e sedutora de Magdalena era, portanto, também evocada pela crítica, seja de forma mais sutil, implícita ou abertamente. Em 19 de março de 1925, a crítica assinada pelo pseudônimo “Le Démon de Midi”, do jornal *Le Siècle*, retratou Tagliaferro como uma musicista sífide, ou seja, uma mulher esbelta e delicada. De forma concomitante, porém, o crítico apenas citou o concerto da Salle Gaveau onde a pianista tocou, mas todo o conteúdo da crítica é uma lembrança de um outro concerto, ocorrido 5 anos antes. Ao que parece, durante o concerto na Salle Gaveau, o crítico apenas lembrava da pianista correndo pelos gramados do parque de Divonne – um retrospecto que tornava público o caso de Tagliaferro com o violinista Jules Boucherit:

A musicista sífide – Salle Gaveau, na outra noite, a Srta. Magdalena Tagliaferro estava dando – com que sucesso! – seu único recital de piano. Ouvindo, encantado, a Sonata em Si Menor [Op. 58] de Chopin, as peças de Reynaldo, a suíte de Debussy, as danças de Granados, evoquei naquela noite, o verão de 1920, em Divonne, onde, no teatro do Grand Hôtel, a prestigiada artista – cuja arte é uma curiosa mistura de intelectualismo e paixão – fez um público com nervos ultrasensíveis suspirar de prazer e emoção. No dia seguinte, de cabeça descoberta, cabelos acobreados jogados para trás, ela correu, sífide branca, pelos gramados do parque, ao longo da murmurante Divonne, enquanto o grande violinista B..., vestido de lã branca, deitado em uma espreguiçadeira, à sombra de uma faia, a via passar, sorrindo... (*Le siècle*, 1925).

## 2. A latinidade como atributo

Após muitos anos de apresentações públicas de Magdalena no cenário musical francês, o crítico Lucien Rebatet parecia um pouco mais convencido que Tagliaferro fosse uma “pianista completa”, capaz de interpretar as mais diversas obras. Mesmo surpreso, Rebatet deixa claro, contudo, sua posição em relação ao repertório que uma mulher deveria executar. O argumento que lança mão, então, é o de Tagliaferro ser de origem latina:

O talento da Sra. Magda Tagliaferro [sic] parece revelar recursos que provavelmente hesitamos um pouco em reconhecer nela. Pensamos nisso no início de seu último concerto, ouvindo-a interpretar Carnaval de Viena de Schumann, uma obra-prima da literatura pianística, pela magnitude, o papel verdadeiramente orquestral que é devolvido ao instrumento (o *petit Carnaval*, Op. 9, que aparece em quase todos os concertos, é inalteravelmente poético; mas por que o Carnaval de Viena é tão pouco tocado?) Gostaríamos de enumerar as especialidades preciosas da Sra. Magda Tagliaferro [sic]:

Mozart, os modernos, os espanhóis. Estávamos um pouco inclinados a acreditar que a delicadeza feminina e o nervosismo que o repertório romântico exige não são compatíveis. A Sra. Magda Tagliaferro [sic] acaba de nos provar vitoriosamente que é uma das nossas pianistas mais completas. Exceto por um ou dois pequenos erros nos pedais que embaçaram as primeiras notas. A viva sensibilidade rítmica dessa mulher latina casa com rara fidelidade as poderosas cadências de Schumann, a virilidade às vezes quase militar e os caprichos de seu vigoroso desenho. Essa foi uma interpretação sóbria e profundamente sentida, com uma desenvoltura muito bonita, onde era quase impossível detectar esses esforços de uma luta difícil, senão desigual, que muitas vezes se percebe quando uma mulher ataca as alturas do pianismo romântico. Com a elegância, sutileza e sem o riso bonitinho e mordaz que lhe é costumeiro, a Sra. Magda Tagliaferro voltou então aos espanhóis, ao refinado impressionismo dos encantadores esboços de Mompou e a algumas obras modernas finalmente (Rebatet, 1934).

Um texto de Fernand Gregh (amigo de Magdalena, por ela citado em sua autobiografia), que foi postado na primeira página do jornal *Le Figaro* em virtude de a pianista receber a medalha francesa da Legião de Honra, a exalta por ser simultaneamente “delicada” e tirar sons vigorosos ao piano. Tal associação, por sua vez, ocorre de forma imbricada à menção de sua “brasilidade”, que a constituiria como uma “verdadeira latina”, além do autor acrescentar algumas observações sobre sua sensualidade, como em seu trejeito para afastar uma mecha de cabelo enquanto tocava. Trata-se de características que reforçam a questão postulada por Laura Mulvey sobre a mulher, no interior do campo artístico, ser objeto de específicos enquadramentos pela observação masculina.

A Srta. Tagliaferro é brasileira. Você teria acreditado? Você teria acreditado que foi um dia do Ministério das Relações Exteriores que essa admirável pianista, que é uma perfeita parisiense, receberia a cruz da Legião de Honra?

Se o Brasil pode alegar tê-la dado à luz, Paris felizmente a conta entre suas “figuras” mais célebres. Na plataforma reluzente de nossos concertos ou em nossas salas de estar com suas profundezas pulsantes de fã, não há amante da música que não a tenha visto fazer sua aparição luminosa, com seu tamanho esbelto blindado em prata. Cabecinha charmosa e enérgica, seu cabelo loiro de onde sempre escapa, no calor do momento, uma mecha rebelde que ela rejeita com um movimento levemente romântico da nuca, mas que sempre volta a bater sua testa branca como a própria asa de inspiração. Que vigor nesse ser aparentemente frágil, que nervos de aço nesses braços graciosos. Mas Magda Tagliaferro é uma verdadeira latina, não uma daquelas domadoras de piano maciçamente musculosas e de força elementar da Europa Central: tudo em sua arte é claro e distinto, até a fúria sagrada, tudo é ordenado pela inteligência, até a mais aguda sensibilidade. O Brasil abrasador e deslumbrante, a distante Itália de seus ancestrais — ela tem, na verdade, origens italianas — e a França, harmoniosa e limpa até em seu ardor — ela é aluna de Cortot — fundiram suas influências nessa arte primorosa, ambas quentes e puras, sinuosa e sempre exata, livre e fiel, que pelas diferentes técnicas vai até a alma da obra, e que eu gostaria, de um epíteto à oportunidade rejuvenescida, poder dizer verdadeiramente raciniano. Nas obras patéticas do sublime Chopin, no adorável Fauré, no prismático Debussy, nos espanhóis tão nostálgicos, tão tristes à luz, os Albéniz, os Granados, os Falla, os Mompou, em todos esses músicos da



posteridade moderna de Mozart e no próprio Mozart, a execução de Magda Tagliaferro, brilhante e terna, delicada e poderosa, é, ao mesmo tempo como intérprete de uma personalidade, a própria imagem da Música, da Música que, com dedos leves, toca em nós o grande incompreendido de hoje, a fonte de todo gênio e de todo heroísmo, o princípio de tudo para o qual a inteligência é apenas o meio, o coração (Grehg, 1928).

É importante, assim, refletir sobre a associação entre qualificativos reportados às nacionalidades e estendidos aos que provinham de tais espacialidades político-culturais: o Brasil era tido como “abrasador” e “deslumbrante”; já a França “harmoniosa” e “limpa” – Magdalena seria então a síntese por excelência desses distintos padrões civilizacionais, indissociáveis do processo histórico da colonização. Novamente assoma a imbricação entre os qualificativos vinculados às nacionalidades – agora estendidos à cultura latino-americana – e os atributos femininos. Pontes (2004), em seu estudo sobre a representação das mulheres na mídia portuguesa, relata que, no caso das representações brasileiras no exterior, acontece uma feminilização do país e uma sexualização do gênero, e ainda que a questão da raça é vista como uma identidade construída no contexto migratório: “Embora a criação de uma etnicidade relacionada à nacionalidade brasileira no processo migratório esteja associada a uma ideologia da mestiçagem exotizada e sensualizada, as agentes não precisam ser exatamente mestiças: sua brasilidade já lhes confere esta ‘filiação’” (Pontes, 2004, p. 234).

### 3. Um sucesso conquistado

As estratégias de Magdalena para ser bem recebida pela crítica musical francesa – pautadas na adoção de um repertório pianístico eclético em suas apresentações, bem como no realce a seus atributos físicos e performances culturalmente associados à feminilidade – foram tão bem recebidas que ela chegou a ser nomeada pela crítica como “embaixadora da música francesa na América Latina”. Magdalena foi assim denominada pela primeira vez em 9 de fevereiro de 1925, em uma publicação do jornal *La Patrie* assinada por Jules Casadesus em que comentava a participação da pianista em um concerto da Orquestra Lamoureux regida por Paul Paray:

A Srta. Magda Tagliaferro, a mais deliciosa embaixadora da música francesa na América Latina, conseguiu prender nossa atenção por quase uma hora. Interpretou, com a delicadeza do toque que lhe é um presente inestimável, a Balada de Fauré e Noite nos Jardins de Espanha de Manuel de Falla. Talvez a reunião dessas duas obras fosse inadequada,

mas que artista poderia, melhor do que a Srta. Tagliaferro, tirar dessa situação a festa que era essencial, colocando em jogo todas as molas secretas de uma imaginação delicada, para o ponto de nos interessarmos pelo menor detalhe pitoresco, pela menor nuance, sem cansar nossa atenção por um único momento? (Casadesus, 1925).

No ano anterior ao da publicação de Casadesus, ou seja, em 1924, com exceção do mês de dezembro, não há qualquer menção de concertos da pianista na França, e a imprensa apenas noticiava sua turnê ao Brasil, que incluía muitos concertos, principalmente nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro. O jornal *L'Intransigeant* de 30 de outubro de 1924 então publica a seguinte nota:

Os programas da Srta. Magda Tagliaferro, atualmente em turnê no Brasil, incluem os nomes de Fauré, Debussy, Séverac, Enesco, D. Milhaud, Poulenc. [...] Sejamos gratos a esses artistas que tornam a música francesa conhecida e amada no exterior e cujos concertos em outros lugares obtêm um sucesso considerável (*L'intransigeant*, 1924).

Assim, é possível perceber que tal turnê pelo Brasil fora bastante observada pela imprensa francesa, que publicava notas sobre o sucesso “triunfal” (Crèmone, 1924) da pianista. Essa visibilidade que Tagliaferro dava à música e aos compositores franceses modernos, muitas vezes desconhecidos na América Latina, certamente contribuiu para o título de “embaixadora”. Além disso, Magdalena parece ter se enquadrado muito bem ao título, pois nos anos posteriores é possível perceber que o repertório da pianista sempre incluía a música francesa moderna. Após ser condecorada como Cavaleiro da Legião de Honra, em 1928, e receber o título honorífico de Ministra de Assuntos Estrangeiros, Magdalena, em uma entrevista ao jornal *L'Intransigeant* relatou seu compromisso em divulgar a música francesa: “meu maior desejo será tocar em todos os lugares as obras dos músicos franceses que tanto amo” (Tagliaferro, 1928).

Em 1929, sua atitude de tocar um recital inteiro dedicado à música francesa em Berlim chamou a atenção da crítica, que considerou essa uma postura corajosa. Afinal, no decênio anterior, França e Alemanha estiveram em lados opostos na Primeira Guerra, que resultou na derrota germânica; anteriormente, a Guerra Franco-Prussiana já opusera tais culturas nacionais. Assim, diz Vuillermoz:

Por último, gostaria de relatar o sucesso da corajosa tentativa de Magda Tagliaferro, que acaba de dar dois concertos em Berlim, um dos quais inteiramente dedicado à música francesa. Toda a imprensa alemã elogia a maravilhosa pianista cujas qualidades técnicas e sensibilidade se impuseram sem discussão a todos os críticos [...]. Parabênizemos a nossa

Magda por ter ido levar a boa palavra em regiões onde a população parece ter uma necessidade tão premente deste tipo de evangelização! (Vuillermoz, 1929).

O título de embaixadora da música francesa, juntamente com o que ele significava, ou seja, divulgar a música francesa moderna em países estrangeiros, perdurou ao longo da carreira da pianista e lhe rendeu projetos, como o duo com a cantora Alice Raveau, em que ambas divulgavam a música francesa em países estrangeiros:

“Embaixadoras da Música Francesa”, este é o nome dado às Srtas. Alice Raveau e Magda Tagliaferro, – pela Comissão instituída sob a presidência honorária do Ministro da Instrução Pública e Belas Artes e do Senhor Governador Geral da Argélia, que patrocinam a viagem que as duas altas sacerdotisas do canto e da música farão no Norte de África, Itália, Suíça, Inglaterra e outros países estrangeiros (l'écho d'alger, 1932).

Simultaneamente ao título de “embaixadora da música francesa”, Magdalena recebeu diversas premiações, que lhe foram outorgadas inclusive pelo governo francês, como as medalhas e títulos honoríficos citados acima. A condecoração da Legião de Honra havia sido instituída por Napoleão Bonaparte, em 1802, como um símbolo nacional de mérito. Segundo Dumons (2009) a outorga da fita vermelha tornou-se uma técnica de governo que ainda hoje ocupa um lugar essencial como um dispositivo de gestão honorária, institucionalizando heróis da República. A Ordem do Mérito possui cinco categorias com ordem de hierarquia: Cavaleiro, Oficial, Comendador, Grande-Oficial e Grã-Cruz. Dez anos após a nomeação da pianista em agosto de 1928 como Cavaleiro, em outubro de 1938, Magdalena é “promovida” à Oficial da Legião de Honra. O crítico Pierre Leroi do jornal Excelsior publica a seguinte nota sobre essa promoção:

Magda Tagliaferro, acaba de ser elevada à dignidade de Oficial da Legião de Honra pelo governo. Belgrado, Zagreb, Sofia, Constantinopla e outros centros importantes acabam de acolher com entusiasmo aquela que é uma das mais persuasivas mensageiras do pensamento e da sensibilidade franceses (Leroi, 1938).

Apesar do recorte temporal deste artigo abordar apenas o período até a Segunda Guerra, é pertinente citar que Magdalena foi condecorada com a mais alta distinção da Légion d'Honneur, a Grand-Croix, em 1978, pelo presidente francês Valéry Giscard d'Estaing, cuja carta reproduzo na

Íntegra<sup>3</sup>:

Paris, 14 de dezembro de 1978

Madame,

Tenho o prazer de vos anunciar a decisão que acabo de tomar de vos elevar à dignidade de Grã-Cruz da Ordem Nacional do Mérito.

Pareceu-me que o Estado devia consagrar oficialmente um talento tão apreciado pelo público e que honra o nosso país.

Este prêmio vai para a professora eminente cujo ensino alcançou uma reputação mundial. Envio-lhe os meus sinceros parabéns por esta promoção. Queira aceitar, Madame, a expressão dos meus respeitos.

Respeitosamente,  
Valéry Giscard.

Algum tempo depois, em 1985, um ano antes do falecimento de Magdalena, foi a vez de José Sarney, então presidente do Brasil, conferir a Tagliaferro a Ordem Nacional do Mérito, acompanhada por uma carta, que ele fez questão que fosse publicada:

Senhora Magdalena Tagliaferro,

Esta é uma carta de amor.

Quem lhe escreve é um país jovem, o seu País, o Brasil.

Venho confessar os sentimentos que trago na alma,  
e nunca tive a oportunidade de dizer-lhe.

Uma paixão forte e longa que me enche de música: fusas, semifusas, andantes, alegros, adágios....

De há muito a senhora é para mim um símbolo e um exemplo. Quando a ouço, passe-se comigo o mesmo que seus dedos fazem quando roçam as teclas do piano: suas mãos, por onde corre sangue brasileiro, transformam vida, emoção, sofrimento, alegria, sonho [...]

Quanto ciúme senti da França, no amor que a senhora tem por aquele grande país, que menina ainda, aos treze anos, a senhora extasiou, ao ganhar o prêmio do Conservatório de Paris. [...]

O Brasil também, quando a ouve, é um adolescente em seu amor.

Mas sei que a senhora o ama, assim como ama a humanidade.

Por isto, esta é uma carta de amor, de amor por quem somente encheu de orgulho o Brasil, com a extraordinária arte, com a magia de suas mãos, com a beleza de sua vida [...] (Sarney 1985).

A representação de Magdalena manteve-se pautada, portanto, na articulação de seu

---

<sup>3</sup> A cópia da carta foi gentilmente cedida ao autor pelo maestro Roberto Tibiriçá, ex-aluno de Magdalena.

desempenho excepcional ao piano, de sua sedutora aparência feminina e da ousadia e potência de sua passionalidade afetiva, tantas vezes associada a um “hibridismo cultural” entre a latinidade e a civilidade europeia.

#### 4. Conclusão

A trajetória de Magdalena Tagliaferro através da crítica musical francesa entre 1910 e 1938 permite uma reflexão sobre as interseções entre gênero e arte no contexto da música clássica. A pianista brasileira, admirada por seu virtuosismo e sensibilidade musical, também foi objeto de uma crítica que frequentemente destacava aspectos de sua feminilidade e aparência física em detrimento de sua habilidade técnica e interpretativa. Ao analisar como a crítica musical da época foi moldada por um “olhar masculino”, é possível observar que Tagliaferro, assim como muitas outras musicistas, foi enquadrada em uma “categoria separada” que impunha limitações e expectativas baseadas em estereótipos de gênero. A análise das publicações da imprensa francesa evidencia que, enquanto seus pares masculinos eram julgados principalmente por sua técnica e profundidade musical, Tagliaferro enfrentava uma análise dual, que frequentemente colocava sua beleza e comportamento no centro das discussões. Essas observações da crítica indicam uma constante tentativa de reduzir a mulher artista a um objeto estético, reforçando dicotomias entre força e delicadeza, autoridade e docilidade, masculino e feminino. Como demonstro no artigo, tais estereótipos permeavam as críticas, e a seleção de repertórios considerados “apropriados” para uma mulher, como peças “vaporosas” e menos exigentes tecnicamente, enquanto obras vigorosas e grandiosas eram reservadas aos homens.

Ainda assim, o estudo revela que Tagliaferro soube navegar com inteligência esse ambiente crítico hostil. Suas escolhas de repertório, que combinavam obras de vanguarda e peças canônicas, refletiam sua capacidade de se posicionar como uma pianista de grande versatilidade e competência. Ao valorizar sua imagem pública e se apresentar de acordo com as expectativas sociais da época, Tagliaferro conquistou a admiração tanto pelo seu talento musical quanto por sua habilidade em “se comportar” de maneira a agradar a crítica e o público masculino dominante. Esse processo de autogerenciamento evidencia uma estratégia consciente para equilibrar os preconceitos de gênero com o desejo de ser reconhecida por sua arte. A análise das críticas mostra também como os elogios à

sua aparência eram muitas vezes entrelaçados com considerações sobre sua performance, sugerindo que o reconhecimento pleno de sua arte estava condicionado à sua adequação aos padrões femininos da época. A comparação constante de sua figura com imagens de fragilidade, como porcelanas e silhuetas femininas ideais, reforça a ideia de que a crítica atribuía às mulheres musicistas um lugar ornamental, limitando seu reconhecimento no campo técnico-musical.

Dessa forma, este artigo lança luz sobre as dificuldades enfrentadas por mulheres no cenário da música clássica e levanta questões contemporâneas sobre a representação de gênero nas artes. Embora os tempos tenham mudado, é evidente que muitos dos desafios enfrentados por Tagliaferro ainda ecoam nos dias atuais, com mulheres artistas frequentemente tendo que lutar por reconhecimento em uma estrutura crítica e institucional que, em grande parte, ainda carrega vestígios dessas antigas divisões. Por fim, o legado de Magdalena Tagliaferro, reconhecido internacionalmente por sua excelência como intérprete, é um testemunho de sua resistência frente aos obstáculos de gênero. Sua trajetória contribui para um entendimento mais amplo das barreiras históricas enfrentadas pelas mulheres no campo da música e destaca a importância de continuar problematizando e questionando as narrativas que, muitas vezes, continuam a subjugar ou marginalizar o talento feminino em favor de uma visão superficial e estetizante. Este estudo, portanto, aponta para a necessidade de revisitar essas críticas sob uma perspectiva contemporânea, abrindo espaço para uma apreciação mais justa e equânime do legado das mulheres na música clássica.

## REFERÊNCIAS

- DUCHESNEAU, Michel. French Musicology and the Musical Press (1900–14): The Case of La revue musicale, Le mercure musical and La revue musicale SIM. **Journal of the Royal Musical Association**, v. 140, n. 2, p. 243-272, 2015.
- DUMONS, Bruno. **Les "Saints De La République": Les Décorés De La Légion D'honneur (1870-1940)**. França: La Boutique de l'Histoire, 2009.
- ELLIS, Katharine. Female pianists and their male critics in Nineteenth-Century Paris. **Journal of the American Musicological Society**, v. 50, n. 2-3, p. 353-385, 1997.
- HAMER, Laura. The Gender Paradox: Criticism of Women and Women as Critics. In.: DINGLE, Christopher (ed.). **The Cambridge History of Music Criticism**. Cambridge University Press. Cambridge, 2019.
- HAMER, Laura. Musiciennes: **Women musicians in France during the interwar years, 1919-1939**. (Tese de doutorado). Cardiff University, United Kingdom, 2009.
- HOLLOWAY, Robin. Master of Hearts. **The Musical Times**, v. 136, n. 1830, p. 394-396, 1995.
- IGAYARA-SOUZA, Susana & PAZ, Ana Luíza F. Trajetórias femininas memoráveis do século XX: uma perspectiva comparada do ensino especializado de música Portugal-Brasil. In: MOGARRO, M. J.; CUNHA, M. T. S. (orgs.). **Rituais, Espaços & Patrimônios Escolares. IX CONGRESSO LUSO BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA EDUCAÇÃO. Atas...** Lisboa: Instituto de Educação da Universidade de Lisboa. 2012.
- MORDEY, Delphine. Critical Battlegrounds in the French Third Republic. In.: DINGLE, Christopher (ed.). **The Cambridge History of Music Criticism**. Cambridge University Press. Cambridge, 2019.
- MULVEY, Laura. Visual pleasure and narrative cinema (UK, 1975). In: **Film manifestos and global cinema cultures**. University of California Press, 2014. p. 359-370.
- PONTES, Luciana. Mulheres brasileiras na mídia portuguesa. **cadernos pagu**, p. 229-256, 2004
- TOFFANO, Jaci. **As pianistas dos anos 1920 e a geração jet-lag: o paradoxo feminista**. Brasília: Editora UNB, 2007.

## FONTES JORNALÍSTICAS

BIZET, RENÉ. Jornal *L'Intransigeant*, 8 abr. 1926. Disponível em: [RetroNews.fr - Le site de presse de la BnF](#). Acesso em 08 abr 2025.

CASADESUS. Jornal *La Patrie*, 25 fev. 1925. Disponível em: <https://www.retronews.fr/journal/la-patrie-1841-1937/9-fevrier-1925/2935/4621628/2> . Acesso em: 15 fev. 2022.

CRÈMONE. Jornal *Le Figaro*, 23 nov. 1924. Disponível em: <https://www.retronews.fr/journal/le-figaro-1854-/23-novembre-1924/104/621901/4> . Acesso em: 15 fev. 2022.

DELARUE MARDRUS. Jornal *Comoedia*, 9 jun. 1910. Disponível em: [Comoedia 9 juin 1910 - \(9-juin-1910\) | RetroNews - Le site de presse de la BnF](#). Acesso em: 25 mar. 2022.

GREGH, Ferdinand. *Le Figaro*, 11 ago. 1928. Disponível em: [Le Figaro 11 août 1928 - \(11-aout-1928\) | RetroNews - Le site de presse de la BnF](#) . Acesso em: 10 abr. 2023.

Jornal *Comoedia* 21 maio 1927. Disponível em:: [Comoedia 21 mai 1927 - \(21-mai-1927\) | RetroNews - Le site de presse de la BnF](#). Acesso em: 19 set. 2022.

Jornal *Comoedia*, 22, maio 1911. Disponível em: [Comoedia 22 mai 1911 - \(22-mai-1911\) | RetroNews - Le site de presse de la BnF](#) . Acesso em: 16 mar. 2023.

Jornal *de Roanne*, 24 nov, 1912. Disponível em : [Journal de Roanne 24 novembre 1912 - \(24-novembre-1912\) | RetrCNews - Le site de presse de la BnF](#). Acesso em: 20 abr. 2021.

Jornal *L'Écho d'Alger*, 27 jan. 1932, disponível em: [L'Écho d'Alger 27 janvier 1932 - \(27-janvier-1932\) | RetroNews - Le site de presse de la BnF](#). Acesso em: 13 jun. 2022.

Jornal *L'Intransigeant*, 30 out. 1924. Disponível em: <https://www.retronews.fr/journal/l-intransigeant/30-octobre-1924/44/922165/2> . Acesso em: 15 fev. 2022.

Jornal *La Tribune de l'Aube*, 6 fev de 1912. Disponível em [La Tribune de l'Aube 6 février 1912 - \(6-fevrier-1912\) | RetroNews - Le site de presse de la BnF](#). Acesso em: 15 abr. 2021.

Jornal *Le Petit Provençal*, 28, jan. 1939, p.5. disponível em: [Le Petit Provençal 28 janvier 1939 - \(28-janvier-1939\) | RetroNews - Le site de presse de la BnF](#). Acesso em: 29 abr. 2021.

Jornal *Le Siècle*, 19 mar. 1925. Disponível em: [Le Siècle 19 mars 1925 - \(19-mars-1925\) | RetroNews - Le site de presse de la BnF](#). Acesso em: 31 mar. 2022.

L.V. Jornal *Comoedia*, 22 maio 1911. Disponível em: [Comoedia 22 mai 1911 - \(22-mai-1911\) | RetroNews - Le site de presse de la BnF](#). Acesso em: 25 mar. 2022.



L'OUVREUSE. Jornal *Comoedia*, 23 maio 1910. Disponível em: [Comoedia 23 mai 1910 - \(23-mai-1910\) | RetroNews - Le site de presse de la BnF](#). Acesso em: 25 mar. 2022.

LEROI. Jornal *Excelsior*, 27 de out. 1938. Disponível em: [Excelsior 27 octobre 1938 - \(27-octobre-1938\) | RetroNews - Le site de presse de la BnF](#). Acesso em: 10 jun. 2022.

LINOR G. Jornal *L'Homme Libre*, 7 out. 1920. Disponível em: [L'Homme libre 7 octobre 1920 - \(7-octobre-1920\) | RetroNews - Le site de presse de la BnF](#). Acesso em: 29 mar. 2022.

REBATET, Lucien. Jornal *L'Action Française*, 12 fev. 1932. Disponível em: [L'Action française 12 février 1932 - \(12février1932\) | RetroNews - Le site de presse de la BnF](#). Acesso em: 5 abr. 2022.

REBATET, Lucien. Jornal *L'Action Française*, 26 out. 1934. Disponível em: [L'Action française 26 octobre 1934 - \(26-octobre-1934\) | RetroNews - Le site de presse de la BnF](#). Acesso em: 5 abr. 2022.

REBATET, Lucien. Jornal *L'Action Française*, 27 dez. 1935. Disponível em: [L'Action française 27 décembre 1935 - \(27-decembre-1935\) | RetroNews - Le site de presse de la BnF](#). Acesso em: 7 abr. 2022.

SARNEY, José. jornal *Correio Braziliense*, 23. jul. 1985. Disponível em: [PS jul 1985 - 0014.pdf \(senado.leg.br\)](#)

SELTIFER. Jornal *Le Phare de la Loire*, 16 fev. 1930. Disponível em: [Le Phare de la Loire 16 février 1930 - \(16-fevrier-1930\) | RetroNews - Le site de presse de la BnF](#). Acesso em: 5 abr. 2022.

SORDET, Dominique. *L'Action Française*, 9. mar. 1925: [L'Action française 9 mars 1925 - \(9mars1925\) | RetroNews - Le site de presse de la BnF](#). Acesso em: 31 mar. 2022.

TAGLIAFERRO, Magdalena. Jornal *L'Intransigeant*, 28 out. 1928. Disponível em: [L'Intransigeant 28 octobre 1928 - \(28-octobre-1928\) | RetroNews - Le site de presse de la BnF](#). Acesso em 13 jun. 2022.

VUILLEMIN, Jornal *Comoedia*, 10 jun. 1912. Disponível em: [Comoedia 10 juin 1912 - \(10-juin-1912\) | RetroNews - Le site de presse de la BnF](#). Acesso: em 28 mar. 2022.

VUILLERMOZ, Émile. Jornal *Excelsior*, 11 mar. 1929. Disponível em: [Excelsior 11 mars 1929 - \(11-mars-1929\) | RetroNews - Le site de presse de la BnF](#). Acesso em: 13 jun. 2022.

VUILLERMOZ, Émile. Jornal *Excelsior*, 16 dez. 1929. Disponível em: [Excelsior 16 décembre 1929 - \(16decembre1929\) | RetroNews - Le site de presse de la BnF](#). Acesso em: 5 abr. 2022.

## **SOBRE O AUTOR**

Anderson Daher é doutor em História pela Universidade Federal de Ouro Preto (Brasil), mestre em Performance Musical pelo Instituto Politécnico de Castelo Branco (Portugal), e bacharel em Piano pela Escola de Música da UFMG (Brasil). Participou de importantes festivais de música, como o Festival Internacional de Inverno de Campos do Jordão e o Atelier Musical em Bordeaux conduzido pela pianista Cristina Ortiz. Em Portugal, lecionou no Conservatório de Música da Covilhã e foi premiado com a "Bolsa Mérito" da DGES pelo desempenho excepcional no mestrado. Atualmente, é pianista no Departamento de Música da Universidade Federal de Ouro Preto. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8138-3036>  
E-mail: [andersondaher@ufop.edu.br](mailto:andersondaher@ufop.edu.br).

## **DISPONIBILIDADE DE DADOS DE PESQUISA**

- Uso de dados não informado; nenhum dado de pesquisa gerado ou utilizado.