

Para a Historiografia das Maestras em Portugal: mulheres maestras sob ditadura (1926-1974)

For the Historiography of Women Conductors in Portugal: women conductors under the dictatorship (1926-1974)



Helena Lopes Braga

Central European University, Vienna, Áustria/ CESEM, Lisboa, Portugal

hlopesbraga@gmail.com

Resumo: Em Portugal, Josephinne Amann (1840-1887) foi a primeira mulher a reger uma orquestra, em 1879, e Joana Carneiro (1976) é o nome que é hoje internacionalmente reconhecido. Nos mais de cem anos que separam Amann de Carneiro várias outras mulheres tentaram uma carreira na direção de orquestra em Portugal. Em 1928 Francine Benoît (1894-1990) apresentou-se à frente de uma orquestra, tornando-se a primeira mulher a reger sob ditadura. Nas décadas entre 1930 e 1960 mais mulheres se aventuraram na direção, entre as quais se salientam por atividade regular Berta Alves de Sousa (1906-1997), Natércia Couto (1924-1999) e Elvira de Freitas (1927-2015). Mas a carreira de maestra de todas estas mulheres foi curta. O percurso das mulheres maestras em Portugal foi marcado pelo regime político vigente e pelas suas relações com este, bem como pela ideologia de género dominante e respectiva opressão exercida sobre as mulheres. Neste artigo traça-se uma cronologia das mulheres maestras em Portugal durante o período ditatorial (1926-1974), prestando especial atenção aos seus percursos biográficos, incluindo origem de classe e familiar, e afinidades políticas.

Palavras-chave: Mulheres maestras. Estado Novo. Política. Redes de sociabilidade.

Abstract: In Portugal, Josephine Amann (1840-1887) was the first woman conducting an orchestra, in 1879, and Joana Carneiro (1976) is the contemporary internationally renowned name. In the over a century that separates Amann from Carneiro, several other women have attempted a career in orchestra conducting in Portugal. It was only in 1928 that Francine Benoît (1894-1990) conducted an orchestra, becoming the first woman to do so under the dictatorship. In the decades between 1930 and 1960, more women followed, among which Berta Alves de Sousa (1906-1997), Natércia Couto (1924-1999) and Elvira de Freitas (1927-2015) stand out for the most regular activity. However, all these women's conducting calling was short-lived. The career of women conductors in Portugal was shaped by the ruling regime and these women's relationship with it, as well as by the dominant gender ideology and the respective oppression of women. In this article, I build a chronology of women conductors in Portugal during the dictatorship (1926-1974), paying special attention to their biographies, including their class and family origin, and their political affinities.

Keywords: Women conductors. Estado Novo. Politics. Social networks.

Submetido em: 29 de junho de 2021

Aceito em: 31 de julho de 2021

Mulheres Maestras em Portugal, Um Prelúdio

Uma observação do senso comum permite a qualquer pessoa constatar que não são muitas as maestras em atividade, ainda hoje, se as compararmos com o número de homens. Em Portugal, o nome de Joana Carneiro (1976) é automático quando se pensa em mulheres maestras. Porém, há uma história de maestras anteriores a Carneiro, que se mantém ausente da memória coletiva portuguesa, e importa perceber porquê. Por um lado, há toda uma panóplia de condicionantes valorativas, além do seu talento, que elevaram Joana Carneiro ao lugar que hoje ocupa na cultura musical portuguesa, concretamente o poder simbólico da sua formação e início de carreira nos Estados Unidos, e do seu cargo como assistente do mediatizado maestro finlandês Esa Pekka-Salonen (1958), mas também a sua origem familiar e de classe. Por outro lado, a omissão historiográfica de mulheres maestras é reveladora de um contexto opressivo, não só a nível da historiografia, como também ao nível dos percursos biográficos dessas mesmas mulheres, que analisarei neste artigo. Centrei a minha análise em Francine Benoît, Berta Alves de Sousa, Natércia Couto e Elvira de Freitas, por serem as únicas mulheres registadas como maestras no Sindicato Nacional dos Músicos (SNM) nas décadas de 1950 e 1960, após a sua reestruturação e adaptação ao controlo corporativo do *Estado Novo*, o regime ditatorial fascista português.

No vasto campo académico da história das mulheres, muitas são as que se têm dedicado às barreiras visíveis (legais) e invisíveis que durante séculos impediram as mulheres de exercer determinadas profissões. Também no campo da música erudita de tradição europeia se traçam historiografias das mulheres, inclusive do seu acesso a percursos profissionais dentro desta, desde pelo menos a década de 1980, com algumas exceções anteriores. Em Portugal, pesem embora algumas investigações pontuais, o arranque sistemático dos estudos académicos em género e música é

bastante recente. Assinala-se com a criação do NEGEM, núcleo de estudos em género e música, no CESEM, da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, no ano de 2012. O projeto *Euterpe revelada: as mulheres na criação e interpretação musical portuguesas nos séculos XX e XXI*, sediado no polo do INET-md da Universidade de Aveiro, reuniu, a partir de 2016, vinte e quatro investigadoras e investigadores dedicadas a este campo científico. Do *Euterpe* resultou um multiplicar inédito de pesquisas, participações em encontros científicos, e publicações na área de género e música. Salientam-se entre os frutos deste projeto duas coleções: as edições de obras musicais de mulheres compositoras, pela AVA, e *Trabalhos de Euterpe*, pelo Mpmp¹. Ainda no âmbito do *Euterpe* foi recebido e tratado o espólio de Elvira de Freitas (1927-2015) e editado o respetivo catálogo (PEREIRA, OLIVEIRA & MARINHO, 2019). Foi assim com este projeto que se deu visibilidade a algumas das muitas mulheres músicas portuguesas omitidas ou menosprezadas pela historiografia, entre as quais algumas das figuras discutidas neste artigo: Josephine Amann (ARTIAGA, 2017), Berta Alves de Sousa, ou Elvira de Freitas (PEREIRA, OLIVEIRA & MARINHO, 2019).

Há ainda muito trabalho por fazer. Embora a invisibilização de mulheres profissionais não seja um exclusivo de contextos fascistas, a opção em centrar a análise no período ditatorial português deveu-se a dois aspetos: o aspeto político, de forma a observar em que medida o Estado autoritário condicionou ou não os projetos artísticos de mulheres maestras, e o aspeto cronológico, de forma a colmatar a inexistência de uma cronologia das maestras em Portugal. Esta inexistência é, em si, reveladora do tratamento de que foram alvo, que não permitiu que nenhuma delas se tornasse um precedente ou um exemplo para que mais se lhes seguissem. Com efeito, não houve uma escola, ou uma tendência; houve apenas figuras individuais, e que nunca obtiveram um reconhecimento profissional merecido. Simultaneamente, entre Josephine Amann e Joana Carneiro algumas mulheres foram 'uma

¹ O primeiro volume desta coleção saiu em 2019, O Diário de Leonilda Moreira de Sá, e encontram-se em fase de finalização um volume com as memórias de Elvira de Freitas, um dedicado a Berta Alves de Sousa, e o diário de Francine Benoît.

das primeiras', ou até o caso de Natércia Couto, frequentemente publicitada como «a primeira» e «a única». Por um lado, a atribuição destes títulos conferia capital simbólico, sendo uma forma de capitalizar as suas performances, as próprias mulheres, e as instituições que as acolhiam e promoviam. Por outro lado, o carácter excecional da sua atividade alimentava a ideia de que as suas aparições eram ocasiões especiais, confirmando a hegemonia masculina da ocupação profissional.

Esta historiografia das maestras em Portugal parte de breves biografias das mulheres em estudo, focando-se na sua atividade de maestras, para depois construir uma narrativa coletiva. O meu interesse em traçar um percurso biográfico para cada uma deveu-se à quase inexistência de biografias que articulassem as suas carreiras de maestras de forma sistemática. A biografia é uma das fontes privilegiadas para o estudo da história das mulheres porque tem vindo a ser repensada além de uma compilação estéril de factos e datas, mas antes como uma arqueologia genealógica, de origem de classe, nacionalidade, etnicidade, de redes de sociabilidade, de género. Os dados que estas biografias evidenciam são fundamentais para perceber as condicionantes que permitiram, por exemplo, a determinadas mulheres aceder à música como opção profissional.

Na minha análise, prestei especial atenção às proveniências de classe, afinidades ideológicas e redes de sociabilidade de cada uma delas, o que me levou a encontrar alguns pontos de contacto. Verifiquei que todas as carreiras de maestra ao longo do período ditatorial português foram de curta duração e terminaram ainda antes do Marcelismo². Revela-nos isto que o contexto social e político de então, e o panorama musical em particular, foram tão avessos à especialização de mulheres na direção de orquestra, quanto à legitimação de quem possuiu essa mesma profissionalização. Estas maestras enfrentaram um vazio de oportunidades e viram-lhes negado acesso aos espaços privilegiados onde os seus

² Chama-se Marcelismo (ou Primavera Marcelista) ao período em que Marcello Caetano (1906-1980) foi Chefe do Conselho de Ministros do Estado Novo. Caetano tomou posse em 1968, quando o estado de saúde de António de Oliveira Salazar (1889-1970) se deteriorou, e conduziu a ditadura até à revolução de 25 de Abril de 1974, após a qual se exilou no Brasil, onde deu continuidade à sua carreira académica.

colegas homens se co-legitimavam, como concertos e periódicos, generalistas e especializados, e tiveram a sua atividade restrita a contextos de beneficência, espetáculos de exceção, à margem das programações regulares, ou a música dita «ligeira». Este tratamento traduziu-se postumamente num apagamento historiográfico acrítico, que repetiu os discursos masculinos de então, e se focou no estudo dos `grandes homens músicos`.

Pese embora a prática comum amadora de mulheres músicas, e a música como elemento essencial numa boa educação feminina aristocrática e burguesa desde o Antigo Regime e século vinte adentro, as tentativas de algumas mulheres se dedicarem à regência de orquestra foram efetivamente muito poucas, se comparadas com os homens, e de curta duração. Apesar do acesso das mulheres a carreiras musicais profissionais na tradição artística Europeia e norte-americana ser, de forma geral, tardio (segunda metade do século XIX, salvo raras exceções), esse acesso deu-se de forma bastante desigual em função do instrumento ou da área de especialização - em grande medida devido à associação de determinados instrumentos a estereótipos de género herdados desde o período renascentista (POST, 1994, p. 40-41). Nunca é demais lembrar que muitas orquestras e maestros por toda a Europa e América do Norte, até bem recentemente, se recusaram a incorporar mulheres instrumentistas.³ A regência de orquestra é, ainda hoje, uma das atividades de mais difícil acesso às mulheres. Dirigir exige que se exerça poder e controlo sobre instrumentistas, ao mesmo tempo que quem o faz goza inevitavelmente de visibilidade e protagonismo - começando pela própria fisicalidade da função ou a geografia física das intervenientes, num plano destacado frente a toda a orquestra. É por isso que a musicóloga Brydie-Leigh Bartleet (2003, p. 228) defende: "renowned for their mythical status, visual prominence [...], and commanding relationship with the orchestra, conductors have visibly embodied a gendered form of leadership". De facto, durante muito tempo vigorou o preconceito

³ A Filarmónica de Berlim incluiu a sua primeira mulher instrumentista apenas em 1982. A Filarmónica de Viena excluiu mulheres instrumentistas até 1997 - à exceção de harpistas, uma vez que devido aos mesmos estereótipos de género, homens harpistas são uma raridade (COOK, 2000, p. 107).

que exercer semelhante função exigia o renunciar de uma família, que se supunha inata e universal a todas as mulheres, para que se pudesse empreender o poder e autoridade moral necessários à função (BROOKS, 1996: 95).

Este preconceito e resistência manifestam-se de forma particular na língua portuguesa por se ter popularizado o termo *maestrina* para referir uma mulher maestra. A palavra *maestro*, cujo uso se generalizou para designar um diretor de orquestra do sexo masculino, é italiana, e o seu feminino, em italiano, é *maestra*. Na sua aceção original, a palavra refere-se a um ou uma especialista que domina uma determinada matéria. O diminutivo “*ina/ino*” é, portanto, além de datado, sexista. Está inscrito numa crença segundo a qual as mulheres, sexo comumente infantilizado, seriam seres inferiores, cujo profissionalismo não se equiparava ao dos homens, e o nome atribuído a qualquer profissão vertida para o feminino deveria refletir esse estatuto menor.⁴ Este *gate-keeping* impedia e impede, subliminarmente, que uma maestra goze de um nível de profissionalismo igual ao seu semelhante do sexo masculino. Por isso, o uso da palavra *maestra* é intencional, reafirmando também através da linguagem o estatuto profissional das mulheres em análise.

Antes do Século XX

Tudo indica que Josephine Amann tenha sido primeira mulher a reger profissionalmente uma orquestra em Portugal, em 1879.⁵ A caminho do Brasil, as irmãs Josephine Amann Weinlich (1840-1887) e a sua irmã Elisa Weinlich (1857-?) e Ebo Amann (1846-1899), marido da regente e empresário musical, param em Lisboa em 1879, mas Josephine Amann adoece e a viagem fica sem efeito (ARTIAGA, 2017: 295). Ebo Amann apercebe-se que a única orquestra de Lisboa em atividade, a orquestra da Associação 24 de Junho,

4 Além do mais, a palavra «maestrino/a» usou-se ocasionalmente para referir regentes de orquestra de música dita «ligeira». O termo caiu em desuso justamente por impôr um carácter inferior a esse género musical face à música chamada «clássica».

5 Por contexto profissional entenda-se concertos públicos executados por pessoas com formação profissional em música. Este artigo deixa assim de fora uma importante esfera de práticas musicais privadas e em salão, sem querer menorizar a atividade amadora – até porque grande parte, senão todas estas mulheres também executaram música nesse contexto. Simplesmente pretende-se aqui analisar a atividade pública das mulheres em estudo.

está a passar por uma crise e não tem maestro pelo que consegue que a sua mulher seja contratada, tornando-se ele o empresário promotor dos concertos (VIEIRA, 1900: 27; ARTIAGA, 2017, p. 295). Segundo o musicólogo, e membro dessa mesma orquestra, Ernesto Vieira (1848-1915) (1900, p. 27), a ideia de haver uma mulher na direção foi mal recebida pelos músicos, mas a situação era tão grave que não houve outra solução, sobretudo tendo em consideração os benefícios que a ajuda de Ebo Amann traria. Apesar da boa receção aos concertos dirigidos por Josephine Amann, de acordo com Maria José Artiaga (2017, p. 297), começou a dar-se uma “luta surda no seio dos músicos portugueses” que gradualmente deixaram de querer tocar nos concertos dirigidos por Amann, o que sugere ter havido uma recusa misógina em obedecer a uma mulher diretora. Em Setembro do mesmo ano a Associação 24 de Junho contrata o alemão Ludwig von Brenner (1833-1902) que gradualmente vai substituindo Amann na direção da orquestra (VIEIRA, 1900, p. 28), até a própria se resignar e abandonar o lugar⁶.

Nas primeiras décadas do século XX, houve algumas aparições pontuais de mulheres maestras estrangeiras, inclusivamente à frente de orquestras de cordas de mulheres em tours internacionais, um fenómeno que se popularizava pela Europa e América do Norte desde finais do século anterior⁷. Porém, a presença de mulheres na esfera musical profissional portuguesa continuava a ser rara, e caracterizava-se essencialmente por aristocratas e elementos da alta burguesia, até Francine Benoît começar a notabilizar-se na Lisboa dos anos vinte.

⁶ De 1880 até à sua morte, Amann ocupou-se dando aulas de piano particulares e, a partir de 1884, dirigiu uma revista de música, *Gazeta Musical*, financiada pelo seu marido, onde a maestra chegou a publicar algumas das suas composições para piano (VIEIRA, 1900, p. 28).

⁷ Estes concertos tiveram lugar entre 1912 e 1914. A orquestra de mulheres dirigida por Marguerite Hefti (1890-19?) ao piano tocou no Jardim Passos Manuel, no Porto, e no Paraíso, em Lisboa no Verão de 1912. Para o Jardim Passos Manuel foram contratadas novamente orquestras de cordas de mulheres vindas de França, nos verões de 1913 e 1914, este último dirigida por uma Mademoiselle Roux (?-?). Assinale-se ainda a passagem da maestra Annina Capelli (18?-19?), que se apresentou à frente de uma companhia de operetta em tour pela Península Ibérica, no Coliseu dos Recreios, nas temporadas 1911-1912 e 1912-1913 (MOREAU, 1994, p. 287).

Francine Benoît, Pioneira Feminista e Antifascista

Francine Germaine van Gool Benoît (1894-1990) foi compositora, crítica musical e pedagoga. Nascida em França, desenvolveu a sua atividade em Portugal, onde viveu a partir de 1906. Sem músicos na família, e sem um passado aristocrático, Benoît diplomou-se no Conservatório de Lisboa em 1917, onde estudou com Alexandre Rey Colaço (1854-1928). Estudou também em Paris, entre 1917 e 1918, onde foi aluna de Vincent d'Indy (1851-1931). Dirigiu coros desde 1919, sobretudo de crianças, destacando-se pelo seu teor político o coro infantil da Associação Feminina Portuguesa para a Paz, fundado em 1947, e o coro da Voz do Operário, fundado em 1950. Dirigiu também orquestras, em duas ocasiões: Março de 1928 e Dezembro de 1939⁸. O concerto de 1928 reveste-se de um carácter especial pois não só foi a primeira vez que uma mulher dirigiu uma orquestra em Portugal sob autoritarismo, como a orquestra em questão era uma orquestra de cordas exclusivamente composta por mulheres⁹.

Segundo um artigo publicado no *Diário de Lisboa* em 1936 (RIBEIRO, 1936, p. 6), havia então pelo menos quatro mulheres regentes em atividade. Além de Benoît, o autor cita os nomes Cândida Costa e Laura Bandeira que se apresentaram em Lisboa e no Estoril em Junho de 1930, e de Berta Alves de Sousa, que tinha acabado de se estreiar no Porto. Já nos registos do Sindicato Nacional dos Músicos (1932-1974) havia, em 1942, seis mulheres diretoras de orquestra além das já referidas Benoît e Alves de Sousa: Albertina Rios de Albuquerque (1888-?), Ofélia Freire Correia (1890-?), Maria da Luz Antunes (1905-?), e Marilisa Almeida (1914-?). Importa relevar que a inscrição no Sindicato (SNM) não garante que estas

⁸ Embora não seja considerada direção orquestral, importa referir que acompanhando os coros que dirigia, Benoît dirigiu ocasionalmente pequenos agrupamentos instrumentais. Por exemplo, em 1949 dirigiu o coro da AFPP acompanhado por um quinteto (Luís Boulton, Alberto França, Carlos Saraiva, Carlos de Oliveira e António Candido Borriço). Foi na terceira e última parte do 51º concerto da sociedade de concertos Sonata, a 5 de Julho de 1949, na Sociedade Nacional de Belas Artes. Benoît dirigiu cinco canções polacas de Andrej Panufnik (1914-1991).

⁹ Não se possui muita informação sobre esta orquestra. Em Março de 1929, Júlio Cardona (1879-1950), que já se tinha apresentado com uma orquestra de cordas em mulheres em 1903, dirigiu uma orquestra de cordas composta maioritariamente por alunas suas (BENOÎT, 1929, p. 13). É possível que esta fosse a mesma orquestra com que Benoît se apresentou um ano antes, dada a sua especificidade e a proximidade temporal dos dois concertos, mas é mais provável que Benoît tenha dirigido uma orquestra ad hoc.

mulheres tenham exercido, mas que eram reconhecidas entre pares como maestras. No quadro que construí, abaixo, incluí ainda a pianista, compositora e maestra Manuela Câncio Reis (1910-2011), que dirigiu coros e orquestras de música ligeira no final da década de 1930, em Alhandra e em Lisboa, tocando música de sua autoria. Foi casada com o escritor e dirigente comunista Joaquim Soeiro Pereira Gomes (1909-1949) pelo que, após passagem à clandestinidade do marido em 1944, e ela própria ter sido presa na tentativa de serem obtidas informações sobre o paradeiro do marido, se retirou da vida pública.

Quadro 1. Mulheres Maestras em Portugal durante o período ditatorial (1926-1974)

PRIMEIRO REGISTO	NOME	NATURALIDADE	FONTES
1928	Francine Benoît (1894-1990)	Périgueux, França	Diário de Lisboa (1928) / SNM (n.1796)
1930	Cândida Margarida Cyriaco da Costa (?-?)	(?)	Diário de Lisboa (1936)
1930	Laura Bandeira (?-?)	(?)	Diário de Lisboa (1936)
1930	Maria da Luz Antunes (1905-?)	Lisboa, Portugal	SNM (n.230)
1932	Ofélia Freire Correia (1890-19?)	Rio de Janeiro, Brasil	SNM (n. 1151)
1932	Albertina Rios de Albuquerque (1888-19?)	Lisboa, Portugal	SNM (n.1233)
1936	Berta Alves de Sousa (1906-1997)	Liège, Bélgica	Espólio Pessoal/ SNM (n.1948)
1937	Manuela Câncio Reis (1910-2011)	Alhandra, Portugal	(BALSINHA, 2005; CÂNCIO REIS, 2007)
1941	Maria Elisa Pinto de Almeida, ou Marilisa Almeida (1914-?)	Vila Nova de Gaia, Portugal	SNM (n.2124)
1955	Elvira de Freitas (1927-2015)	Lisboa, Portugal	SNM
1957	Natércia Couto (1924-1999)	Barreiro, Portugal	Espólio Pessoal/ SNM (n. 3283)

Descrição de imagem: Quadro informativo com a cronologia das Maestras em Portugal durante o período ditatorial (1926-1974).

Apesar de Benoît ter sido a primeira mulher a dirigir sob ditadura, foi apenas a 9 de Dezembro de 1939, já em pleno Estado

Novo, que dirigiu novamente, aquando da primeira audição integral da sua primeira obra orquestral, *Partita*, à frente da orquestra de câmara da Emissora Nacional, no Teatro da Trindade.¹⁰ Embora Benoît não mais tenha dirigido qualquer orquestra, estava ainda indicada como diretora de orquestra na lista do SNM em 1965, o que mais uma vez demonstra que a inscrição não é garante de atividade. Nessa mesma lista constavam três outras mulheres de que este texto se ocupa: Berta Alves de Sousa, Natércia Couto e Elvira de Freitas (DOMINGOS, 2006, p.136). A drástica redução do número de maestras deveu-se às sucessivas reformas e revisões laborais do SNM, a fim de o enquadrar no funcionamento estatal autocrático e corporativo. Assim, a inscrição tornou-se obrigatória e determinou-se, em 1947, que a carta profissional seria apenas atribuída a profissionais com o diploma do Conservatório ou, em alternativa, que realizassem um exame organizado pelo próprio SNM (SILVA, 2010, p. 1223)¹¹.

A participação de Benoît na esfera pública portuguesa caracterizou-se por um empenho ético e emocional na luta oposicionista e em organizações feministas, sobretudo a partir da década de trinta. Após 1940, Benoît não mais recebeu convites ou foi aceite para colaborações com órgãos oficiais ou instituições que não estivessem ligadas à oposição. A sua pertença a círculos de sociabilidade feministas e à intelectualidade oposicionista, onde se salienta a sua proximidade ao compositor comunista Fernando Lopes-Graça (1906-19194), tornaram-na definitivamente *persona non-grata* junto do regime. Embora a sua atividade tenha sido, em si própria, subversiva, num contexto repressivo fascista e estruturalmente machista, as atividades no âmbito de grupos organizados ou, mais ainda, levadas a cabo por homens eram vistas como as mais genuinamente perigosas. Assim, dos oito registos nos arquivos da PIDE/DGS com o seu nome, dois referem-se a processos

10 Três dos quatro andamentos desta composição já tinham sido executados, porém esta foi a primeira vez que se tocou a obra completa. Para mais sobre esta obra, estreias anteriores e recepção, consultar Ana Sofia Vieira (2011, p. 497-503). Todo o concerto foi regido por Benoît, e do programa constavam ainda excertos da ópera-bailado *Les Fêtes d' Hébé* de Jean-Philippe Rameau (1683-1764), uma sinfonia de Joseph Haydn (1732-1809), não identificada, e o *Concerte pour Petit Orchestre* de Albert Roussel (1869-1937)

11 Berta Alves de Sousa encontrava-se registada na lista dos maestros sem credenciais, ao passo que Francine Benoît, Natércia Couto e Elvira de Freitas pertenciam à lista dos maestros com credenciais (DOMINGOS, 2006, p. 136). Elvira de Freitas recebeu a sua carta profissional de maestrina após se ter submetido a exame em 1957.

sobre Lopes-Graça em que esta foi indicada como sua “admiradora e correlegionária” (VIEIRA DE CARVALHO, 2006, p. 195); e um processo de 1945 motivado pela sua assinatura nas listas do MUD.

Este entrave de origem ideológica juntou-se à sua luta pessoal pela subsistência financeira e pelo reconhecimento profissional enquanto mulher música. Quanto às suas duas intervenções dirigindo orquestras, passaram despercebidas. Este apagamento não foi apenas historiográfico, mas começou pela própria Benoît que não o mencionou em nenhuma da sua produção escrita, nem em entrevistas. Mais do que modéstia, esta atitude pressupõe um processo de internalização da sua inferioridade ou da insignificância da sua atividade que, por sua vez, é revelador de um contexto resistente a ver mulheres em posições de poder, que as questiona e põe à prova a toda a hora, que as relembra constantemente que o seu lugar não é na esfera pública, e muito menos em posições de domínio sobre homens.

Berta Alves de Sousa, Pianista e Compositora Portuense

Berta Cândida Alves de Sousa (1906-1997) foi compositora, pianista, diretora de orquestra e crítica musical. É a única mulher deste estudo que desenvolveu a sua atividade profissional maioritariamente no Porto, e não em Lisboa. Nascida num meio aristocrático, filha de um reputado médico portuense e de mãe alemã, Berta Alves de Sousa era irmã mais velha da violinista Leonor Alves de Sousa Prado (1917-2007). Desde muito novas, as duas irmãs apresentavam-se frequentemente em duo em recitais na alta sociedade portuense. Tendo perdido o pai ainda jovens, fizeram juntas períodos de formação no estrangeiro (Paris, Berlim e Suécia), acompanhadas pela mãe. Leonor Sousa Prado foi violinista na Emissora Nacional, e casada com o compositor Pedro do Prado (1908-1990), que foi o director musical daquela rádio a partir da década de 1940.

Berta Alves de Sousa diplomou-se no Conservatório de Música do Porto, onde estudou com Luis Costa (1879-1960), entre outros. Em Paris, estudou piano com Wilhelm Backhaus (1884-1969) e composição com George Migot (1891-1976). Em Berlim, em 1936, em pleno Terceiro Reich, estudou direção orquestral no Instituto Alemão de Música para Estrangeiros. Foi a única mulher nas únicas seis vagas do curso, ministrado por Clemens Krauss (1893-1954), cuja proximidade ao regime Nazi é sobejamente conhecida¹².

A estreia de Alves de Sousa como maestra foi justamente em 1936, no final do curso, em Berlim, e no Porto, logo após o seu regresso. Foi colaboradora da Assistência aos Pobres do Porto e da Juventude Católica Feminina, tendo dirigido concertos de beneficência em favor de ambas. Para estes concertos formavam-se orquestras *ad hoc* com voluntários profissionais e amadores, que, por isso mesmo por vezes incluía um número significativo de mulheres. Terá sido este voluntarismo aliado à falta de uma orquestra da qual fosse efetivamente maestra titular, a razão pela qual Berta Alves de Sousa fundou e dirigiu uma orquestra de cordas de mulheres, entre 1939 e 1941.

Alves de Sousa ingressou como professora no Conservatório de Música do Porto em 1946, onde lecionou até se aposentar, tendo inclusivamente dirigido a instituição. As suas duas últimas aparições enquanto maestra foram em 1948 e 1950, em concertos em que subiu ao pódio apenas para dirigir obras suas, sendo o restante programa dirigido pelos maestros titulares das respetivas orquestras.¹³

12 Krauss ocupou posições de destaque em instituições culturais estatais numa altura em que artistas anti-nazistas se demitiram. Adicionalmente, Krauss trocou correspondência com Adolf Hitler intercedendo para que lhe fossem atribuídos mais cargos (MCKEE, s.d.). A propósito das ligações de Krauss ao nazismo ver também o documentário *The Salzburg Festival - A Brief History* (PALMER, 2006).

13 Em 1948, a orquestra foi a Sinfónica do Sindicato dos Músicos do Porto, dirigida por Raul Lemos. Berta Alves de Sousa dirigiu "Divertimento". Em 1950, com a Orquestra Sinfónica do Conservatório de Música do Porto, dirigida por Frederico de Freitas, Alves de Sousa dirigiu o seu poema sinfónico "Vasco da Gama".

Natércia Couto, Em Busca da Fama

Figura 1 - Natércia Couto



Fonte: Espaço Memória, Arquivo Municipal do Barreiro.

Descrição da imagem: Fotografia promocional de Natércia Couto em pose como se estivesse dirigindo, tirada cerca de 1950.

Natércia Madalena Bela de Almeida Couto (1924-1999) foi uma diretora de orquestra, compositora e escritora nascida no Lavradio, Barreiro, no seio de uma família de classe operária que cultivava a música de forma amadora¹⁴. Em 1944 concluiu o curso de piano no Conservatório Nacional, e em 1948 foi admitida na classe de direcção de orquestra de Eugène Bigot (1888-1965) no Conservatório de Paris, que frequentou com uma bolsa do governo francês. A sua estreia em público foi após dois anos de estudos, em Julho de 1950, em Paris, com a orquestra *Concerts Colonne*. Em Itália, Couto estudou na prestigiada Academia Chigiana¹⁵.

Embora se tenha apresentado algumas vezes como pianista antes de ter partido para Paris, a estreia como maestra em Portugal foi apenas a 18 de Junho de 1957, num concerto de beneficência,

¹⁴ Natércia Couto e o seu irmão, o violinista Rafael Couto, foram os primeiros a estudar no conservatório e a exercer música profissionalmente.

¹⁵ O único registo de Natércia Couto encontrado no *Bullettino dell' Accademia Musical Chigiana* refere-se a um concerto em que dirigiu o "Intermezzo delle rose" de Pick-Mangiagalli (1982-1949) entre 1950 e 1952, altura em que possivelmente terá feito um curso de verão naquela instituição. Em 1953 Couto esteve novamente em Itália, onde voltou a dirigir, mas desconhece-se se voltou a frequentar aquela academia.

à frente da Orquestra Filarmónica de Lisboa¹⁶. Logo a sua estreia foi reveladora de preconceito, ao ter-se dado num contexto de beneficência, sem remuneração, o que subliminarmente põe em questão o seu profissionalismo. Pese embora a sua formação de excelência e a experiência internacional que foi adquirindo, a atividade de Natércia Couto foi circunscrita a convites pontuais para dirigir orquestras. Não sendo revelador sobre as suas qualidades ou capacidades na direção, revela sobre o tratamento que recebeu. Devido à sua ascendência familiar de classe popular dos arredores da capital portuguesa, e à exclusão de círculos de sociabilidade das elites artísticas e/ou de poder, Couto teve de investir em si, e esforçar-se por ser reconhecida de forma a obter oportunidades profissionais.

Ainda assim, Natércia Couto teve efetivamente a mais internacional carreira entre as maestras portuguesas antes de Joana Carneiro. Entre as orquestras dirigidas fora de Portugal contam-se a Orquestra da Radio Nacional de Madrid, e três orquestras brasileiras. Natércia Couto visitou o Rio de Janeiro em 1952, e entre 1961 e 1964 viveu no estado de São Paulo cerca de dois anos e meio. Aquando dessa estada, dirigiu a orquestra do Centro de Cultura Lusíada de Santos, e a orquestra sinfónica das Emissoras Associadas em São Paulo – com ambas executou música de compositores portugueses, e sua. Além da atividade concertística, Couto realizou conferências e foi convidada em programas de televisão. Numa dessas aparições, na TV Tupi, dirigiu ainda a Grande Orquestra Tupi.

Em jornais de época, Couto foi frequentemente publicitada como “a primeira maestrina portuguesa”, ou “a única maestrina portuguesa” epíteto que ocasionalmente é repetido por algumas fontes secundárias (BOLÉO & PEREIRA-MÜLLER, 2019, p. 140). Embora Berta Alves de Sousa também tenha gozado de um tratamento semelhante, Couto obteve bem mais protagonismo e dirigiu as melhores orquestras do país.

¹⁶Algumas fontes (BOLÉO & PEREIRA-MÜLLER, 2019, p. 140), sobretudo online, referem a um concerto no Palácio de Cristal no Porto em 1944 como a sua estreia na direção de orquestra em Portugal, mas esse concerto não existiu.

Natércia Couto foi uma das favorecidas pelo regime muito à custa do seu (auto-)publicitado sucesso internacional e dos seus esforços individuais, e bem sucedidos, para se aproximar do poder e para obter visibilidade. Efetivamente, Couto enviou várias cartas ao próprio António de Oliveira Salazar (1889-1970) entre 1953 e 1967, onde apresentava os seus méritos profissionais e recortes de jornais que o provassem, bem como o seu amor à pátria e à fé católica, tendo pedido uma audiência ao ditador numa delas – que foi deferida. Junto destas cartas não falta o levantamento pela PIDE do `carácter` da regente, em que se conclui que “é duma seriedade e bondade em absoluto. É apologista do actual regime” (Arquivo Nacional da Torre do Tombo, PT/TT/AOS/E/0083/00010). Este aproveitamento estratégico jogou-se nas duas frentes. Por um lado, Couto conseguiu algumas oportunidades profissionais, colaborou com a FNAT¹⁷, dirigiu agrupamentos da Emissora Nacional, a Filarmónica de Lisboa, a Orquestra Sinfónica (do Conservatório de Música) do Porto, e a Sinfónica Nacional. Por outro, ao tolerar e promover uma mulher regente de orquestra, que não provinha das elites de poder ou sequer artísticas do país, o estado autoritário projetou um modernismo que estava longe de corresponder à realidade vivida. Mas esta procurada proximidade ao regime manifestou-se ainda na ocupação profissional de Natércia Couto. Em 1970, Couto foi integrada nos quadros públicos, no Gabinete do Plano do Zambeze, do Ministério do Ultramar, onde trabalhou até se reformar, já na década de 1980. Apesar de ter sido uma das mulheres profissionalmente mais bem preparadas para exercer a profissão de maestra, e apesar de ter sido “apologista do regime”, Couto dirigiu apenas cerca de uma dúzia de vezes em Portugal, entre 1957 e 1967¹⁸.

Em 1982, Couto afirmava ainda ser a “única maestrina portuguesa” em entrevista ao jornal *Correio da Manhã*, amargurada com o esquecimento a que tinha sido votada (M. T., 1982, p. 12). Em

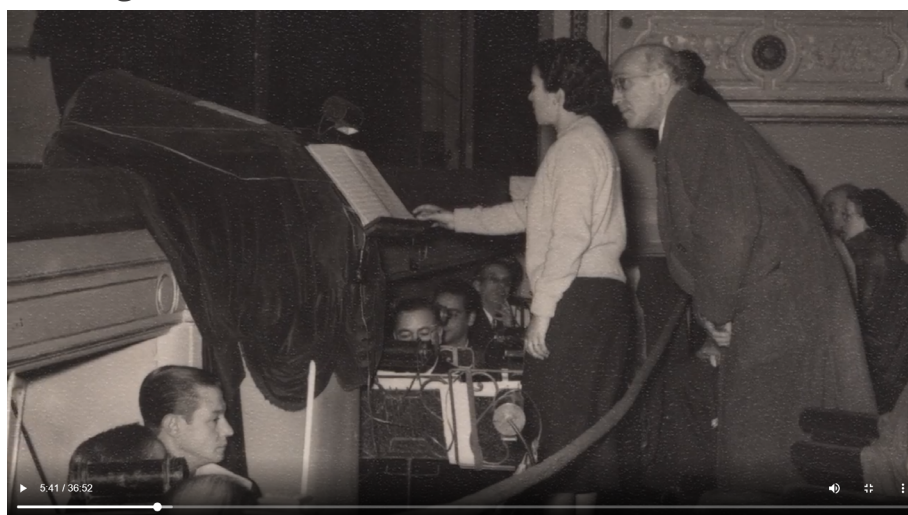
¹⁷ FNAT – Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho (1935-1974), foi um órgão estatal do regime fascista português dedicado à ocupação dos tempos livres das classes trabalhadoras.

¹⁸ Há registo de um outro concerto a 14 de Julho de 1969, na Estufa Fria, com a Orquestra Filarmónica de Lisboa, onde Couto terá dirigido obras de sua autoria, incluindo a primeira audição de Turismo em Portugal (RUMO, 1969, p. 343). Porém, o último programa de concerto do seu espólio data de 1967, na Estufa Fria, com a Filarmónica de Lisboa, e com um programa diferente.

resposta ao artigo, Elvira de Freitas escreveu ao chefe de redação daquele diário, esclarecendo que ela se tinha estreado como maestra antes de Natércia Couto (carta de Elvira de Freitas ao chefe de redação do Correio da Manhã, 1982, PT/Espólio Elvira de Freitas, Biblioteca da Universidade de Aveiro). Elvira de Freitas possivelmente desconhecia a experiência internacional de Couto, e achava que esta tinha começado a reger em 1957.

Elvira de Freitas, um Legado Difícil de Superar

Figura 2 - Elvira de Freitas e Frederico de Freitas.



Fonte: Espólio Elvira de Freitas, Universidade de Aveiro.

Descrição da imagem: Elvira de Freitas no pódio no poço de orquestra, em frente à estante, com o pai atrás de si supervisionando o seu trabalho.

Elvira Manuela Fernandes de Freitas Nobre Santos (1927-2015) foi compositora, maestra, professora e crítica musical. Filha do compositor e também maestro Frederico de Freitas (1902-1980), com ele aprendeu, e pelas mãos dele e dos círculos de sociabilidade da família, se lançou numa carreira de relativo sucesso. A sua carreira de maestra começou através do pai, que desempenhou o cargo de diretor artístico da orquestra da Emissora Nacional. Elvira de Freitas regeu pela primeira vez no âmbito de um contrato com aquela rádio estatal para um programa mensal chamado

As Nossas Melodias, que se iniciou em Agosto de 1955 e durou até 1967, quando Elvira de Freitas abandonou a direção orquestral.

Uma parte substancial da sua obra musical foi escrita no âmbito desse programa de rádio, entre originais seus e arranjos de música da autoria de outros compositores. Porém, Elvira de Freitas compôs bastante, fora deste programa, tanto antes como depois, e algumas das suas composições gozaram de bastante popularidade; fala-se essencialmente de marchas populares e de fado canção. A sua atividade de regente restringiu-se a música de carácter dito “ligeiro” e à orquestra ligeira da Emissora Nacional, o que é revelador do fenómeno extensivamente analisado na historiografia que relega as práticas musicais de mulheres músicas a estilos de música considerados inferiores e contextos de performance restritos de forma a manter a subordinação em relação às posições ocupadas por homens (POST, 1994, p. 43). Manuel Deniz Silva (2005, p. 19) defende que foi justamente através da Emissora Nacional que as políticas estatais instauraram um sistema de classificação musical binário que opunha, entre outros conceitos, “música ligeira” a “música erudita”. A atividade de regente de Elvira de Freitas foi assim instrumentalizada num ciclo dinâmico de circulação de poder: atribuindo-se ao género “música ligeira” um carácter “feminino”, subjugado, ou inferior, circunscrevia-se a prática musical das maestras a um género também ele considerado inferior, mantendo tanto o género musical como o sexo num plano de subordinação aos maestros “sérios”, de “música séria”. Ou seja, a dupla subjugação, da música e da maestra, alimentava-se mútua e simultaneamente.

Elvira de Freitas teve à sua disposição os melhores professores com quem estudar, incluindo o seu pai e Fernando Lopes-Graça, ambos através de lições particulares, tendo também passado uma temporada em Paris, com Nadia Boulanger (1887-1979) – compositora e pedagoga que tinha obtido uma visibilidade ímpar enquanto maestra na Europa e Estados Unidos nas décadas de 1930 e 1940. Porém, o legado do pai, um dos compositores mais próximos do

regime, era difícil de superar.¹⁹ Não só porque a influência musical de Frederico de Freitas era constantemente sublinhada, tendo como efeito subliminar descrever da autoria e talento próprios de Elvira de Freitas, como também devido à proficuidade da carreira de regente publicamente preponderante do pai. Ao mesmo tempo, o pai tinha em suas mãos o controlo da carreira da filha, podendo definir onde esta desenvolvia o seu trabalho e de que forma. Frederico de Freitas participou activamente das dinâmicas sexistas que dissuadiam as mulheres, e neste caso a sua própria filha, de dirigir o que se considerava música “séria”. Embora o próprio Frederico de Freitas se tenha notabilizado primeiramente no contexto da música popular, quer na revista, na música para filmes, ou em marchas e fados (SILVA, 2005, p. 374-375), o compositor reconheceu considerar o fado uma “música inferior”, sem pretensões artísticas (MARINHO, 2018, p. 12), e lamentou-se não escrever mais “música séria”, por exemplo no âmbito da companhia de bailados Verde-Gaio (SILVA, 2005, p. 376). Não é por isso surpreendente que, depois de consolidado o seu lugar na Emissora Nacional, tenha relegado à sua filha oportunidades à frente da orquestra ligeira daquele organismo enquanto o pai se dedicava àquela que considerava “música séria”.

A análise do percurso profissional de Elvira de Freitas não fica completa sem referir a proximidade sua e do seu pai ao núcleo familiar de António Ferro (1895-1956), o responsável pela *Política do Espírito* do Estado Novo. Elvira de Freitas, que conhecia Fernanda de Castro (1900-1994), esposa de Ferro, desde criança, tornou-se parte integrante do seu círculo íntimo após a morte de Ferro (MARINHO, 2018, p. 10). O círculo de amigas femininas de Castro, conhecido e frequentado por uma elite lésbica e bissexual de mulheres da capital (ALMEIDA, 2010, p. 128-129), e de que também fez parte por exemplo a pianista e compositora Nina Marques Pereira (1911-1968) (MARINHO, 2018), foi outro contexto

¹⁹ As ligações de Frederico de Freitas ao regime foram estudadas por Maria de São José Côrte-Real (2003) e Manuel Deniz Silva (2005). Não há quaisquer dúvidas quanto à colaboração de Freitas com o poder fascista. Foi ele o autor dos hinos da Legião Portuguesa e da Mocidade Portuguesa Feminina, foi também, junto com o seu amigo bailarino Francis Graça (1902-1980), um dos ideólogos da companhia estatal Verde Gaio, que dirigiu, foi um dos maestros da Companhia Portuguesa de Ópera (organizada como parte da FNAT), e foi diretor artístico da orquestra da Emissora Nacional (CÔRTE-REAL, 2003, p. 42; DOMINGOS, 2007, p. 136), entre outros cargos e convites que aceitou em organismos do estado.

em que Elvira de Freitas continuou a desenvolver a sua atividade de criadora. Fruto dessa proximidade, Freitas musicou mais de três dezenas de poemas da própria Fernanda de Castro (PEREIRA, BORGES & MARINHO, 2019). Após ter abandonado a carreira de regente, Elvira de Freitas continuou a gozar de um modesto sucesso profissional, nomeadamente no âmbito da composição e do ensino. Esta última atividade foi, para as maestras aqui analisadas, excepto Natércia Couto ou Manuela Câncio Reis, aquela que puderam continuar a exercer até ao fim de vida. Dentro de um campo cultural como a música, o ensino era a ocupação profissional mais bem tolerada ao estatuto discriminatório das mulheres, enquanto prolongamento do suposto pré-determinismo biológico de cuidadoras e educadoras.

À sombra do Estado Novo e na Sombra Historiográfica

Esta justaposição dos percursos biográficos das mulheres pioneiras na direção de orquestra em Portugal leva a dois grandes eixos de conclusões. Em primeiro lugar, percebe-se que os seus trajetos individuais foram altamente dependentes das suas afinidades políticas e dos seus círculos sociais. Em segundo lugar, este estudo revelou também dinâmicas comuns, na medida em que mesmo aquelas que tiveram mais oportunidades foram levadas a abandonar a regência orquestral - reflexo de um machismo sistémico transversal a todos os quadrantes políticos da sociedade em que viveram.

Afinidades Políticas e redes de sociabilidade

Sobre o primeiro eixo, percebe-se que as únicas mulheres que tiveram algumas oportunidades e visibilidade, conseguiram-no pela sua proximidade ao regime – tanto diretamente, como por encarnarem um ideal de feminilidade e cidadania conforme à ideologia dominante. Não obstante os diferentes graus de colaboração, tanto Berta Alves de Sousa, como Natércia Couto ou Elvira de Freitas ocuparam cargos na função pública durante o *Estado Novo*. Neste ponto, é importante referir que as dinâmicas de índole ideológica bem como de redes de sociabilidade foram comuns aos maestros do sexo masculino.

Pode parecer estranho que Francine Benoît tenha regido a orquestra de câmara da Emissora Nacional em Dezembro de 1939. Todavia, contrariamente ao que aconteceu com Berta Alves de Sousa poucos meses antes, pelo quarto aniversário da Emissora, Benoît não foi convidada a dirigir. Este concerto, tais como outras atividades suas, foi iniciativa própria.²⁰ Quiçá esperançosa pelo facto de Berta Alves de Sousa se começar a notabilizar como maestra, Benoît apresentou a proposta a Frederico de Freitas, à época maestro titular da orquestra de câmara, que por sua vez a levou à direção da estação, e lhe confirmou poucos dias depois que a proposta tinha sido entusiasticamente recebida (carta de Frederico de Freitas a Francine Benoît, 1939, BN-N33/778). A tradução desse entusiasmo, porém, é suspeita. Pouco tempo depois do concerto, o musicólogo Santiago Kastner (1908-1992) defendia-se junto de Benoît, que não tinha gostado da crítica deste, dizendo que tinha sido sempre seu defensor “frente «aos mestres» da Emissora,[...] que são tão amáveis quando falam consigo, mas quando viram as costas...” (carta de Santiago Kastner a Francine Benoît, s.d., BN-N33/877, tradução minha do francês). Contrapondo estas duas trocas de correspondência, fica a sensação que o entusiasmo relatado por Frederico de Freitas correspondia a uma atitude menos positiva do que as palavras dão a entender, aproximando-se possivelmente de um tom de escárnio. Saber desta dinâmica por meio de Kastner que era um colega em quem confiava, terá certamente

²⁰ É disso exemplo um ciclo de concertos-conferência que organizou em 1928, promovido pela Sociedade de Concertos de Lisboa, justamente no ano em que dirigiu pela primeira vez (BENOÎT, 1928, p. 2).

marcado a confiança própria de Benoît e contribuído para a demover novamente de tentar dirigir. Além do mais, o concerto não fez parte da programação regular e teve reduzida promoção ou atenção pública, contrariamente ao concerto que Berta Alves de Sousa tinha dirigido, a que se refere a figura 3.

O caso de Francine Benoît, ou o de Manuela Câncio Reis, noutra grau, demonstra como, à semelhança do que aconteceu com homens músicos, também as mulheres que ousaram envolver-se em movimentos culturais ou políticos opostos à orientação ideológica preconizada pelo regime, foram penalizadas. Indo além da vigilância policial e do saneamento de funções oficiais, as consequências traduziram-se no vazio de oportunidades profissionais e no isolamento institucional. Do lado oposto, o regime usou as carreiras de Berta Alves de Sousa, Natércia Couto e Elvira de Freitas como símbolos subtis de uma falsa atmosfera de modernidade e progresso, que colocava Portugal a par das tendências internacionais, sobretudo em países aliados da 2ª Guerra como a França, Inglaterra, ou Estados Unidos e Canadá²¹.

21 Além de Nadia Boulanger ou Ethel Stark, mencionadas neste artigo, refiram-se apenas algumas maestras que se notabilizaram no período a que este artigo se refere: Caroline Nichols (1864-1939), Frédérique Petrides (1903-1983), Antonia Brico (1902-1989), Margaret Hillis (1921-1998), Sarah Caldwell (1924-2006), Eve Queler (1931), ou Judith Somogi (1937-1988).

Figura 3 – Berta Alves de Sousa em recorte de jornal não identificado, 1939.



Fonte: Conservatório de Música do Porto.

Descrição da imagem: Recorte de jornal não identificado, anunciando o Festival Sinfónico comemorativo do 4º aniversário da Emissora Nacional, em 1939, com duas fotografias de Berta Alves de Sousa dirigindo orquestra.

Quanto ao segundo eixo de conclusões, as dinâmicas transversais, observou-se que mesmo aquelas que gozaram do favorecimento do regime desenvolveram a sua atividade de forma irregular, pontual, circunscritas a determinados contextos de performance e géneros musicais, e abandonaram cedo esse aspeto da sua atividade profissional. É isto indicativo de que a aparente aceitação destas maestras, quer pelo elevado número de público, quer pela (regra geral) favorável receção na imprensa, era puramente ilusória. E que, ao nível das interações e dinâmicas sociais do dia-a-dia, estas mulheres não gozaram de reconhecimento ou validação suficientes, e muito menos de iguais oportunidades aos seus congéneres do sexo masculino.

Há alguns fatores adicionais que importa ter em conta pela forma como interagiram com estas dinâmicas: o preconceito idadista, a apresentação física das maestras em estudo, e o facto de terem dirigido maioritariamente homens músicos – exceto as orquestras de cordas de mulheres de Francine Benoît e Berta Alves de Sousa.

O Preconceito Idadista

Francine Benoît dirigiu uma orquestra pela segunda e última vez quando tinha quarenta e cinco anos. Berta Alves de Sousa e Natércia Couto dirigiram pela última vez aos quarenta e quatro, e Elvira de Freitas aos quarenta anos. Nos casos de Berta Alves de Sousa e Natércia Couto a atividade de regência teve lugar sobretudo enquanto foram jovens e foi-se tornando cada vez mais escassa com o passar dos anos. Segundo defende Catherine McKinnon (1982, p. 541), “a objetificação sexual é o processo primário de sujeição das mulheres”. O idadismo, preconceito baseado na idade, surge aqui adjacente à objetificação sexual, considerando-se que as mulheres perdem o seu valor à medida que envelhecem uma vez que se tornam menos atraentes. Traduz-se, de forma prática, em considerar moderno, excêntrico, e passível de ser observado como uma forma de entretenimento ou puro deleite visual uma jovem mulher dirigindo um grupo maioritariamente constituído por homens - o que foi, aliás, sublinhado nalguma receção crítica aos concertos de Berta Alves de Sousa e de Natércia Couto²². Porém, considerar subversivo uma mulher ligeiramente mais velha prescindir ou pôr em segundo plano as suas responsabilidades familiares para exercer uma posição tão especializada, tão visível, e de domínio sobre outros. Afinal, o papel social da mulher baseado num determinismo biológico defendido por Estado e Igreja em iguais partes, e interiorizado por várias camadas sociais inclusivamente opostas ao regime, era a domesticidade ou, quando tal não era possível, a discricção. Valores incompatíveis com a posição de diretora de orquestra.

A Importância da Imagem

A forma como estas maestras se apresentaram em público para dirigir constituiu outro aspeto a ter em conta. Em 1939

²² Muito haveria a dizer sobre a receção na imprensa aos concertos regidos por estas mulheres, porém, e justamente porque tal estudo excederia os limites que um artigo destes apresenta, não pude desenvolver este ponto nesta ocasião.

Francine Benoît vestiu um fato, de corte tradicionalmente masculino, para dirigir – ver figura abaixo.

Figura 4 - Francine Benoît



Fonte: Centro de Investigação e Informação da Música Portuguesa - MIC.pt (www.mic.pt).
Descrição da imagem: retrato de Francine Benoît sentada, da cintura para cima, vestindo fato escuro de corte masculino.

Esta opção, além de socialmente subversiva e sinalizante da sua sexualidade não normativa, terá certamente posto em evidência o seu inconformismo com os padrões de género da época. Lembre-se que o uso de roupas do sexo oposto era proibido desde 1922, ao abrigo do artigo 25 dos Estatutos da Polícia de Segurança Pública (ALMEIDA, 2010, p. 78)²³. Pode-se eventualmente especular o tipo de comentários, senão públicos, certamente privados, que esta escolha terá causado.

Por outro lado, Berta Alves de Sousa envergava trajés femininos, ver figura abaixo, numa primeira fase na forma de vestidos compridos de tecidos fluídos e cores claras – um pouco à imagem da Canadiana Ethel Stark (1910-2012) – e um pouco mais modestas

²³ Embora esta proibição tivesse sido criada para perseguir o que chamava travestismo e que era conotado com a homossexualidade masculina, a verdade é que era usado também para oprimir mulheres, nomeadamente aquelas que ousavam começar a usar calças a partir da década de 1940 (DUARTE, 2016, p. 171). As mulheres que exerciam funções oficiais estiveram inclusivamente proibidas de usar calças até bastante tarde (DUARTE, 2016: 181), sendo que a mesma regra sobreviveu nalgumas empresas do sector privado até depois da revolução (DUARTE, 2016, p. 6).

nas últimas ocasiões em que dirigiu, o que também aconteceu com Stark mais tarde.

Figura 5 - Berta Alves de Sousa dirigindo.



Fonte: Conservatório de Música do Porto.

Descrição da imagem: Berta Alves de Sousa, de vestido de alças, comprido e fluído de cor clara, dirigindo uma orquestra no teatro de São João, Porto, 25/04/1938.

Tanto Elvira de Freitas como Natércia Couto desenvolveram a sua atividade mais tarde, na década de 1950²⁴. A imagem de Elvira de Freitas, coincidente com a sua personalidade, caracterizava-se pela modéstia: cores mais escuras, tecidos mais pesados, mas ainda assim, trajes que não subvertiam o seu género²⁵.

Natércia Couto, embora não tenha deixado de usar cabelos compridos ou saia, adaptou o fato, ajustando-o de forma a

24 Assinale-se a passagem de outra maestra por Portugal em 1954, a criança `prodígio` Gianella De Marco (1944-2010) (MOREAU, 1994, p. 357). Tendo-se estreado na direção de orquestra em 1949 no seu país de origem, Itália, De Marco realizou a sua primeira tour mundial em 1950. Em Lisboa apresentou-se no Coliseu dos Recreios dirigindo a Aída, a 11 e 16 de Maio de 1954, e Il Trovatore, poucos dias depois. Todas as récitas foram um sucesso comercial, embora Francine Benoît tenha sido bastante crítica quando à "frágil actuação" duma criança tão jovem, "em grande parte a fingir" que terá contribuído para o fraco espectáculo: "para quê insistimos, tanta pressa em exhibir uma criança que tem por força de macaquear adultos, desbaratando precoces qualidades musicais que não lhe negamos, bem pelo contrário, mas comprometendo partituras e cantores?" (BENOÎT, 1954: 6). Das fontes de que se dispõe, esta foi a única maestra estrangeira a apresentar-se em Portugal durante o Salazarismo. Porém, dada a sua precoce idade e o seu estatuto de prodígio mundial, dificilmente se poderia enquadrar a sua performance no contexto deste artigo.

25 Refira-se ainda que, por ser a única destas maestras casada e a única com descendentes diretos, Elvira de Freitas não via a sua identidade de género ou orientação sexual posta em causa, estando socialmente salvaguardada pela heteronormatividade.

evidenciar o recorte do seu corpo, e adicionando blusas de folhos, ou laços, de forma a salvaguardar alguma feminilidade.²⁶

A forma como se apresentava causou comoção na sua primeira visita ao Brasil, onde o jornal *Diário Carioca* deu especial destaque ao seu fato de corte masculino com calças e botas, tendo-a descrito como ‘amazona’ e publicado uma fotografia sua na primeira página –reproduzida abaixo.

Figura 6 - Natércia Couto na capa do Diário Carioca.



Fonte: Biblioteca Nacional Digital.

Descrição da imagem: Recorte de jornal da capa do *Diário Carioca* de 22/08/1952 onde se lê: “Amazona e Maestrina”. Na fotografia, Natércia Couto está sentada a ler um exemplar do jornal, veste fato com calças e usa botas escuras de cano alto.

Embora Couto tenha dirigido sempre de saia e até tenha usado trajes mais tradicionalmente femininos, a sua imagem ficou imortalizada na fotografia publicitária com o fato preto com saia de cetim comprida, que ilustrava os programas dos concertos que dirigiu – reproduzida aqui na sua biografia, na figura 1. O cuidado

²⁶ Refira-se que poderá igualmente ter sido um sinalizante de uma sexualidade não normativa, pois Couto nunca casou e, quando em Portugal, viveu em casa dos pais. Mas não se dispõe até à data de fontes que permitam ir além da especulação.

com a imagem de Natércia Couto é comprovado pela existência de notas manuscritas que deixou, onde descrevia o traje com que se celebrizou, comprado em Paris, e justificando o uso da saia com as normais sociais do país: “aqui [Portugal] era ridículo reger com calça estreita” (notas manuscritas do espólio de Natércia Couto, no Arquivo Municipal do Barreiro)²⁷.

Entre as exposições públicas destas mulheres, Francine Benoît e Natércia Couto salientaram-se assim pela ousadia e irreverência, particularmente Francine Benoît, que não incluiu qualquer signifi-
cante visual feminino²⁸. Dito de outra forma, enquanto que Natércia Couto contruiu deliberadamente uma imagem visualmente agrá-
dável e mercantilizável, que não deixasse de projetar autoridade, Benoît tentou apagar-se fisicamente enquanto mulher, para que a música fosse o único ponto de atenção. Este aspeto terá também contribuído para a receção e resistência a esta vertente da sua ati-
vidade, apesar da invisibilidade pública da sua apresentação na imprensa portuguesa – o que é, em si, revelador.

Orquestras de Homens e Dinâmicas Interpessoais

O facto de as orquestras profissionais serem compostas, à época, quase exclusivamente, ou muitas vezes exclusivamente, por homens, é um pormenor que terá seguramente exercido um peso inegável sobre as suas dinâmicas interpessoais. Devido ao distanciamento temporal que nos separa dos eventos em ques-
tão, e à ausência de testemunhos das próprias quatro mulhe-
res, torna-se difícil analisar e avaliar estas dinâmicas, que ficam de fora das narrativas públicas sobre a receção musical. Porém,

²⁷ Apesar da nota de Natércia Couto sugerir o contrário, o uso de trajes ditos masculinos pelas maestras era raro também fora de Portugal. Na segunda metade do século dezanove e primeiras décadas do século vinte muitas mulheres usaram a roupa para demarcar a sua feminilidade e o carácter exótico da sua atividade enquanto maestras. Recorriam a vestidos, de cores claras, que acompanhavam a moda dos trajes de cerimónia da altura. Já em meados do século vinte, a maioria das pioneiras na direção de orquestra usou trajes discretos, de cores escuras. Numa tentativa de anular a visibilidade contrastante do seu género, de projetar autoridade, e de fazer da sua prestação musical o centro da atenção, frequentemente vestiam fatos saia-casaco que se assemelhavam aos fatos usados pelos homens, à exceção da saia. A maestra holandesa Frieda Belinfante (1904-1995), é um exemplo excecional de uma maestra, lésbica e resistente antinazi, que adotou uma apresentação masculina. Mas, no seu caso, fê-lo para escapar à perseguição política e não como parte da sua persona em palco.

²⁸ Pelo menos na sua segunda aparição em 1939. Desconhece-se o que terá vestido no concerto de 1928, mas pela análise da sua biografia, é possível que tenha sido algo mais conforme aos padrões de género da época.

lembre-se o exemplo paradigmático de Nadia Boulanger. Quer os seus contratos na Europa e nos Estados Unidos, quer a receção na imprensa, quer o discurso da própria, sugeriam que a sua atividade de diretora de orquestra se desenrolou de forma pacífica e bem-sucedida e com uma “fine camaraderie” entre maestra e músicos (Boulanger *apud* BROOKS, 1996, p. 103). Porém, estudos posteriores revelaram que estes discursos camuflavam a resistência da parte de muitos músicos em se deixarem ser conduzidos por uma mulher. Na forma de protestos, e recusa de acatamento das suas indicações, Boulanger foi alvo de violência durante as suas tournées das décadas de 1930 e 1940. Contudo, e por recear que vocalizar estas vivências pudesse antagonizar ainda mais os músicos e pôr em risco contratos futuros, Boulanger optou estrategicamente por omitir do seu discurso público tais dinâmicas (BROOKS, 1996, p. 103).

Figura 7 - Natércia Couto dirigindo a Orquestra Sinfónica do Conservatório de Música do Porto.



Fonte: Espaço Memória – Arquivo Municipal do Barreiro.

Descrição da imagem: Natércia Couto dirigindo a Orquestra Sinfónica do Conservatório de Música do Porto, num concerto ao ar livre, em 1958. Veste um fato preto de saia comprida, e a orquestra parece ser exclusivamente constituída por homens.

O Portugal do *Estado Novo* não seria diferente. É seguro assumir que as dinâmicas de interação social tenham resultado em violência exercida sobre estas mulheres, que eventualmente conduziu ou, pelo menos, contribuiu para o término da sua atividade. Esta violência pode até ter sido invisível às próprias mulheres. Com efeito, apenas Natércia Couto se pronunciou publicamente sobre a ausência de oportunidades após a década de 1960²⁹, culpando o fetichismo dos maestros estrangeiros e o fim de algumas orquestras portuguesas, ambos incorreções (M. T., 1982, p.12)³⁰. Não identificou quaisquer dinâmicas políticas; nem ideológicas, nem sexistas. Elvira de Freitas justificou a sua decisão própria de abandonar a direção orquestral com falta de ambição em gozar do protagonismo e visibilidade inerentes à posição (FORTES, 1992; carta de Elvira de Freitas ao chefe de redação do Correio da Manhã, 1982, PT/Espólio Elvira de Freitas, Biblioteca da Universidade de Aveiro). Se estes discursos correspondem aquilo em que verdadeiramente acreditavam ou se preferiram esconder outras dinâmicas, nunca o saberemos.

Conclusão

A visibilidade relativa e de curta duração que Berta Alves de Sousa, Elvira de Freitas e Natércia Couto, cada uma em grau diferente, gozaram, deveu-se a negociações constantes entre uma comunidade musical resistente a aceitar mulheres regentes de orquestra ou a encará-las com a seriedade e o profissionalismo que lhes era devido, e uma performatividade ideológica: de género e de afinidade política. A fragilidade em que estas negociações assentavam e o esforço emocional que exigiam às mulheres em

²⁹ Esta ausência coincidiu com o início do fim do Salazarismo, já que Salazar foi substituído em 1968 por Marcello Caetano (1906-1980). É possível que Couto tenha tentado interceder junto de Caetano também, mas sem o mesmo sucesso, dado o carácter tecnocrata do novo Presidente do Conselho. Não obstante, conseguiu ainda assim garantir um emprego administrativo na função pública.

³⁰ Conforme Elvira de Freitas corrigiu, dando o exemplo de seu pai que dirigiu até pouco antes da sua morte em 1980, muitos maestros portugueses mantiveram-se em atividade, não obstante os ocasionais contratos com maestros estrangeiros, e a orquestra filarmónica, que Couto disse ter deixado de existir, foi integrada no teatro de São Carlos (carta de Elvira de Freitas ao chefe de redação do Correio da Manhã, 1982, PT/Espólio Elvira de Freitas, Biblioteca da Universidade de Aveiro).

questão, acabou por vencê-las. Porém, o tratamento sexista que receberam em vida não justifica de forma alguma o apagamento historiográfico de que foram alvo postumamente. A quase ausência destas mulheres, e particularmente das suas carreiras de maestras, das histórias da música e da cultura portuguesa demonstra, por seu lado, que as dinâmicas sexistas não se limitam ao passado e a ditames culturais ultrapassados de um regime derrubado; pelo contrário, elas persistem entranhadas no tecido académico, parte integrante do tecido social.

Mais de meio século depois dos últimos concertos destas maestras, é ainda desafiante pensar em nomes de mulheres que se notabilizam na direção de orquestra em Portugal, o que sugere que no âmbito da música profissional pouca coisa mudou. Joana Carneiro é, em 2021, a única maestra Portuguesa com atividade regular de âmbito profissional e que goza de reconhecimento público.

Referências

ALMEIDA, São José. **Homossexuais no Estado Novo**. Lisboa: Sextante Editora, 2010. 240 p.

ARTIAGA, Maria José. "Josephine Amann, uma maestrina entre a Europa, os Estados Unidos e Portugal na 2.ª metade do século XIX". In **Exilience au féminin dans le monde lusophone (XXe-XXesiècles)**. Eds. Maria Graciete Besse, Maria Araújo da Silva, Ana Paula Coutinho, Fátima Outeirinho. Paris: Éditions Hispaniques. p. 291-299.

BARTLEET, Brydie-Leigh. "Female Conductors: The Incarnation of Power?" **Hecate**, 29(2), 2003, p. 228-234.

BENOÎT, Francine. Francine Benoit. **Diário de Lisboa**, n.2125, 14/03/1928, p.2.

BENOÎT, Francine. A Orquestra Feminina Portuguesa. **Diário de Lisboa**, n.2433, 16/03/1929, 2019, p. 192.

BENOÎT, Francine. "O Trovador" no Coliseu. **Diário de Lisboa**, n.11302, 22/05/1954, p.6.

BOLÉO, Luísa de Paiva & Margarida PEREIRA-MULLER. **As Primeiras – Pioneiras Portuguesas num Mundo de Homens**. Lisboa: A esfera dos livros, 2019. 192 p.

BROOKS, Jeanice. Noble et grande servante de la musique: Telling the Story of Nadia Boulanger's Conducting Career. **The Journal of Musicology**, 14(1), 1996, 92-116.

CÂNCIO REIS, Manuela. **A passagem – uma biografia de Soeiro Pereira Gomes**. Lisboa: Editorial Caminho.

COOK, Nicholas. **Music: a very short introduction**. Oxford: Oxford University Press, 2000. 160p.

CÔRTE-REAL, Maria de São José. "Frederico de Freitas e as Instituições do Estado Novo". **Frederico de Freitas (1902-1980)**, catálogo da exposição. Lisboa: Museu da Música, 2003. p.39-45.

DOMINGOS, Nuno. **A Ópera do Trindade** – o papel da Companhia Portuguesa de Ópera na "política social" do Estado Novo. Lisboa: Lua de Papel, 2007. 224 p.

DUARTE, Cristina. **O género como espartilho: moda e feminismo(s)**. Dissertação de doutoramento em Sociologia. Lisboa: FCSH – Universidade Nova de Lisboa, 2016.

FORTES, Nuno (realizador), **O que é feito de si? – Elvira de Freitas** [documentário televisivo]. Lisboa: RTP 2, 1992.

MCKEE, Abaigh. (s.d.). Clemens Krauss (1893-1954). **Music and the Holocaust**. Disponível em <<https://holocaustmusic.ort.org/politics-and-propaganda/third-reich/clemens-krauss/>> Acesso em 10/04/2021.

MCKINNON, Catherine. Feminism, Marxism, Method, and the State: An agenda for Theory. **Signs**, 7, 1982, 635-658.

MOREAU, Mário. **Coliseu dos Recreios: Um Século de História**. Lisboa: Quetzal Editores, 1994.

PALMER, Tony (dir.) & Renart BIENERT & Sabine BAUER (prods.). **The Salzburg Festival – A Brief History** [documentário]. Tony Palmer Films, 2006.

PAZ, Ana Luísa Fernandes. As eternas aprendizes de Euterpe. **Análise Social**, n. 228, 2018, p.548-570.

PEREIRA, André Vaz, Nery Borges de OLIVEIRA, Helena MARINHO. **Catálogo das obras musicais de Elvira de Freitas na Biblioteca da Universidade de Aveiro**. Aveiro: UA Editora, 2019.

POST, Jennifer C. Erasing the boundaries between Public and Private in Women's Performance Traditions. **Cecilia Reclaimed: feminist perspectives on gender and music**. Eds. Susan C. Cook & Judy Tsou. Chicago: University of Illinois Press, 1994, p. 35-51.

RIBEIRO, Armando. Ainda a Ópera Portuguesa. **Diário de Lisboa**, n. 4855, 25/05/1936, p.6.

SILVA, Manuel Deniz. Sindicato dos Músicos. **Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX**. Dir. Salwa Castelo-Branco. Lisboa: Círculo de Leitores, 2010, p.1218-1224

SILVA, Manuel Deniz. «La musique a besoin d'une dictature»: musique et politique dans les premières années de l' **Etat nouveau portugais (1926-1945)**. Thèse de doctorat Esthétique, sciences et technologie des arts». Paris: Université de Paris 8, 2005.

VIEIRA, Ana Sofia de Sousa. **Estudio de la actividad musical, compositiva y crítica de Francine Benoit**. Tesis doctoral en Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal. Salamanca: Fac. de Geografía e História, Univ. de Salamanca, 2011.

VIEIRA, Ernesto. **Dicionário biográfico de músicos portugueses: História e bibliografia da música em Portugal** (Vol 1). Lisboa: Tipografia Matos Moreira & Pinheiro, 1900, p. 559.

VIEIRA DE CARVALHO, Mário. **Pensar a Música, Mudar o Mundo: Fernando Lopes-Graça**. Porto: Campo das Letras, 2006, p. 268.

"MAESTRINA EM TRAJES DE AMAZONA". **Diário Carioca**, n.7.404, 22/08/1952, pp.1,12.

Agradecimentos

A autora agradece a Helena Marinho, Manuel Deniz Silva, Maria José Artiaga, Filipe Gaspar, Mariana Calado e Hélder Sá pelos seus contributos no acesso a fontes para este artigo.

Publisher

Universidade Federal de Goiás. Escola de Música e Artes Cênicas. Programa de Pós-graduação em Música. Publicação no Portal de Periódicos UFG.

As ideias expressadas neste artigo são de responsabilidade de seus autores, não representando, necessariamente, a opinião dos editores ou da universidade.