

1. INTRODUÇÃO

Francine Germaine van Gool Benoît nasceu a 30 de Julho de 1894, em Périgueux, e morreu a 27 de Janeiro de 1990, em Lisboa. Filha de pai francês, Paul Théodore Clément Benoît, e mãe belga, Marie Victorine van Gool Benoît, veio para Portugal com os pais em inícios de 1906 e para sempre ficou ligada ao país e à sua cultura musical. Ao longo de uma extensa e activa vida, Benoît foi professora de ensino musical e de canto coral, pianista, compositora, ensaísta e crítica e cronista musical em muitos e diferentes periódicos. São estas duas últimas vertentes o objecto de estudo do presente trabalho.

A crítica musical jornalística é, em primeiro instância, uma peça de carácter estético porque nela se faz a apreciação de um acontecimento ou espectáculo. Contudo, a crítica revela muito mais do que o gosto de quem a produz, ilustra o ambiente e a vida musical de um lugar e de uma época. A regularidade com que é feita, acompanhando as temporadas de música ao ritmo do periódico em que é publicada, permite traçar as vivências musicais, conhecer o repertório que habitualmente era levado às salas de concerto, que compositores e obras eram interpretados, por quem, quando e onde eram interpretados e, sobretudo, saber como eram recebidos. Deste modo, a crítica revela também aspectos relacionados com as políticas culturais e sociais, essenciais para se perceber melhor a época musical que se vivia, e tem, portanto, um carácter documental. Tudo isto se encontra nas críticas e crónicas de Benoît, que são testemunhos da vida musical em Portugal de grande parte do século XX e são também testemunhos do modo de pensar e dos gostos de uma pessoa. Por isso este trabalho não é sobre (ou apenas sobre) crítica musical, mas sobre as críticas e crónicas musicais de Francine Benoît.

O trabalho estrutura-se em duas partes, uma primeira, introdutória e de contextualização, em que se apresenta o objecto – a crítica musical –, a autora – Francine Benoît –, e o meio – os periódicos para os quais colaborou. No capítulo sobre os periódicos, cada um é caracterizado a partir da identificação da data de saída do primeiro número e do tempo de vida da publicação, da referência da propriedade ou de

directores e editores no momento da fundação, assim como de alguns dos colaboradores mais destacados, da identificação de conteúdos habitualmente abordados e do espaço concedido à música, em particular à crítica musical. Quando o periódico assim o exige, outros aspectos mais particular poderão ser evocados. A caracterização dos periódicos diz respeito, sobretudo, ao tempo que coincide com a colaboração da Benoît. Procurou-se ainda, para além de descrever sumariamente que tipo de peças de Benoît foram publicadas, indicar que outros críticos musicais colaboraram nos mesmos a par de Benoît, de modo a esboçar um necessário levantamento do círculo da crítica musical em Portugal. Na segunda parte é feita a análise do conteúdo das críticas e dos temas da vida musical presentes nas críticas e crónicas de Benoît, que revelam as suas preocupações em relação à situação da cultura musical em Portugal. Num capítulo final é abordada a recepção dos seus textos críticos, dando particular atenção ao debate que alguns comentários originaram. Em anexo são apresentadas todas as peças de Benoît publicadas nos periódicos consultados. Estão organizadas por periódico, data, número, ano, página(s) e título.

Benoît estreou-se na crítica musical ainda nos anos 20 do século XX e manteve-se nessa actividade até quase ao final da sua vida. Este trabalho, no entanto, restringe-se aos primeiros trinta anos de actividade de Benoît. A esse período corresponde a colaboração nos seguintes órgãos de imprensa: *A Batalha*, suplemento literário do jornal com o mesmo título, os diários *A Informação* e *Diário de Lisboa*, as revistas literárias *Seara Nova*, *Vértice*, *Revista de Portugal*, *Mundo Literário*, *Afinidades* e *Fradique*, as publicações de carácter mais generalista e cultural *Ilustração*, *Ver e Crer*, *O Globo* e *Sonoarte*, a revista de puericultura *Os Nossos Filhos*, as revistas de música *Arte Musical*, *De música* e *Gazeta Musical*, e ainda dois boletins de associações, o *Boletim do Sindicato Nacional de Crítica* e o *Boletim da Associação Feminina Portuguesa para a Paz*. Poderá ter também colaborado com *Eco Musical*, o que não foi possível comprovar. Destes periódicos fez-se o levantamento e recolha total das peças que Benoît escreveu para eles, excepto no caso do *Diário de Lisboa* em que, perante a grande quantidade de críticas publicadas anualmente, se optou por fazer a recolha exaustiva entre os anos 1926-1934. O volume global de críticas desses nove anos permitem traçar uma perspectiva da linguagem e do tipo de observações feitas aos espectáculos e a compositores, obras e intérpretes. Procedeu-se depois à recolha de

algumas críticas entre 1945-1950 para verificar se existiria ou não uma continuidade do modelo lançado nos primeiros anos e do estilo de escrita.

As razões para a definição deste âmbito cronológico entre meados dos anos 20 (mais concretamente 1924, ano em que escreve duas crónicas para *A Batalha*) e 1950, prendem-se, em primeiro lugar, com a dificuldade que seria abordar toda a carreira de Benoît com alguma profundidade no formato actual de uma dissertação de mestrado. Além disso, este período corresponde sensivelmente à primeira metade da carreira de Benoît na imprensa periódica. Corresponde igualmente ao tempo de existência de grande parte daqueles periódicos. Muitos fundaram-se e extinguiram-se ao longo dos anos 30 e 40; apenas *Vértice*, *Seara Nova* e o *Diário de Lisboa* se mantêm para lá de 1950. O *Boletim da Associação Feminina Portuguesa para a Paz* também, mas termina logo em 1952. *Gazeta Musical* inicia a sua publicação precisamente em 1950, e foi considerada para este trabalho por Benoît ter feito parte do corpo fundador da revista e por ser mais uma publicação especificamente sobre música, o que permitiria a comparação do tipo de linguagem usada entre os periódicos.

Esta baliza temporal (entre os anos 1920 e 1950) corresponde também a um período histórico muito específico, entre os últimos anos da I República e a consolidação do Estado Novo. A 28 de Maio de 1926, o marechal Gomes da Costa liderou um golpe militar que pôs fim à I República e instaurou a ditadura militar. Esta durou até 1933, ano em que entrou em vigor a nova Constituição e foi institucionalizado o Estado Novo. Logo após a aprovação da Constituição (9 de Abril de 1933), foram tomadas medidas como a reorganização da censura prévia, a criação da Polícia de Vigilância e Defesa do Estado, PVDE (PIDE, Polícia Internacional e de Defesa do Estado, a partir de 1945), e foi criado o Secretariado de Propaganda Nacional, SPN (em 1944 rebatizado Secretariado Nacional de Informação, SNI), que tinha como objectivo a protecção e orientação das artes e dos espectáculos. Durante a segunda metade dos anos 30, o Estado Novo afirmou-se económica, política e institucionalmente. Os poderes foram concentrados no Governo e na figura do chefe de Governo, a Igreja era forte aliada na educação das massas para os valores defendidos pelo regime e em 1936 foram criadas duas milícias que serviam os mesmos propósitos de enquadramento da população na ideologia do regime, a Mocidade Portuguesa e a Legião Portuguesa. Ao

mesmo tempo, limitaram-se as liberdades de associação, de imprensa e de expressão de pensamento, com forte controlo da polícia política. O equilíbrio económico-social conseguido nos anos 30 perdeu-se durante a Segunda Guerra Mundial, em relação à qual Portugal se proclamou estrategicamente neutral. Cresceu o descontentamento interno e a agitação social, propícios à reorganização da oposição, e a vitória aliada e consequente derrota dos regimes fascistas da Europa central contribuíram para uma certa abertura por parte do regime português. Contudo, o regime resistiu à crise aberta pela guerra e à crise do pós-guerra e combateu a oposição, prosseguindo a sua campanha.

A metodologia seguida neste trabalho começou por ser, como já evocado, o levantamento dos periódicos para os quais Benoît colaborou até 1950 e a respectiva recolha das peças jornalísticas que escreveu, independentemente do seu conteúdo. Encontraram-se não só críticas a espectáculos de música ou crónicas subordinadas a temas da cultura musical, mas também recensões críticas a livros de música e artigos e pequenos textos motivados pela contemplação de uma paisagem, por uma ida a uma exposição de pintura ou por um simples pensamento. Consideraram-se as críticas musicais e as peças que revelavam alguma coisa sobre a ideologia político-cultural de Benoît e as suas preocupações quanto ao estado da vida musical em Portugal.

Para o estudo das críticas, partiu-se da análise daquelas publicadas no *Diário de Lisboa* por constituírem o maior património crítico de Benoît. Procurou-se ver que tipo de linguagem usava, de que modo fazia a crítica às obras e compositores e de que forma se dirigia aos intérpretes, a que aspectos técnicos e de interpretação estava mais atenta e que mais valorizava num músico. Desta forma pretendeu-se traçar um modelo ou tendência comum às críticas musicais que, por comparação, se procurou nas que foram publicadas em outros periódicos. Aí levantou-se também a questão de se a linguagem usada se mantinha ou se, no caso específico das revistas de música, se tornava mais especializada.

Embora este tipo de peças jornalísticas sejam importantes documentos para a História da música de um país ou época, não é esse o objectivo deste trabalho. Para isso

seria preciso comparar estas críticas e crónicas com as de outros autores, além de que este trabalho é dedicado a Francine Benoît, às suas críticas e crónicas e à sua visão da vida musical lisboeta das décadas de 20, 30 e 40 do século XX. A escolha de Benoît e das suas críticas e crónicas para objecto de estudo surgiu na sequência de um trabalho realizado para uma cadeira de licenciatura sobre a revista *Ilustração*, quando pela primeira vez me cruzei com o seu nome, embora não tenha constituído a primeira escolha de tema da tese. Ao longo do trabalho de investigação, depressa Benoît se revelou uma personalidade que bem merece ser mais conhecida e cujo estudo é mais um contributo para o conhecimento da História da música em Portugal durante o século XX. Foi uma figura que atravessou quase todo o século passado, participando activamente na vida musical, e foi uma figura excepcional que se bateu pelos seus direitos, tomou parte da oposição durante o regime ditatorial e, numa sociedade patriarcal, sempre foi independente e trabalhou.

A maioria dos periódicos foram consultados na Biblioteca Nacional de Portugal, as revistas *De Música* e *Arte Musical*, no serviço de música. O *Diário de Lisboa*, acessível na sala de leitura geral, encontra-se também digitalizado e de livre acesso no site da Fundação Mário Soares. *A Batalha*, *Mundo Literário*, *Os Nossos Filhos*, *Afinidades* e *O Globo*, foram consultados na Hemeroteca Municipal de Lisboa. *Gazeta Musical*, em mau estado e sob autorização para consulta na Biblioteca Nacional, foi-me disponibilizada na Academia dos Amadores de Música. Do *Boletim do Sindicato Nacional de Crítica* só foi possível consultar dois números e desconhece-se a continuidade da publicação. Não houve também oportunidade de aceder aos arquivos do sindicato ou sequer contactar a entidade que actualmente corresponde a esse sindicato. Também não foi possível consultar na íntegra *Boletim da Associação Feminina Portuguesa para a Paz*, em parte porque era distribuído entre as sócias. Um número está acessível na sala de leitura geral da Biblioteca Nacional, outros dois encontram-se na caixa 21 do espólio de Maria Lamas.

O espólio de Francine Benoît reparte-se por três instituições. Logo em 1991, correspondência, manuscritos autógrafos, fotografias e outros documentos pessoais foram doados à Biblioteca Nacional e encontram-se guardados no serviço de reservados, com a cota N33. Na mesma altura, livros e partituras foram oferecidos para a biblioteca

da Academia dos Amadores de Música, biblioteca que actualmente não se encontra em funcionamento. Recentemente, foram doados para o centro de documentação do departamento de Ciência Musicais, da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, mais livros que constituíam a biblioteca pessoal de Benoît, material que está a ser catalogado com a cota Esp. FB.

2. CRÍTICA

O crítico é aquele que fala ou escreve sobre uma obra de arte, fazendo uma reflexão e julgamento daquilo que leu, observou ou ouviu. A crítica que daí resulta, embora pertença ao domínio privado ganha uma dimensão pública ao ser lida ou ouvida por outras pessoas que a aceitam ou contestam. O grau de aceitação varia, sobretudo, consoante a autoridade que é atribuída ao crítico. Stern distingue dois tipos de críticos de arte: profissionais (a cujo discurso é reconhecida importância), e amadores que, por sua vez, subdivide em conhecedores, cujo julgamento ainda é respeitado, e não conhecedores, que apelida de *épiciers* e que não possuem qualquer autoridade, não tendo, por isso, projecção mediática (ao contrário dos profissionais que muito possivelmente exercem a sua actividade em periódicos mais ou menos especializados). Estas atribuições são baseadas nos conhecimentos do sujeito e no próprio objecto de crítica; tomando o caso de Francine Benoît, ela era considerada crítica profissional em relação à música erudita mas, para criticar pintura renascentista, por exemplo, estaria certamente num nível mais amador, baseando o seu julgamento sobretudo em impressões imediatas.

Ao longo de toda a História Ocidental produziram-se discursos críticos em torno das obras de arte, mas é durante o século XVIII, no âmbito da cultura Iluminista em Inglaterra, que a crítica se institucionaliza como uma disciplina especializada e autónoma, a par da Estética e da História de Arte. No entanto, ao contrário da Estética, a crítica reflecte sobre “a experiência da obra concreta”, e distinguia-se da História de Arte pois referia-se fundamentalmente à produção artística que lhe era contemporânea¹.

A crítica surge num contexto específico em que, segundo Argan, o conceito de qualidade “toma o lugar do conceito de *belo*”². Nos mercados de arte procuravam-se as melhores obras, lutando-se contra o mercado paralelo de cópias e falsificações, tornando-se por isso necessária a existência de um conjunto de indivíduos reconhecidos como capazes de identificar o autêntico.

1 FERREIRA, Vítor Sérgio, “Do lugar da crítica”, in *Análise social*, vol. XXX (134), 1995 (5.º), p. 978.

2 ARGAN, Giulio Carlo, *Arte e crítica de arte*, trad. Helena Gubernatis, Lisboa, Estampa, 1995, p. 133.

É igualmente neste período (século XVIII), que Habermas identifica uma alteração nos sistemas de representação, o que viria também a contribuir para o surgimento e desenvolvimento da actividade crítica. Em salões, cafés e sociedades literárias, grupos de pessoas privadas, pertencentes à burguesia (classe social então em ascensão), começam a debater assuntos do interesse geral que antes eram monopolizados por uma *esfera* representativa das cortes e da Igreja. É uma esfera pública burguesa (*bürgerliche Öffentlichkeit*) que emerge, caracterizando-se pelo uso público da razão e, consequentemente, “por princípios de crítica, de transparência e de igualdade”³, em oposição ao sistema anterior que se distinguiu por um tipo de “publicidade” em que os representantes da aristocracia e da corte se apresentavam como autoridade perante o povo.

Os assuntos discutidos nesses salões, cafés e sociedades (espaços públicos), assumem um carácter geral ou universal, tanto no seu valor como na sua acessibilidade pois cultiva-se o princípio de que cada um tem a possibilidade de julgar uma pintura, um livro ou uma peça de teatro ou musical, o que tem como consequência a democratização da cultura. Além da discussão de acontecimentos culturais e artísticos, também se desenvolve uma consciência política, favorecida pela circulação de jornais. Pode-se, assim, considerar que a imprensa contribuiu para o fomento e afirmação da esfera pública burguesa, tal como esta motivou o desenvolvimento da imprensa literária e artística: “As instruments of institutionalized art criticism, the journals devoted to art and cultural criticism were typical creations of the eighteenth century.”⁴ Há uma estreita relação entre o desenvolvimento da actividade crítica e o da imprensa periódica, e que se afirma ainda mais a partir do momento em que o crítico de arte passou a exercer a sua actividade nos periódicos, comentando exposições, livros, peças de teatro, concertos e obras musicais.

As primeiras críticas musicais apareceram em jornais generalistas do século XVIII que incluíam no fim de uma ou mais páginas uma rubrica de opinião sobre música. Este folhetins (do francês *feuilleton*) substituem, em parte, a circulação de

3 SILVA, Filipe Carreira de, *Espaço público em Habermas*, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais, 2002, p. 18.

4 HABERMAS, Jürgen, *The structural transformation of the public sphere: an inquiry into a category of Bourgeois Society*, trad. Thomas Burger, Cambridge, Polity, 2003, p. 41.

panfletos polémicos que até meados do século XVIII era o meio dominante para a circulação de pareceres e comentários que alimentavam o debate público.

Ao sair dos salões e academias para os jornais, o crítico de arte alargou ainda mais o seu âmbito de influência e de participação na construção de uma opinião pública. Na segunda metade do século XIX, a crítica funciona, inclusive, como um auxílio à produção e afirmação da arte pois é como que um intermediário entre os artistas/produtores e o público/consumidor. Este papel ganha maior significado com as primeiras vanguardas, cujas linguagens não são apreendidas pela maioria dos leigos e mesmo por outros artistas. Contudo, se por um lado o crítico serviu de intermediário procurando aproximar o grande público dos artistas, por outro isto serviu para marcar ainda mais um fosso entre os dois pólos (criador e consumidor) porque se passou a contar com a presença mediadora e orientadora do crítico.

Ao longo do século XX, com a disseminação de novos géneros musicais e a multiplicação de públicos, a crítica alargou o seu campo e alargou-se a novos campos, como ao da internet. A possibilidade de livre colocação de opiniões em blogs e outras superfícies permite uma partilha universal de juízos por qualquer pessoa, independentemente da sua formação. Esbate-se a barreira entre profissionais e amadores e, mais uma vez, cabe ao leitor atribuir-lhes importância e seleccionar.

Historicamente, a crítica fazia-se sobre obras novas, ou de criação recente, situação que se alterou sobretudo a partir do pós-Segunda Guerra Mundial com a progressiva fixação de um repertório clássico e a pouca expressão da música contemporânea nas salas de concerto. Surge também a crítica a gravações de música que, ao contrário daquela de concertos, não tem um carácter efémero e é dirigida a um novo tipo de “consumidor”.

Embora assim possa ser entendida, a acção do crítico não se restringe à de mediador entre artista e público ou de orientador das escolhas. Neste sentido, assume-se também como condutor “no modo de olhar, pensar e discutir sobre esses mesmos

objectos”⁵, e o seu papel, mais do que de informador, toma uma atitude de pedagogo ou de formador dos seus leitores. Esta posição pedagógica não deve ser entendida de forma totalitária; o crítico procura sobretudo proporcionar ferramentas e exemplos de como se pode fazer a apreciação à obra de arte que vá para além do simples e imediato “gostar”.

A relação que se estabelece entre crítico e leitor depende essencialmente da posição que este último assume perante a obra de arte. No caso específico da música, há quem procure informação sobre o que aconteceu, razões para adquirir um bilhete para um concerto ou uma gravação, ou indicações sobre modo de interpretação. Cone expõe isso mesmo: “What does a music lover expect of such a critic? The consumer wants to know how to buy; the musicians wants to know how to play or to compose; what does the music lover wants to know? In the broadest sense, he wants to know how to listen. The critic, has I have suggested, is a teacher of appreciation at the highest level.”⁶

O crítico age também como “produtor de notoriedade pública”⁷ pois ao dar atenção a um determinado acontecimento, atribui-lhe maior relevância cultural e um valor específico sobre todos os outros acontecimento que não foram objecto de crítica.

2.1 O PROCESSO DE ESCRITA DA CRÍTICA

Armand Machabey apresenta no seu estudo sobre a crítica musical aquelas que ele considera serem as regras para a produção de um julgamento crítico, expostas pela ordem natural dos acontecimentos: “1) Audition; 2) Conscience de la réaction spontanée; 3) Jugement subjective provisoire (individuel ou au besoin collectif); 4) Recherche d’un jugement raisonnée: 4.1) Analyse des différents éléments de l’œuvre, 4.2) Son intégration dans le milieu contemporaine, 4.3) Choix d’une référence appropriée, 4.4) Comparaison du complexe à juger avec la référence; 5) Confrontation

⁵ FERREIRA, *op. cit.*, p. 990.

⁶ CONE, Edgard T., “The authority of music criticism”, in *Music: a view from Delft*, The University of Chicago Press, Chicago, 1989, p. 99.

⁷ FERREIRA, *op. cit.*, p. 988.

de ce résultat prédominant avec les facteurs accessoires (psychologie de l'œuvre, du compositeur, etc.); 6) Formule synthétique du jugement.”⁸

Estas regras baseiam-se em três momentos distintos: em primeiro lugar, claro, a audição, que deve ser atenta e activa porque só dessa forma há uma reacção espontânea e imediata à obra, o tal “julgamento subjectivo” (ponto três), que não é ainda o definitivo. O crítico deve, depois, submeter estas primeiras impressões à reflexão e interrogar-se sobre as suas causas. Tal passa pelo conhecimentos da obra em questão, pelo seu enquadramento numa época e género e pela comparação com outras obras-tipo que sirvam de referência. Finalmente, após a avaliação de todos estes dados, o crítico pode formular o julgamento e divulgá-lo. Em suma, estas regras implicam que o crítico possua uma grande bagagem cultural e referências musicais e de interpretação que sirvam de ponto de comparação (etapa a que Machabey dá grande importância). O autor mostra com isto que fazer uma crítica musical sustentada nunca se pode limitar às impressões imediatas e mais pessoais motivadas por questões de gosto, dependendo muito da formação, conhecimentos e memória do próprio indivíduo.

Na crítica a réclitas de ópera, o espectador encontra-se perante dois tipos de linguagem, musical e teatral, que se completam. Ao fazer a crítica, o crítico deve ter também em consideração a parte cénica, principalmente se se tratar de uma concepção da ópera como criação e não simples reprodução, em que a cenografia não ilustra só o ambiente que envolve o enredo da ópera mas tem algo em particular a dizer. A partir dos anos 20 do século XX, começou a tornar-se prática mais comum a colocação da parte cénica no centro da representação, sendo por isso importante a compreensão daquilo que é posto em cena para se entender o espectáculo no seu todo. O crítico menos atento ou sem qualquer tipo de preparação pode-se tornar assim mais amador diante de uma tal réclita de ópera.

A escrita, momento em que o crítico exterioriza a sua opinião, está sujeita a diversas condicionantes, tanto da parte do objecto de crítica como do espaço em que será publicada. A linguagem e os conteúdos das críticas musicais naturalmente variam de espectáculo para espectáculo, de concerto para concerto. Haverá aquelas que avaliam

8 MACHABEY, Armand, *Traité de la critique musicale*, Paris, Richard-Masse, 1946, p. 111.

essencialmente as prestações dos músicos, olhando individualmente para os solistas (no caso de os haver), e aquelas que se referem sobretudo a características das obras interpretadas ou aos compositores. Se o crítico faz a apreciação da interpretação, necessariamente está-se a referir também à obra musical, sendo ao mesmo tempo uma crítica a essa obra. Desta forma, o crítico pode ser visto também como um intérprete. Não se limita a ser o repórter que relata o que aconteceu num determinado concerto, através das suas palavras transporta o leitor ao longo das obras, apresentando uma visão de como a música soa ou deveria soar (ou, em certos casos, como não deveria soar).

Pode-se questionar então se é feita uma crítica à interpretação ou à obra/partitura. Partindo da noção de que a peça musical só existe quando tocada, a impressão que se tem de uma composição depende directamente da interpretação. Ao mesmo tempo, “(...) the only significant way in which the critic can interpret the performance is to relate it to his own view of the composition. That inevitable means a comparison between two perceptions of the composition, the performer's and the critic's own, and hence two conceptions of its proper performance.”⁹ Não só se torna difícil separar a avaliação da interpretação da obra em si como para isso contribuem todas as anteriores experiências dessa mesma obra. Ou seja, a crítica é mais aprofundada quanto mais meios de comparação existirem (como afirmava Machabey). Da mesma forma, haverá uma maior tendência para explicar as características da obra se esta for relativamente desconhecida. Isto nota-se, nomeadamente, em algumas críticas de Francine Benoît às primeiras audições da *Missa em ré* de Beethoven e de *Béatitudes*, de César Franck, por exemplo.

A crítica musical parte, então, de uma linguagem musical para uma linguagem literária, surgindo da fricção destas duas linguagens distintas. Barthes fala da crítica como uma linguagem segunda: “la critique est discours sur un discours; c'est une langage second, ou *méta-langage* (...), qui s'exerce sur une langage premier (ou *langage-objet*).”¹⁰

9 CONE, *op. cit.*, p.102.

10 BARTHES, Roland, “Qu'est-ce que la critique?”, in *Essais critiques*, Paris, Éditions de Seuil, 1964, p. 255.

Esta distinção das linguagens acentua-se no caso da música porque, em certas situações, o crítico procura descrever uma expressão que pode não representar sentimentos nem possuir outro conteúdo para além do seu próprio conteúdo musical. Na perspectiva de Hanslick, é em características da música que se podem encontrar determinados sentimentos que, no entanto, a música nunca “representa”. São “certos domínios de ideias” que são representadas, ideias que se referem a modificações audíveis de tempo, da força e das proporções e que se traduzem em noções de crescimento, de esmorecer, de pressa ou de hesitação. Mas são sempre ideias abstractas que se podem obter pela contemplação da obra pois, sublinha Herzog, “(...) music can represent only the dynamic properties of emotion, never the emotions themselves.”¹¹ Isto significa que, muitas vezes, o crítico musical recorre a palavras da vida emocional e a metáforas para descrever a sensação que lhe imprimiu a música. São termos, eles próprios abstractos, usados figurativamente.

Também se pode recorrer a conceitos mais específicos da música, mas isso acarreta um outro problema. O crítico que escreve para um jornal deve dirigir-se a todo o leque de possíveis leitores desse jornal e alguns termos musicais podem ser demasiados técnicos e especializados para a maioria dos leitores. Por vezes, são até desnecessários para os propósitos do periódico e o interesse do leitor que apenas pretendem, respectivamente, informar e saber o que se passou e como se passou. Quanto mais especializado for o periódico- e, portanto, menos diferenciado for o círculo de leitores desse periódico-, mais técnica e específica pode ser a linguagem utilizada.

Griffiths sintetiza bem a questão da linguagem a usar: “Quoi qu'il en soit, une métaphore bien tournée sera sans doute beaucoup plus éloquente que n'importe quelle description technique.”¹²

11 HERZOG, Patricia, “Music criticism and musical meaning”, in *The journal of aesthetics and art criticism*, vol. 53, n.º 3 (Summer 1995), p. 301.

12 GRIFFITHS, Paul, “Objectifs de la critique musicale”, in *Musiques Encyclopédie pour le XXème siècle*, 2 – *Les savoirs musicaux*, Paris, Actes Sud/ Cité de la Musique, 2004, p.1061.

2.2 A CRÍTICA EM PORTUGAL – ANOS 20-1950

Esta secção baseia-se em artigos de opinião sobre o que se produzia em matéria de crítica em Portugal, escritos por António Ferro para o *Boletim do Sindicato Nacional de Crítica*, Fernando Lopes-Graça para a revista *De Música* e F. Bagulho, João Blanc de Portugal e Pedro de Sousa para a *Arte Musical*, bem como num artigo não assinado da revista *Lyra*. A partir deles é possível traçar o ambiente geral da crítica em Portugal, dos seus vícios e dos requisitos considerados necessários para se poder ocupar o lugar de crítico.¹³

Qual a situação da crítica em Portugal? Ou, por outras palavras, como é que a crítica em Portugal era vista e apreciada?

Os críticos à crítica eram unânimes: existiam críticos, “polulam como cogumelos” conforme escrevia Bagulho, mas não havia crítica. Claro que a esta epidemia escapavam “três ou quatro pessoas”, que eles nunca discriminavam. Um dos principais problemas apontados era que a necessidade em cumprir os horários e as exigências da redacção do jornal implicava que as críticas fossem escritas à pressa, sem haver tempo para reflexão após os concertos que, invariavelmente, acabavam já muito tarde (Francine queixava-se disso mesmo, exclamando, no final da crítica publicada no *Diário de Lisboa* a 13 de Março de 1937: “Meu Deus! Mas porque acabam estes concertos tão tarde?”). Além disso, o espaço que os críticos dispunham era limitado e pré-definido pelo jornal, o que condicionava a composição e a extensão do texto (realidade não exclusiva desta época pois, no seu artigo sobre a crítica musical, Griffiths indica o espaço disponível para o texto como um dos domínios que o crítico não regula, a par da escolha dos títulos, ilustrações ou disposição dos elementos na página, tudo a

13 S.A., “Os críticos musicais – A quem está entregue, no nosso paiz, a pesada tarefa de indicar o caminho que conduz ao Belo Supremo”, in *Lyra*, Janeiro 1928, ano 2, n.º 7, pp. 8-10.

BAGULHO, F., “Críticos musicais”, in *Arte Musical*, 10/1/1934, ano 4, n.º 109, p. 3.

FERRO, António, “Críticos e noticiaristas”, in *Boletim do Sindicato Nacional de Crítica*, Abril 1939, ano 1, n.º 1, p. 3.

LOPES-GRAÇA, Fernando, “A crítica musical portuguesa”, in *De Música*, Agosto 1930, ano 1, n.º 2, pp. 2 e 3.

PORTUGAL, José Blanc de, “O que será crítica musical?”, in *Arte Musical*, 25/8/1943, ano 13, n.º 333, pp. 2 e 3.

SOUSA, Pedro de, “Crítica e críticos”, in *Arte Musical*, 25/3/1946, ano 15, n.º 355, p. 2.

cargo dos chefes de redacção). Desta limitação imposta pelo meio, resultavam, portanto, não críticas mas “notícias apressadas”. António Ferro atribuía também as causas da falha no exercício crítico à inexistência da divisão de tarefas entre o noticiarista e o folhetinista: o primeiro escrevia as impressões rápidas após o concerto e o segundo é que fazia, mais tarde, “depois de ter conversado com o travesseiro”, a crítica propriamente dita. Descreveu esta situação baseando-se no que acontecia em França; em oposição, nos periódicos portugueses, o noticiarista era, ao mesmo tempo, o crítico. Ou, por outra, o crítico tinha de ser também o noticiarista, acumulando funções, o que apenas favorecia o jornal cujo objectivo era noticiar um espectáculo que se realizara.

Em geral, todos notaram que o mais comum era não se fazer sequer uma análise mais aprofundada da prestação dos músicos ou das obras interpretadas, resumindo tudo à simples classificação de “bom” ou “mau”. Se as críticas eram assim tão sintéticas não era só por falta de espaço disponível ou de tempo para maturação das ideias: a responsabilidade foi directamente apontada aos próprios autores das críticas que, em muitos casos, lê-se nos artigos referidos, pouco sabiam do assunto sobre o qual emitiam juízos, limitando-se a proferir elogios ou censuras. Pedro de Sousa falava de uma crítica de “jogo de capelinha” que se manifestava de duas formas: havia aqueles que se auto-elogiavam e atacavam os seus rivais; e os que, “mais altruístas, aceitavam as funções de elogiadores oficiais dos amigos”. Para além da atitude pouco ética denunciada, a afirmação de Pedro de Sousa mostra que, parte dos críticos musicais seriam também músicos ou compositores, pois só assim se poderiam auto-elogiar).

Dezasseis anos antes da crónica de Pedro de Sousa, Fernando Lopes-Graça identificava já os mesmos vícios praticados entre os críticos musicais. Lopes-Graça considerava que a crítica musical em Portugal sofria de “facciosismo”, de “espírito de clan” e de “compadrio” e, para se inverter esta tendência, apelava a uma reforma de costumes em que princípios como seriedade, isenção, imparcialidade e amor à verdade deveriam ser interiorizados e aplicados. A par da formação moral, uma sólida formação em língua portuguesa e conhecimentos de História geral, História de Arte, História de Filosofia, Estética e até de um pouco de Psicologia e Lógica, são também requeridos para se constituir um crítico mais competente. Lopes-Graça foi ainda mais longe e acrescentou que o candidato a crítico deveria dirigir-se depois ao instituto de Orientação

Profissional, para lhe ser despistada a vocação, pois “isto de ser crítico não é quem quere, nem quem lhe dá na gana.”

Um outro artigo, publicado na revista *Lyra*, apresentava uma visão mais benigna dos críticos musicais em Portugal. Os primeiros parágrafos versam assim:

“A *Lyra* presta homenagem aos críticos musicais dos periódicos portugueses e que têm muitas vezes contra si a opinião do público e dos artistas. // Para o desempenho do seu difícil e ingrato papel, necessitam os criticos duma elevada ilustração e dum constante estudo sobre tudo o que se relaciona com Artes, alem da imparcialidade da sua opinião que visa unica e simplesmente a elevação da Música e dos Músicos.” (*Lyra*, Jan. 1928)¹⁴

Todo o artigo louvava e elevava o trabalho do crítico, cujos propósitos eram a glorificação da música e dos seus agentes. Mesmo que, por vezes, fosse preciso apontar erros cometidos, tudo era feito em prol da arte e da verdade. Defendia, por isso, a importância de o crítico possuir conhecimentos de Arte e ser isento nos seus julgamentos, tónica comum a todas as observações e escritos sobre crítica. Porém, ao contrário das outras opiniões expostas, esta era uma visão muito mais optimista da conduta do crítico musical português.

Algumas destas observações podem parecer um pouco exageradas e mesmo pitorescas. Mesmo que não caracterizem todo o universo da crítica em Portugal, possuem decerto um fundo de verdade. E era neste meio que Francine Benoît actuava. Naturalmente surge a questão se ela escaparia a estas censuras ou se faria parte das “duas ou três” excepções a esta realidade. Fica a pergunta lançada, cuja resposta se remete para o ponto deste trabalho em que se analisará a crítica produzida por ela.

¹⁴ Doravante, as citações respeitam integralmente a resolução gráfica do original transcrito.

2. 2. 1 OS CRÍTICOS EM ACTIVIDADE NA IMPRENSA PORTUGUESA

Acompanhavam o artigo da revista *Lyra* fotografias dos críticos que a publicação quis homenagear, com a indicação dos periódicos com os quais cada um colaborava, providenciando uma amostra das figuras que em meados dos anos 20 exerciam esta actividade. Eram eles: Luís de Freitas Branco, Ruy Coelho e Teófilo Saguer, os três do *Diário de Notícias*; Dr. Alberto de Moraes, da revista *Novidade*; Francine Benoît, do *Diário de Lisboa*; Alfredo Pinto (Sacavém), do *Jornal do Commercio e das Colonias*; Hermínio do Nascimento e João Figueira Gomes da Silva, ambos de *O Século*; Nogueira de Brito, de *Teatro Ilustrado*, *Alma Nova* e *Notícias Ilustrado*; e Adolfo Faria de Castro, da revista *Eva*.

Ao longo do trabalho de recolha das críticas e crónicas de Francine Benoît, cruzei-me com outros nomes a acrescentar à lista acima enunciada. Luís de Freitas Branco foi colaborador do *Diário de Lisboa* antes de Benoît ocupar o cargo, tendo continuando a escrever ainda mais algumas vezes depois da troca de lugares (por exemplo, no ano de 1926, escreve a propósito de um recital de Viana da Mota, a 7 de Abril, e de um concerto na Academia dos Amadores de Música, a 7 de Junho; a 8 de Março de 1927 critica os concertos realizados no Ginásio e na Liga Naval). Escrevia igualmente para a revista *Arte Musical*, de que era fundador.

Ainda no *Diário de Lisboa*, mas de uma forma muito esporádica, encontram-se também os nomes de Guerra Paes, Madelaine Frondoni Lacombe, Maria Helena Leal, Magnus Bergström, F. Nunes Correia e L. M., que se mantém atrás do anonimato das suas iniciais. Por Janeiro de 1950, João José Cochofel assina algumas colunas da crítica de música do *Diário de Lisboa*, numa delas dando a sua opinião acerca das ópera de Ruy Coelho, o que originou uma viva troca de razões entre os dois.

Nos restantes periódicos folheados, além de João José Cochofel, Fernando Lopes-Graça, Santiago Kastner, João de Freitas Branco, Humberto d'Ávila, José Blanc

de Portugal e Ivo Cruz, eram outros dos colaboradores das secções de música, a par de Francine Benoît.

O que esta resenha de nomes mostra é a confirmação de que a crítica estava entregue sobretudo a homens da vida musical, músicos ou compositores, de maior ou menor renome. Por exemplo, Alberto de Moraes formou-se em Direito, mas dedicou-se à composição tendo escrito música para operetas e revistas e sobre sonetos de Júlio Dantas. Outros exerciam actividade musical na área do ensino, como Teófilo Sagner, que foi também trompista em diversas orquestras, e Hermínio do Nascimento, que possuía o curso superior de composição pelo Conservatório Nacional (escreveu, nomeadamente, música para os Autos de Gil Vicente). E outros, ainda, dedicavam-se à investigação musicológica, caso de Nogueira de Brito, Magnus Bergström e Humberto d'Ávila. Se, por um lado, isto não fundamenta a crítica de que muitos eram amadores que não possuiriam conhecimentos na área, por outro, e mais interessante, revela que ter esses conhecimentos ou saber factos não é suficiente para se produzir um texto cativante nem garante a capacidade de se fazer um juízo pertinente e objectivo. O crítico deve ser imparcial e a isso é necessário acrescentar o ter sensibilidade, capacidade de julgar uma obra e a prestação dos músicos que a interpretaram, bem como possuir alguma faculdade para escrever fluentemente e com interesse, tendo em consideração o público leitor.

2.2.2 O V CONGRESSO INTERNACIONAL DE CRÍTICA

No final do seu artigo sobre a crítica musical no país (*AM*, 25/3/1946), Pedro de Sousa propunha que uma das soluções para o estado da crítica musical em Portugal passaria pela realização de um congresso no qual os vários problemas fossem postos em debate. Porém, já se tinha realizado um congresso de crítica em Portugal. Entre os dias 18 e 28 de Setembro de 1931, teve lugar o V Congresso Internacional de Crítica Dramática e Musical.

A comissão organizadora foi presidida por António Ferro e os restantes elementos eram Jorge de Faria, Cardoso dos Santos, Eduardo Scarlatti, Ruy Coelho, Nogueira de Brito, Rogério Perez e Josuah Benoliel. Foi um congresso de grandes dimensões, contou com delegações de críticos musicais, teatrais e literários de França, Inglaterra, Checoslováquia, Bélgica, Áustria, Polónia, Grécia, Roménia, Hungria, Dinamarca, EUA, Estónia, Alemanha, Itália e Bielorrússia. O Brasil esteve representado pelo embaixador em Portugal. E contou com muitos apoios, estatais, privados e de diferentes instituições; só o Banco de Portugal contribuiu com cinco mil escudos.

Antes da edição em Portugal, já se tinham realizado congressos similares em Paris, Salzburgo, Bucareste e Praga, e neles foram discutidas e instituídas as bases da Confederação Internacional de Crítica (CIC). Para este V Congresso, para além das apresentações de teses e estudos individuais dos congressistas, a ordem de trabalhos previa a nomeação das comissões de arte dramática e musical e das artes mecânicas (discos, música gravada, rádio e cinema sonoro), e o estudo da criação da “carte rouge”, um bilhete internacional que permitisse a entrada dos membros em todos os teatros dos países filiados na CIC.

Ainda nesta sessão inaugural (20 de Setembro), foram lidos os relatórios dos resumos do Congresso de Paris e foi apresentado o livro de actas do Congresso de Praga, tendo-se debatido a possibilidade de também se publicarem as comunicações apresentadas neste Congresso¹⁵. Na segunda sessão (23 de Setembro), após a comunicação do embaixador do Brasil sobre a missão e os deveres da crítica, foram expostas as teses de Eduardo Scarlatti, “Um método crítico e os seus resultados”, de Matos Sequeira, “A universalidade de Gil Vicente”, e de Ruy Coelho, “A música portuguesa, a língua e o Estado”. Neste estudo, Coelho apelava para a constituição de uma escola nacional de música onde a língua portuguesa fosse valorizada e na qual deveria intervir o estado, através de subsídios aos teatros de ópera. Como compositor considerava que tinha vindo a pôr em prática as ideias que defendia, tendo escrito oito óperas em português e tendo procurado dar um sentido nacional às suas obras, quer

15 Desconhece-se se chegaram a ser publicadas.

dramáticas quer sinfónicas, de câmara e religiosas, contribuindo para o fomento do interesse pela música nacional¹⁶.

No mesmo dia, à noite, ainda se realizou a terceira sessão, mas esta o *Diário de Notícias* não comentou. Durante a quarta sessão (25 de Setembro), Gaston Huysman apresentou “Papel da crítica na produção dramática e lírica belga”, Lejeune propôs a criação de uma comissão composta por empresários e críticos, à semelhança do que se fazia na Bélgica, mas não se esclarece, na reportagem, em que é que consistia ao certo a dita comissão. Paul Tinel defendeu um parecer sobre as bases técnicas do ensino profissional da crítica e foi votada a “carte rouge”. A quinta e última sessão teve lugar no Palácio da Bolsa, na cidade do Porto, no dia 28 de Setembro.

O balanço do Congresso foi dado por Huysman em declarações ao *Diário de Notícias*. Na sua opinião, “este Congresso ultrapassou, em valor, todos aqueles a que tenho assistido”, dando particular destaque à criação da *Carte Internationale de Critique* (a “carte rouge”).

Quatro sessões para dez dias. Que foi então que ocupou a maior parte do programa do Congresso? A propaganda. Nesses dez dias em Portugal, aos congressistas foi dada a oportunidade de conhecer a imagem “real” do país, como enfatizou o *Diário de Notícias* (6/9/1931), jornal que acompanhou todos os movimentos dos congressistas. Tiveram a oportunidade de visitar Lisboa, a zona de Belém, o centro da cidade e de participar numa festa popular em Alfama; conhecer Sintra e a serra de Sintra; dar um passeio de barco no rio Tejo e almoçar em Vila Franca de Xira (com corrida de touros, parada de campinos e demonstração de fandango); ir a Óbidos, Caldas da Rainha, Nazaré, Alcobaça, Batalha e Leiria, numa excursão oferecida pelo Automóvel Club de Portugal; passear no Buçaco e na Curia (onde se realizou a quarta sessão), e em Coimbra, a caminho do Porto; visitar Braga e assistir a um festa no Bom Jesus; ir a Viana do Castelo, Matosinhos, Leixões e Vila do Conde. O congresso terminou no Porto. A complementar os passeios e as visitas, que culminaram com a participação de

¹⁶ COELHO, Ruy, *La musique portugaise, la langue et l'état*, Lisboa, tip. Empresa do Anuário Comercial, 1931

todos numa festa de desfolhada no último dia, sucediam-se em cada paragem os banquetes, as recepções oficiais, as refeições oferecidas e as homenagens. Fez também parte do programa social do Congresso uma récita teatral no Teatro Nacional e um concerto no Teatro de S. Carlos, as únicas iniciativas directamente ligadas ao âmbito do Congresso e aos interesses dos congressistas.

O programa reproduzido no *Diário de Notícias* (17/9/1931), demonstra bem a agenda apertada, entre recepções, jantares e passeios, que relegava para segundo plano as sessões de debate. No dia 23, em que se realizaram duas sessões de trabalho, a primeira foi logo pela manhã, às 9:30, porém a segunda estava marcada para as 22:30, depois de uma dia passado em Lisboa, de visita a museus, monumentos e estufas, oferecida pela Câmara Municipal de Lisboa, e de um *garden-party* no Ministério dos Negócios Estrangeiros. É claro o aproveitamento do Congresso Internacional para a promoção turística do país, como que antecipando as iniciativas levadas a cabo pela *política de espírito*, durante o Estado Novo, que teve como mentor precisamente António Ferro.

O balanço deste Congresso feito por Huysman, já acima referido em parte, completa-se então assim:

“O V Congresso Internacional de Crítica distinguiu-se não só pela magnificência do acolhimento que nos dispensaram, mas também pela maravilhosa variedade dos *quadros* que fizeram desfilar diante dos nossos olhos. É provavel que regressemos aos nossos países com uma gastrite ou qualquer outra doença motivada por tudo quanto tivemos de comer e de beber durante os êste ultimos dez dias, (...). Como foi possível encontrar, no meio de tantos banquetes, tempo para trabalhar? Como foi também possível, entre as inumeraveis festas, recepções, excursões, etc., encontrar possibilidades para discutir tantos e tão importantes assuntos do alto interesse profissional?” (DN, 30/9/1931)

Embora talvez não fosse a intenção do *Diário de Notícias* ao reproduzi-lo, o testemunho de Huysman está revestido de incredulidade e crítica ao programa do Congresso. É verdade que se realizaram debates em torno do objecto do Congresso, mas a aquilo a que foi dado mais destaque (pelo *Diário de Notícias* e pela comissão organizadora), foi o extenso programa complementar. O comentário de Benoît a este Congresso seguiu o mesmo sentido das declarações prestadas por Huysman:

“Muito simplesmente, do que temos lido – se sabemos ler – depreende-se que os Congressos de Crítica criaram-se para tratar de assuntos sérios, sim – defender interesses e afirmar dignidade não nos parece programa a desprezar – mas em condições que obrigam ao mesmo tempo o espírito crítico a gozar as mais lautas e descansadas férias.” (*DL*, 28/9/1931)

Benoît censurou que se tivesse aproveitado, isto é, desperdiçado, um acontecimento de tamanha importância para se fazer sobretudo turismo. Acrescentou de seguida, no mesmo artigo, que teria sido também mais proveitoso se mais críticos portugueses tivessem participado nas sessões e debates do Congresso.

Esta organização do Congresso demonstra a orientação para a cultura que será explorada durante o Estado Novo, nomeadamente na valorização dos aspectos populares ou ditos tradicionais, caso das festas em Alfama ou em Vila Franca de Xira, e na promoção exterior da imagem de um país cosmopolita e hospitaleiro.

3. FRANCINE BENOÎT – UMA VIDA NA MÚSICA

3.1 BIOGRAFIA DE FRANCINE BENOÎT

Francine Benoît tinha onze anos quando chegou a Portugal na companhia dos pais. Périgueux, povoação do sudoeste de França (região da Aquitânia) onde nascera no Verão de 1894, há muito tinha ficado para trás. Paul Benoît era engenheiro e obrigações profissionais já o tinham levado, à mulher e à pequena Francine, a diferentes paragens, de França à Argélia (então uma colónia francesa), da Bélgica à Suíça e a Espanha. Setúbal, e a montagem das máquinas de uma fábrica de conservas, seria a última paragem. Francine Benoît ficaria sempre ligada a Portugal, pela permanência no país, por ter adquirido nacionalidade portuguesa e pela forte dedicação à cultura musical portuguesa.

Entrou em contacto com a música desde muito cedo, primeiro com a mãe, ao piano, e, em 1907, em lições particulares com o capitão José Maria Adelino, chefe da Banda Militar. No mesmo ano, matriculou-se na Real Academia dos Amadores de Música nas classes do professor Eugénio Costa (piano) e do professor Tomás Borba (solfejo). Complementaria a sua formação em piano no Conservatório de Lisboa, com o professor Alexandre Rey Colaço, de cuja família era muito próxima, frequentando também o curso de harmonia com o professor António Eduardo da Costa, que terminou com a mais alta classificação, em 1917. Os meses seguintes foram passados em Paris, vivendo o último ano da Grande Guerra tão perto das frentes de batalha, por vezes sob bombardeamentos, para frequentar os cursos de composição de Vincent d'Indy, na Schola Cantorum. O piano manteve-se sempre o seu instrumento de eleição, quer apresentando-se como pianista e na composição de peças para piano, quer na redacção de observações mais dirigidas ou principalmente pensadas para os estudantes de piano.

De regresso a Portugal, foi convidada por Rey Colaço para dirigir a Sociedade de Canto Coral de Lisboa, à qual ele estava ligado. Foi o primeiro de muitos outros grupos corais pelos quais Benoît passou. Pela mesma altura, na necessidade de se

sustentar a si e à sua mãe (Paul Benoît morreu em 1914), integrou o sexteto Olímpia como pianista, acompanhando musicalmente os filmes mudos.

Em 1920 estreou-se como professora na Escola Oficina n.º1, lugar que manteve até 1931. Entretanto, abriu processo para mudar para nacionalidade portuguesa, que adquiriu em 1929. A sua nacionalidade esteve no centro do debate que se travou a propósito da anulação de um concurso do Conservatório Nacional: em 1932 realizou-se um concurso para o lugar de professor de solfejo, ao qual Benoît concorreu apresentando o estudo *Pedagogia do solfejo e teoria musical*, e foi a primeira classificada. Contudo, a sua candidatura, e todo o concurso, foram anulados com a justificação de que Benoît não possuía nacionalidade portuguesa há tempo suficiente (pelo menos mais de cinco anos). Numa carta aberta ao ministro da Instrução (DL, 9/10/1933), deu conta da sua indignação, não só pelo que se passou por ocasião do concurso mas pelo que se seguiu. Por dois anos lectivos, 1931-32 e 1932-33, o lugar manteve-se sem ser preenchido e a 16 de Setembro de 1933 saiu um despacho para a abertura de novo concurso para esse mesmo lugar, que, a correr tudo bem, seria preenchido menos de dois meses antes de ela, Francine Benoît, poder por lei tomar esse lugar, pois no mês de Junho de 1934 cumpriria requisito exigido relativamente à nacionalidade.

Benoît contestou a decisão da anulação do concurso afirmando que tinha sido ela a primeira classificada no dito concurso, que residia em Portugal há 27 anos, tinha frequentado com sucesso o Conservatório e publicava em periódicos portugueses textos em português sobre assuntos da vida musical portuguesa. Nada se resolveu e Benoît concluiu que foram motivos políticos, e não as regras do concurso (que, aliás, não incluíam nenhuma indicação a respeito de anos de nacionalidade portuguesa¹⁷), que estiveram por detrás de toda a situação. A ideologia política de Benoît não coincidia com a do governo instalado com o golpe militar de 28 de Maio de 1926 que pôs fim à I República, e manteve-se afastada da política do regime de cariz autoritário inaugurado em 1933 com a designação de Estado Novo. A família era republicana, recorda Benoît

17 VIEIRA, Ana Sofia de Sousa, *Francine Benoît: contribución al estudio de la historiografía musical portuguesa del siglo XX*, tese de licenciatura, departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal, Universidade de Salamanca, 2005, texto policopiado, p. 202.

(A *Capital*, 28/7/1984), e a sua acção política, mais ou menos activa, fez-se junto da oposição e da clandestinidade. Colaborou desde 1933 com o Partido Comunista Português (PCP), do qual se tornou militante oficial em 1978, integrou as listas do Movimento de Unidade Democrática (MUD) e do Movimento Democrático das Mulheres (MDM) e participou activamente na Associação Feminina Portuguesa para a Paz (AFPP).

Em Portugal, durante a Segunda Guerra Mundial (1939-45) e no período do pós-guerra, houve um movimento de reorganização das forças da oposição, em especial do PCP (reestruturado em cisão com a direcção então existente), mas também de grupos não comunistas. A derrota dos regimes totalitários do Eixo, a pressão dos Aliados à situação política em Portugal e o crescente descontentamento provocado pela crise económica que se vivia no país, obrigaram a uma certa abertura por parte do governo. A dissolução da Assembleia Nacional a 18 de Agosto de 1945 e a promessa de que na legislativa seguinte, com eleições marcadas para Novembro, era possível a presença de deputados contrários ao regime, contribuíram para o aumento da esperança na mudança. Foi neste âmbito que surgiu o MUD, oficialmente a 8 de Outubro de 1945, apresentando-se como uma opção credível de oposição para as eleições que se aproximavam. Difundia a sua mensagem, pela liberdade de reunião, de associação e de imprensa, em comícios e reuniões e em periódicos como *República*, *Primeiro de Janeiro* e *Diário de Lisboa*, conseguindo grande adesão popular e um grande número de subscritores. Face a isto, o regime começou a impedir os comícios e as reuniões e ordenou a entrega das listas de subscritores, mas, mesmo assim, o movimento manteve a sua acção. Permitiu a entrada de membros que pertencessem ao PCP ou ligados à MUNAF (Movimento de Unidade Nacional Antifascista) e, em Abril de 1946, surgiu o ramo Juvenil do movimento. Nos meses seguintes intensificaram-se as restrições ao MUD, que seria por fim ilegalizado em Janeiro de 1948. Apesar de tudo, os activistas do MUD ainda apoiaram a candidatura de Norton de Matos à presidência da República, que arrancou em Abril de 1948.

Fernando Lopes-Graça foi um dos promotores e dirigentes do MUD, junto do qual criou o Coro do Grupo Dramático Lisbonense, com o qual Benoît também colaborou. O Coro acompanhava as acções políticas do movimento divulgando um

repertório de canções operárias ou revolucionárias (“canções heróicas”) que Lopes Graça compunha para serem cantadas e adaptadas livremente por “grupos vocais e instrumentais populares”. Mais tarde, o Coro foi transferido para a Academia dos Amadores de Música, dedicando-se exclusivamente à interpretação de arranjos de canções regionais portuguesas da autoria de Lopes-Graça. Este passou a ser o repertório “oficial” do Coro, apresentando em concertos – cujo programa tinha de ser visado pela Inspeção Geral dos Espectáculos (SPN/SNI). Mas Lopes-Graça continuou a compor “canções heróicas”, para cuja circulação o Coro muito contribuía, dando-as a conhecer em festas e outras sessões ou encontros informais não considerados como “espectáculos públicos”.

No ambiente tenso das décadas de 30-40, um grupo de mulheres, jovens universitárias de Lisboa e lutadoras anti-fascistas, fundou a AFPP. Como o nome indica, os propósitos da organização foram desde o início o fomento da Paz. Fundada a 8 de Fevereiro de 1936, começou por centrar a acção no apoio aos Republicanos na Guerra Civil de Espanha (1936-39). À vitória franquista seguiu-se o início da Segunda Guerra Mundial, mantendo-se as acções de assistência às vítimas da guerra e de apoio a prisioneiros dos campos em França através do envio de correspondência e alimentos por meio de uma cadeia internacional com sede nos Estados Unidos da América. Os restantes objectivos da associação dividiam-se entre a assistência social, a formação e o entretenimento. Promoviam-se conferências, sessões nas quais Francine Benoît participou pelo menos uma vez com uma palestra sob título “A música moderna”¹⁸; organizavam-se exposições, projecções de cinema, saraus, passeios culturais e chás dançantes, actividades por vezes seguidas de perto pela polícia política; ofereciam-se cursos livres de línguas, enfermagem, estenografia, cursos práticos de puericultura e ginástica, em parceria com o Ginásio Feminino de Portugal.

A associação compunha-se de sócios de ambos os sexos; contudo, os homens eram considerados sócios auxiliares e pagavam uma quota mais elevada (art. 4.º, Cap. II dos Estatutos). Era dirigida sobretudo ao público feminino e toda ela democraticamente

18 SERRALHEIRO, Maria Lúcia Marques, *Associação Feminina Portuguesa para a Paz delegação do Porto (1942-1952)*, tese de mestrado em Estudos sobre as mulheres, Universidade Aberta, Lisboa, 2002, texto policopiado, p. 104.

dirigida por mulheres. A presidente da Direcção e os membros da Assembleia Geral e do Conselho Fiscal eram eleitos anualmente por escrutínio secreto e as decisões aprovadas por voto, o que é importante visto que o regime limitava o direito de voto das mulheres. Numa época e sociedade em que a igualdade entre mulheres e homens estava ainda por ser reconhecida e em que a mulher era fragilizada e colocada num plano inferior na relação de género – os próprios Estatutos da AFPP aludiam a isso ao mencionar as esposas, mães, filhas, irmãs e noivas que, em mais um momento de guerra, esperavam em sobressalto a sorte dos seus entes queridos (art. 1.º, Cap. I) –, esta associação proporcionava uma participação mais activa em assuntos da actualidade e contribuía para valorização pessoal com a oferta de diferentes cursos e palestras, fora da influência de instituições femininas do Estado Novo ou da Igreja. Abriram delegações no Porto (1942) e em Coimbra (1950), mas a associação e todos os organismos a ela ligados, seriam obrigados a fechar em 1952 pela PIDE.

Benoît aceitou dirigir o coro da AFPP, formado em 1947 e constituído pelos filhos das associadas. Ensaivam aos Domingos de manhã e actuavam em festas organizadas pela associação e no final de cada ano de actividades. Em alguns dos boletins publicados pela AFPP, Benoît deu conta dos desenvolvimentos dos trabalhos do coro e os relatórios dos exercícios de cada ano informavam sumariamente da continuidade e do êxito do conjunto.

Ainda no âmbito da acção política, Benoît pertenceu a um outro movimento feminino, o MDM, para cujo Conselho Nacional foi eleita em 1980. Fundado em 1968, o movimento insurgia-se contra a Guerra Colonial e desenvolvia acções de apoio a presos políticos, mas grande parte da sua actividade foi em defesa dos direitos da mulheres, sobretudo após o 25 de Abril de 1974. No seio do movimento debatiam-se assuntos como a igualdade de salários pelo mesmo trabalho e de acesso a todas as profissões, o alargamento do período de licença de parto, cuidados de saúde gratuitos na altura do parto ou, já nos anos 80, a despenalização do aborto.

A participação activa de Francine Benoît nestas organizações dá uma imagem clara do seu espírito e tendência ideológica, nitidamente de esquerda, que marcaram

toda a sua vida. Mostra alguém com uma forte consciência político-social e vontade de contribuir para a mudança, vontade essa que não se restringiu à militância política. A sua acção social fez-se também junto dos coros que dirigiu e das aulas que orientou. Considerava o ensino musical como indispensável para a formação física e cívica dos indivíduos, pelo que essa foi uma das áreas a que se dedicou fortemente, consagrando-lhe crónicas jornalísticas e estudos, e exercendo magistério.

Após a desilusão da anulação do concurso de 1932, obteve o Diploma de Exercício Artístico para ministrar Solfejo, Piano, Composição, Acústica e História da Música, começando a preparar alunos para se candidatarem ao Conservatório. Dois anos depois, em 1937, integrou a Comissão para a reforma do Canto Coral nas escolas públicas, a convite do ministro da Instrução, Carneiro Pacheco, o que pode ser entendido como um acto de reconhecimento dos conhecimentos de Benoît no assunto. Benoît chegou mesmo a deslocar-se a Paris e a Bruxelas para se documentar sobre o funcionamento dos Conservatórios destas cidades, porém, a dita Comissão nunca chegou a reunir.

Enquanto professora, passou pelo Jardim Escola João de Deus (1943), onde deu aulas de Educação Musical e dirigiu as sessões de Canto Coral; pela Academia dos Amadores de Música (1950), nas disciplinas de Iniciação Musical e História de Música; pela Voz do Operário, entre 1950 e 1959; e pelo Bairro Escolar de Cascais e pela Escola de M. Péchenard. Na Academia dos Amadores de Música, por ocasião da morte de Luís de Freitas Branco, foi convidada a substituí-lo no cargo de director artístico; foi impedida oficialmente, mais uma vez por motivos políticos, mas desempenhou, apesar de tudo, essas funções ilicitamente. E deu aulas particulares durante toda a vida, até aos últimos dias.

Entretanto, no ano de 1936, ingressou no Sindicato Nacional de Crítica, em cujo primeiro boletim viria a participar. Mais tarde, fez parte do projecto que deu origem à sociedade Sonata, instituição de concertos públicos de música contemporânea inaugurada em Dezembro de 1942, juntamente com Fernando Lopes Graça, João José Cochofel e Maria da Graça Amado da Cunha, entre outros. Este mesmo grupo,

juntamente com Maria Vitória Quintas, foi o fundador e impulsionador da revista *Gazeta Musical*, lançada em Outubro de 1950.

A par das actividades que desempenhou na área da educação, foi crítica musical em várias dezenas de periódicos e conferencista, que também podem ser encarados como modos de ensino. Desde a década de 20 que assinou peças jornalísticas, primeiro em *A Batalha*, depois, em 1926, no diário *A informação* e, a partir do mesmo ano e por mais 40, no *Diário de Lisboa*. A vasta produção crítica que escreveu e foi publicada é exemplificada pela quantidade de periódicos que receberam a sua colaboração, entre os anos 20 e os anos 80, e é igualmente ilustrativo do interesse e gosto que as suas críticas despertavam. Para além dos já mencionados *A Batalha*, *A Informação* e *Diário de Lisboa*, colaborou com: *Vértice*, *Seara Nova*, *Revista de Portugal*, *Afinidades*, *Mundo literário*, *Ilustração*, *Fradique*, *O Globo*, *Ver e Crer*, *Os Nossos Filhos*, *Boletim da Associação Feminina Portuguesa para a Paz*, *Boletim do Sindicato Nacional de Crítica*, *De Música*, *Sonoarte*, *Arte Musical* e *Gazeta Musical* (todos analisados neste estudo). Após 1950, data limite deste trabalho, colaborou com *Jornal-Magazine da Mulher*, *Actualidades*, *Capital*, *Expresso*, *O diário*, *Diário de Notícias*, *Portugal em acção*, *Contravento* e *O tempo e o modo*. Também terá escrito para *Eco Musical*, *Arte e Revue Musicale*¹⁹.

As conferências que proferiu abordam diferentes temas, entre biografias de compositores, aspectos vários da História da Música, de pedagogia e de estética. A primeira data de 1919, “O canto gregoriano e as formas a que deu origem”, mas foi em meados dos anos 20 que se tornam mais regulares as suas apresentações públicas. Os lugares que receberam a eloquência de Benoît foram, em muitos casos, aqueles aos quais ela própria esteve ligada, a Academia dos Amadores de Música, a Universidade Popular Portuguesa (UPP), instituição dirigida por Bento de Jesus Caraça, o salão do Conservatório Nacional, o Instituto de Música de Coimbra, a Voz do Operário, o Museu João de Deus e o Asilo Escola António Feliciano de Castilho.

¹⁹ Títulos adiantados por Ana de Sousa Vieira (cf. VIEIRA, *op. cit.*).

Das palestras proferidas na UPP, destacam-se as “Três lições de música”, divididas em “Música francesa”, “Beethoven” e “Conceito de música moderna”, datadas de Junho de 1939, e o ciclo de seis conferências sob o tema “O estilo e os estilos na música”, apresentadas entre Fevereiro e Abril de 1940. Por uma e outra ocasião Benoît recebeu os elogios e agradecimentos pessoais de Bento Jesus Caraça, como é possível ler nas cartas que este lhe enviou. Nelas é evidente o interesse que as palavras de Benoît despertaram e são também exemplo da recepção que poderão ter tido junto dos outros ouvintes:

“Independentemente do agradecimento da Direcção da U.P.P. dirigirá a V. Ex.^a pelas suas três lições, que[ro] dizer-lhe de vivo prazer com que a ouvi e vi colaborar connosco. Pelo que essa colaboração representa, como valor próprio e como atitude moral, bem haja!” (manuscrito autógrafo, 27/6/1939; N33/398).

“Na terça-feira, 23 do corrente, em reunião do Conselho Administrativo desta Universidade Popular (a primeira desde que V. Ex.^a realizou a última das suas lições sobre *Estilo e os estilos na Música*), foram recordadas, em termos calorosos, e com o agrado de todos os presentes, essas lições e as exemplificações e execuções musicais que as acompanharam // Comunico este facto a V. Ex.^a, afirmando-lhe que, bem longe da frieza e de um pó de arquivo, a recordação delas ficou bem viva em todos nós.” (dactilografada, 27/4/1940; N33/400).

A recepção às suas conferências passou também por uma dimensão mais pública ao receberem a atenção da imprensa e da crítica, como é o caso do conjunto de conferências apresentadas no salão do Conservatório Nacional: “As três índoles da música” (23/1/1928), “A alma da música” (27/3/1928) e “A arte musical comparada com as outras artes, o seu passado, o seu presente, o seu alcance” (26/6/1928). Luís de Freitas Branco e Armando Ribeiro comentaram para o *Diário de Lisboa* cada uma das conferências, repetindo os elogios à iniciativa, ao valor intrínseco dos assuntos e à forma como foram expostos, com rectidão e clareza, apenas se lamentando que não se tenham incluído peças de autores portugueses na parte musical das conferências. Essa

secção, que servia de elemento descritivo ao tema apresentado, esteve a cargo de João Passos (violoncelista), Maria Helena Leal (piano), Paulo Manso (violinista), Arminda Correia (voz) e da própria Francine Benoît.

Enquanto pianista, para além do período em que fez parte do sexteto Olímpia, as suas exposições públicas não foram muito frequentes, na maioria das ocasiões associadas às conferências-concerto que dinamizou. Nas críticas àquelas conferências, Luís de Freitas Branco e Armando Ribeiro referiram-se à prestação musical de Benoît. Comentando-a no geral, mencionaram ter demonstrado ser uma pianista de mérito (*DL*, 28/1/1928) e que transmitiu uma interpretação pessoal (*DL*, 10/3/1928), elemento ao qual a própria Benoît dava particular relevância e que procurava nos músicos ao fazer crítica musical. Já a crítica que Ruy Coelho escreveu a Benoît como executante, num recital na Academia dos Amadores de Música acompanhada pela cantora Vitória Lopes, a violinista Elvira Boreatti e o violoncelista Ramiro da Fonseca, aponta para uma técnica e modo de interpretar que não passam do amadorismo e da superficialidade que se encontram em tantos outros que tocam piano (*DN*, 10/5/1931), crítica que contradiz os comentários anteriores. Porém, é preciso ter em atenção que se estão a referir a acontecimentos musicais distintos, um concerto pode ter corrido melhor a Benoît do que o outro, para além de que é preciso colocar a crítica de Coelho no contexto específico de debate aceso com Benoît a propósito da ópera em S. Carlos, situação que poderá ter influenciado a apreciação, tornando-a pouco objectiva e isenta.

Outra disciplina da música que cultivou foi a composição. Das obras que escreveu, algumas foram compostas especificamente para os grupos corais que dirigia. A quantidade e qualidade de peças corais para fins escolares é um problema permanente no pensamento de Benoît, considerava não só existir pouca oferta como poucas que correspondessem a um nível de qualidade adequado ao ensino e às crianças. Dessas peças escolares ou dirigidas a coros infantis que compôs, contam-se *Album para a juventude cantar e pular*, com acompanhamento de piano, escrito entre 1921 e 1927, as peças *A cigarra e a formiga*, *Os ovos de ouro* e *A gata borralheira*, baseadas em contos infantis (1922), e *Cantares de Cá*, para voz e piano (1930). Musicou o texto de *Bicho, bichinhos e bicharocos*, livro de Sidónio Muralha publicado em 1949. Em 1965 escreveu, a pedido da Fundação Caloust Gulbenkian, *Cantata infantil*, para coro e

conjunto instrumental, sobre um texto do Cancioneiro de Almeida Garrett “O caçador e a princesa”, estreado no ano seguinte pelo coro infantil da Fundação.

Em analogia a *Cenas infantis*, de Robert Schumann, escreveu um conjunto de nove peças para piano, de elevado grau de dificuldade e títulos sugestivos do ambiente que transmitem: “Uma menina séria e teimosa”, “Um menino irrequieto e falador”, “A doentinha”, “O pequeno impicante”, “A cabecinha de vento”, “A preguiçosa”, “O menino do Boxe”, “O amiguinho dos pardais” e “A devaniadora”.

O piano predomina no conjunto das suas composições, seja a solo, como *Sant’Ana* e *Poente* (1918), as já referidas nove peças infantis, ou *Cantares de Cá*, álbum constituído por três peças, “Ao desafio”, “Dança e descante” e “Canção de embalar”, que faziam parte do programa do 6.º ano do Conservatório Nacional; ou como instrumento acompanhador da voz, como *Canção*, escrita para Arminda Correia (1945), *Deus na planície*, sobre poema de António Sardinha (1917), ou *Três canções tristes*, “Partindo-se”, “Queixa”, também sobre poema de António Sardinha (estas duas igualmente adoptadas pelo programa do Conservatório Nacional), e “Fala ao coração”, sobre poema de António Nobre. Para voz e piano compôs ainda a partir de poemas de Eugénio de Castro, António de Sousa e Alberto Serpa. Mas também escreveu um concerto para piano e orquestra (1940-42), *Partita*, para orquestra de câmara (1936), uma Sonata para violino e piano, e *Cantares de cá* foram arrançados para banda (1938). Segundo João José Cochofel, as composições de Benoît caracterizavam-se pelo uso de uma linguagem moderna, em alguns casos próxima do atonalismo²⁰. Também escreveu peças que assimilavam características da música tradicional, como se verifica em *Cantares de cá*, que recorrem a motivos rítmicos do repertório tradicional, segundo Hermínio do Nascimento (citado em *DL*, 30/1/1932).

Nas múltiplas ocupações que abraçou ao longo da vida, importa acrescentar que, assim como foi regente coral dos conjuntos que orientava, por uma ocasião pelo menos dirigiu uma orquestra, num concerto no Teatro da Trindade em que foram interpretadas

20 COCHOFEL, João José, “Francine Germaine van Gool Benoît”, in *Dicionário de música ilustrado*, 2 vols., Lisboa, Ed. Cosmo, 1956, vol. 1, p.174.

peças de Rameau, Bach, Roussel, Haydn e *Partita*, para orquestra de câmara, de Benoît²¹. Escreveu um estudo destinado aos jovens intitulado *Beethoven* e tem obra literária publicada que resulta de conferências proferidas, o opúsculo *Dos acordes, na arte e na escola* (1936), *Algumas palavras* (1930) e *O génio artístico e as suas manifestações* (1925). O seu nome encontra-se associado à edição portuguesa de *Música*, livro da autoria de Rudolf Stephan (publicado em 1968 pela editora Meridiano), da qual foi coordenadora. Visto em diversas ocasiões ter feito recensões bibliográficas, sempre a livros de música, pode-se também considerar que foi crítica literária.

O reconhecimento de uma vida dedicada à cultura musical teve particular expressão na celebração do seu 90.º aniversário, em 1984. A MDM organizou uma homenagem que teve lugar na Casa do Alentejo e que reuniu tantos quantos eram queridos a Francine Benoît. O conjunto de telegramas enviados pela ocasião e os recortes da imprensa que se referem a estes festejos homenageiam a professora, a colega de redacção, a compositora, a cidadã e a amiga, sublinhando os aspectos em que se distinguiu. Outras acções semelhantes realizaram-se por esta altura, como foi a atribuição da medalha de Reconhecimento pela Voz do Operário, em 1984, e, dois anos depois, da Medalha de Mérito Cultural pelo Ministério da Educação. Já em 1991 o seu nome foi dado a uma rua de Lisboa cuja placa, mais uma vez, a recorda como professora e crítica musical. Tais manifestações de reconhecimento e gratidão repetiram-se no pesar sentido pela sua morte, a 27 de Janeiro de 1990.

3.2 AS RELAÇÕES DE FRANCINE BENOÎT

Ao longo da sua vida, Benoît conviveu e foi amiga de conhecidas figuras do meio cultural português. Desses, para os propósitos deste trabalho, vale a pena destacar Vitorino Nemésio, João José Cochofel, Fernando Lopes-Graça e Francisco Fernandes Lopes. Muitas vezes se encontraram associados aos mesmos projectos ou revistas com os quais Benoît colaborou e em algumas das cartas que escreveram falam da recepção que as críticas de Benoît tiveram.

21 LEIRIA, César, *Arquivo musical português*, s.l., Ed. Sassetti, 1940, ano 1939, p. 104.

As relações com Nemésio, Lopes-Graça e Cochofel foram de grande proximidade e cumplicidade. Benoît repartiu a sua vida entre Lisboa, onde morava, e Coimbra, onde passou longas temporadas junto da família Nemésio na “Vila Céu”, Penedo da Saudade, ou da família Cochofel na “Casa do Pinhal”, no Senhor da Serra.

Travou conhecimento com Vitorino Nemésio (1901-1978) através de Gabriela Azevedo Gomes, amiga de juventude de Benoît e que viria a casar com o escritor. A correspondência que Benoît recebeu de Nemésio ilustra a estreita amizade que partilhavam, nos relatos de acontecimentos do quotidiano ou sobre o crescimento dos filhos (Benoît era madrinha do Jorge, segundo filho de Nemésio), nos elogios a algumas das crónicas de Benoît e mesmo no tom simpático com que pede que ela se apronte no envio das críticas para a redacção de *Revista de Portugal*.

Do convívio com Cochofel (1919-1982), a própria Benoît recorda as férias passadas no Senhor da Serra, durante largos anos, desde 1948, onde muitas vezes encontrava Lopes-Graça. Das tardes a três, Benoît lembra-se de vários episódios, como este:

“Quando ele [Lopes-Graça] se entusiasmou a fazer a prospecção de folclore musical – ainda não tinha entrado na cena portuguesa o Michel Giacometti – recordo-me bem do que nós matámos a cabeça, o Graça, o Cochofel e eu, debruçados sobre a mesa de ping-pong, para conseguirmos passar a papel de música *fielmente* o que saía da fita magnética em que o Graça tinha registado, numa aldeia enterrada nas Beiras, Encomendações das Almas ou coisa análoga, de preciosos melismas, desses que fogem por completo não só ao compasso mas também à medição certa das durações.” (*O diário*, 12/8/1984)

A correspondência trocada com Cochofel e com Maria da Graça Dória Cochofel (Dolly), demonstram a sua proximidade com a família. Benoît opina sobre os poemas que Cochofel escreve e lhe envia, entusiasma-se com a candidatura de Norton de Matos, contam o que têm feito, as idas a concertos e as visitas a amigos comuns.

Benoît conheceu pessoalmente Lopes-Graça (1906-1994) em 1931 e, embora as primeiras impressões não tenham sido as melhores (*O diário*, 12/8/1984), permaneceram aliados até à data da morte de Benoît. Aliados na divulgação musical, principalmente da música moderna e de representantes da música portuguesa, e aliados na luta política. Nas fotografias tiradas à mesa do jantar durante as comemorações do 90.º aniversário de Benoît é possível ver Lopes-Graça, sempre dedicado amigo, à esquerda da homenageada. Ofereceu-lhe nessa ocasião uma peça para piano. Enquanto Lopes-Graça cumpria pena em Caxias (1936), recebia visitas de vários amigos, entre os quais Benoît, com quem continuou a trocar correspondência.

Francisco Fernandes Lopes (1884-1969) e Benoît não terão convivido directamente muitas vezes, mas a correspondência que trocaram denota um entendimento e respeito mútuo baseado no interesse pelo que o outro tinha a dizer. Era médico, residente em Olhão, mas desenvolveu investigação em áreas muito distintas como medicina, acústica, música, filosofia e literatura, tendo também composto algumas obras musicais. Participou nos concertos-conferência de Ema da Câmara Reis tendo apresentado, em 25 de Janeiro de 1932, a primeira audição em Portugal de *Pierrot Lunaire* de Schoenberg. Quando frequentava o curso de medicina em Lisboa, conheceu, por intermédio de Rey Colaço, Ruy Coelho de quem se manteve amigo próximo e que apelida de seu “filho espiritual” (numa carta a Benoît de 7 de Novembro de 1926; N33/1048). Nas acesas disputas de opinião que opuseram em diferentes momentos Coelho e Benoît, Francisco Lopes, amigo de ambos, desempenhou um papel contemporizador.

3.3 FRANCINE BENOÎT E A CRÍTICA

Num artigo publicado em *A Informação* (9/9/1926), Benoît traça o retrato da prática crítica em Portugal, semelhante às observações feitas por Fernando Lopes-Graça, F. Bagulho, João Blanc de Portugal e Pedro de Sousa. O retrato punha tal prática nos antípodas do que, segundo Benoît, eram as responsabilidades do crítico. Colocando-se nos pensamentos e posição do criticado e do crítico, afirmava: “Este receia as responsabilidades, – técnicas e morais – que não está porventura em condições de

assumir, e aquele receia que lhe desonrem o brio, dificultando-lhe a carreira (...).” (*Inf*, 9/9/1926) Neste quadro de tamanha benevolência e, por vezes, falta de profissionalismo para com os intérpretes, Benoît surpreende-se que não haja muitos mais a fazer carreira na música.

O papel do crítico deveria ser o de porta-voz e orientador do público, tendo em atenção a quem se dirige para ser compreendido. O acto de criticar serve para apontar defeitos e qualidades, elucidar o público sobre a obra e/ou o artista que ouviu, aconselhar os intérpretes no sentido de melhorarem capacidades, servir a verdade e orientar o gosto do público, enumera (*Ilust*, 1/6/1928). No entanto, o que acontece em muitos casos é que o crítico se põe ao serviço de outros interesses, aproveitando o seu posto para fazer jogo em proveito próprio ou política, esquecendo as suas responsabilidades para corresponder a exigências externas, num acto de restrição à expressão ou mesmo de auto-censura.

“Ao mesmo tempo não esquece que não quer melindrar *fulano* porque é amigo, *cicrano* porque é capaz de tirar desforra, e tal empresa porque o jornal não lho autoriza... (Aonde fica o *importante papel* nessa altura!).” (*Inf*, 9/9/1931)

O modelo mais fácil de seguir era, então, não se comprometer com nada, nem ninguém, nem a si próprio e, quanto ao público também não valia a pena importar-se com coisa alguma. Neste panorama, a crítica musical resumia-se a uma espécie híbrida entre a notícia e o anúncio publicitário. Neste panorama, o que o criticado esperava era passar incólume “uma esponja generosa sobre os defeitos”. Benoît não era ingénua e sabia bem que a actividade crítica afectava muitos interesses, dos artistas, dos compositores, dos empresários de concertos, mas, como ela mesma dizia, existiam limites, existiam honra e consciências, e havia que dar motivos para que, quem assinava as críticas, continuasse a ser respeitado.

No início da sua longa carreira de crítica musical, Benoît mostrou, com o artigo de *A Informação* e a crónica de *Ilustração*, ter reflectido nas implicações da disciplina

que abraçara e assinou um compromisso com os seus leitores. Não podia seguir os vícios que denunciava e censurava. Exclamava que era preciso o conjunto equilibrado da notícia, do reclame e da crítica em si e também ter verdadeiro prazer naquilo que se faz. Cumprindo essas palavras, entende-se por que eram as suas críticas esperadas e respeitadas, mas também temidas. Tal só pode ser comprovado pela análise das próprias críticas.

4. OS PERIÓDICOS

Durante cerca de três quartos de século, Benoît foi presença assídua em recitais, concertos e espectáculos de ópera da capital. O gosto pela música e obrigações profissionais assim o exigiam. Nuno Barreiros (*DL*, 30/1/1990) recorda-a chegando ao local dos acontecimentos geralmente acompanhada, pela mãe, por uma amiga ou, nos últimos anos, por Madalena Gomes, uma presença sempre esperada e sentida pelo restante público habitual.

A crítica musical surgiu-lhe como oportunidade de trabalho nos anos que se seguiram ao regresso de Paris, mas o espírito crítico, esse, desenvolveu-o desde cedo pela educação que recebeu e que incentivava à reflexão e ao juízo para distinguir o bom do mau, capacidade que fez com que não aceitasse tudo quanto lhe era dado a apreciar, nem se limitasse a rotular tudo de mau.

Entre os anos 20 e 1950, o nome de Francine Benoît esteve associado a vários órgãos de imprensa na qualidade de crítica e cronista musical. A sua colaboração para esses periódicos não foi igual, oscilando entre a colaboração regular e a colaboração pontual, acompanhando a efemeridade de alguns deles. Na realidade, do total dos dezanove títulos consultados, apenas em um permanece ao longo de todo o período em estudo, o *Diário de Lisboa*.

Ao estudar-se a imprensa periódica no período do Estado Novo, há um aspecto que é necessário abordar, a censura. Uma das preocupações da I República foi libertar a imprensa periódica das leis que a limitavam²² e após a revolução de 28 de Maio de 1926, foram promulgados decretos em que se permitia a manifestação livre de pensamento por meio da imprensa sem necessidade de autorização, prevendo-se a aplicação de cauções a quem impedisse a livre circulação de qualquer publicação. Mas puniam-se abusos de liberdade de imprensa e, embora só tenha sido legalmente instituída em Abril de 1933, a partir da manhã de 24 de Junho de 1926, todas as

22 TENGARRINHA, José, *História da imprensa periódica*, Lisboa, Editorial Caminho, 1989, p. 259.

publicações periódicas passaram a exibir na primeira página o selo “Este número foi visado pela Comissão de Censura”. A censura prévia foi aplicada pelo governo da Ditadura Militar “com fim a evitar que seja utilizada a imprensa como arma política contra a realização do seu programa de reconstrução nacional contra as instituições republicanas e contra o bem-estar da Nação”²³. A legitimação da censura pelo Estado Novo recorre a um discurso semelhante fazendo parte de uma estratégia política que tinha por objectivo salvaguardar a aparência e a recriação da realidade do país levado a cabo pelo regime e, ao mesmo tempo, condicionar ideias e comportamentos para manter a população acomodada ao regime, na linha da acção empreendida pelo SPN.

Exerciam-se três modos de censura, a censura prévia, a que estava sujeito qualquer tipo de publicação autorizada, jornais, revistas, magazines, mas também números únicos, manifestos, folhas volantes, cartazes, boletins, relatórios ou circulares que abordassem temas políticos ou sociais. A censura *a posteriori*, aplicada sobretudo a livros e a todo o tipo de edições que não eram sujeitas à censura prévia, e também a peças de teatro, filmes ou programas de rádio, a fim de confirmar se respeitavam as indicações da censura prévia. E a auto-censura, que condicionava e reprimia o intelecto, a criatividade e o espírito crítico, por vezes aplicada inconscientemente pelos artistas, escritores ou jornalistas, tal era a subtilidade e o alcance da acção condicionadora.

Qualquer um dos periódicos de seguida enumerados foram sujeitos à censura prévia, mas não é possível determinar de que modo a censura, ou a auto-censura, podem ter agido sobre os textos ou influenciado a escrita de Francine Benoît.

Os periódicos, com os quais Benoît colaborou, repartem-se em jornais diários e um suplemento semanal, revistas literárias, revistas culturais generalistas, boletins de órgãos independentes e revistas especializadas, de puericultura e de música. À excepção de *Vértice* e *Revista de Portugal*, com edição em Coimbra, e de *Afinidades*, edição repartida entre Faro e Lisboa, todas as publicações têm, como lugar de edição, Lisboa.

23 TENGARRINHA, *ibid*, p. 261.

4.1 JORNAIS DIÁRIOS

O *Diário de Lisboa* foi certamente o periódico que mais críticas musicais de Benoît publicou, por vezes à relação de três ou quatro por semana, seguindo de perto as temporadas de ópera e de concertos pelas principais salas da capital. Benoît começou a colaborar com o diário em 1926, a primeira crítica, a uma récita de *Madame Butterfly* no S. Luiz, saiu a 5 de Março desse ano. Passou a pertencer aos quadros do *Diário de Lisboa* em 1927 e manteve-se-lhe ligada até 1969, ano em que cessou actividade e se lançou no projecto de *A Capital*.

Fundado por Joaquim Manso, que foi director e editor, o primeiro número do *Diário de Lisboa* data de 7 de Abril de 1921, ainda durante a I República. Era um jornal essencialmente noticioso, com notícias do país, de Lisboa e uma página de notícias do mundo. Tinha uma coluna de sociedade, incluía informações sobre cinema, espectáculos de teatro, de teatro ligeiro e variedades e de tourada, e, claro, uma coluna de crítica musical, “onde a informação com apreciações leves é quanto basta para a necessidade do jornal”, conta Benoît numa carta para Fernando Lopes-Graça (5/6/1937; cpb_034_009). O último número do *Diário de Lisboa* saiu a 30 de Novembro de 1990. O jornal passou a publicar semanalmente um suplemento literário a partir de 30 de Novembro de 1934, que se prolongou por toda a década de 30, mas terminou com o eclodir da guerra e o consequente encarecimento do papel. Nesse suplemento publicavam-se contos, excertos de livros, crítica literária e informações sobre livros publicados.

Quando Benoît começou a colaborar com o *Diário de Lisboa*, era Luís de Freitas Branco o crítico musical. A transição foi feita como o próprio esclarece numa carta a Benoît:

“Lisbonne le 16 février 1927

Chère mademoiselle

Comme il était inévitable après le malheureux résultat de cette saison, au lieu de quitter ma place de critique au *Diário de Lisboa*, c'est le contraire qui arrive. Mais comme j'ai trop d'occupations pour faire toute la critique je viens vous proposer de garder votre place avec le traitement annuel tandis que ma critique serait payée à l'article en laissant à notre excellent Directeur la mission de nous distribuer le travail.

Cette combinaison serait excellent pour moi, et, je le crois pas désavantageuse pour vous, chère mademoiselle, que avez si [bri]⁷llement compris votre place comme artiste et comme critique.

Je suivis l'occasion de vous féliciter pour votre brillante collaboration, et vous prie de bien vouloir agréer mes salutations les meilleurs

Luís de Freitas Branco” (N33/347)

Como explica, Freitas Branco continuou a escrever pontualmente para o jornal, enquanto Benoît se tornou o crítico musical residente recebendo remuneração fixa (ao que a carta dá a entender), e deixando a cargo de Joaquim Manso a distribuição dos trabalhos.

A Informação foi um diário fundado por Homem Cristo Filho, cujo primeiro número saiu a 17 de Julho de 1926 e só conheceu um ano de existência. Tal como o *Diário de Lisboa*, era um jornal noticioso e informativo. Para além de ter recebido a colaboração de Benoît na secção de música, nele colaboraram Teófilo Sagner e S.R.O.

Benoît escreveu para o diário *A Informação* entre 19 de Julho e 29 de Setembro de 1926, durante os primeiros meses da sua existência e quando já colaborava com o *Diário de Lisboa*. Durante este quase três meses em *A Informação*, Benoît não escreveu para o outro, havendo uma suspensão das suas críticas para o *Diário de Lisboa* entre a edição de 26 de Junho e de 14 de Setembro, só retomando a regularidade a 15 de Outubro. É certo que, cada Verão, porque diminuían ou não se realizavam concertos, as críticas ou mesmo crónicas dirigidas ao *Diário de Lisboa* eram muito reduzidas, mas, neste caso, Benoît optou por dirigi-las a outro diário. Pode-se especular acerca das

razões que a levaram a isso. Divergências com Joaquim Manso ou, motivada por não ser ainda garantido o seu lugar no *Diário de Lisboa*, decidiu experimentar outra publicação, nova nas bancas, que lhe pode ter parecido mais vantajosa? O que é estranho é que tenha escolhido *A Informação*, que era um jornal de orientação mais próxima do regime, enquanto que o *Diário de Lisboa* se identificava muito mais com a ideologia de esquerda de Benoît. Contudo essa poderá ser precisamente uma justificação para o facto de ter interrompido colaboração ao fim de cerca de três meses. A colaboração de Benoît com *A Informação* cobriu um Verão. As peças que escreveu eram variadas, fez crítica aos concertos que assistiu no Estoril, a uma curta temporada de ópera e a concertos por uma banda filarmónica, que ela mesma afirmou não ser costume criticar. Descreveu o ambiente musical que se vivia nas esplanadas da Avenida da Liberdade, documentando ligeiramente a paisagem sonora estival e de ócio do centro da capital, e escreveu sobre jazz (ainda mais raro!), numa descrição sonora e visual muito caricaturada:

“Rufo de caixa, paulitos tremelicados, sons metalicos secos e mordazes, buzina, bombo, assobio, gritos e guinchos que nem são riso, nem zanga, nem protesto, nem afirmações, eis o jazz!... alegria contemporânea (...). // Quem lhe resiste? É escuro como o breu, tem grossos labios vermelhos salpicados de roxo, dentes de luz e olhos de lume e enverga casaca vermelha orlada de guizos...”
(1/9/1926)

Comentou ainda a realização do Congresso de Pedagogia, que a seu ver falhou por não ter incluído a participação de nenhum professor de música, e a realização de um congresso de bandas filarmónicas, que serviu de mote para discutir o problema da baixa oferta musical na província. Foi uma colaboração viva e que caberia bem nas páginas do *Diário de Lisboa*.

A Batalha, “suplemento literário e ilustrado”, publicava-se às segunda-feiras, suplemento do diário *A Batalha* (1919), de orientação anarco-sindicalista. Foi editado a partir de 2 de Dezembro de 1923 e os conteúdos tinham mais características formativas dos que noticiosas, publicando artigos de actualidade social e política e secções de

cultura, curiosidades e passatempos, incluindo uma página infantil. Abordava temas de carácter social como a pena de morte e a situação das mulheres, discutindo abertamente a regulamentação da prostituição e criticando aquilo que muitos julgavam ser a emancipação das mulheres, legendando assim a fotografia de uma mulher a trabalhar numa mina de carvão: “Enquanto as ociosas se preocupam com usar calças e com cortar os cabelos, entendendo por emancipação da mulher a sua masculinização, a mulher do povo continua sendo desalmadamente explorada em todos os campos da produção.” (22/2/1926) Publicava contos, crítica a livros e biografias de escritores, com a colaboração de Ferreiro de Castro. A crítica musical estava a cargo de Nogueira de Brito. Após os confrontos de 7 de Fevereiro de 1927, o diário foi encerrado. Reapareceu, legalmente, a 1 de Abril mas seria de novo encerrado a 26 de Maio. Em 1930, foi novamente autorizada a sua publicação, surgindo como semanário, mas em Dezembro foi suspenso e passou à clandestinidade. O suplemento literário, esse, terminou logo em Fevereiro de 1927.

De Benoît foram publicados duas peças. A primeira é uma crítica à audição da “Nona Sinfonia” de Beethoven, em estreia na íntegra em Portugal, no S. Luiz a 28 de Fevereiro de 1925. A crítica é composta por um prólogo e sete quadros, escrita com grande fantasia literária, descrevendo vários aspectos do concerto, desde a compra do bilhete à saída da sala no final do espectáculo, transcrevendo algumas opiniões que ouviu. A outra é uma crónica sobre canto coral, motivada pela vontade da Associação Académica do Conservatório Nacional em fundar um coro misto.

4.2 REVISTAS LITERÁRIAS

Seara Nova, a mais antiga das revistas literárias em estudo, surgiu nas bancas a 15 de Outubro de 1921 e foi publicada, com algumas interrupções e periodicidade variável, até à edição n.º 1598/1299, em 1978-79. Ao corpo directivo pertenceram, entre outros, Aquilino Ribeiro, Augusto Casimiro, Jaime Cortesão, Câmara Reis, Raul Brandão e Raul Proença. De carácter doutrinário e político, teve uma importante intervenção no meio político e cultural do país, criticando os males e mostrando o descontentamento pelas orientações seguidas pelos sucessivos governos, primeiro da

República, depois da Ditadura Militar e do Estado Novo. Pelos anos 60 e 70 sofreu uma renovação doutrinária, de influência marxista, e no período pós-25 de Abril até à sua extinção revelou-se marcadamente comunista. Incluiu a colaboração de intelectuais republicanos de esquerda, mas passaram pela revista gerações de colaboradores que não eram forçosamente afectos ao programa político da revista. Fernando Lopes-Graça foi o principal redactor da secção de música, mas a revista também contou com algumas colaborações de Santiago Kastner, João José Cochofel, René Dumesnil e João de Freitas Branco.

No período em estudo, Benoît escreveu para *Seara Nova* duas crónicas, uma com o sugestivo título “Arte pela Arte” (1/4/1937), sobre a obra de arte que ganha valor autónomo, liberta da ocasião e contexto em que foi criada, tornando-se assim universal e intemporal, e outra em homenagem a Viana da Mota (1/7/1948), evocando-o enquanto pianista e na série de recitais pelo centenário da morte de Beethoven (1927), que classifica como o ponto alto da carreira do mestre, enquanto compositor e recordando a sua humanidade. Mas, a primeira vez que assinou um texto na revista foi na edição de 20 de Agosto de 1931, em resposta a uma crónica de Rojão Nobre (“Panorama musical português XIV”, 25/6/1931), em que o seu nome era incorrectamente citado em relação a Ruy Coelho.

Foi a convite de António Sérgio, que fazia parte da direcção de *Seara Nova*, que Benoît entrou para a redacção da mesma. No Verão de 1937, na vontade de aliviar o peso da quantidade de críticas que lhe exigiam as diferentes colaborações, decidiu abandonar esta revista; apesar disso voltaria pouco tempo depois. Porém, numa carta a Lopes-Graça...

“Em duas palavras, é o seguinte: o Dr. Câmara Reis despediu-me da *Seara*, e sem querer dizer-me quais os motivos. Pela forma como falou, não houve nenhuma palavras concretas, a não ser aquelas que me cortavam a colaboração, parece que não falou mais cedo porque era o Dr. António Sérgio quem me tinha convidado a entrar para a *Seara*, e que o Dr. Sérgio se negou

terminantemente a tomar a atitude de que/da qual? o Dr. C. Reis tomou então a iniciativa e a responsabilidade.

Estive logo a seguir em casa do Dr. Sérgio, que me recebeu o melhor possível assim como a D. Luiza. (Aquela história do Câmara Reis tinha me ficado a ferver na cabeça). Mas o mesmo mistério de que o Câmara Reis tinha usado para comigo tinha antes exacto para com ele António Sérgio,- que acabou contudo por confiar-me que talvez se tratasse dum receio de facciosismo meu; (...).” (8/12/1937; cpb_034_011)

A única justificação encontrada é a hipótese levantada por António Sérgio: “receio de facciosismo”, mas não é explicado em relação ao quê ou a quem é que Benoît poderia ser parcial, ainda para mais se foi encontrado tão pouco de Benoît nas páginas desta revista. Independentemente das razões que levaram ao afastamento, o certo é que tudo se resolveu e Benoît voltou a escrever para *Seara Nova* e a ser publicada, colaboração que se estendeu para além de 1950.

Vitorino Nemésio ao fundar uma revista de arte e literatura naturalmente contou com a colaboração de Benoît. *Revista de Portugal* teve uma existência curta, entre Outubro de 1937 e Novembro de 1940, num total de dez números, dos quais sete incluíram críticas de Benoît aos concertos de Lisboa dos meses anteriores. Cada número era volumoso, cerca de 160 páginas, e constituído por uma parte dedicada à criação e teoria literária, seguindo-se a secção “Perspectivas”, que abordava acontecimentos como congressos, exposições e concertos. Tinha uma parte de crítica literária com resenhas a poesia, romance, novela, teatro, ensaio, Filosofia e História da Literatura e também a rubrica “Jornal”, com pequenas notícias. Contribuiu para a divulgação da obra de escritores brasileiros, franceses, ingleses e alemães. No âmbito da literatura portuguesa juntou autores de diferentes tendências, saudosistas (Teixeira de Pascoaes), presencistas (António Botto, Adolfo Casais Monteiro, Miguel Torga), neo-realistas (João José Cochofel, Fernando Namora), e “independentistas” (José Gomes Ferreira e Nemésio)²⁴. Na secção “Perspectiva”, que incluía a crítica musical, colaboraram

24 ROCHA, Clara, *Revistas literárias do século XX*, Lisboa, IN-CM, 1985, p. 450.

também Cochofel e Lopes-Graça. Este escrevia de França, assinando as crónicas “Através dos concertos de Paris”.

Afinidades, “revista de cultura luso-francesa”, também teve como director alguém bastante próximo das relações de Benoît, Francisco Fernandes Lopes. Era editor João Romualdo Mascarenhas e a revista propriedade do Instituto Francês em Portugal. Fundada em Setembro de 1942, existiu até ao número duplo de Outubro/Novembro de 1946 (n.º19/20). Surgiu durante a Segunda Guerra Mundial, durante a qual o território francês foi ocupado pelas forças alemãs, e apresentava-se em defesa da hegemonia da História e cultura francesas, contando com colaboração literária francesa e portuguesa. Assim, foram editados artigos como “La résistance par la poésie” de F. Gustave Cohen, “Novo panorama da literatura francesa” de Fidelino de Figueiredo, “António Nobre e a França” de Guilherme de Castilho, e ensaios de Saint-Exupéry, Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir.

A colaboração de Benoît em *Afinidades* é justificada, não só por conhecer o director, como pela sua filiação a França (por ascendência paterna e pela naturalidade). É denominador comum às crónicas que escreveu para esta revista as referências à música ou a músicos franceses: entrevistou Arthur Honegger (em Lisboa a convite do Círculo de Cultura Musical), compositor suíço mas a viver em Paris e bastante ligado à cultura francesa; escreveu sobre a actividade do conjunto instrumental francês “Ars Rediviva”; a propósito da ópera em Portugal, mencionou as obras vocais de autores franceses que mais eram representadas nos teatros lisboetas, *Manon* de Massenet e *Carmen* de Bizet, e aquelas que mereceriam ser mais conhecidas; criticou o concerto da violinista Ginette Neveu e outro organizado pela sociedade Sonata, preenchido por peças de compositores franceses, Poulenc, Messiaen, Jolivet e Hubeau; por último, comentou *Cartas do Abade António da Costa* (introdução e notas de Lopes Graça), comentário que se ligava aos propósitos de *Afinidades* porque Benoît deu particular destaque às impressões que o abade António da Costa teve de Paris e dos franceses.

Nestas crónicas de Benoît, em diversas ocasiões surgiu pretexto para discutir a questão do nacionalismo na música. Benoît levanta a questão de se o músico é mais

apto a interpretar a música da sua própria nacionalidade ou se qualquer músico é capaz de interpretar qualquer música, independentemente das suas origens e identidades. Por um lado, apontou para a ideia de que o compositor só é verdadeiramente compreendido e interpretado por artistas da mesma nacionalidade, pelo que questionou:

“Mas seria possível a alguém que não francês interpretar como Ginette Neveu – já não diremos a Sonata em lá maior de Fauré – mas o *Poema* de Chausson e a Sonata para violino e piano de Debussy?” (Jul. 1946)

Por outro lado, ao identificar em Honegger diferentes influências que não unicamente francófonas, concluiu que “Isto de raças e índoles não é assim tão imutável como parece à primeira vista” (Dez. 1943), e pareceu concordar com Honegger quando este diz que uma peça ao, afirmar-se como obra de arte, ultrapassa qualquer âmbito nacional, que é, aliás, uma das essências da noção de Arte pela Arte como expressa na já mencionada crónica de *Seara Nova*.

Entre 11 de Maio de 1946 e 3 de Maio de 1947, saiu semanalmente para as bancas *Mundo Literário*, revista de crítica e informação literária, científica e artística, que tinha como director Jaime Cortesão e editor Luís de Sousa Rebelo. Os assuntos que difundia eram principalmente dedicados à literatura e crítica literária (nas quais colaboraram, entre tantos outros, Jorge de Sena, Pedro Homem de Melo, Eugénio de Andrade, Joel Serrão e Alexandre O’Neil), e às artes, com secções de crítica cinematográfica (por Adolfo Casais Monteiro, Manuel Azevedo e Rui Grácio), crítica de teatro (por António Pedro, Luís Francisco Rebello e Manuela Porto), e crítica musical. Nesta secção, colaboraram, além de Francine Benoît, Humberto d’Ávila e João Blanc de Portugal, que assinava sobretudo as críticas a espectáculos de ópera. Cochofel colaborou também pontualmente. Na edição n.º42, (22/2/1947), foram publicadas uma série de críticas sobre os espectáculos pela companhia “Ballets des Champs Elysées” da autoria de António Pedro, João Blanc de Portugal e Luiz Francisco Rebello, ilustradas com gravuras de António Pedro e Magalhães Filho e fotografias de Ismael.

A importância da música enquanto arte acessível a todos é a ideia condutora que atravessa as críticas e crónicas que Benoît escreveu para esta revista (à excepção talvez da última) e que encontra eco nas questões levantadas no livro de Elie Siegmeister, *A música e a sociedade* (tradução de Lopes-Graça), de que fez, aliás, a recensão crítica. O alargamento da oferta musical, em número de concertos, géneros e estilos interpretados, que passa necessariamente pela maior circulação de músicos e agrupamentos de qualidade e pela reforma do ensino musical, é um assunto a que Benoît se entrega e que merecerá maior atenção.

Dificuldades financeiras e a forte actuação da censura marcaram a existência deste periódico. Os colaboradores identificavam-se por serem opositores às orientações do regime e grande parte subscreveu as listas do MUD. Após a suspensão de *Mundo Literário* em Maio de 1947 ainda saiu um número extra, a 1 de Maio de 1948, pretendendo-se a continuação da revista. Contudo, a comissão de censura considerou que a revista estava a denunciar uma forte guinada à esquerda e deixou de devolver as provas dos textos a publicar, obrigando ao fim definitivo de *Mundo Literário*.

A passagem de Benoît por *Mundo Literário* fez-se ao longo do primeiro meio ano de existência da revista. Cronologicamente, Benoît terminou a colaboração com *Mundo Literário* precisamente na mesma altura em que se extinguiu a publicação de *Afinidades*, iniciando a colaboração com *Vértice* em Janeiro de 1947, ia a revista já no seu 43.º número.

À semelhança de *Revista de Portugal* e de *Mundo Literário*, *Vértice* divulgou autores portugueses e brasileiros, acompanhando sobretudo o movimento neo-realista, corrente literária cujos temas se ligavam a preocupações da realidade social e do Homem e a princípios do realismo socialista. Ideologicamente, defendia uma orientação oposta ao do regime ditatorial e, após a revolução de 1974, ganharam maior projecção no seio da revista questões como o movimento operário, o sindicalismo e o cooperativismo.

Vértice foi fundada em 1942 e teve como primeiros directores Carmo Vaz e Raul Gomes, sendo José de Sousa Brandão o editor. Uma segunda série foi iniciada em 1988. No primeiro número, é assim anunciado:

“*Vértice* é uma revista portuguesa de cultura e arte. Publica-se mensalmente com 64 pp. de texto e gravuras de arte. // Além das suas secções habituais de «Pedagogia», «Actividade literária na Alemanha, Inglaterra, França e Itália», «Página do Brasil», «Mundo de Ciência», «Crítica de livros», «Cinema», «Desportos», «Xadrez», etc., publicará sempre originais de autores portugueses, brasileiros e estrangeiros e em cada número uma notícia àcerca de um grande escritor contemporâneo, ilustrada com um excerto da sua obra.” (Maio 1942)

Incluía também uma secção de crítica musical para a qual escreveram Lopes-Graça, Cochofel e Benoît. Cochofel assinava a rubrica «Colcheias» e chegou a ser um dos proprietários da revista, ocupando a posição de redactor principal, segundo os estatutos de 8 de Março de 1945²⁵. Abandonou a revista em 1957, seguindo-lhe os passos Lopes-Graça, que, no entanto, ainda voltaria a colaborar em algumas ocasiões²⁶.

Tendo em conta as orientações políticas mais ou menos marcadamente de oposição que caracterizavam as revistas literárias acima referidas, e que se ligam à própria ideologia social-política de Benoît, não deixa de ser intrigante que ela tenha colaborado, ainda que pouco, com *Fradique*, revista de tendência monárquica e conservadora, apologista de Salazar (como se questiona a passagem por *A Informação*). Porém, Benoît não é a única a praticar este possível paradoxo, encontrando-se igualmente associadas a textos publicados em *Fradique* figuras que também colaboravam com aquelas outras revistas, nomeadamente Adolfo Casais Monteiro, António Pedro, Aquilino Ribeiro, Fidelino de Figueiredo, Joaquim Manso e Vitorino Nemésio, o que certamente indica que nem todas as colaborações eram motivadas por simpatia política.

25 PIRES, Daniel, *Dicionário da imprensa periódica portuguesa do século XX*, vol. II, 2.º tomo, Lisboa, Grifo, p. 599.

26 PIRES, *ibid.*, p. 600

Fradique conheceu 99 números, entre 8 de Fevereiro de 1934 e 26 de Dezembro de 1935. Tomás Ribeiro Colaço era o director e Manuel Caiola o editor. Abordava assuntos tão diferentes como política, crítica literária, musical e de teatro, literatura, moda, crónica social, correspondência, curiosidades e caricatura, procurando assim atingir um leque alargado de possíveis leitores. A secção de música era dirigida por Ivo Cruz, que Benoît conhecia e que em parte poderá justificar a sua colaboração neste semanário (se é que precisa realmente de justificação). Na primeira edição, dirigindo-se aos leitores, Cruz firma o seu compromisso enquanto crítico musical e editor daquela secção:

“Venho para junto do FRADIQUE no firme propósito de orientá-lo, dentro dum sentido de crítica objectiva e construtiva, sã e susceptível de trazer apoio às boas iniciativas, uma barreira ao cabotinismo e um guia ao «dilettanti», que lhe permita distinguir o bom, do falso.” (8/2/1934)

A passagem de Benoît por *Fradique* é breve, colaborando com críticas a concertos em apenas quatro números.

4.3 PERIÓDICOS CULTURAIS GENERALISTAS

Ilustração era uma revista que seguia uma tendência de época que deu origem a bastante publicações que tinham em comum serem generosamente ilustradas. Uma das características que marcou *Ilustração* foi que, desde o início, não se notava uma filiação política ou religiosa que a condicionasse e, embora se contassem entre os seus colaboradores nomes que pertenciam à *Seara Nova*, como Aquilino Ribeiro e Raúl Brandão, não pretendia ser contestatária. O seu objectivo era atingir um público intelectual, fazendo sentido encontrarem-se entre os colaboradores nomes de vulto da cultura portuguesa. Contou com a colaboração preciosa de artistas conceituados como Emmerico Nunes, Stuart e Almada Negreiros. Era uma publicação quinzenal lançada em 1926 pelas livrarias Bertrand & Aillaud. Teve como primeiro director João da Cunha Eça, gerente de uma das livrarias, mais tarde substituído por João de Sousa

Fonseca que, enquanto director técnico, introduziu aspectos gráficos mais modernos. Assumindo-se como a revista portuguesa de maior tiragem e expansão, não viria, apesar de tudo, a resistir muito mais de dez anos, tendo sido suspensa a publicação em 1939, por causa do encarecimento do preço do papel. Para além dos nomes ligados às artes plásticas, acima referidos, também colaboraram desde o primeiro número na revista personalidades como Aquilino Ribeiro, Raúl Brandão, Raúl Lino, Teixeira de Pascoaes ou Reinaldo Ferreira, o famoso “Repórter X”.

Os temas de que a *Ilustração* tratava dividem-se em dois grupos: reportagens fotográficas em termos de notícias de acontecimentos locais, nacionais e internacionais, nas quais a notícia em si é dada pela legenda da fotografia (como que legendas-notícias), e crónicas literárias, culturais, artísticas, teatrais e desportivas. Os conteúdos destes dois grupos vão desde fotografias de acontecimentos políticos, de “figuras do momento” e de eventos sociais e desportivos a artigos de literatura, ciência, música e teatro, cinematografia e estrelas de Hollywood que então começavam a despontar, página de moda feminina e publicação de novelas e contos. Também sempre presentes na última página de cada edição, encontram-se os passatempos com anedotas e quebra-cabeças.

Não sendo uma revista especializada em música, a forma de mostrar os acontecimentos musicais era tratada de uma maneira muito particular. Por um lado, encontram-se artigos e crónicas de espectáculos de revista e concertos ou divagações em torno da música, mas também entrevistas (ou conversas, dado o tom familiar que se nota nelas) a dançarinos e compositores, estas últimas dirigidas por Américo Durão. Por outro lado, encontram-se as já referidas reportagens fotográficas que, através de legendas-notícias, informavam o leitor de concertos e recitais realizados e, principalmente, de bailes e saraus. As legendas a fotografias sofriam a lacuna de serem bastante imprecisas em relação ao que acontecia na vida musical em Portugal, situação que era corrigida pelas crónicas de música e as entrevistas que complementavam a informação mas, nem sempre sendo esclarecedoras do que estaria a acontecer na área da música. Por isso mesmo as peças de Benoît se destacaram, contrariando uma tendência geral.

Ao fazer a crítica a um concerto não é o público quem lhe interessa, como destacam as fotografias imprensas na revista, mas sim o que foi tocado e por quem. Não se coíbe de falar dos vários compositores interpretados, fossem mais ou menos conhecidos do grande público, enquadrando-os na sua época ou corrente, nem dos intérpretes. A sua linguagem é atenta e procura fazer chegar a música ao leitor mais desprevenido. Logo no artigo “Orquestras Sinfónicas” (1/12/1927), descreve os instrumentos que integram uma orquestra de uma forma simples, recorrendo a adjectivos que se aproximam do som dos instrumentos, permitindo ao leitor constituir imagens mentais dos sons de cada um. Desta forma apresenta a “nostálgica e um pouco abafada viola”, a “clara e perfeita voz do violino”, o “profundíssimo contrafagote”, a “pequena flauta”, o “oboé fanhoso”, a “trompa nobre”, a “trompete estridente”, etc. De seguida traça um breve itinerário da evolução da orquestra detendo-se em *O pássaro de fogo* e em *Petrushka* de Igor Stravinsky como o exemplo máximo de exploração dos timbres orquestrais. Nas páginas de *Ilustração* foram também publicados dois excertos de conferências que proferiu, “A alma da música” (1/5/1928) e “A arte musical comparada com as outras artes” (1/8/1928), bem como poesia da sua autoria, inspirada em paisagens e monumentos portugueses.

Por *O Globo* e *Ver e Crer*, Benoît teve uma passagem muito efémera, contribuindo apenas com uma crónica para cada um destes periódicos. *O Globo*, quinzenário de “estudos, crítica e divulgação cultural”, era a continuação do jornal *O Comércio*, de que se publicaram 183 números, mas, como esclarecia o editorial do primeiro número,

“A mudança do título não obriga a adopção dum novo programa. Seremos, simplesmente, o que éramos. // Lutaremos, como até aqui, pelo bem estar colectivo, inspirados pela ideia de que a felicidade dos povos só poderá conseguir-se pela cooperação espontânea e voluntária e recíproca de toda a gente.” (15/5/1943)

Neste sentido, seguia o ideário cooperativo, defendia as classes laboriosas e tinha uma postura anti-capitalista. António Dias Martins da Silva era o proprietário e

editor; Sabino Costa foi o director a partir do n.º 23. Compreendeu duas séries. A primeira até 1 de Junho de 1945, com 47 números, abordava assuntos como ciências, saúde, educação, história, literatura, teatro e cinema. A segunda série foi muito mais curta, de 31 de Maio a 15 de Agosto de 1946, e os assuntos que publicava estavam muito ligados à corrente neo-realista e às preocupações sociais a ela associadas. A censura forçou a suspensão de *O Globo* que ainda editou até 1950 quatro folhas para manter o título.

A contribuição de Benoît foi uma longa recensão crítica a dois livros de Lopes-Graça, *A música portuguesa e os seus problemas* e *Bases teóricas da música*, a *História da música*, de Percy Buck (com tradução de Lopes-Graça). João de Freitas Branco assumiu a crítica musical da segunda série.

Ver e Crer era uma revista muito diversificada quanto aos assuntos abordados: medicina e ciências naturais, literatura e arte, história, arquitectura, direito, curiosidades, etc. A testemunhá-lo basta ver o índice dos principais assuntos de uma qualquer edição, por exemplo o de Fevereiro de 1946 (n.º10): “Amores de Teixeira Gomes”; “Cuidados com o seu filho”; “O romance do café”; “Os escritores e o plágio”; “Do pouco fazer muito”; *Noite de Inverno* (poesia); *O comboio de corda* (conto); “Pasteurizar o leite em casa”; “Fábricas de antiguidades”; “Para ir à lua (II)”; “Quando Garrett escreveu as *Viagens*”; “Os antepassados das canetas de tinta permanente”; “O contágio da tuberculose”; “Como vai ser o centro de Lisboa”; “O transporte de energia”; *A boa fé de Rosalina* (conto); “Futebol num campo de concentração!”; “As influências dos eclipses”; “O segredo da reprodução”; “A descoberta da América antes de Cristóvão Colombo”; “O próximo livro de Carlos Olavo”. Em cada edição um escritor apresentava uma sua obra, tendo assim colaborado nesta revista Alves Redol, Aquilino Ribeiro, Fernando Namora, Adolfo Casais Monteiro, Guilherme de Castilho e Maria Lamas, entre muitos outros.

Foi fundada em Junho de 1945 e publicou-se até Abril de 1950, ao longo de 57 números mensais. Teve como directores José Ribeiro dos Santos e Mário Neves. Não havia uma secção dedicada à música não sendo por isso muito regular a publicação de

crónicas de assuntos musicais. Mesmo assim, no meio dos múltiplos assuntos que a que se dedicava, foram publicadas algumas pelas mãos de João de Freitas Branco, Fernando Lopes-Graça, Maria Helena de Almeida e Gonçalves, e Francine Benoît. Esta escreveu sobre a fraca recepção e tolerância à música contemporânea, convidando os leitores que se identificassem com tal atitude a pensar nas suas razões e a procurar conhecer melhor essa música. Esta crónica enquadrava-se bem no espírito de *Ver e Crer*, de leitura leve e agradável, abordando o assunto de modo a levar os leitores a reflectir sobre o que leram.

Sonoarte, como *Ilustração*, é uma revista produto do seu próprio tempo, consagrada à arte dos sons: a música, o cinema sonoro, a rádio e os discos. Tinha páginas dedicadas aos grandes filmes, ilustradas com cenas dos filmes em questão ou de momentos das gravações, e publicava curiosidades mundanas sobre as estrelas de Hollywood. João de Figueiredo assinava crónicas sobre discos e Victor Névoa sobre radiofonia. A publicidade estava também ligada aos assuntos abordados, anunciando-se sobretudo discos da *His Master's Voice*, aparelhos de rádio e modelos de gramofones. Saiu para as bancas a 25 de Dezembro de 1930, Augusto Rodrigues era o director, Luís Braga Freitas o editor e proprietário e Frederico de Freitas o director musical. Na secção de música, foram publicados artigos como “O caso Wagner”, por Eucaristino de Mendonça ou “O mez dramático e musical”, por Nogueira de Brito. Na edição de 13 de Maio de 1931 foi publicada uma entrevista com Rachmaninov. Os quatro artigos de Benoît são, à excepção do último, relacionados com ópera: escreve sobre algumas das maiores cantoras portuguesas de ópera, na sua opinião, Corina Freire, Laura Wake Marques, Fernanda Côrte-Real e Arminda Correira, que era, no entanto, mais cantora de concertos do que cantora lírica; descreve o estado da produção operática em Portugal, não muito animador, nas suas palavras; e escreve sobre Chaliapine no papel de “Boris Godunov”, na ópera de Mussorgsky. No último artigo (Jun. 1931), faz breves comentários a vários discos, desde gravações de canções inglesas, de solos de acordeão e de fox-trot e valsas, a gravações da abertura de *La Maschera* de Macagni, de Tobi del Monte a cantar trechos de *La Sonnambula* e de *Falstaff* ou de Kreisler a interpretar duas peças de Couperin, em arranjos do próprio intérprete. Mas os discos que mais a surpreenderam e de que mais gostou foram o álbum de quatro discos de *Sacre du Printemps*, pela Philadelphia Symphonie Orchestra, conduzida por Leopold Stokowsky, o disco por Vladimir Horowitz e um outro com duas melodias interpretadas em

theremin, instrumento que lhe causou grande sensação. Benoît teve o cuidado de indicar os números de cada um dos discos que criticou, o que revela a intenção em orientar e aconselhar a compra desses discos. É a única crítica do género que faz durante o período em estudo.

4.4 BOLETINS

O boletim é um género de publicação essencialmente informativo das actividades da associação ou instituição que o publica, sendo dirigido e por vezes unicamente distribuídos aos associados dessas mesmas organizações.

O Boletim do Sindicato Nacional de Crítica, propriedade desse sindicato, tinha José de Matos Sequeira a editor e Alberto Cardoso dos Santos, Francine Benoît, António Viana, Domingos Mascarenhas e Francisco Alves Azevedo na direcção por ocasião da fundação e saída do primeiro número, em Abril da 1939. Deste corpo directivo só se manteve Domingos Mascarenhas no ano seguinte, aquando da saída do segundo número (Ab. 1940), o resto da direcção era constituída por Pedro de Moura e Sá, Álvaro Lima, António José Pereira e António Lopes Ribeiro. Não é certo se existiram mais edições.

Benoît colaborou somente no primeiro número, com uma crónica sobre as orquestras em actividade e a limitada oferta musical sinfónica em Lisboa. Assinou também, nas páginas 15 e 16, a síntese de concertos e recitais já realizados na época 1938-1939.

Ao longo dos 17 anos de existência da AFPP só foram publicados dez Boletins e só a partir do n.º 4, de Fevereiro de 1947, passaram a sair com regularidade anual até 1951. Os dois últimos números saíram em Dezembro de 1951 e Fevereiro de 1952, eram formados apenas por quatro páginas.

O *Boletim da Associação Feminina Portuguesa para a Paz* era distribuído gratuitamente aos sócios, o que contribuiu para as dificuldades financeiras de que padecia. Divulgava as actividades levadas a cabo pela associação e o relatório dos exercícios do ano transacto; os artigos abordavam assuntos ligados a arte, ciências, literatura e outros mais dirigidos às mulheres, seguindo as próprias iniciativas da associação. Benoît escreveu sobre o coro infantil da AFPP informando sobre os desenvolvimentos dos trabalhos, aspecto do directo interesse da associação e dos associados, mas também sobre o lugar da música na educação das crianças.

4.5 PUBLICAÇÕES ESPECIALIZADAS

4.5.1 DE PUERICULTURA

Os Nossos Filhos era um mensário de puericultura, enfermagem, psicologia, educação, vida escolar, literatura e moda. Maria Lúcia Namorado acumulava os cargos de directora e editora e o primeiro número saiu a Junho de 1942. Nas suas páginas publicaram-se contos e poemas destinados ao público infantil, artigos vários de saúde e cuidados a ter com a higiene das crianças, assinadas por médicos, secção de modelos e ideias para confeccionar a roupa para os filhos (mais para o fim da década de 40 começam a sugerir modelos para os filhos mais crescidos e para a mãe, que se quer elegante), sugestões de decoração, receitas de culinária, página infantil com jogos e adivinhas e secções de correspondência em que se procurava resposta para problemas práticos da casa e da educação e cuidados dos filhos. Promovia por vezes campanhas de solidariedade em apoio de famílias necessitadas. Realizou uma série de questionários a escritores sobre a sua opinião da orientação da literatura infantil, aos quais responderam, entre outros, Aquilino Ribeiro, Emília Sousa Costa, António Botto e Virgínia Lopes de Mendonça. Porque os filhos, sobretudo as filhas, vão crescendo, começaram a publicar em meados da década de 40 artigos sobre o casamento, o emprego, conselhos a jovens mulheres e entrevistas a mulheres trabalhadoras. Embora dirigida aos pais, a própria se intitula “A única revista para pais que se publica em Portugal”, e tentasse chegar ao público infantil, nota-se que era destinada essencialmente ao público feminino. No

entanto, não limitava os problemas e as dúvidas desse público à vida doméstica, enfatizando-se muitas vezes a importância da independência mulher mesmo que casada.

A colaboração de Benoît para *Os Nossos Filhos* prende-se com os objectivos e preocupações da revista e dos seus leitores. Entre as edições de Novembro de 1942 e Setembro de 1944, publicou uma série de crónicas subordinadas aos benefícios da prática musical bem orientada na infância, sobretudo do Canto Coral. As restantes crónicas, embora mais diversificadas, retomam sempre o tema da música e de como a criança se relaciona com ela, dando o exemplo particular do “Viveiro musical” e das Juventudes Musicais em França. Fez resenhas críticas a dois livros de pedagogia musical, *Psicotécnica do ensino elementar de música* de António de Sá Pereira e *Segredos do teclado, livro dos pianistas*, de Andor Foldes (tradução de Lopes Graça). Mesmo o artigo escrito por ocasião do centenário da morte de Chopin se centra na infância e juventude do compositor.

Realizou algumas entrevistas a jovens talentos da música, alguns muito novos ainda: Sergio Varela Cid, Vasco Barbosa, Maria Leonor da Silva Fernandes, António Victorino de Almeida e Vera Varela Cid. Pelas conversas que são reproduzidas, é possível traçar o possível guião das entrevistas: Benoît pergunta a cada um deles a idade, se gosta de tocar em público, o que recorda da primeira audição pública (se já a fez), que compositor(es) aprecia mais, se gosta de viajar, que tipo de brincadeira prefere, o que faria se não fosse seguir música e se gosta de cinema. Pela forma como as conversas são conduzidas, Benoît procurou mostrar que, apesar de todo o talento que podem já ter mostrado ou que se antevê, eles não deixavam de ser jovens e crianças com as preocupações e interesses próprios das suas idades. A excepção a esta característica comum aos artigos de Benoît para *Os Nossos Filhos* é o curto texto escrito no momento da morte de Tomás Borba, mas que também se enquadra visto Borba ter sido um dedicado professor e pedagogo, como Benoît recorda.

4.5.2 DE MÚSICA

Secções de crítica a concertos ou a edições de música impressa começaram a generalizar-se em jornais e revistas da Europa e do Novo Mundo ao longo do século XVIII. A partir de 1780's, revistas como *European Magazine*, *Analytical Review* e *Monthly Magazine*, todas de Londres, passaram a editar uma secção de música destinada sobretudo a recensões a livros de música e a novas composições. Mas já desde as primeiras décadas do século XVIII, que se publicavam revistas mais especializadas em música. Estas tiveram bastante expressão no espaço germânico. Johann Matheson foi responsável por diversas publicações de Hamburgo entre 1713 e 1740. Dessas, uma das mais importantes foi certamente *Critica musica* (1722-1725), cujos artigos se caracterizavam pela abordagem científica e de análise a excertos de obras. Seguindo uma outra perspectiva, menos académica e mais dirigida ao público em geral, encontra-se *Der critische Musikus*, também de Hamburgo (1737-1740), editada por A. Scheibe. Posteriormente, um novo modelo de revistas musicais foi inaugurado com *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen, die Musikbetreffend* (Leipzig, 1766), por Johann Adam Hiller, que incluía, para além de comentários a concertos ou novas composições, informações acerca de livros e edições de música impressa, a músicos, concertos públicos e concertos em cortes e igrejas. Na sequência deste periódico, Friedrich Rochlitz fundou e foi editor de *Allgemeine musikalische Zeitung*, em Leipzig (1793), que contribuiu em muito para o desenvolvimento da cultura musical.

Este curto traçado histórico pretende dar uma amostra do desenvolvimento das publicações especializadas em música, que se fez do formato académico e musicológico para um modelo atento a aspectos da cultura musical e informativos, dirigido a um público mais geral. A crítica musical-jornalística praticava-se sobretudo neste último modelo e manteve-se nos diários noticiosos.

Em Portugal, ao longo do século XIX, a música enquanto notícia e objecto de comentário foi ganhando visibilidade no seio da imprensa periódica, à semelhança do que acontecera no século anterior na Europa. A imprensa escrita livre, instrumento do espaço público e da opinião pública, só pode existir num sistema liberal, que apenas se

desenvolveu e instalou como regime em Portugal ao longo da primeira metade e meados do século XIX. Nessas condições, foi possível desenvolver-se uma imprensa de opinião.

Inicialmente, as referências à actividade teatral (que incluía a operática), eram restritas a pequenos artigos nas páginas centrais ou aos anúncios às apresentações. Apenas com a criação do folhetim, “espaço generalista de opinião”²⁷, a partir dos anos 40 de Oitocentos, essas referências se tornaram regulares e parte integrante no jornal. É o que acontece com o diário *A Revolução de Setembro* que a partir da edição de 22 de Junho de 1840 contou com a colaboração de Lopes de Mendonça na secção “folhetim”. Posteriormente, começaram a surgir periódicos especializados em actividades teatrais que também incluíam alguns assuntos relacionados com a actividade musical, como por exemplo *A Sentinella do Palco: semanário theatral* (1840) ou *O Trovador: jornal musical, litterario e de variedades* (1855). Começaram igualmente a ser publicados periódicos exclusivamente dedicados a música. O primeiro intitulava-se *Arte Musical* (1873).

No ano 1930, vieram a público duas revistas, como que a assinalar uma renovação da imprensa periódica musical portuguesa. Foram elas *Arte Musical* e *De Música*, mas embora partilhem o ano de estreia, tiveram percursos muito distintos.

De Música foi fundada por um grupo de estudantes do Conservatório Nacional, sendo propriedade da Associação Académica dessa instituição, e conheceu apenas mais quatro números. Pedro do Prado foi o director e Lopes-Graça o editor. Abordava assuntos relacionados com música contemporânea, música portuguesa, linguagem e cultura musical. Colaboraram com a revista Vieira de Almeida, Lopes-Graça, Luís de Freitas Branco, Tomás Borba, Jorge Croner de Vasconcelos, Maria Helena Leal, Francisco Fernandes Lopes, Henrique Costa, Eduardo Libório e Ivo Cruz (num artigo em conjunto), e Francine Benoît. Em cada número (excepto no segundo) foi publicada uma peça de música: *Descalça vai para a fonte*, de Jorge Croner de Vasconcelos (Junho 1930); *Scherzino*, de Armando José Fernandes (Nov. 1930), *Queixa...*, de Benoît (Maio

27 SILVA, João L. M. S. Leitão da, *O diário Revolução de Setembro (1840-1857): Música, poder e construção social da realidade em Portugal em meados do século XIX*, diss. mestrado em Ciências Musicais, FCSH-UNL, 2006, texto policopiado, p. 27.

1931); *Oraison dominicale des castors e les oiseux qui s'en vont pour toujours*, ambas de Francisco de Lacerda (Maio 1931).

A crónica de Benoît é dirigida aos estudantes de música. Nela chamava atenção para a sobrevalorização do piano, em contraste com outros instrumentos, não só por receber sempre mais alunos como por fazer parte dos currículos dos vários cursos do Conservatório. Perante a grande quantidade de alunos que se dedica ao estudo de piano, Benoît espanta-se que não surjam mais virtuosos.

No conjunto da correspondência de Benoît para Lopes-Graça existe um artigo escrito por Benoît a propósito desta revista. Data de 28 de Agosto de 1930 e refere-se aos dois números já editados congratulando os responsáveis da revista pelo seu aspecto sóbrio e elegante e pelo cuidado e interesse dos artigos, e quem nela colaborou pelos conteúdos debatidos. O artigo foi publicado no *Diário de Lisboa*, de 10 de Setembro de 1930, contribuindo para a divulgação desta revista.

“Trata-se de um empreendimento de envergadura, pois a publicação em questão vem, – até que enfim!, preencher uma lacuna importante que existia desde sempre na nossa vida musical. Não é que tenham escasseado de todo as revistas musicais, algumas de vida efémera mas outras que até duraram anos; mas é que desta vez não é nem uma tentativa ainda em busca do seu norte, nem um boletim faccioso, nem uma revistazinha modesta e acanhada, afinal, – apesar de quaesquer pretensões; – é uma publicação dum género novo entre nós, pela orientação rasgada, pelo verdadeiro conhecimento de causa que nela mostram os colaboradores, em suma pelo grau de boa e sã cultura musical em particular e intelectual em geral que assim fica em condições de propagar.” (28/8/1930; cpb_034_011).

Arte Musical, o quarto periódico a receber esse título, foi fundado por Luís de Freitas Branco, tendo o primeiro número saído a 1 de Janeiro de 1930. Conheceu diferentes formatos e conteúdos e foi conhecido por diferentes subtítulos: “Orgão

defensor dos músicos portugueses”, o primeiro, foi abandonado logo em Janeiro de 1931; “Revista de cultura artística”, a partir de 25 de Janeiro de 1939, altura em que passou a periodicidade mensal; “Revista de doutrina, noticiário e crítica”, marcou o início de uma nova série, Primavera de 1947, n.º 359, da qual saiu apenas mais um número duplo. Em 1958, João de Freitas Branco retomou o projecto, ligando a *Arte Musical* à Juventude Musical Portuguesa, mas que terminou em 1973 com a demissão de J. Freitas Branco da direcção, depois de vários anos de publicação irregular e de escasso conteúdo. Ainda saiu um número em 1982 e, em 1986, passou a ser suplemento do *Jornal de Letras*, mas teve também uma existência muito efémera.

Durante a primeira série, *Arte Musical* dirigia-se sobretudo a um público especializado, de músicos ou de pessoas ligadas a questões musicais. O subtítulo marcava a posição da revista em defesa dos interesses dos músicos portugueses, publicando nomeadamente as actas da Associação de Classe dos Músicos Portugueses (nome do sindicato dos músicos no período 1909-1932). Tinha uma secção sobre bandas militares e de música para bandas, editava artigos de História da Música, com maior destaque para a música e compositores alemães e portugueses, e ainda a rubrica “O nosso inquérito” (lançada no n.º 61, 10/9/1932), no âmbito da qual foram entrevistadas pessoas ligadas à música, ao ensino musical ou à divulgação cultural, como por exemplo Francine Benoît, Lucília Moreira, Fernando Costa, Francisco Fernandes Lopes, Olímpia Dória, Amadeu Alves Bagulho, Mário Sampayo Ribeiro e Armando Leça. Ao longo de 330 edições foi publicado um folhetim sobre a vida e obra de Wagner, da autoria de Luís de Freitas Branco.

Nas séries seguintes, abriu-se a um público mais alargado ao adoptar uma linguagem menos técnica; a secção dedicada aos assuntos militares desaparece.

Uma das primeiras vezes em que o nome de Benoît apareceu em *Arte Musical* foi num breve comentário de L. Freitas Branco a *Cantares de Cá* (30/4/1931). Depois, surgiu na primeira pessoa, em resposta ao inquérito (30/10/1932). Até ao final da segunda série, foram publicadas mais duas crónicas em observação às actividades realizadas por Sonata e uma recensão a *Músicos e música moderna* da autoria de Lopes Graça.

Gazeta Musical também tomou um título já utilizado anteriormente por três publicações periódicas que surgiram e faliram ao longo das últimas décadas do século XIX. Saiu pela primeira vez a 15 de Outubro de 1950 e manteve-se com regularidade até Agosto de 1962, apesar da ligeira interrupção de um ano que deu origem a uma nova série em Janeiro de 1958, com o título *Gazeta Musical e de Todas as Artes*.

Gazeta Musical era órgão ligado à Academia dos Amadores de Música e foi fundada por iniciativa de um grupo de sócios, Fernando Lopes-Graça, Francine Benoît, Maria Vitória Quintas e João José Cochofel, com Luís de Freitas Branco como director (substituído em 1954 por Quintas). Cochofel, por divergências com Luís de Freitas Branco, abandonou o cargo de Secretário de Redacção da revista, anunciando a decisão numa circular datada de 24 de Novembro de 1953 (N33/449). No editorial do primeiro número, anunciavam-se os propósitos desta nova publicação, assumindo um espírito messiânico:

“É pois por julgar corresponder a uma necessidade, que a direcção da *Gazeta Musical*, se impôs a tarefa de observar, classificar, e criticar metodicamente as ideias que mais tenham influido (e estejam influenciando) na marcha dos acontecimentos musicais do nosso País.”

Após 1962, houve várias tentativas de reanimação da revista e saíram mais alguns números, permanecendo sempre associada à AAM. A terceira série, de que só saíram dois números (Maio 1973 e Nov. 1973), teve Fernando Rau a director e Benoît como chefe de redacção. Houve ainda uma quarta série, de apenas um número comemorativo dedicado a L. Freitas Branco (Dez. 1990), e uma quinta série também muito breve de dois números (Out. 1997 e Mar. 1998). Durante a primeira fase de *Gazeta Musical*, colaboraram muito naturalmente os que constituíam o grupo fundador e também Maria da Graça Amado da Cunha e João de Freitas Branco.

Benoît manteve com *Gazeta Musical* uma colaboração muito rica, tanto com críticas a concertos, ópera e bailado, como com recensões críticas a livros de música e edições de partituras e entrevistas. No n.º 22 (1/7/1952), iniciou uma série de crónicas subjugadas ao tema “A música e a criança”, à semelhança da série escrita e publicada em *Os Nossos Filhos*.

5. A INTERVENÇÃO CRÍTICA DE FRANCINE BENOÎT NA IMPrensa PERIÓDICA PORTUGUESA

De entre os géneros jornalísticos, a crítica e a crónica são peças de opinião. A crítica, como já exposto no primeiro capítulo, é a expressão de apreciações fundamentadas resultantes da experiência e posterior reflexão sobre um acontecimento numa área específica, sendo geralmente feita por um colaborador reconhecido nessa área. Na crónica, o autor dá uma visão mais pessoal de um tema de interesse geral ou da actualidade.

Ao longo do período e dos periódicos contemplados por este estudo, Benoît escreveu críticas a concertos sinfónicos e de câmara, a espectáculos de ópera e bailado e a audições de alunos de música; fez recensões críticas a livros de historiografia e de pedagogia musical e a edições de partituras; escreveu crónicas em que expunha a sua visão da importância do ensino musical na infância, da necessidade da constituição de uma companhia portuguesa de ópera e, de um modo geral, dos problemas que afectavam o meio musical português. Encontram-se também algumas entrevistas (feitas por ela e outras em que é ela a entrevistada), textos de estilo mais livre, próximo do literário, de impressões de paisagens ou motivados por uma observação ou acontecimento pontual, e ainda um página de poesia.

Desta produção literário-musical sobressaem as numerosas críticas escritas para o *Diário de Lisboa*, lugar no qual se notabilizou e que a poderá ter impulsionado para a colaboração com outros periódicos. É sobre as críticas publicadas neste jornal que começo por me debruçar.

5.1 MÚSICA – *DIÁRIO DE LISBOA*

Machabey considera que uma crítica, independentemente da sua dimensão, deve compreender três secções: enquadramento histórico e características da peça; o juízo e

classificação do valor da peça em si; impressões causadas pela interpretação e prestação dos músicos, secção que ele denomina de “Varia”. O objectivo de Machabey é que estas secções apresentem ao leitor a obra ouvida no concerto a partir de uma breve análise e enquadramento na sua época, corrente e produção do compositor e de como foi a sua interpretação. A crítica balança, portanto, entre estes dois pólos, entre a apreciação da obra e a apreciação da interpretação e, embora Machabey dê a entender que dá mais importância ao primeiro, os dois acabam por estar interligados, como se viu no primeiro capítulo.

5.1.1 A CRÍTICA ÀS OBRAS

Das três secções indicadas por Machabey, a primeira, que propunha o enquadramento histórico, dados biográficos do compositor e características da peça, é a que mais passa despercebida ou é mesmo dispensada por Benoît. Tratando-se de crítica jornalística, que está dependente de limites de espaço e se dirige a uma larga faixa de leitores, parece natural que opte por dar mais atenção a aspectos da interpretação. A periodicidade, o género e outras características da publicação para a qual se escreve condicionam o tipo de texto. Ferreira²⁸ aponta que um jornal semanário, de maior longevidade de leitura e que permite ao colaborador mais tempo para a escrita e mais espaço para o texto, é mais propício à publicação de uma crítica mais aprofundada, de teor mais analítico, do que o jornal diário cuja crítica terá por principal objectivo informar e avaliar o acontecimento.

A atenção que Benoît dá, em geral, às obras que preencheram o programa é desigual, desde a sua simples omissão (como se pode comprovar comparando com notícias a promover o concerto criticado), ou menção oblíqua (identificando apenas os compositores sem especificar as peças interpretadas), à apresentação mais aprofundada e desenvolvida da obra, o que acontece sobretudo quando se trata de uma primeira audição em Portugal.

28 FERREIRA, Vítor Sérgio, “Do lugar da crítica”, in *Análise social*, vol. XXX (134), 1995, pp.977-1022, p.993.

No período 1926-1934, cinco composições de importantes nomes da música ocidental foram pela primeira vez ouvidas em Portugal (pelo menos em concertos públicos), tendo cada uma delas, nas palavras de Benoît, despertado muita curiosidade e interesse. Foram elas: *Missa em ré*, de Beethoven, e *Béatitudes*, de Franck, ambas a cargo da Sociedade Nacional de Música de Câmara; *Paixão Segundo S. Mateus*, de Bach, *Orfeu*, de Monteverdi e *Requiem*, de Mozart, pelo Renascimento Musical e a Sociedade Coral de Duarte Lobo²⁹. Nenhuma foi tocada na íntegra, porém, no concerto de estreia. A audição integral da *Missa em ré*, por exemplo, estreada a 29 de Maio de 1927, só ocorrerá em finais de Junho de 1928, datando a crítica de 2 de Julho. Tratando-se de obras que requerem massas corais, um dos principais pontos em que insiste e está atenta a crítica de Benoît, ela terá esperado as suas estreias com expectativa dobrada. Desse ponto de vista, a Sociedade Coral de Duarte Lobo não a desiluiu. Sobre este grupo coral tinha escrito, em finais de 1928, que “Sempre prégámos pelo canto coral, – e houve tempo em que julgávamos quási prégar no deserto; – hoje, é mais engraçado, parece-nos que já estamos pregando uma outra coisa ganha.” (*Ilust*, 1/1/1929).

Benoît contextualiza as obras na produção do compositor e numa época, recorrendo para isso, no caso de *Orfeu*, a um estudo de H. Prunières, refere algumas características ou o ambiente geral sugerido pela música, explica o significado de *Béatitudes*, compara estas obras com outras peças sacras, insiste na ideia da emoção que a música transmite e que valoriza ainda mais as sensações presentes no texto e, se palavras faltam, como acontece no texto sobre a *Paixão Segundo S. Mateus*, é pelo assombro perante tamanha obra de génio.

Nas críticas a repetições de algumas destas obras, na mesma temporada de estreia ou em alguma das seguintes, já só incide na habitual apreciação à interpretação e à prestação dos músicos. Veja-se o caso da *Missa em ré* que, como já foi referido, estreou em Portugal a 29 de Maio de 1927, no Teatro de S. Carlos por iniciativa da Sociedade Nacional de Música de Câmara, sem o “Gloria” e o “Credo”. Escrevendo antes desse grande dia (*DL*, 27/5/1927), Benoît faz o enquadramento da obra na

²⁹ Datas das críticas que Benoît escreveu para o *Diário de Lisboa* de cada uma destas obras: *Missa em ré* – 27/5/1927, 4/6/1927, 17/6/1927, 2/7/1928, 14/6/1929; *Béatitudes* – 24/5/1929, 14/6/1929; *Paixão Segundo S. Mateus* – 19/6/1931, 1/6/1932, 12/5/1933; *Orfeu* – 18/3/1932; *Requiem* – 11/2/1933, 22/2/1933.

produção musical de Beethoven, que seria relativamente conhecida do público lisboeta pois, ao longo dessa temporada, fizeram-se ouvir muitas das suas obras por ocasião das homenagens do centenário. Após o concerto, na crítica propriamente dita (*DL*, 4/6/1927), comenta o ambiente geral da obra cuja emoção e dramatização da liturgia compara à de motetes dos séculos XVI e XVII e que encontra igualmente expressas em *Crucifixo*, de Bach, no *Requiem*, de Mozart, e em Oratórias de Haendel; faz a apreciação à direcção de Fernando Cabral e à prestação de alguns dos solistas³⁰. Na crítica à repetição ocorrida ainda nesta temporada (*DL*, 17/6/1927), avalia essencialmente as melhorias verificadas em relação à primeira apresentação. As críticas às audições da *Missa em ré* acontecidas em Junho de 1928 e em Junho de 1929 (respectivamente, *DL* 2/7/1928 e 14/7/1929), também já não incidem na obra em si mas antes no trabalho do grupo coral, referindo os solistas, o primeiro violino e o maestro. O mesmo processo verifica-se nas duas críticas escritas a propósito da estreia do *Requiem*.

O que se nota é que, num primeiro momento, quando a obra é inédita, Benoît tem a preocupação de a apresentar, quando a obra se torna mais conhecida, faz essencialmente a apreciação à interpretação. Ou seja, há uma clara diminuição na atenção concedida à obra a favor da interpretação, progressão que evidencia precisamente a preocupação em escrever especificamente sobre uma obra pouco ou nada conhecida do público.

Ao compararmos as críticas a primeiras audições com as que são feitas a obras já conhecidas, são as primeiras audições que recebem os comentários mais particulares, como acontece na crítica ao concerto de Fernandes Fão, no Ginásio, a 28 de Novembro de 1926, em que se ouviu *Fontane di Roma*, de Respighi, 5.^a Sinfonia de Glazunov, *Anacreon* de Cherubini, um andante de Bertoni, *Vôo do moscardo* de Rimsky-Korsakov, *Prelúdios* de Liszt e uma peça identificada por Benoît como “um dos triunfos do glorioso maestro português”, que não foi possível identificar (*DL*, 2/12/1926). Destas obras apenas a de Glazunov, em estreia, foi apreciada. A situação repete-se com obras

30 O quarteto vocal nunca se restringiu a quatro cantores, ou seja, as partes solistas foram divididas entre várias vozes, tanto na estreia como nas repetições. Na estreia foram solistas, no «Kyrie», Emilia Lamas, Maria Regina Vieira, Salvador Costa Junior e Alberto Guerreiro; no «Sanctus-Benedictus», Manuela Santos, Dynah Bensabat e os mesmos senhores; no «Agnus Dei», Berta Borges, Maria Luísa V. Lisboa, Alfredo Cavalheiro e Alberto Guerreiro.

menos comuns do repertório de sala. Contudo, não recebem o mesmo destaque de que foram alvo as obras acima mencionadas e a maior parte das vezes tratam-se de observações muito concisas que têm como objectivo passar a ideia do ambiente sonoro que evocam. Para isso apoia-se em:

- características geográfico-musicais: a 5.^a Sinfonia de Glazunov, em estreia, “É uma obra romantica, sem o fremito doentio ou então a viveza endiabrada de muita musica Slava, – muito equilibrada de forma.” (DL, 2/12/1926); a abertura de *Príncipe Igor*, de Borodine, de que o público lisboeta conhecia tão bem as «Danças Polovtsianas», define como “colorido fortemente oriental” (DL, 8/1/1929);
- características próprias da composição ou da época/corrente em que se insere o seu autor: o *Rondó arlequinesco*, de Busoni, revela “um conhecer de orquestra e um compositor equilibrado e engenhoso” (DL, 8/1/1929); o conjunto de composições de J. S. Bach, Cristofor Morales, Victoria, Juan del Encina, Palestrina, Orlando Lassus e Jannequin, pelo Coral Catalã são “unicas no genero pela sua plasticidade contrapontica, o fervor puro, a dramatisação das peças religiosas, a ingenuidade viçosa das peças descritivas, a malícia de certas peças profanas.” (DL, 3/3/1931); de *Turandot*, em estreia no Coliseu, comenta “A trama orquestral é de contínuo interesse, variada, rica, sugestiva em extremo, – claras as reminiscências da *Tosca*, da *Bohème* mesmo, e principalmente da *Butterfly*, o que é naturalíssimo, (e digamos muito depressa que essas reminiscências em nada alteram o valor de *Turandot*) – toda a obra é, como quasi todas as obras líricas, um tecido de contrastes sem brusqueiras nem artificialismos aparentes, franqueza e simplicidade sem banalidade de certos temas, amplo recorte dos trechos vocais das principais scenas poeticas a alternar com a vivaz naturalidade de outras scenas pitorescas ou coloridas ou evocativas...” (DL, 21/5/1929).

Embora a tendência seja fazer estes tipos de comentários a obras inéditas ou menos conhecidas, poder-se-ão encontrar algumas excepções, casos em que as peças mais comuns do repertório das salas de concerto são sujeitas a observações mais

extensas, pois tudo o que Benoît escreve é relativo ao interesse e entusiasmo que sentiu em relação à manifestação musical. Assim, por exemplo, num concerto pela orquestra Blanch destaca a Sinfonia de César Franck, “uma das mais belas obras da *literatura* musical de todos os tempos, perfeita entre as perfeitas, exaltada como a prece dum crente e poderosa como a mão do Creador”. O resto do programa foi preenchido por *La valse* de Ravel, *Grande Páscoa Russa* de Rimsky-Korsakov, andante cantabile do quarteto op.11 de Tchaikovsky, *O amolador* de Rey Colaço e *España* de Chabuer, e dessas critica apenas as interpretações mas não as obras em si, como fez para a sinfonia de Franck (DL, 29/11/1927).

A partir de alguns dos exemplos dados acima, verifica-se que, no momento de escrever sobre as obras, Benoît recorre à menção de um espaço geográfico-musical ou de uma corrente para caracterizar o ambiente sonoro da obra em questão. Por vezes, enquadra-a na produção do compositor ou compara com outras para evidenciar alguns aspectos mais relevantes. Mas abundam, sobretudo, termos descritivos de sensações transmitidas ou de ideias sentidas na música. Veja-se os seguintes exemplos: duas canções de Marcello Tupinambá são descritas como “mórbidas” e *Na fonte*, de Flaviano Rodrigues, como possuindo um “suave lirismo” (DL, 8/3/1927); a sonata op. 78 de Beethoven é “ora meiga, ora graciosa, ora scintilante” (DL, 11/3/1927); o trio op. 65 de Dvřak é “dramatico” (DL, 14/3/1929); o *Liebeslieder* op. 52 de Brahms, “delicioso” (DL, 17/7/1933); *Na fonte dos amores* é de “índole mística” e o poema sinfónico *Alcácer* é de uma “poesia requintada e penetrante”, ambas de Ruy Coelho (DL, 11/3/1926).

São termos provenientes do vocabulário corrente, resultado de uma recepção subjectivista das peças. Estas são descritas de um modo simples e de fácil compreensão, pois o leitor associa à música estados ou características a partir daquelas palavras. São termos abstractos e sujeitos à própria impressão de Benoît, mas certamente mais práticos para quem escreve e com um efeito mais imediato para o leitor leigo do que a terminologia estritamente musical, confirmando-se assim a afirmação de Griffiths de que é por vezes mais eficaz uma metáfora do que qualquer descrição técnica.

No entanto, se há expressões que sintetizam aproximadamente aquilo que a música pode evocar, outras levantam algumas dúvidas quanto ao seu significado prático, que é o que acontece na crítica ao primeiro de uma série de recitais de Viana da Mota, em que este interpretou a integral das sonatas para piano de Beethoven (integrado nas homenagens do primeiro centenário da sua morte, 1827-1927).

“O programa, (...), obedecia a uma feliz disposição de contrastes, formando, porém, um harmonioso conjunto: a sonata pequenina op. 49 n.º 2 em sol maior e a sua companheira n.º 1, ao todo, quatro andamentos que contêm cada um a sua feição característica; a sonata op. 7, em cujo andamento inicial já transborda a fantasia beethoveniana e revelando-se no Largo um dos primeiros aspectos da profundidade do seu pensamento; a sonata op. 26, que principia por um *andante con variações*, onde recebemos incomparáveis inconfidências, seguindo-se-lhe um *Scherzo* perfeito entre os perfeitos, a famosa e formosa Marcha fúnebre que evoca a grandeza triste da Morte e não o aniquilamento, e um final que é de novo uma estonteante brincadeira de Titan; enfim a sonata op. 53, com o seu alegro impecável, a sua Introdução ao Rondó que vai até ao mais íntimo pensamento humano, deixando antever tudo quanto ha nele de eternamente inexplicável e inefável, e o Rondó, apoteose da forma, desgraça dos dedos que não de virtuose completo, e lançando com as notas do seu *Refrain* uma afirmação de vida sã que acaba num clamôr de vitória.”

Neste excerto, as peças são caracterizadas com referências ao seu compositor (na sonata op. 7), ao ambiente que evocam (Marcha fúnebre), a particularidades (uma é pequena dimensão, outra de uma dificuldade que exige um verdadeiro virtuoso) e são sujeitas a juízos de valor (o andamento que é “perfeito entre os perfeitos” ou o rondó “apoteose da fôrma”). Percebe-se que entre os andamentos da sonata op. 26 variam emoções e as ideias sugeridas, mas o que é que Benoît pretende dizer com “incomparáveis inconfidências”? Ou, a propósito da sonata op. 53, com “Rondó que vai até ao mais íntimo pensamento humano, deixando antever tudo quanto ha nele de eternamente inexplicável e inefável”? Parece-me que são dois exemplos de um tipo de crítica que se pode classificar de “impressionista”. Sem algum significado em concreto, são impressões muito pessoais suscitadas por aquela audição em particular.

5.1.2 A CRÍTICA À INTERPRETAÇÃO E AOS INTÉRPRETES

A crítica à performance dos músicos incide em dois aspectos: técnicos e de interpretação. Deste modo, as observações feitas ao músico reportam-se às capacidades musicais do mesmo, como é que ele se relaciona com o seu instrumento, e à maneira como se relaciona com a obra. Ou seja, como é que, usando a sua técnica, a interpretou. De entre os comentários que se referem à técnica que foi demonstrada, encontram-se alguns, como os seguintes excertos:

- voz “limpida, cristalina, agil e redonda até ao registo mais agudo”, de Lina Romelli, e “voz rica e macia, afinada como se nem tivesse noção do que é desafinar, e a respiração imperceptível”, de Victor Damiano (ambos em *Rigoletto*; *DL*, 8/3/1926);
- Lina Gismond, «Micaela» em *Carmen*, “agradou pela sua voz clara e bastante extensa” (*DL*, 18/3/1926);
- “É a primeira vez que ouvimos Pedro Blanch como violinista, e achamos-lhe uma sonoridade de boa qualidade, dicção simples que não recorre aos *portamentos*, e aos *vibratos* excessivos.” (*DL*, 6/4/1927);
- a dedilhação “clara e segura” da pianista Matilde Nunes (*DL*, 2/4/1926);
- a “perfeição tecnica e ritmica” de Levêque Castelo Lopes (*DL*, 21/12/1926);
- Isabel Manso, “Tecnicamente tem uma preparação optimamente lançada, – bela escola de notas dobradas e oitavas, grande igualdade das duas mãos, dedilhar correcto.” (*DL*, 23/4/1928);
- “A tecnica [do violinista Herberto Aguiar] é daquelas que prometem ir até ao infinito; hoje, já é espantosa a firmeza e afinação dos agudos, dos harmonicos, e a maciesa do jogo de arco, e neste magnifico desenvolvimento só as cordas dobradas se mantêm um pouco renitentes.” (*DL*, 24/12/1932);
- “A arcada é de admiravel escola; a mão esquerda é nitida; e coisa alguma é deixada ao acaso nessa tecnica já muito desenvolvida. A sonoridade é da melhor qualidade, desde os graves aos agudos, e o estilo é dum classicismo puro que

nada quer nem nos «rubatos» nem nos «portamentos» extra-interpretativos.”
Madalena Moreira de Sá e Costa, violoncelista (*DL*, 7/2/1934).

Os aspectos técnicos ligam-se, portanto, a factores como a agilidade sobre o teclado ou no manejo do arco do instrumento, o equilíbrio da voz ou das mãos, a execução das arcadas, a dicção (que, pela observação feita a Blanch, se pode aplicar não só à voz, mas também a uma forma clara de tocar o instrumento), a dedilhação, a segurança e, numa palavra, o virtuosismo. A importância de uma boa dicção pode ser entendida para além da demonstração de técnica desenvolvida. O cantor, ao tornar perceptíveis as palavras que está a cantar, permite ao ouvinte pensá-las, compreender o seu significado e uma possível mensagem que não seja só a sensação musical dessemantizada.³¹

Já os aspectos de interpretação relacionam-se com a sonoridade obtida, a emoção transposta, a expressividade (que no caso de cantores de ópera está relacionada com a actuação e a presença em palco), e de que maneira o artista se liga a características da musicalidade do compositor, sucedendo-se observações como:

- Florica Cristoforeanu, como «Carmen» na ópera de Bizet, “(...) representa com violencia e caracter. Na scena das cartas, no 3.º acto, foi deveras impressionante (...)” (*DL*, 14/12/1926);
- Mercedes Capsir foi uma “«Rosina» friamente maliciosa, com o brilho da mocidade triunfante nos olhos e um sorriso leve a bailar na frescura dos labios ingenuos...” (*O Barbeiro de Sevilha*; *DL*, 5/5/1927);
- orquestra dirigida por Pedro de Freitas Branco foi “marcial” na abertura *Egmont* de Beethoven (*DL*, 17/3/1931);
- “Chopin foi pouco Chopin”, na interpretação de Eurico Tomaz de Lima (*DL*, 4/6/1931), que, numa outra ocasião, revelou “emoção, compreensão, seriedade,

31 No contexto em que Benoît escrevia, isso podia ainda ganhar especial relevância, se se tiver em consideração a função da música como “arte ornamental” para que tendia o Estado Novo (cf. CARVALHO, Mário Vieira de, “Música erudita”, in *Dicionário do Estado Novo*, 2 vols., Lisboa, Círculo de Leitores, 1996, vol.2, p.649)

bom gosto” (DL, 10/7/1928);

- na sonata em lá menor de Schumann, “Elisa Reis manteve um bom ambiente de romantismo sombrio no 1.º andamento e de graciosidade simples no 2.º, o 3.º é ingrato e caprichoso, farto em escolhos para todos.” (DL, 22/2/1932);
- Varela Cid tocou a *Berceuse* de Chopin com “leveza e sedução”, apesar de ter notado “desigualdade de ritmos” (DL, 5/5/1927).

A expressão e emoção que os músicos transmitem são qualidades que Benoît valoriza em particular e que denomina de “personalidade”, como expõe numa curta série de ensaios para o *Diário de Lisboa*. Sob o título “Considerações oportunas sobre a arte pianística”, Benoît disserta sobre o jeito, o método e a personalidade. Dirige-se em particular à arte pianística por ser o piano o instrumento que melhor conhece e o seu “confidente”, conforme esclarece logo no início, porém o assunto importa a qualquer músico ou aspirante a músico.

Por jeito deve entender-se vocação, característica que nem todos possuem, o que não o impede que muitos que estudam música o façam por obrigação ou snobismo (palavras da própria), ou mesmo por ilusão de um futuro mais certo. No entanto Benoît não condena totalmente esta “arte-passa-tempo” ou “arte-prenda”, porque o gosto é tão importante quanto o jeito para se levar com seriedade e alguns resultados positivos a aprendizagem musical: “(...) basta o gosto-geito ou o geito-gosto para justificar a arte-prenda ou a arte-modo-de-vida, conforme as condições de cada um. Sem gosto e sem geito é que nada se faz, excepto gastar dinheiro mal gasto, ou roubar tempo e ensinamentos (...)” (DL, 11/10/1927).

Do jeito passa para o método, como se de uma linha ascendente de etapas a cumprir se tratasse. A aplicação, a boa vontade e a persistência são as palavras-chave para uma aprendizagem de sucesso. Método designa também os meios e modo de ensino dos professores, que, nos primeiros momentos, deve ser seguido mas que “(...) para o aluno que aspira à carreira é de maior conveniência não considerar o método do seu mestre, – do seu orientador, – como unico, e mesmo nem como o melhor. Deve,

pelo contrario, aplicar aí também a sua propria inteligencia, o espirito critico livre e de paixão pessoal, – porém, tão enternecedora.” Ou seja, deve desenvolver a sua própria visão da música que irá tocar, dar-lhe um interpretação (que, apesar de tudo, deve ser coerente). “É passivo [o papel do intermediário/músico] se obedece inteiramente a uma outra compreensão, uma outra emoção, pela qual lhe foi necessario guiar-se para ser *reprodutor*- (...). Mas à medida que o executante deixa de precisar de tutela alheia, acentua-se o seu papel activo acabando por tornar-se, a seu modo, um pequeno *creador*. // Eis o que é a personalidade.” (DL, 26/10/1927) Faz notar ainda que a personalidade nunca será mais do que uma *sombra* ao lado da do compositor que interpreta.

A técnica clara e perfeita e o virtuosismo demonstrados pelos músicos são aspectos importantes e têm valor, para além de impressionarem, mas é a emoção e a transposição de sensações e ideias presentes na música, numa conjugação entre características próprias da música e do compositor e a personalidade do músico, que Benoît valoriza e procura num instrumentista. A personalidade é pois aquilo a que Adorno chama “idioma” ao referir-se ao estilo de execução que o músico aprende ou adota e desenvolve de forma singular, ao elemento subjectivo e efémero da execução que distingue um músico dos restantes e que o torna realmente intérprete³². Neste sentido, Benoît escreve a propósito de uma audição de alunos de Viana da Mota (DL, 23/6/1927):

“Dum modo geral, os discipulos de Viana da Mota reconhecem-se logo pelo ritmo, o modo de prender as teclas, a firmeza do ataque, o vinco da melodia, o recorte das frases e dos periodos, o aproveitamento dos contrastes. Mas é claro que o discipulo mais interessante é aquele que alia o desenvolvimento da sua personalidade à influencia benefica do Mestre, mesmo que resultem no inicio das carreiras as inevitaveis hesitações.”

O ritmo, o modo particular de tocar, de evidenciar as melodias, são características que formam a personalidade/idioma de Viana da Mota e que os seus

³² CARVALHO, Mário Vieira de, “A partitura como espírito sedimentado: em torno da teoria da interpretação de Adorno”, in MARTINGO, Angelo & Francisco Monteiro (coord.), *Interpretação musical; teoria e prática*, Lisboa, Edições Colibri, 2007, p. 32.

discípulos assimilam e repetem, mas logo acrescenta que são características a que o aluno que passa a intérprete autónomo deve aliar algo de original.

No final da crítica ao recital da pianista Beatriz Costa, dirigindo-se aos estudantes de música em geral, escreve precisamente sobre a importância do desenvolvimento da personalidade, tocando num outro ponto de maior importância:

“Agora, por exemplo, lembra-nos a cultura e o desenvolvimento da personalidade. Nas realizações de conjunto, ela está, é claro, nas mãos do regente, (...). E nas realizações individuais, uma vez de posse de conhecimentos intelectuais e técnicos, seduz o *tête-à-tête* directo do intérprete com o autor... Não se trata de modo algum de originalidades criadas por *trucs* e especulações puramente mentais; se o artista não pode, ou não sabe ser sincero, porque lhe falta a compreensão ou a sensibilidade própria, é muito preferível que se abeire de uma personalidade alheia.” (DL, 16/5/1927)

O desenvolvimento de uma personalidade própria é importante, mas não deve resultar de um acto irreflectido, nem surge como que por magia; deve ser consciencioso e sincero, fruto de trabalho e, sobretudo, maturidade, conclui Benoît.

Mas, o que sobressai das “Considerações oportunas sobre a arte pianística”, e desta última observação, é o carácter pedagógico que as suas críticas podem ter. Já se constataria um pouco isso a propósito do modo como Benoît se referia às obras em primeira audição ou mais desconhecidas dos ouvintes. Neste caso, é uma atitude pedagógica dirigida, não aos ouvinte e leitores, mas ao próprio músico/executante.

A crítica pode funcionar como um meio para chamar a atenção do músico para certos aspectos a melhorar, manter ou modificar, o que é demonstrado precisamente em comentários a músicos que se encontram “acima da crítica”, caso do pianista, e compositor, Armando José Fernandes:

“Não é que deva (ou possa) gostar igualmente de tudo o que Armando José Fernandes interpreta, e da maneira como o interpreta; simplesmente quem consegue tão cedo aquele triple domínio sobre si e sobre os outros- domínio de técnica, de pensamento e de coração- não precisa do que seja quem for venha dizer-lhe o que ele sabe do que qualquer, sempre em relação directa como mostra estar com a obra que interpreta.” (DL, 7/3/1932).

Ou do violinista Fritz Kreisler:

“Esperemos agora que ninguém se admire que não falemos em pormenores de dedilhação, de arcada, de interpretação, de estilo beethoveniano, de grandeza em Bach, de encantamento em Debussy, de deslumbramento aereo em Tartini, Mozart, e o proprio Kreisler como autor. Seria tão vaidoso ou vão como querer descrever o feitio da boca e das pestanas num premio de Beleza...” (DL, 9/5/1934), e também “O leitor que continue a perdoar-nos porque não decidimos em falar em *arcada*, *posição*, e outros pormenores tecnicos. Está certo que fosse de maximo interesse para os violinistas observar tudo o que respeita Kreisler a tocar; mas seria sobremaneira tolo que tivéssemos a presunção de auxilia-los com os nossos reparos neste ponto meramente *violinistico*.” (DL, 23/5/1934).

Benoît nunca se limita a dizer que foi bom ou mau, ela nunca adjectiva assim as interpretações, nem afirma que o músico em questão não possui capacidades, por exemplo. Antes, encontra uma qualidade e avisa amiúde que é necessário trabalhar, sublinhando a importância do método. Veja-se, a título de exemplo, a crítica feita à prestação do cantor Edgardo Duarte de Almeida, que se ia estrear no palco do Coliseu, a quem adverte para a necessidade de aperfeiçoar o registo mais grave e aconselha a ser persistente e consciencioso no seu treino:

“Como cantor, tem bastante volume de voz para não ficar deslocado na scena lirica, tanto mais que não lhe deve ser impossivel, nem difficil até,

aumentar as condições de ressonância. Tem de cuidar do seu registo mais grave, não sacrificá-lo aos outros registos. // Colorido, acentuação, são mais pormenores de técnica ligada com sensibilidade que só o tempo e a força de vontade poderão erguer ao nível elevado que Edgardo Duarte de Almeida está em condições de ambicionar.” (DL, 24/4/1931)

Este tipo de atenções particulares para com os músicos demonstram, parece-me, uma atitude bastante pedagógica, que se torna mais essencial dirigindo-se a alguém em final de formação e/ou início de carreira.

Escreveu Francine Benoît que há músicos que se encontram “acima da crítica”, mas nem todo o reconhecimento e fama internacional lhes garantem boas apresentações ou os torna imune às más prestações. E muito menos liberta do ouvido arguto de Benoît. Não hesita, por isso, em dizer que Kempff (GM, 1/5/1951) foi uma decepção, ainda para mais pela fama e boa recordação que tinha deixado da última vez que se apresentara em Lisboa: “Não negamos os larguíssimos conhecimentos pianísticos de Kempff, a sua paleta de coloridos, a sua ciência dos cambiantes, e a sua técnica prodigiosa. Por isso mesmo, mais nos choca a imperfeição material do trabalho da “Fuga” de Cesar Franck (...).” Benoît aceita que se façam diferentes interpretações, mas estas devem ser coerentes, como já tinha apontado na advertência que fez aos estudantes de música sobre importância de se desenvolver o idioma, que deve ser sensato e sincero.

A admiração que se tem por um músico poderia pôr em causa a imparcialidade do crítico, e isso é testado nos comentários que Benoît faz a recitais de Viana da Mota (por quem tinha uma admiração que ia além da arte pianística pois Benoît confia ao seu juízo o conjunto de peças *Cantares de Cá*, como o provam os comentários de Viana da Mota numa carta que enviou a Benoît, N33/1104).

A maioria das vezes as suas críticas transcrevem com fidelidade o entusiasmo que sentiu ao ouvir o recital (não é exclusivo de Viana da Mota; em outras ocasiões sente-se que Benoît terá gostado verdadeiramente do concerto a que assistiu), como

testemunha esta passagem, num tom enfático e de grande elogio: “O piano já não é só um confidente, um amigo, um creador de vida pelo ritmo musical e de paisagem pelo jogo de timbres: é um Potentado maior ainda! E ao nome de Beethoven fica aqui ligado o nome de José Viana da Mota, por intermedio de quem Beethoven assim se ergueu ante nós, na sua maxima grandiosidade.” (DL, 11/3/1927, por ocasião de um dos recitais da integral das sonatas de Beethoven). Mas se a interpretação sofreu alguns precalços ou não correspondeu aos seus ideais, não o esconde, como por exemplo: na *Kreisleriana*, de Schumann, “(...) as partes lentas foram tocadas um pouco com indole de *improviso* que não nos agradou tanto.”; “no *Preludio, coral e fuga* tambem notamos uma desigualdade no ritmo, desigualdade que não será completamente *franckista* (...)” (ambas de DL, 24/3/1926); ou “Não concordamos por completo com certas flutuações de andamento ou alteração de ritmo, por exemplo nos n.ºs 6, 7 e 10 do op. 10 [dos Estudos de Chopin] (...)” (DL, 14/3/1930).

O que se nota é que são observações/críticas justificadas pela disparidade de ideal de interpretação daquelas obras. Não atentam contra a técnica, mas contra um ideal de interpretação que não coincide com o de Benoît. Não se deve esquecer que qualquer crítica é sujeita ao próprio gosto de quem a faz, sem comprometer totalmente a isenção de juízos, no entanto conduz a este tipo de disparidade de critérios. Enquanto pianista, e melómana, Francine Benoît criou a sua própria personalidade, ou idioma, que espera encontrar na execução que ouve, sendo por isso que faz aqueles comentários à interpretação de Viana da Mota e é em parte por isso que Kempff a desiludiu, ou seja, não correspondeu ao ideal que tinha criado.

A consulta de alguns números de *Diário de Lisboa* entre 1945 e 1950, confirmou que mantiveram-se inalterados o modo e a linguagem seguidos por Benoît nas suas críticas no período que acabou de ser analisado.

5.2 MÚSICA – OS OUTROS PERIÓDICOS

Tenho-me até agora debruçado sobre as críticas musicais publicadas no *Diário de Lisboa* (entre 1926 e finais de 1934), mas Benoît escreveu algumas críticas para outros periódicos: *A Informação*, *Fradique*, *Vértice*, *Revista de Portugal*, *Mundo Literário*, *Ilustração*, *Os Nossos Filhos* e *Gazeta Musical*. Como são estas críticas? Diferem do modelo habitual das publicadas no *Diário de Lisboa*? A dimensão do espaço e a periodicidade de cada um permite críticas em que se aprofunde a análise? A linguagem e terminologia diferem?

Começando pelo outro jornal diário, em *A Informação* as críticas às récitas da efémera companhia portuguesa de ópera no S. Luiz (Julho de 1926), e a recitais de canto e piano no Estoril não se distinguem do tipo de texto que, pela mesma altura, escrevia para o *Diário de Lisboa*: identifica o espectáculo, menciona intérpretes e obras interpretadas tecendo-lhes alguns comentários, num modelo bastante simples de fazer as críticas em que o que importa é informar o que aconteceu no(s) concerto(s) da véspera ou antevéspera.

Ao contrário desta situação, em grande parte destes periódicos, em *Fradique*, *Vértice*, *Revista de Portugal* e *Mundo Literário*, abundam as críticas que se assemelham mais a comentários gerais à temporada ou aos últimos concertos. A periodicidade destas publicações leva a que Benoît tenha de condensar numa mesma peça o que se passou nos últimos mês, quinzena ou semana, o que tem como resultado que, por um lado, a apreciação aos músicos e à música seja muito mais contida e que esse concerto sirva de introdução a um outro assunto, invariavelmente sobre a falta de oferta musical mais variada. O carácter das revistas e o espaço disponível proporcionam a Benoît a possibilidade de desenvolver outros assuntos, muitas vezes introduzidos pelas críticas aos concertos. Contudo, deste conjunto de críticas destacam-se algumas pelo oposto, precisamente por serem mais minuciosas no modo de tratar as obras em audição e os intérpretes. Isso verifica-se em *Fradique*, na crítica ao Festival de Música Portuguesa, realizado no Teatro de S. Carlos e dirigido por Ivo Cruz, no qual se ouviram peças de carácter religioso de autores do século XVIII e mais contemporâneos. Após indicar os

nomes dos autores, que peças foram tocadas e por quem, Benoît exalta o talento e o trabalho consciencioso de Ivo Cruz, não só pela prestação ao longo do concerto mas igualmente pelo trabalho de arquivo em busca de peças perdidas no tempo e do seu arranjo. Elogia a interpretação dirigida por Cruz:

“O que elle nos apresenta é uma sequencia de frases bem desenhadas, bem ritmadas, que se valorizam reciprocamente, na maior intelligencia da sua expressão musical, constituindo um *todo* de construção homogénea em toda a pujança de vida que a obra encerra. E essa expressão não se limita a *crescendos*, *decrescendos*, *vibratos*, *portamentos*, sentimentalismos de momento; a accentuação, o ataque, o remate, o colorido, a propria pronuncia do texto, são tantos outros factores expressivos da maxima importancia, que Ivo Cruz conhece, e sabe distinguir. É no trabalho do coro que mais se notam estes predicados, (...)” (22/2/1934)

Enfatiza detalhes como a acentuação, o ataque, o remate, o colorido e a pronúncia do texto que são o que particularizam esta de outras interpretações, ou seja, que caracterizam a personalidade/idioma de Cruz. Como se pode ver pelo excerto transcrito, Benoît usa conceitos musicais relacionados com dinâmicas e efeitos sonoros, mas que não me parecem demasiado rebuscados. Entre todos, talvez “portamentos” seja o que poderia provocar mais dúvidas.

Nas revistas *Vértice* e *Mundo Literário* também se distinguem umas poucas críticas. Em *Vértice* destacam-se as críticas a três concertos preenchidos com obras de Fernando Lopes-Graça: o segundo e o terceiro cadernos de “Canções Populares Portuguesas”, por Arminda Correia e o próprio compositor ao piano (Janeiro de 1947 e Fevereiro de 1950), e várias peças por Maria Alice Vieira de Almeida, Maria da Graça Amado da Cunha (grande intérprete da obra de Lopes Graça) e Maria Elvira Barroso (Fevereiro de 1950)³³. Mais do que fazer apreciação aos intérpretes (que também faz), Benoît faz crítica às obras, quase como se tratasse de uma análise crítica à edição destas

33 As peças foram: *Variações sobre um tema popular português*, *Sete bagatelas*, quatro melodias sobre poesia de Antero, Fernando Pessoa e José Régio, *Six vieilles chansons françaises* e a Sonata n.º 2 para piano.

peças em partitura. Expõe o ambiente das canções, características mais particulares de uma ou de outra, as impressões que lhe causaram durante a audição e considerações sobre a linguagem musical do compositor. Comentários esses feitos recorrendo a terminologia musical, como é o caso das impressões que algumas das canções (do segundo caderno, concerto de Janeiro 1947) transmitiram:

“E a graça do sol bemol sobre o sol natural, na *Canção do cego*, a frescura inaudita da *Canção da vindima*, (...) e as deliciosas surpresas, como uma espécie de volta trocada, (fá sustenido – sol, depois fá sustenido – fá natural), na *Canção do Entrudo*, e o luminoso e fugidio acorde de sol maior, na outra canção de embalo... // Numa linguagem muitas vezes arrojada ao máximo, com tonalidades mescladas, e modalismos que dão um ponta-pé definitivo no pobre maior-menor escolar, aqueles detalhes que ia apontando são uma graça suprema.” (Vért, Jan. 1947)

Ao descrever musicalmente curtas passagens destas canções, mencionando as notas escritas, Benoît está-se a dirigir a um tipo de leitores mais informados e não tão indiferenciados como acontecia no *Diário de Lisboa*. Mas nota-se o cuidado em mencionar essas notas, que é apesar de tudo, uma linguagem mais clara do que falar simplesmente em intervalos de segunda menor. Neste excerto sobressai também a caracterização da escrita de Lopes Graça, que ultrapassa as limitações de relações dos modos maior e menor, disfarçando num trocadilho final com o nome do compositor a admiração sincera e profunda pelo seu trabalho, ao se transformar “graça suprema” em “supremo Graça”.

No *Mundo Literário*, as críticas a propósito de dois concertos Sonata são das mais completas e consistentes que se encontram. A par da apreciação às interpretações, escreve sobre as obras, à semelhança do que faz com os casos de primeiras audições no *Diário de Lisboa*. As seis danças em ritmo búlgaro, de *Microcosmos*, de Béla Bartók, ouvidas no 23.º concerto da quarta temporada de Sonata, por Maria da Graça Amado da Cunha, são descritas da seguinte forma:

“As 6 Danças em ritmo Búlgaro são a libertação plena da forma, do ritmo, da harmonia, que aparentemente já não devem nada senão a si próprios. A música desenrola-se sem retornos textuais, com uma força impulsiva que nos inunda de bem estar. Os ritmos, os tais ritmos búlgaros, que se apresentam com a perigosa particularidade de não serem divisíveis nem por dois nem por três, não deixam de ser francos e carregados de sabor rústico. E o piano, não tratado apenas como um instrumento de percussão que pode muito bem ser, embora isso pese a certos ouvidos incuravelmente conservadores, dá desenhos de contornos nítidos, com escrita harmónica sem borrões, a dentro da sua rudeza, sem falhas, sem compromissos híbridos que afrouxam esta perfeita unidade de pensamento musical.” (ML, 25/5/1946).

A análise assenta em aspectos particulares das peças e do estilo do compositor (nomeadamente na referência à possibilidade de usar o piano como instrumento puramente de percussão), não recorrendo a impressões sensoriais, o que parece indicar que poderiam ser peças que ela conheceria bem³⁴, e também que teria consciência de se estar a dirigir a um público leitor mais informado, como o mesmo já se notou na revista *Vértice*. É relevante também a crítica implícita à desconfiança do público em geral em relação à música contemporânea, que é o tema em debate em muitos dos seus ensaios e assunto do maior interesse para Benoît, como se verá.

O outro concerto Sonata criticado no *Mundo Literário* (ML, 1/6/1946) foi preenchido por composições de autores franceses escritas no anos 1940-42, no contexto particular da França ocupada: Sonata para violino e piano “à memória de Francisco Garcia Lorca” de Poulenc, *Les trois complaintes du soldat* de André Jolivet, três canções de Jean Hubeau, e *Quatour pour la fin des Temps* de Messiaen. Para cada uma delas (à excepção das de Hubeau), faz análise e apreciação dos conteúdos dos andamentos ou secções, porém, o objectivo de Benoît revela ser o de expor a ideia de que a música deve ser acessível a todos. Ela apresenta-as como obras que não se aproximam facilmente do público, cuja audição não é facilmente assimilada, na

³⁴ O que é confirmado por no espólio de Francine Benoît do Centro de Documentação do Departamento de Ciências Musicais, FCSH-UNL, se encontrar a partitura de *Microcosmos*.

sequência de ideias que tinha introduzido na crítica anterior³⁵. Ao estarem incluídas na temporada de Sonata é evidente a vontade de as tornar próximas, e talvez por isso mesmo Benoît tenha tido a preocupação de as descrever nesta crítica (e exclui as de Hubeau precisamente por as classificar de simples, não simplistas, mas de mais fácil compreensão). Confirma-se assim o que as críticas às obras em primeira audição no *Diário de Lisboa* pareciam indicar, que Benoît usa a crítica como um meio através do qual pode orientar o ouvinte perante a audição (mesmo que não seja imediata) daquela nova obra.

O que se verifica é que estas críticas de *Fradique*, *Vértice* e *Mundo Literário*, que são tratadas com mais pormenor, são precisamente as que se referem apenas a um concerto. Contudo, quando uma obra no meio de tantas outras lhe despertou maior interesse, escreve mais demoradamente sobre ela, que é o que acontece a propósito de um concerto para piano e orquestra de Khatchaturian (ouvido num dos cinco concertos sinfónicos organizados pela Câmara Municipal de Lisboa, que Benoît critica, assim como aos acontecimentos das últimas semanas de Novembro e Dezembro de 1947, na edição de Janeiro de 1948 de *Vértice*).

Na revista *Ilustração* vingam as críticas de um estilo bastante livre, textos que balançam entre o estilo da crítica e da crónica. Aquele modelo de identificar o concerto, mencionar obras e intérpretes e, eventualmente, fazer a apreciação a uns e a outros, não se encontra aqui. Como no *Mundo Literário*, a crítica é pretexto para introduzir o debate a um outro assunto; nesta revista, um determinado espectáculo é motivo para escrever sobre os compositores ou sobre os músicos (a excepção é o concerto dirigido por Pedro de Freitas Branco, *Ilust.*, 1/2/1929). Foca aspectos de História da Música, da carreira ou vida dos compositores e/ou de particularidades dos instrumentistas. Por exemplo, a crítica aos dois concertos de Bronislaw Huberman, violinista que se apresentou no S. Luiz, fixa-se no aspecto do violinista e no seu modo de tocar:

35 Em relação à obra de Messiaen, não seria uma obra que apreciasse particularmente. Ela mesmo confessa numa crónica de *Arte Musical* “Não nos seduz pessoalmente a estética de *Quatour pour la fin des Temps (...)*.” (AM, Prim. 1947).

“Nem tôdas as fotografias reproduzem o mais curioso aspecto da sua estranha fisionomia. O geito voluntarioso do queixo e do beijo inferior, o imperioso ar das sobrancelhas carregadas, marcam bem o vencedor das multidões, e é êsse o aspecto mais fácil de focar; mas a sombra que lhe corre pelas faces, a bizzarria do olhar defeituoso, o largo sorriso fácilmente irónico, a inteligência subtil das feições que parecem não guardar nem um instante a calma, a silhueta de *clergyman* a consumir-se no fogo sagrado dum grande Ideal formam um conjunto que nunca mais esquece pela *originalidade da originalidade*, por assim dizer.” (*Ilust*, 16/2/1929)

Não deixa de ser uma forma de caracterizar a personalidade artística deste músico, que se centra essencialmente em particularidades fisionómicas que impressionaram a crítica que, aparentemente, considera que aquelas podem influenciar o temperamento do artista e, por extensão, como poderá soar a música que toca. Não é, evidentemente, uma crítica objectiva.

Um outro exemplo é a crítica ao concerto comemorativo do centenário da morte de Schubert, no Salão do Conservatório por Viana da Mota, Marina Dewander Gabriel, Paulo Manso, Fernando Costa e Campos Coelho (este no acompanhamento dos *lieder*). Do concerto diz apenas que foi uma “Noite de arte pura, de emoção intensa”, escrevendo longamente sobre a dedicação de Schubert à música – “O que é a rapidez física do rapaz que corre a anunciar a vitória de Marathon ao pé de Schubert?”, – sobretudo ao *lied*, e como as suas composições sofreram por causa dessa dedicação, citando d'Indy e Shedlock (*Ilust*, 1/12/1928).

Já se referiu, a propósito da revista *Ilustração*, que as peças de Benoît evidenciam uma clara intenção em elucidar os leitores para certos aspectos da música. Essa atenção está presente nesta forma de fazer crítica em que aborda sobretudo na contextualização histórica em torno dos compositores interpretados e das peças ouvidas. Proporciona uma leitura informativa (por vezes quase mundana, como o excerto sobre Huberman), próxima dos modelos de um programa de concerto.

Numa revista de carácter mais especializado, que é o caso da *Gazeta Musical*, seria de esperar que a apreciação dos elementos do concerto fosse feita com termos mais específicos da música. No entanto, as críticas escritas para *Gazeta Musical*, em nada se diferenciam das críticas publicadas no *Diário de Lisboa*. Descreve os *Oito prelúdios* de Franck Martin, em primeira audição, como páginas de uma densa dureza e, no conjunto, de “conteúdo elevado” (*GM*, 1/8/1951), e da pianista Florinda Santos de Lucena diz “Nova ainda, o tempo só vem radicando raras qualidades de fogosidade, sensibilidade, sinceridade directa. Tecnicamente talvez a mão esquerda não tenha a nitidez da mão direita; – e talvez que uma ondulação por vezes excessiva do pulso prejudique um pouco as suas possibilidades de tecnica transcendente.” (*GM*, 1/12/1950), para dar dois exemplos demonstrativos. Permanece a apreciação da obra e, sobretudo, da interpretação, com observações feitas à técnica dos músicos ou a elementos interpretativos. Mas como desta revista só se recolheu um ano de críticas, não existem exemplos suficientes que permitam dar uma visão mais real do tipo de linguagem que Benoît poderia adoptar. Porém tudo leva a crer que não deveria ser muito diferente do que se testemunhou no *Diário de Lisboa* ou em *A Informação*.

O que também importa salientar em relação à linguagem utilizada por Benoît é que o que lhe interessa é a comunicação e não fazer musicologia. A crítica serve de mediador entre o compositor/intérprete e o público, e este tanto pode possuir conhecimentos como não, pelo que o crítico deve ter em atenção ser claro para todos os possíveis níveis de leitores. Esta é uma noção importante para se entender que em revistas especializadas, como é o caso desta última, Benoît use o mesmo tipo de terminologia que usava num jornal diário. Por outro lado, Benoît está a escrever sobre música e há situações em que não se pode esquivar a usar conceitos próprios. Um exemplo é precisamente o uso do termo “portamento”, anteriormente referido.

5.3 OS ESPECTÁCULOS DE BAILADO

As críticas a récitas de óperas, concertos sinfónicos ou recitais referem-se a expressões musicais nas quais Benoît é entendida. Mesmo no caso das óperas, quando faz comentários ao material ou efeitos cénicos, estes resultam de uma observação atenta

e crítica, que não requer necessariamente formação em artes plásticas ou técnicas cenográficas. Mas a situação é diferente para criticar espectáculos de bailado. Aí está-se a referir a uma dupla expressão, musical e corporal.

De entre as críticas publicadas na revista *Vértice*, três são dedicadas a espectáculos de bailado, as únicas do género no período em estudo (*Vért*, Fev./Mar. 1947, Mar. 1948 e Jun. 1949). Nelas nota-se uma progressão desde o certo receio em abordar uma área na qual não se sente à vontade (na primeira), até à terceira em que a apreciação se sustenta na observação do espectáculo no seu todo.

Dos vários espectáculos proporcionados pela companhia Ballets des Champs Elysées (*Vért*, Fev./Mar. 1947), opta por escrever sobre a ligação entre a música e a dança, e as impressões com que ficou são várias, “a inter-dependência entre música e dança tanto poderá ser muito íntima como de grande, enorme elasticidade. Ou a música se impõe e o bailado parece surgir da sugestão dela, como em *O espectro da rosa* [música de Weber, coreografia de Michel Fokine]; ou a música é um acessório de que mal se toma consciência, como em *Os saltimbancos* [música de Henri Sauget, coreografia de Roland Petit].” Em *Jogo de cartas*, música de Stravinsky e coreografia de Janine Charrat, acontece que, sem o bailado, a música não diz nada, parece “oca, dasagregada, nem sequer rica de ritmo; e o bailado sem essa música parece-nos que ficaria privado de alma.” São impressões que resultam da reacção sobretudo à parte musical do espectáculo, a expressão corporal é deixada mais para segundo plano, de tal forma que ao fazer a apreciação ao bailado que mais a impressionou, *O jovem e a morte*, coreografia de Roland Petit a partir da *Passacaglia* para órgão de Bach, detém-se em observações à forma como a música foi usada e deturpada, em repetições quase obsessivas da frase-suporte da peça de Bach .

Dos espectáculos pela companhia Grand-ballet de Monte Carlo (*Vert*, Mar. 1948), faz uma apreciação mais leve do agrado ou desagrado visual dos bailados. Por fim, a crítica aos espectáculos pela companhia de bailado da Ópera Nacional de Paris (*Vert*, Jun. 1949), inclui algumas observações à linguagem corporal do bailado, referindo-se à naturalidade e aparente facilidade das pontas que, quando feitas com

determinada inclinação de busto e da cabeça, “adquire uma poesia e uma expressão únicas no género” e acrescenta: “Há uma grande parte da tecnica, que é igual para o elemento masculino e o feminino, – mas assim como as *pontas* representam a libertação das figuras femininas, para as figuras masculinas, a libertação é a força muscular que lhes permite erguer e transportar as suas *partenaires* como se fossem uma pluma...” São considerações superficiais que depois nem sequer aplica na apreciação a cada um dos bailados a que assistiu, mas que revelam que Benoît reflectiu naquilo a que assistiu e que poderá ter procurado saber mais sobre ballet. Só conhecendo o assunto este poderá ser julgado objectivamente, evidenciando que, para ela, a crítica não é um espaço de amadorismo. As apreciações que faz aos bailados apresentados por esta companhia também já não se limitam a considerações de gosto sobre a ligação entre música e dança. Vê o espectáculo como um todo e não na procura de qual dos elementos, sonoro ou visual, está ao serviço do outro.

Nestas críticas é também evidente uma clara preferência pelos bailados mais contemporâneos.

6. TEMAS DA CULTURA MUSICAL PORTUGUESA:

O OLHAR DE FRANCINE BENOÎT

“O nosso meio artístico é uma fonte de enervamentos para os que queiram mais e melhor actividade, e de amargura para quem apetece somente nobreza e lealdade. // Não nos desolemos, visto que não é vergonhoso privilegio português.” (*Inf*, 18/8/1926)

É como que com um suspiro que Benoît sintetiza mais um excerto da temporada musical que decorre: “Mais um trimestre que não nos consola ainda, (...)” (*RP*, Jul. 1939), desabafo que percorre grande parte das críticas/resumos de temporada publicadas nas revistas literárias e que, por vezes com “o bico da pena azedada” (*ML*, 22/6/1946), desenha uma visão da cultura musical do país. Como qualquer visão é subjectiva à sua própria experiência e preferências, mas não deixa de ser um testemunho franco do ambiente musico-cultural de Portugal – sobretudo lisboeta, que é aquele em que ela participa, – das primeiras décadas do Estado Novo.

Em algumas palavras de Benoît nota-se desalento por este meio musical que não “consola” e parece difícil de mudar. No início de uma crítica publicada em *Fradique*, exprime mesmo um certo receio pelo futuro da música, sentido sobretudo cansaço pela pouca inovação:

“(...) ainda são o mesmo concerto sinfónico, e o mesmo *virtuose* de ontem que conseguem despertar entusiasmo. O que nos parece chamado a uma fallência irremediável é o predomínio do typo de ópera italiana que deliciou as duas gerações que nos precederam; mas isto, bem observado, até é mais um symptoma animador...” (*Fr*, 8/2/1934)

Tão pouco desafiadora sente ser por vezes a oferta musical que, numa síntese da actividade musical lisboeta (*RP*, Out. 1938), é com uma certa ironia que anuncia que o

que de mais predominante acontecera nos últimos três meses fora a nomeação de Ivo Cruz para o cargo de director do Conservatório Nacional. Os concertos sinfónicos nocturnos na Estufa Fria, os dois concertos-conferência por Janine Weil e o recital de Wilhelm Backhaus, a fechar o 4.º ciclo de concertos do Círculo de Cultura Musical, tiveram o seu interesse, mas mantiveram-se sem novidade. A nomeação de Ivo Cruz afigurava-se-lhe talvez como uma esperança impulsionadora para as mudanças necessárias no Conservatório e que acabaria por influenciar a restante actividade musical, tanto no domínio da composição como da interpretação.

O predomínio da ópera italiana, a falta de uma temporada sinfónica mais estável e variada, o pouco espaço em concerto concedido à música contemporânea, as assimetrias da oferta musical e da acessibilidade a bens culturais são assuntos que várias vezes aborda, pretendendo lançar um debate reflexivo que conduzissem à alteração deste panorama.

Benoît aponta as razões que julga poderem estar por trás da pouca oferta musical. Uma delas, e que se liga directamente à questão das temporadas sinfónicas, é o facto de, em finais dos anos 30, serem duas as orquestras em actividade: a Orquestra da Emissora Nacional (fundada em 1934) e a Orquestra Filarmónica de Lisboa (fundada em 1937 por Ivo Cruz, sucedendo à Orquestra de Câmara de Lisboa e ao agrupamento que colaborava com a Sociedade Coral de Duarte Lobo), que, ainda por cima, partilhavam elementos. As outras duas orquestras de referência em inícios do século XX tinham sido a Orquestra Sinfónica de Lisboa, fundada por David de Souza em 1913 e a seu cargo até Maio de 1918 (David de Souza morreria em Setembro), dirigida a partir da temporada de 1920-21 por Fernandes Fão, popularizando-se a designação Orquestra Fão (ou do Ginásio, que era onde se apresentava); e a Orquestra Sinfónica Portuguesa, criada em 1911 por iniciativa de Viana da Mota e de empresários do Teatro da República (Teatro S. Luiz), onde ficaria sediada, e dirigida por Pedro Blanch, sendo por isso, conhecida por Orquestra Blanch. Ambas animavam musicalmente as tardes de Domingo, com especial predilecção pela música orquestral do século XIX e programas temáticos como festivais beethovenianos ou wagnerianos, que se repetiam numa e noutra orquestra, desenvolvendo-se um espírito de rivalidade entre as duas. A Orquestra Fão deu o último concerto a 9 de Fevereiro de 1930, e dois anos antes dissolvera-se a

Orquestra Blanch, datas que coincidem sensivelmente com o início dos Concertos Sinfónicos de Lisboa, dirigidos por Pedro de Freitas Branco, no Teatro Tivoli. Com elas extinguiu-se também a prática de concertos sinfónicos populares no dia livre da semana. Fernando Lopes-Graça aponta os defeitos e a instabilidade das orquestras como uma das causas do estado da cultura musical³⁶ e, numa crónica de 1939, Benoît lembra que ainda dez anos antes havia três temporadas simultâneas de concertos sinfónicos semanais, o que indica como o fim de actividade das duas orquestras dirigidas por Fão e Blanch contribuíram francamente para o empobrecimento da vida musical (*BSNC*, Ab. 1939).

6.1 A ÓPERA

“Na temporada passada, a actividade operática do Coliseu e de S. Carlos correspondeu generosamente à expectativa do público; à nossa, não, em primeiro lugar pela carência de matéria prima portuguesa, e depois porque não lhe sentimos solidez nas bases.” (*ML*, 5/10/1946)

Dividida entre o Teatro de S. Carlos e o Coliseu dos Recreios (mas, entre 1927 e 1940, restrita sobretudo a este último), nas palavras de Benoît, a ópera italiana impera na cena lírica portuguesa e a ópera portuguesa, assim como a possibilidade de constituição de uma companhia portuguesa de ópera, é a incógnita.

Em relação a este último ponto, numa crónica publicada em *Sonoarte* (Fev. 1931), ela própria se vê na obrigação de afirmar que existem elementos para uma companhia portuguesa de ópera, pois é preciso ter em consideração todos aqueles que trabalham na produção de um espectáculo de ópera. A verdadeira questão que Benoît levanta respeita à efemeridade dos projectos: quando se formam companhias é para apresentação de repertório estrangeiro, para ópera nacional simplesmente se agrupam alguns elementos, “(...) mas que não alcançam a justificação do nome de Companhia de

36 LOPES-GRAÇA, Fernando, “Estado actual da cultura musical em Portugal”, in *A música e os seus problemas*, Porto, Ed. Lopes da Silva, 1944, p.130.

Ópera Portuguesa porque mal está representada a ópera para a qual se agruparam, dissolve-se (...).” Foi o que aconteceu para a representação de *Serrana* de Alfredo Keil, *Leonor Telles* de João Arroyo e *Entre Giestas* de Ruy Coelho, como escreve Benoît na crónica “A propósito de ópera” (Af, Ab. 1946). Foram três ópera de autores portugueses, desempenhadas por cantores portugueses, dos quais menciona Elsa Penchi-Levy, Guilherme Kjölner, Edgard de Almeida, Manuel Mergulhão e Maria Tereza de Almeida (fizeram parte dos elencos de *Serrana* e de *Leonor Telles*). E as três de valor desigual – na opinião de Benoît a de Keil ainda é a que mais se destaca –, escrevendo, inclusive, “A opera *Entre Giestas* não merece a pena que nos ocupemos dela.” Mas, à parte do valor instrínseco de cada uma, o que resultou foi “(...) muito dinheiro, muito esforço dispendido um bocado à tôa, sem consequências, sem proveito duradouro.” Se este tipo de projectos não termina quase com o último correr da cortina, têm, pelo menos, uma projecção muito irrisória. Veja-se o caso da companhia que se apresentou no S. Luiz, em Julho de 1926, cujas récitas critica para o jornal *A Informação*³⁷: até 1934, só por uma vez volta a aparecer nas críticas de Benoît, no *Diário de Lisboa*, por ocasião de duas récitas dadas no Coliseu, em Maio de 1928, com *Aida* e *Tosca*. O elenco mantém-se mais ou menos o mesmo, na ópera de Verdi participaram Laura Tagide Tavares, Raquel de Barros, Alves da Silva, Luís Macieira, Miguel Orrico; na de Puccini, menciona Tagide de Tavares, Paulo Amorim, laves da Silva e Pratti; em ambas ocasiões foi Pedro de Freitas Branco quem dirigiu a orquestra.

As expectativas para a formação de uma Companhia Portuguesa de Ópera são elevadas, encontrando aspectos positivos na sua constituição: cultivo do canto coral e garantia aos compositores de terem as suas obras montadas e por mais tempo. E, antecipando triunfos, escreve “Dizem que a arte não tem fronteiras: a verdade é que as galga, quando é bastante alta para isso. Mas por que hão de ser sempre os estrangeiros a galgarem a fronteira lusa, e nunca os portugueses a galgarem a fronteira dos outros países?...” (Inf, 19/7/1926). Terá sido então decepcionante ver que a curta temporada da companhia acima referida se constituiu com o habitual repertório de ópera italiana, tão familiar do grande público. Acaba por concluir, na crítica correspondente à última récita

37 Antes do S. Luiz haviam-se apresentado no Coliseu. Faziam parte da companhia Alves da Silva, Tagide Tavares, Luís Macieira, Fernanda Côte-Real, Raquel de Barros, Mercedes Gonçalves, Pita Simões e Salvati; Codivila dirigia os coros (que nunca satisfizeram Benoît); a orquestra esteve a cargo de Pedro de Freitas Branco; o repertório levado a cena incluiu *Pagliacci*, o 3.º acto de *La Bohème*, *Tosca*, *Madame Butterfly*, 2.º acto de *Traviata*, 3.º acto de *Rigoletto*, e 3.º acto de *Aida*.

(*Inf*, 25/7/1926), “Nesta questão palpitante de opera duplamente portuguesa (pela origem e pelo desempenho) é possível que haja nas empresas o eterno receio de *deficit*.” E, revelando um profundo optimismo, ainda acrescenta “Pela nossa parte estamos convencidos de que um pouco mais cedo, um pouco mais tarde, hão-de ser justamente as obras nacionais as de maior rendimento.” Não nos é possível ver se foram as de maior rendimento, mas, até à temporada de 1950-51 do Teatro S. Carlos, não foram as ópera portuguesas a predominar. Ganharam alguma expressão no período que se seguiu à sua reabertura, com estreias e reposições, mas continuaram a concorrer com a forte expressão de temporadas italiana, francesa e alemã.

Retomando ainda a mesma declaração (*Inf*, 25/7/1926), Benoît clarifica que, com uma temporada estável oferecida por uma companhia portuguesa, a função das companhias que viessem a Portugal deveria ser a de apresentarem as novidades operáticas de compositores estrangeiros, o que, a realizar-se, seria o culminar das ambições de Benoît para a modernização da cena lírica em Portugal.

Porém, a realidade permanece bastante longe desta vontade de Benoît. As suas críticas a récitas reflectem o claro predomínio da ópera italiana, estreando-se como crítica no *Diário de Lisboa* precisamente com a temporada de ópera no S. Luiz pela companhia de Casali, com *Madame Butterfly*, de Puccini (*DL*, 5/3/1926), *Pagliacci*, de Leoncavallo (*DL*, 6/3/1926), *Rigoletto*, de Verdi (*DL*, 8/3/1926), *O Barbeiro de Sevilha*, de Rossini (*DL*, 9/3/1926), *Tosca*, de Puccini (*DL*, 19/3/1926), e também *Fausto*, de Gounod (*DL*, 16/3/1926) e *Carmen*, de Bizet (*DL*, 18/3/1926). A ópera alemã vai sendo apreciada, salvaguardada sobretudo pelos dramas wagnerianos, escreve na revista *Afinidades* (Ab. 1946), e a ópera francesa está um pouco mais defendida, lembrando *Manon*, de Massenet, e *Carmen*³⁸. Mas estas pouco contam, contra a enorme expressão da ópera italiana.

³⁸ Entre as ópera o repertório habitual, Benoît tinha apreço especial pela *Carmen*.

6.2 MÚSICA CONTEMPORÂNEA

Com uma ópera tipicamente de cariz italiano e música sinfónica fixa em grandes nomes do século XIX, a música contemporânea sofre com uma concorrência de peso, confrontando-se ainda com a indiferença e desconfiança do público em geral e o pouco estímulo dado a músicos e compositores de cultivarem mais e melhor a música contemporânea. Benoît propõe, aliás, que a necessária motivação poderia partir de prémios oferecidos por instituições como o Círculo de Cultura Musical ou a Sociedade de Concertos de Lisboa (*BSNC*, Ab. 1939).

Na entrevista feita a Honegger (*Af*, Dez. 1943), a questão da situação da música moderna é abordada e o compositor suíço sugere que uma das razões é que, num concerto com música contemporânea, não existem garantias de rendimentos, o que leva a que músicos e empresários não apostem tanto nela.

Benoît não sustenta as razões que encontra para essa desconfiança em questões financeiras, mas também não considera que exista alguma razão verdadeiramente válida. Afinal, a música contemporânea é a música do próprio tempo em que se vive e as pessoas deveriam ter curiosidade em conhecê-la. É em torno dessa ideia que se compõe a crónica publicada na revista *Ver e crer*, sob o apelativo título “Não gosta de música moderna? Pense por quê...”.

“E não tenhamos ilusões, nós que nos empenhamos por ela [música moderna], a única que, multiforme embora, é a representação de nós, gente de hoje: o público em geral e muitos melómanos em especial se negam a achar-lhe interesse, quanto mais a reconhecer a sua indispensabilidade, (passe o palavrão).” (*Ver e Crer*, Set. 1946)

Comparando a música erudita contemporânea com a música ligeira do mesmo tempo, repara que esta é muito mais facilmente aceite e apreciada por esse grande público, sobretudo pelos mais jovens, o que é uma observação curiosa a marcar já, em

meados dos anos 40, a separação de gerações no que diz respeito ao gosto pela música. Poderia julgar-se que uma razão para a falta de adeptos da música contemporânea se devesse à noção do compositor como um “homem acentuadamente não comum” e por isso que não se presta às pessoas comuns, mas o que Benoît considera realmente é que a arte ligeira é mesmo mais fácil de explorar e de fazer reproduzir, influenciando os hábitos de escuta. Existe também um certo preconceito em relação ao que é rotulado de música contemporânea que leva os ouvintes a julgar e repudiar ainda antes de ouvir. A única forma para inverter esta situação é que, nos concertos, se executem mais vezes obras contemporâneas (bem preparadas, claro). Este seria um caminho para esbater o fosso ideológico entre o artista e o público e aproximá-los, propósito no qual a crítica desempenha também um papel importante. É neste sentido que é fundada a Sociedade Sonata, da qual Francine Benoît fez parte.

Sonata foi inaugurada a 28 de Dezembro de 1942 (embora numa crónica da revista *Arte Musical* (Prim. 1947), Benoît date de 22 de Dezembro a estreia de Sonata), com um concerto inaugural na Academia dos Amadores de Música, instituição à qual havia de estar intimamente ligada a partir de 1945. Fernando Lopes-Graça foi o fundador com a colaboração de, para além Benoît, Maria da Graça Amado da Cunha, Silva Pereira, João José Cochofel e, num primeiro momento apenas, Macario Santiago Kastner. Os objectivos de Sonata eram, claramente, a divulgação de música erudita contemporânea de autores nacionais e estrangeiros, sobretudo da música de câmara.

Nos dois artigos na *Arte Musical* que consagra às actividades de Sonata (AM, Prim. 1947 e Ver./Out. 1947), já com 29 programas, Benoît faz a relação dos compositores, portugueses e estrangeiros, que têm sido ouvidos (algumas obras foram ouvidas em gravações de disco). Predominam compositores de origem francesa, dos quais menciona Debussy, Ravel, Roussel, Milhaud, Poulenc, Durey, Tailleferre, Messiaen, Jolivet e Hubeau. Entre outros compositores já representados nos concertos de Sonata, contam-se William Walton, Hindemith, Schönberg, Stravinsky, Bartok, Malipiero, Badings (holandês), Jon Lefs (islandês), Gradstein, Villa-Lobos e Lorenzo Fernandes, entre outros, revelando a clara intenção de apresentar múltiplas visões da música contemporânea, tanto de nomes mais consagrados como de outros menos conhecidos.

A expressão musical portuguesa também se encontra bem representada e Benoît enumera os compositores ouvidos:

“Os representantes da música portuguesa que SONATA incluiu nos seus programas são, por ordem cronológica, salvo erro: Luís de Freitas Branco, Cláudio Carneiro, quem escreve estas linhas, Frederico de Freitas, Fernando Lopes Graça, Armando José Fernandes, Jorge Croner de Vasconcelos, Eurico Tomás de Lima, Vítor Macedo Pinto, Maria Isabel Lupi e Joly Braga Santos.”
(AM, Ver/Out. 1947)

Os programas apresentados atravessam, portanto, diferentes gerações de compositores e de linguagens musicais, como o modernismo, o neo-classicismo ou a utilização de elementos provenientes da música tradicional.

A acção da sociedade Sonata fazia-se no sentido de preencher a lacuna da música contemporânea no âmbito da vida musical lisboeta, contribuindo para a formação dos ouvintes que atendiam aos concertos em que lhes eram apresentadas obras diversificadas, proporcionando uma visão larga da produção musical desde finais do século XIX até aos anos mais recentes. O uso de registos fonográficos deveu-se, em parte, a dificuldades financeiras da Sociedade, mas são também testemunho de uma determinante vontade em levar a cabo os seus objectivos. O projecto viu o seu termo em 1960.

6.3 A DEMOCRATIZAÇÃO DA CULTURA E ACESSO A BENS CULTURAIS

A distinção das duas principais casas de ópera da capital, o Teatro S. Carlos e o Coliseu, espelha, de certo modo, a própria divisão conceptual em que se baseava a política para a cultura adoptada durante o Estado Novo: “alta cultura”, representante oficial do Estado a partir de diferentes organismos e dirigida a um público notoriamente minoritário; e “cultura popular e espectáculos” que, destinada à população em geral, promovia iniciativas de entretenimento com uma forte carga ideológica.

O Teatro de S. Carlos passa por ser um dos símbolos dessa “alta cultura”. A sua reabertura a 1 de Dezembro de 1940, com uma récita de gala em que foi estreada a ópera *D. João IV*, de Ruy Coelho, a partir de libreto, em português, de Silva Tavares, não revelou um teatro diferente do teatro aristocrático que nem a República fora capaz de alterar. As próprias remodelações foram feitas com a preocupação de manter as suas características de antigo teatro, virado para a exibição do eu, deitando por terra a oportunidade de o modernizar e aperfeiçoar condições acústicas, e no sentido de colocar o palco – e, portanto, as obras, – no centro do espectáculo.

O traje de cerimónia é imposto como obrigatório para qualquer concerto no Teatro S. Carlos, restringindo-se claramente o acesso a uma elite. Ao referir-se às recentes actividades do Círculo de Cultura Musical e da Sociedade de Concertos de Lisboa – cujos concertos eram dirigidos aos seus sócios, – que se realizaram neste teatro, Benoît chama a atenção para esse elitismo: “... E toda essa actividade desenrolou-se no suntuoso teatro de S. Carlos, com exigências de vestuário que não quadram com as condições de vida de muita e muita gente, no entanto capacíssima de interessar-se por arte melhor...” (*Vért*, Jan. 1948), criticando igualmente como a organização destas instituições não favorece ou facilita o gosto pela música, “Ir a S. Carlos, ser assinante do Círculo ou da Sociedade de Concertos, não é nem mais nem menos mas é outra coisa do que deixar-se atrair por cartaz, e resolver, de um momento para o outro se assim calhar, ir a um concerto como quem vai para o teatro ou para o cinema.” (*Vért*, Jan. 1948). De novo surge o problema da falta de oferta musical, que se encontrava sobretudo a cargo de organizações privadas.

Benoît apela para a necessidade de se fazerem concertos “a preços verdadeiramente populares” (*DL*, 27/7/1927), considerando que as agremiações corporativas deveriam ter um conjunto musical que permitisse a multiplicação de concertos públicos ao longo do ano e do espaço (da cidade). O fomento da cultura musical é encarado com seriedade e deveria passar pelo aumento de oferta musical de qualidade, aberta a todo o público, bem como pelo ensino musical bem orientado desde a infância, como se verá mais adiante.

Mas com a separação entre “alta cultura” e “cultura popular”, ao grande público chega essencialmente a música dos teatros de variedades e o folclore e algum repertório sinfónico mais trivial e acessível, a partir da Emissora Nacional e respectiva orquestra e das iniciativas da Federação Nacional para a Alegria no Trabalho (FNAT). Uma das razões para o decréscimo da actividade musical de iniciativa privada deve-se ao aumento da intervenção do Estado na vida musical, porém com claros fins de propaganda junto das massas, segundo o ideal da denominada *política de espírito*, do que fins culturais. O SPN, fundado a 25 de Novembro de 1933, tinha como linha de orientação a promoção de uma arte nacional e a educação da população, que começava logo na sala de aula. A radiodifusão, o cinema e o teatro eram meios indispensáveis a essa propaganda. No âmbito da música, erudita e popular, os meios de acção fizeram-se pela criação dos Bailados Portugueses Verde-Gaio (1940), da formação do Gabinete de Estudos Musicais, que fazia parte da Emissora Nacional (1941) e dos incentivos aos ranchos populares.

É curioso ver que, por parte de Benoît, pouco ou nenhum destaque é dado a qualquer uma das iniciativas promovidas por organismos do Estado Novo, com excepção para os concertos interpretados pela orquestra da Emissora Nacional. Afinal Benoît tinha acesso à “alta cultura”, mais não fosse na qualidade de crítica musical, e o seu gosto não coincidia propriamente com o da política encetada por esses organismos. De entre as críticas a iniciativas de algum desses organismos do regime, encontra-se uma no *Diário de Lisboa* (14/1/1934), ao primeiro concerto sinfónico para o povo, promovido e custeado pelo SPN, no S. Carlos com a orquestra dirigida por Ruy Coelho, preenchido por um programa de obras que “agradam sem fatigar”. Note-se que Benoît frisa tratar-se de um concerto para o povo, foi dirigido por Ruy Coelho, que esteve sempre na sombra de um possível compositor oficial do Estado Novo, e classifica as obras em audição como simples. Numa outra crítica, desta vez na revista *Vértice* (Jan. 1948), ao passar revisão aos concertos das últimas semanas, menciona os concertos dos serões para os trabalhadores, pelos serviços da Emissora Nacional, mas que “é claro, não contam para o público apreciador da verdadeira música sinfónica”, e os bailados Verde Gaio que também não contam como música sinfónica, que é o que Benoît procura naquela crítica. Por este tipo de observações nota-se um certo elitismo da parte de Benoît em relação aos repertório apresentados.

Entende-se, assim, que Benoît receba calorosamente o concerto oferecido pela Banda dos Bombeiros Municipais de Lisboa, com regência de Joaquim Clemente, realizado no S. Luiz e de entrada gratuita, em que, a par da abertura das *Vésperas Sicilianas*, de Verdi, da *Suite portuguesa*, de Ruy Coelho e de vários trechos a pedido, foi interpretada a 5.^a Sinfonia de Beethoven na íntegra (*DL*, 27/7/1927). Tudo se conjuga, uma corporação que oferece gratuitamente um concerto, à disposição de qualquer um, com um programa variado que incluía uma obra maior do sinfonismo alemão tocada na sua totalidade.

Se pelos espectáculos musicais se pode iniciar o desenvolvimento da cultura musical, então as obras a apresentar deveriam ser pensadas, não corresponderem a critérios de facilidade de audição (embora por uma ocasião critique duas obras precisamente por serem pouco acessíveis), pois nem qualquer peça serve para formar o espírito. Observando a participação da música na vida corrente (*ML*, 5/10/1946), expõe cruamente a sua visão da música popular de entretenimento, sem efeitos positivos no ouvinte.

“É que a criatura humana se encontra sempre em face de duas manifestações de si própria, – aquelas que rebaixam e aquelas que enaltecem a sua condição. Por isso, a música e a canção de revista e de teatro musicado em breve se podem transformar em canção de rua, formas, pela definição acima, essencialmente populares, são na sua maior parte repudiáveis, ou, quanto mais não seja, menos dignas de serem tomadas em conta. O entretenimento que dão, o estímulo que despertam, o desabafo que permitem, são em regra de qualidade mais que suspeita e eficiência contraproducente.”

Se os objectivos de Benoît são o enaltecimento da vida humana pelas artes, então não pode ser a música ligeira, aprendida nos teatros de revista e repetida na rua a desempenhar esse papel porque, simplesmente não considera que essa música possua as necessárias qualidades de elevação. A propósito da música ideal para o ensino musical infantil, repete o mesmo tipo de argumentação, de que nem toda a expressão musical serve para o ensino e dessas a música ligeira, popular de rua é das menos indicadas.

As assimetrias do país reflectem-se também no acesso a bens culturais. Durante a primeira metade do século XX, Portugal permanecia uma sociedade maioritariamente rural, pouco industrializada com a agricultura como principal actividade entre a população activa. Com taxas de urbanização muito baixas, o Porto e Lisboa são as cidades com maior poder de atracção, moldando um país bicéfalo e mais concentrado no litoral. As desigualdades reflectem-se na vida musical. Só Lisboa e Porto possuem Conservatórios de música e são as povoações com temporadas de concertos e de ópera mais regulares e fora do poder de influência das políticas do Estado Novo.

“A verdade é que a música na província portuguesa é como que uma fogueira bem pequena, cujo lume a velha tradição vela por que não se apague completamente, mas que carece de quem lhe deite combustível e ateie...” (*Inf*, 22/8/1926)

A “velha tradição” a que Benoît se refere são as bandas civis, às quais dedica aquele artigo do jornal *A Informação* a propósito da enorme adesão que estava a ter o congresso de bandas civis (iniciativa do jornal *Diário de Notícias*). A enorme quantidade de bandas que proliferam pelo país são testemunho de que o gosto musical é transversal a todas as camadas sociais, servindo sobretudo as camadas mais baixas. Os seus préstimos são “incontáveis”, embora pratiquem uma arte que Benoît classifica de “grosseira”, persistindo para ela o problema da qualidade da música oferecida. Neste artigo, Benoît passa a mensagem de um país árido musicalmente, motivando Francisco Fernandes Lopes a emendar essa ideia, dando-lhe a conhecer as suas próprias iniciativas a favor da cultura musical em Olhão, dirigindo-se a Benoît por carta.

“Olhão, 23 de Agosto 1926

Exma. Sra. D. Francine Benoit

Lisboa

Exma. Sra.

Acabo de ler, por acaso, na Informação de 22 do corrente, aqui chegada hoje, o artigo de V. Ex. acerca do congresso de bandas civis.

Como V. Ex^a. fazendo, a propósito, a resenha do que ha em materia de cultura musical que este paiz fora, apresenta em certa altura: “E em Evora, Faro, Beja, etc., etc. o que ha?” – E responde: “Pelo visto, em toda a parte, só bandas civis, – além das parcas bandas militares”, não quero deixar, perdoe-me V. Ex^a., de lhe dar a conhecer o que, em matéria de divulgação e cultura musical, eu tenho feito aqui, como se podendo fazer em todas as terras de província, em que sempre ha Senhoras e rapazes que tocam piano e outros instrumentos e sempre ha um amador musical como eu, com alguma cultura e conhecimento technico.” (N33/1045)

Segue-se depois o relato das temáticas de concertos-conferência de temporadas anteriores e dos projectos para a que se aproxima. Mozart, Beethoven, Schubert, Weber e Chopin foram alguns dos compositores já representados em concertos, todos de entrada gratuita. Na segunda carta que lhe endereça (N33/1046), datada de 7 de Setembro de 1926, motivado pelo interesse de Benoît na resposta que ela lhe enviou, explica melhor como se organizam estes concertos. Piano, espaço, luz e limpeza do espaço são facultados pelo Clube da terra, as partituras, quando não há quem tenha um exemplar, é o próprio Fernandes Lopes quem as adquire ou se encarrega de fazer as cópias, os intérpretes são senhoras e jovens, amadores, que não se fazem pagar, e os programas estão a cargo do jornalista tipógrafo de Olhão, que aproveita a mesma chapa para a notícia do jornal, mostrando ser um projecto perfeitamente realizável. Na mesma carta conta ainda ter realizado uma série de concertos dedicada à música antes de Bach e que incluiu compositores desconhecidos até do público lisboeta, como Gaspard le Roux ou Pasquini, e peças quase esquecidas como árias de Lully ou *Charmant papillon* de Campra. Para a temporada daquele ano, relata na carta seguinte (N33/1047) pretender explorar a música da época de Bach até Mozart, passando por Haendel, ou então começar pela música trovadoresca e só depois passar para os séculos XVII e XVIII. Cada carta e explicação dos concertos que organiza é escrita num espírito isento de presunção, movido apenas pela vontade de mostrar que na província, fora dos grandes centros urbanos, é possível fazer muito pela cultura musical e que há quem o faça. Os seus programas são bastante variados e sujeitos a grande reflexão, de certa forma limitados aos meios que dispõe, mas nem por isso se resumem ao que constituiria

o repertório mais habitual da formação pianística das senhoras e jovens que tocam ou de muitas salas de concerto da capital.

Para emendar as afirmações proferidas no diário *A Informação*, de que a cultura musical nas províncias é pouco fértil, e para divulgar as iniciativas de Francisco Fernandes Lopes, Benoît concede-lhe um artigo no *Diário de Lisboa* (3/11/1926), escrito a partir das cartas que recebeu e dos programas dos concertos-conferência que ele lhe enviou. Benoît, elogiando a obra feita de Fernandes Lopes, passa resumo às duas temporadas já realizadas, com onze sessões na temporada de 1924-25, apresentando música de finais do século XVIII e todo o século XIX, e dez sessões na temporada de 1925-26, a tal consagrada à música anterior a Bach. Este artigo serve também a Benoît para mostrar que é possível fazer-se boa música verdadeiramente acessível a todos, forma de se obter uma cultura musical mais democrática.

6.4 ENSINO MUSICAL

“E a *instrução pública* sabe de cór e salteado que a criança – seja em Lisboa, seja na mais afastada freguesia do país, só tem a lucrar se aprendesse a cantar ao mesmo tempo que vai soletrando e compreendendo o sentido da língua que fala – tão rica, expressiva e cantante!” (*Inf*, 22/8/1926)

A cultura musical do indivíduo deve-se formar desde a infância. O ensino musical, em particular o canto coral, é uma área que merece o maior interesse e preocupação de Benoît, que não só foi professora de música e dirigiu agrupamentos corais infantis como consagrou literatura ao assunto.

Entre críticas e crónicas, encontram-se considerações várias que abordam o papel da música na formação pessoal de cada um. É na revista *Os Nossos Filhos* que se dedica mais extensamente a essa questão. A série de sete crónicas intituladas “A música

e a criança” (publicadas entre as edições de Novembro de 1942 e Setembro de 1944), orientam os educadores para os benefícios da prática musical desde os primeiros anos de vida e aprendizagem. O ensaio parte de questões práticas: a partir de que momento a música interessa à criança; qual música; que tem a criança a lucrar com esse interesse; porquê e como ela deve ser encorajada. E ao longo desses sete meses, Benoît explica que a música é uma condição latente em todos os homens, logo aos primeiros meses a criança reage a determinados sons e melodias e, quando começa a falar, é como uma cantilena; a música vocal é a que maior interesse desperta às crianças, mas a música instrumental também é própria para o ensino, como lhe demonstrou uma passagem pelo “Viveiro Musical”, instituição criada e mantida por Gonçalo Simões, em Lisboa; o gosto pela música e a sua prática instigam a imaginação; o ensino musical não se limita à educação para as artes, também contribui para o desenvolvimento de condições físicas, pois a respiração para cantar “(...) requiere uma posição do busto que só em si já é benéfica, e favorável ao desenvolvimento e ao bom estado dos pulmões, porque obriga a aspirar fundo. Para cantar, é preciso abrir convenientemente a bôca; e tôda a já mencionada acção nervo-muscular é muito mais activa do que para falar apenas.” (Out. 1943). Contribui igualmente para o desenvolvimento de práticas de sociabilização porque incentiva o sentido de disciplina inerente às actividades colectivas e torna espontânea a interajuda no seio do grupo. As relações que se geram e o trabalho em equipa ajuda também a criança a vencer a timidez (*BAFPP*, Jan. 1948).

Benoît associa à prática coral francos benefícios como saber trabalhar em conjunto, desenvolver o gosto artístico e, em alguns casos, corrigir ou melhorar a complexão física que tornarão a criança num adulto mais saudável, culto e interessado. Por isso mesmo insiste na questão de que não é qualquer repertório o que serve, as peças a trabalhar nas sessões de canto coral devem ser escolhidos de forma a acompanhar o desenvolvimento da criança. A qualidade musical e poética deve ser sempre tida em conta, mas considera que muito poucas cantigas possuem o nível desejado. Algumas músicas tradicionais têm características que as tornam aptas, além de terem a vantagem de serem em português, “a prática básica do canto para as crianças de um país deve ser feita na língua e com os elementos desse país.” (*NF*, Set. 1944). Porém, a canção tradicional é apenas uma pequena parte da literatura para conjunto vocal, lembrando os corais de Bach, Schumann, Brahms ou Palestrina (*Bat*,

24/12/1924). Existem livros de canto destinados a crianças e jovens, mas mais uma vez considera que são poucos os que possuem o nível desejado e a variedade de oferta, que é importante que exista, poderia ser ampliada, aproveitando-se colecções estrangeiras, na língua original ou em tradução. Coloca também a hipótese de se aceitarem os pedidos das crianças, até como medida para aproveitar o seu entusiasmo, mas que deve ser feito com algumas reservas.

Nesta linha de reflexão em torno do repertório que deve ser adoptado, faz publicar nos números de Maio e Junho de 1945 de *Os Nossos Filhos* três canções de acompanhamento e melodias fáceis e que obedecem à norma do “bom gosto”. A primeira é *Vai-te embora ó Papão!*, recolhida por Rodney Gallop e incluída no livro *Cantares do Povo Português*, à qual acrescentou um acompanhamento simples; seguem-se *As gralhas*, extraída do livro de Tomás Borba *Toadas da nossa terra* (textos de Artur Portela), e *Ondinhas do mar*. Ela própria compôs especificamente para os coros que dirigia, como é o caso de *Album para a juventude cantar e pular* (c. 1921), destinada ao orfeão da Escola Oficina n.º1.

Os benefícios que Benoît encontra na prática orfeónica não são resultado de uma reflexão empírica ou de leitura de estudos do assunto, provém de experiência enquanto professora de Canto Coral, do contacto directo regular com as crianças e da observação dos seus avanços e comportamentos. Já num artigo de *A Batalha* expõe noções que se assemelham às que preenchem estas crónicas de *Os Nossos Filhos*, muito mais concisas por contigência de espaço, mas que mesmo assim mostram serem ideias sobre as quais reflecte durante muito tempo (vinte anos separam as duas publicações).

No 5.º *Boletim da AFPP* (Jan. 1948), descreve alguns dos resultados verificados no grupo coral dessa organização, que orienta, e que ilustram o que afirmava sobre a interajuda cultivada no grupo: “As crianças mais velhas e as mais afinadas não se molestam com as mais pequenas e as mais falhas de ouvida. O estímulo desenvolveu-se no sentido da solidariedade, e não da rivalidade, (...)”; ou sobre o contributo para o desenvolvimento do aparelho vocal, “Por exemplo: uma pequenita de garganta mais

renitente, se não conseguiu ainda modelar sons musicalmente apreciáveis, contudo, melhorou sensivelmente a articulação da fala.”

O canto coral pode instigar a imaginação e a forma de cativar as crianças pode começar mesmo pelo jogo com os sons, lembrando-se de um episódio que ocorreu uma vez, antes de uma aula de Canto Coral, em que estava a fazer exercícios de velocidade ao piano quando um dos pequeno lhe perguntou o que fazia.

“Se eu respondesse, honestamente: «É uma escala cromática descendente», provocava por certo um desapontamento, além de que, na ocorrência, seria uma explicação que não explicava nada. Seja como fôr, respondi, sem crime premeditado, e por minha vez intuitivamente: // «Olha, um avião a cair»... // Foi um sucesso! Dali a pouco, quando os outros entravam para a sua aula de canto coral, a façanha já tinha constado, todos queriam ouvir o avião. (...) ampliei, quási sem limites, o meu cabedal de imitações, com escalarias de tôda a espécie, arpejos, trilos, e levei-as ao maior raio de acção.”
(*NF*, Ag. 1943)

Ao transformar um exercício abstracto numa imagem intrépida, de acção, Benoît torna a aprendizagem em algo mais cativante para as crianças, da mesma maneira que, ao fazer crítica, recorre a uma linguagem mais clara e acessível para se fazer entender junto de todos os possíveis leitores.

O Canto Coral fazia parte do programa oficial de ensino desde 1918, então com função de contribuir para a educação da voz e do gosto estético, servindo também para a educação cívica do indivíduo, componente valorizada pela ideologia republicana. Durante a Ditadura Militar e após a instauração do Estado Novo em 1933, entre avanços e recuos dos anos que deveria compreender, o Canto Coral continuou presente na instrução pública, obrigatório até ao 7.º ano do liceu. No regulamento saído em Abril de 1932, foram estabelecidas as três finalidades desta disciplina: estética, fisiológica e recreativa, no sentido de que o Canto Coral contribui para a educação de “faculdades

emotivas e morais”³⁹, para o bom funcionamento do trato vocal e respiratório e serve de contraponto lúdico ao peso e exigências intelectuais das outras disciplinas. Com a entrada de Carneiro Pacheco para o Ministério da Instrução Pública e a reorganização da Junta Nacional de Educação, o ensino artístico passou a ser encarado com uma missão nacional e projectou-se no Canto Coral as noções de organização e controlo da população pelas quais se pautava o Estado Novo. Os elementos do coro são como uma massa ordeira e unida sob comando do regente/chefe, funcionando homogeneamente e em uníssono, espelho de uma nação coesa em torno do chefe. Assim, fazia parte do canto coral o culto às glórias do país e as apresentações dos agrupamentos eram frequentes, em festas escolares e em cerimónias de carácter patriótico, em conjunto com a Mocidade Portuguesa (criada em 1936).

Coincidem com a opinião de Benoît as noções dos benefícios para a saúde e formação que pode ter o canto coral, mas certamente ela não partilhava a imagem do grupo coral como uma massa homogénea, onde os indivíduos perdem a sua identidade. Benoît alerta sempre para a atenção que o professor deve ter para o desenvolvimento individual de cada um dos seus alunos. Também se opunha às medidas da coeducação, considerando muito mais proveitoso para o desenvolvimento saudável a prática coral mista.

Relacionado com o problema do acesso a bens culturais e à formação musical abre-se uma outra linha de debate a propósito do ensino musical: a questão das instituições de ensino. Em meados dos anos 30 e 40, existiam conservatórios de música no Porto e em Lisboa (Coimbra possuía uma Academia de Música). Quem quisesse, fora destes centro, expandir a formação musical para além do ministrado no ensino primário e liceus, teria que recorrer ao ensino privado, contudo a validade oficial só é concedida em exames feitos no Conservatório de Lisboa ou por um júri constituído por membros desse Conservatório (segundo escreve em *DL*, 1/11/1934). Perante esta situação, nesse mesmo artigo do *Diário de Lisboa*, propõe que o governo deveria abrir pólos do Conservatório Nacional na província, “sub-conservatórios de música”, como

39 BARREIROS, Maria José Artiaga, *A disciplina do canto coral no período do Estado Novo. Contributo para a História do Ensino de Educação Musical em Portugal*, diss. mestrado em Ciências Musicais, FCSH-UNL, 1999, texto policopiado, p.62.

lhes chama, cujos exames se realizassem no local e fossem devidamente oficializados. Permitindo um acesso mais fácil, justo e universal ao ensino musical especializado, esta medida também poderia contribuir para o crescimento da actividade musical de maior qualidade na província, fora da influência das iniciativas do governo ou que não fosse tão limitada às actuações das bandas e orfeões, ou dependente de projectos privados, como os concertos-conferência de Francisco Fernandes Lopes.

Numa crítica da *Revista de Portugal* (Out. 1938), Benoît aplaudiu com entusiasmo a nomeação de Ivo Cruz para a posição de director do Conservatório Nacional, depositando nesse acto muita esperança. Cruz procederia imediatamente a uma reforma e à procura da solução para o decréscimo dos alunos inscritos. Entre as iniciativas realizadas durante o seu mandato, encontram-se a remodelação do edifício, a criação de um Museu de Instrumentos, a abertura de novas disciplinas e ampliação de actividades escolares⁴⁰. Porém, as esperanças depositadas na acção de Ivo Cruz desvanecem-se pois, afinal, não foram feitas as mudanças necessárias e é com sarcasmo que Benoît observa, na reabertura do Conservatório: “E nós, que temos um Conservatório tão bonito! Um verdadeiro museu, dizem todos que o vão visitar.” (*ML*, 22/6/1946). Ao fazer a analogia entre o Conservatório e um museu, Benoît mostra ver o Conservatório ainda preso a um passado, com os mesmos métodos e as mesmas disciplinas, perpetuando os problemas já assinalados da falta de produção musical variada. O uso do adjectivo “bonito” deve então ser entendido como o seu antónimo.

6.5 NOTA FINAL DESTA SECÇÃO

“Directrizes da vida musical contemporânea” (*ML*, 22/6/1946) é das peças mais críticas de Benoît, resumindo o que se tem vindo a dizer.

Ao estilo das já referidas críticas-resumos de temporada, Benoît passa revista pelo qued de ópera, música sinfónica e de câmara, se fez em Lisboa nesse ano e, à parte dos concertos do Círculo de Cultura Musical e de Sonata, não encontra grandes motivos

40 CRUZ, Ivo, *O que fiz e o que não fiz*, Lisboa, s. Ed., 1985, p.56.

de animação. No campo da cena lírica, houve ópera no Teatro de S. Carlos e no Coliseu, porém, se num denuncia o carácter elitista, de divertimento e de exibição, no outro, embora monetariamente mais acessível e aberto a todos, não reconhece grande interesse na programação anunciada. Promovidos pela Câmara Municipal, realizaram-se três concertos sinfónicos e um concerto coral sinfónico, mas que poucas reacções geraram.

Também a produção musical é criticada: os compositores subsidiados pelo Estado não produzem, a ópera portuguesa em S. Carlos pouco mais fez do que levar “dinheiro e energias”, e o Conservatório parece que continua a não suprir a lacuna da falta de instrumentos para orquestras. E, transcrevendo uma notícia lida na *Revue Musicale* sobre os Centros Musicais Rurais em França, que promovem a descentralização da cultura musical, alude à realidade portuguesa, de uma cultura musical centrada nas grandes cidades.

Já Francisco Fernandes Lopes se referia nalgumas cartas ao marasmo musical em que Lisboa por vezes imergia. Mas, mais do que a temporada insípida, Benoît chama a atenção para a direcção que parece ter sido tomada para a música. E o que de mais grave se verifica é que, mantendo-se um baixo nível cultural, o nível de exigência é igualmente baixo e as pessoas contentam-se facilmente com o mais simples, e, por vezes, de menor qualidade.

“... Mas se o nível de cultura, na maioria, é baixo, em que terreno se vai desenvolver tudo o que é preciso para a famosa boa música, tão exigente em contextura e interpretação? Aqui começa o círculo vicioso – se não tolíce dizer que um círculo começa.” (*RP*, Out. 1937)

7. A RECEPÇÃO DAS CRÍTICAS DE FRANCINE BENOÎT

7.1 REACÇÕES DE ARTISTAS E COLEGAS

O acto de criticar confunde-se muitas vezes com a depreciação ou censura, com o encontrar apenas o mau numa manifestação. Não era essa a visão de Benoît, para quem “dizer mal” era simplesmente pouco digno. Pode-se fazer a apreciação negativa a uma obra ou interpretação sem dizer mal, o que pode parecer à partida um exercício difícil, mas que é o que Benoît procura praticar.

Em comentários às críticas de Benoît há noções que se repetem: a isenção, a irreverência, a frontalidade e a independência⁴¹, estas últimas características que, de certo modo, marcaram o seu percurso de vida. Escrevia o que achava que tinha a escrever, sem palavras “banalmente amáveis” (*Inf*, 9/9/1926), sem elogios se não sentira nada que os merecesse e sem esconder a sua opinião. Assim, é com alguma impaciência que critica o concerto de dois pianistas, Wiener e Doucet, que tocam banalmente um repertório já banalizado e que dá a entender serem pianistas que se apresentavam em salas de entretenimento e diversão, admitindo que a culpa foi da empresa que os convidou para os concertos do Tivoli (*DL*, 10/2/1931). Ou que comenta, com toda a sinceridade, a propósito de uma récita de *Lucia di Lammermoor*, de Donizetti:

“Ha na sala velhos espectadores que relembram saudosamente tempos antigos, e que lamentam até (!) os cortes introduzidos na celebre obras de Donizetti; em compensação, espíritos mais voltados para *o que ha de vir* lamentam que se não tenha cortado...a ópera toda.” (*DL*, 17/10/1933)

⁴¹ *A capital*, 28/7/1984, pp. 14 e 15.

BARREIROS, Nuno, “Na morte de Francine Benoît – Um grande independência”, in *Diário de Lisboa*, 30 de Janeiro de 1990, p. 22.

O diário, “Suplemento Cultural”, 12/8/1984, pp. 6 e 7.

Mas não quer dizer que fosse muito dura ou sequer pouco receptiva aos diferentes géneros de obras e aos diferentes artistas e agrupamentos que se apresentavam. Na secção sobre a censura aventurou-se a hipótese de que esta ou a auto-censura teriam exercido pressão sobre os escritos de Benoît, mas, aparentemente não lhe toldaram o espírito.

Porém, no meio da isenção e da imparcialidade encontram-se comentários que resultam do gosto pessoal (como aquele desabafo sobre a ópera de Donizetti). A crítica musical é sempre produto da apreciação pessoal mas que toma uma dimensão mais pública e universal, contudo, há ocasiões em que se revela mais pessoal. Nas críticas de Benoît, isso nota-se em particular no gosto que sente por algumas das composições de César Franck e que não esconde. Sacraliza-as: um concerto da orquestra Blanch abriu “com uma das mais belas obras da *literatura* musical de todos os tempos, perfeita entre as perfeitas, exaltada como uma prece dum crente e poderosa como a mão do Creador: Sinfonia de Cesar Franck.” (DL, 29/11/1927); ou exalta-lhes a beleza e a perfeição: *Les Djinnns*, poema sinfónico para piano e orquestra, é uma “obra de bela e pura música” (DL, 10/2/1928), e *Prelúdio, ária e final*, “uma das mais belas, mais completas e mais elevadas obras escritas para piano, desde que o piano existe” (DL, 1/6/1929). Estas não são observações objectivas para o leitor.

Os comentários que falam da isenção e autoridade das críticas de Benoît são fruto da sua avaliação e aceitação, mas foram proferidos num momento específico de homenagem à visada. A recepção às peças de Benoît é também revelada por alguma da sua correspondência, preenchendo a lacuna criada pelas décadas que separam estes dias daqueles em que Benoît escreveu as suas críticas e pelo anonimato das opiniões da grande maioria dos seus leitores.

Amigos mais próximos, sobretudo, e companheiros da vida musical escrevem-lhe a agradecer as palavras proferidas, por vezes quando são os próprios os criticados, como Francisco de Lacerda, em agradecimento pelo artigo que Benoît lhe consagrou no *Diário de Lisboa* a propósito da actividade que exerce em França (DL, 17/5/1927), artigo aliás redigido a pedido de Lacerda, que lhe enviou os programas dos concertos

que organizou em Nantes e Marselha, solicitando que os divulgasse. Encontrando-se em Lisboa, de imediato escreve a Benoît: “Ce mardi, 18 mai // Chère mademoiselle et amie // Merci, merci mille fois, de votre généreuse page d'hier.” (N33/896). Como Fernando Lopes-Graça escreveu: “Francine: Um abraço do amigo, pelo calor, outro, do artista, pela isenção (coisa que se não contradizem) revelados na sua crítica da audição dos meus *lieder*, publicada no *Diário de Lisboa* de ontem.” (Coimbra, 21/2/1936; N33/823). Ou Ivo Cruz: “E antes de tudo agradeço-lhe a defesa que fez do critério com que escolhi os meus colaboradores da *Paixão*. // Felicito-a pela restante matéria do artigo em que há sinceridade, lógica e bom senso.” (Cascais, 9/9/1931; N33/539).

Sem qualquer ligação ao objecto do artigo de Benoît, surgem elogios também à forma como este está escrito e ao discernimento e ideias reveladas, como Vitorino Nemésio que a congratula pela crónica em homenagem a Rey Colaço, na revista *Ilustração*, louvando em particular a capacidade de reflexão: “Do teu artigo sobre o Rey Colaço não sei se já falei. Achei-o ótimo, cheio de ideias, de equilíbrio crítico, e muito bem escrito. Tu pensas – portanto és. Hein?... Qual é a menina portuguesa que se pode gabar de ser alvo desta paráfrase de Descartes?” (Coimbra, 18/10/1928; N33/1247).

Entre elogios, cabem também reparos e desagradados. Rojão Nobre, por exemplo, em *Seara Nova*, censura as críticas de Benoît a cantores, considerando que ela necessita de se documentar melhor para poder escrever com um pouco mais de consciência e correctamente sobre canto. Essas críticas a Benoît surgem no meio de um longo artigo contra Ruy Coelho, em que Benoît é evocada por, em tempos, ter escrito a favor das composições de Coelho: “E a sr.^a D. Francine Benoît deve hoje sentir náuseas, quando recordar as hipérboles pró-Coelho da sua adolescência musical. Outro tanto lhe há de suceder quando a sr.^a Benoît puder invocar, com um pouco mais de consciência, os graciosos disparates que tem escrito acerca de canto – com o qual nem sequer relações superficiais tem.” (SN, 25/6/1931)

Para a mesma revista, Benoît responde às afirmações de Nobre e esclarece a sua opinião em relação às obras de Ruy Coelho, não desmentindo que, na altura, tinha alguma admiração por elas. Quanto às críticas a cantores, não é uma área em que possa

desenvolver uma longa e minuciosa discussão, mas também nunca deu conselhos técnicos sobre canto, como não o fez para tocadores de fagote ou de trompa, exemplifica, deixando as suas críticas basearem-se sobretudo nas impressões estéticas (SN, 20/8/1931). Nobre desacredita as críticas que Benoît faz a canto e cantores e, por extensão, questiona a sua autoridade. Como nos excertos acima transcritos, este é também fruto de uma opinião pessoal e, como os outros, esta também pode ser lida com algumas reservas, pois é feita depois de questionar os elogios que Benoît em tempos fez a Ruy Coelho e que, aparentemente, só por isso lhe deveriam dar pouco crédito.

O caso mais flagrante da recepção das críticas de Benoît dá-se em torno do debate que se gerou com Ruy Coelho em diversas ocasiões. Começam por ser defesas pessoais e esclarecimentos de alguns pontos de críticas de Benoît, mas tornam-se vivas trocas de ideias e, por vezes, ofensas.

7.2 A POLÉMICA COM RUY COELHO

Lendo as críticas de Benoît, Ruy Coelho aparece como um dos compositores portugueses mais representados no meio musical português da primeira metade do século XX. Teve uma actividade musical muito fértil e, nas décadas de 20, 30 e 40, estreou várias obras, entre as quais as óperas *Inês de Castro*, *A freira de Beja*, *O cavaleiro das mãos irresistíveis*, *Entre Giestas*, *Crisfal* e *Rouxinol cativo*, todas elas criticadas por Benoît. Além disso, o próprio compositor organizava concertos preenchidos com obras suas, contribuindo decisivamente para a sua divulgação. A propósito disso, Benoît reconhece-lhe méritos: “(...) a sua tenacidade de produtor é, até certo ponto, um exemplo...” (DL, 5/12/1932).

As impressões de Benoît às composições de Coelho são, no geral, bastante satisfatórias. Vê nele o impulsionador de uma escola portuguesa, comparando-o mesmo, numa ocasião, a Glinka, compositor considerado fundador da escola nacionalista russa: “Enfim, Ruy Coelho, (...) á obra de quem hei-de dedicar em breve um trabalho especial, a explicar e desenvolver as razões porque vejo nele, – e outros como eu, – o *Glinka*

português, aquele em que está depositado na íntegra o Genio da Raça...” (DL, 26/6/1926). Encontra em Coelho talento, mas também muitos defeitos que lhe comprometem a realização e a qualidade das obras.

“Ruy Coelho, que, a nosso vêr, será considerado mais tarde um poderoso inovador da escola portuguesa, é já tido por quasi todas as pessoas imparciais como o mais forte talento musical do seu tempo e do seu país. Para nós que escrevemos, ele é ainda outra coisa de muito maior do que um talento... (...) A factura dos trabalhos de Ruy Coelho é que é por vezes descuidada (...).” (DL, 11/3/1926)

“Veja-se o proprio Ruy Coelho, de quem continuamos a ver sacrificadas as qualidades aos defeitos...” (DL, 9/12/1931)

O primeiro confronto entre Benoît e Coelho acontece em torno de uma observação feita a *Inês de Castro*. Esta ópera em três actos com libreto de António Patrício, a partir de António Ferreira, foi estreada a 15 de Janeiro de 1927, no Teatro S. Carlos. Benoît fez a crítica à récita seguindo o modelo de apresentação de uma nova obra ao público lisboeta. Assim, além da crítica aos vários elementos do espectáculo, orquestra e solistas, comenta a estrutura e alguns excertos da ópera. E escreve assim:

“Os temas da opera *Inês* são bem portugueses, a escrita larga, e os ritmos afirmativos; a par destas qualidades, encontramos tambem os defeitos de Ruy Coelho, (...): orquestração um pouco tósca por vezes, falta de unidade de realização, e até um certo desleixo, talvez, em resumo: desigualdade. Por exemplo: a scena do baile do povo com El-Rei tem uma grande pujança de ritmo e côr, mas o preludio do 1.º acto insiste monotonamente numa unica tonalidade do principio ao fim, sem que o conteudo o justifique. As frases de D. Pedro são bastante características do seu estado de alma, – mas ha um certo abuso de metais, que chega a enervar...” (DL, 19/1/1927)

Aquela simples frase, o comentário em particular à harmonia do prelúdio, estará no centro da controvérsia. Coelho apressa-se a sair em defesa da sua obra e faz publicar no *Diário de Lisboa* uma carta em que explica que o prelúdio passa por mais de uma tonalidade.

“Eis a verdade: esse preludio tem trinta e sete compassos. Tonalidade fundamental: lá menor. Tonalidades por que passa: dó maior, si maior, si bemol maior, fá sustenido menor e ré menor, sem contar as que contém o motivo inicial de três compassos.” (DL, 21/1/1927)

Com isto é estabelecido o centro de debate, se o prelúdio passa claramente por diferentes tonalidade, que é o que defende o compositor, ou, se como escreve Benoît na carta que envia em resposta a Coelho (DL, 22/1/1927), não há afirmação dessas tonalidades que são apenas modulações e acordes transitórios. Ainda admite o que Coelho defende, mas só o poderá comprovar após nova audição da obra ou leitura da partitura. Até este momento, o debate mantém-se muito cordial, com cada um a defender os seus pontos de vista. Nas cartas que se seguem, Coelho recorre a outros artifícios para defender a sua posição. Desprestigia as composições de Benoît, afirmando que não sendo ela compositora, e ainda por cima não sendo portuguesa (a nacionalidade só é obtida em 1929), não tem autoridade para criticar:

“A sr.^a D. Francine Benoit, que publicou ha dias a sua primeira composição para piano e canto, *Para as crianças, cantar e pular*, decerto irá mais longe dando-nos operas, sinfonias, sonatas, Lieder, etc. // Sómente, quando um dia puder afirmar-se por obras e não por palavras, então poderemos falar de igual para igual. Até lá... // Manter-lhe agora a polemica seria achar bem que depois de um arquiteto português fazer uma casa portuguesa, viesse uma arquiteta belga ou francesa discutir a resistencia da empena, arquiteta que sómente tivesse ainda produzido como obra sua, uma pequena casinha de papelão *Para as crianças cantar e pular...*” (DL, 25/1/1927)

A uma atitude semelhante recorre no rescaldo da crítica de Benoît à oratória *Fátima*, não muito satisfatória no entender de Coelho. No final de uma crítica a um concerto, no *Diário de Notícias*, Coelho repete que Benoît não possui autoridade por não ter um grande repertório escrito, ser de origem francesa, pois, apesar de ter pedido nacionalidade portuguesa, isso não lhe confere uma “alma portuguesa” (daí a alusão ao nome), e por ser mulher:

“Já que os deveres de critico me forçaram a referir-me à senhora Francine Benoît como executante, aproveitarei o ensejo para dizer ao leitor duas palavras sobre as duas outras qualidades que a mesma senhora se atribui: a qualidade de critica e a qualidade de compositora. // Como compositora, a senhora Francine Benoît, publicou ha pouco um *trabalhinho* a que pôs o título, tão rico, de *Canções de cá*, logo apressadamente adoptadas oficialmente, para uso interno das escolas de musica. // Mas são, na verdade de *cá* cada uma dessas *Canções*? Para mim, são de cá-ca-ra-ca... tal a sua insignificância! // Como critica... // Preciso dizer entreparentesis que os veementes ataques que ha tempos me são feitos pela senhora Francine Benoit não contendem com a minha imparcialidade de crítico, não só porque sou, acima de tudo, um devoto da verdade, mas principalmente porque tanto me pesa hoje o seu despreço como me pesava ontem a sua admiração quasi idolatra... // Ora, como crítica, para estar mais à vontade neste encantador país, Francine Benoit, belga, naturalizou-se portuguesa! // Não naturalizou, porém, o nome, que em português é Francisquinha Bento, e muito menos a alma... // Como crítica é de mais pasmosa inconsequencia... // Por esta razão, pela fácil impressionabilidade do seu sexo, é que lá fora os postos importantes da crítica de arte estão ocupados por homens.”
(DN, 10/5/1931)

A indignação de Benoît não se fez esperar e no *Diário de Lisboa* de 13 de Maio de 1931, depois de não ter sido publicada no *Diário de Notícias*, é publicada uma inflamada carta em resposta à afronta de Coelho.

Mas, retomando o debate em torno da ópera *Inês de Castro*, após o ataque de Coelho, Benoît responde num tom semelhante, criticando-o por ser incapaz de receber críticas que lhe sejam desfavoráveis e por não ter assim tanta obra publicada.

“Depreende-se do que diz o maestro Ruy Coelho que ele não aceita *criticas* (de momento que essa critica não seja exclusivamente admirativa, sabemos por experiencia), de quem não compôs, – como ele –, operas, sinfonias, sonatas e lieder. Assim, em Portugal, dificilmente encontrará quem lhe possa apontar defeitos, e fóra de Portugal mais dificilmente ainda, visto que, muito embora fôsem mestres na sinfonia, na opera, etc., não teriam a qualidade de portugueses, igualmente requerida pelo maestro Ruy Coelho... É maneira comoda de ficar-se vencedor... pelas palavras tambem e não pelas obras.” (DL, 26/1/1927)

Ruy Coelho sente o seu orgulho ferido, de forma que escreve nova resposta e exclama peremptoriamente “Para mim é essencial que reconheça que não se ouve só *um* tom!...” (DL, 3/2/1927). Logo de seguida acusa Benoît de inconstância por ter, anos antes, elogiado o seu trabalho e o ter comparado a Glinka e agora o criticar, esquecendo completamente que se tratam de situação e contextos muito diferentes, que é precisamente o que Benoît lhe lembra na carta seguinte.

Uma última carta de Benoît publicada a 4 de Fevereiro, no *Diário de Lisboa*, dá o debate por encerrado. É mais diplomática, mostrando que quer pôr um ponto final no assunto pois, na verdade, nada mais pode acrescentar antes de voltar a contactar com a ópera (cujo prelúdio da discórdia Coelho, entretanto, disponibilizou na Casa de Músicas Oliveira, no Rossio, para todos os interessados consultarem).

Por tudo isto Benoît perde alguma consideração por Coelho, e não é por vezes sem impaciência que se refere a iniciativas de Coelho. É o caso da crítica a um concerto organizado por este como protesto por nenhuma obra sua ter integrado o programa do Dia de Portugal na Exposição Internacional de Sevilha e, num folheto distribuído,

intitula-se porta-voz dos compositores, mortos ou vivos, esquecidos. Pelo que Benoît escreve: “Bem sabemos que Ruy Coelho entende que lhe basta ser Ruy Coelho e tratar de Ruy Coelho, e que a todos os outros que não são Ruy Coelho compete, depois de lhe dar o devido lugar, distribuir as migalhas que acaso restem pelos referidos Vivos e Mortos...” (DL, 12/11/1929).

E, por vezes, qualquer coisa pode servir de pretexto para disputa, mesmo que seja um erro de ortografia e de revisão de texto de que nenhum tenha culpa. Na crítica de 11 de Dezembro de 1929, a obra de Coelho *Petite Symphonie* é escrita com “n”, “synphonie”, e Benoît brinca com o assunto, “[a] ortografia não consegue vir correcta, talvez por uma engraçada ironia da sorte”. Coelho dirige-se a Joaquim Manso numa carta para que o erro seja evitado no futuro, sentindo necessidade de esclarecer que não foi dele a culpa (DL, 13/12/1929). Cerca de um ano depois, numa crítica a um concerto em que a mesma obra foi interpretada, o erro repete-se e Benoît comenta-o, de certo modo a desafiar Coelho: “(...) Ruy Coelho continua a ter no programa *Orquestra Symphonica*, – e *Petite Sinfonie*. Se é por simples brincadeira de sorte, já é azar...” (DL, 11/11/1930). Mas desta vez Coelho não responde.

Apesar de todo o debate desenvolvido e das palavras mais amargas por vezes trocadas, Benoît não deixa de ter uma visão crítica imparcial e livre de rancor que a disputa em torno de *Inês de Castro* poderia ter originado. A impressão geral relativa à ópera *A freira de Beja*, por exemplo, não é especialmente negativa (DL, 27/6/1927), e a crítica a propósito de *O Cavaleiro das mãos irresistíveis* é bastante favorável (DL, 24/12/1927). A controvérsia gerada a partir da ópera *Inês de Castro* e as críticas de Rojão Nobre ao modo como Benoît critica os cantores, põem em causa a autoridade de Benoît porque questionam as suas capacidades reflexivas e críticas. Estes mesmos casos servem também para ilustrar o debate público que se pode gerar por detrás de uma crítica. Público porque é exposto na imprensa periódica, para defender pontos de vista ou acusar opiniões, e este debate público é produto de um dos objectivos da esfera pública burguesa que colocava a opinião individual e a discussão de ideias entre todos no centro das suas reivindicações.

8. CONCLUSÃO

No trabalho que aqui se conclui, foram apresentadas Francine Benoît e as críticas e crónicas que ela escreveu para diferentes periódicos nacionais entre os anos 20 do século XX e 1950. Através da leitura dessas peças jornalísticas, percorreram-se, temporada a temporada, muitos dos espectáculos e concertos que preencheram a vida musical lisboeta. Através das palavras de Benoît, abordaram-se diversos assuntos relacionados com a cultura musical portuguesa dessa época. De entre o que foi dito, importa reter alguns aspectos. Primeiro, em relação ao trabalho em si, esta tese procurou reflectir sobre a crítica musical e as condições para a sua produção num espaço e tempo determinados. A análise textual foi o principal método usado para tratar a grande quantidade de material recolhido, focando em particular aqueles que pareceram ser os aspectos fundamentais do discurso crítico musical: as observações feitas às obras em audição (ou ao compositor), e a apreciação da interpretação e das qualidades dos músicos.

Machabey, no seu tratado, apresentou as regras para a construção da crítica, mas o que o estudo das críticas de Benoît mostrou foi o contrário. Não existe um modelo sistemático estritamente seguido mas uma tendência geral de apresentação do concerto que é alvo da crítica. Essa tendência, nas críticas de Benoît, assentava precisamente nos comentários às obras e aos músicos que, no entanto, são desiguais; de entre os dois elementos, a apreciação aos intérpretes está sempre presente, pois são eles que tornam o concerto único e irrepetível, enquanto que as obras eram, por vezes, apenas mencionadas. Por esta razão, Benoît valorizava muito a expressividade musical própria do artista, que intitulou “personalidade”.

O crítico musical age como mediador entre o(s) artista(s) e o público e, em relação a este último, age também como orientador das escolhas e formador. Por isso a crítica é uma linguagem da comunicação, com estrutura e vocabulário próprios. Em relação a isso, nas críticas analisadas, viu-se como Benoît escrevia de um modo simples, claro e objectivo, embora cedesse, por vezes, à tentação de um juízo mais subjectivo, que está sempre implícito na apreciação. No entanto, nunca abandonou a imparcialidade

nem a isenção. O exemplo mais relevante disso foi a posição recta que Benoît manteve nas críticas a obras de Ruy Coelho, mesmo depois das acesas disputas que se geraram entre os dois.

Na crítica às obras em audição, viu-se como Benoît as apresentava, contextualizando-as numa época e estilo ou na produção do compositor, e descrevendo-as musicalmente, recorrendo a adjectivos que representavam noções ou sentimentos que a música transmitia (sobretudo quando se tratavam de obras em primeira audição ou menos comuns do repertório das salas de concerto). Comparando as críticas para os diferentes periódicos, concluiu-se que Benoît tinha em atenção a linguagem usada e, portanto, que tinha em consideração o leitor a que se dirigia. Nas críticas escritas para as revistas literárias, dirigidas a um público, em princípio, mais culto, recorria a termos mais específicos da música; em *Ilustração*, adaptando-se às características da revista e seus leitores, as críticas eram sobretudo informativas. No entanto, nas críticas de *Gazeta Musical*, em que se esperava que a apreciação às obras fosse aprofundada, próxima da análise, por ser uma publicação especializada, não foi o que se verificou. Na apreciação à prestação dos músicos, Benoît dirigia-se essencialmente ao próprio músico, ou aspirante a músico. Ela não se limitava a fazer a descrição geral de como tinha soado a execução da peça, dava indicações de aspectos técnicos e de interpretação a melhorar ou a praticar e da importância do cultivo de uma expressividade própria. Desta forma, tinha também uma atitude pedagógica para com os intérpretes.

Como qualquer peça de opinião, as crónicas de Benoît retratavam a realidade portuguesa a partir de uma visão pessoal e da sua própria experiência (assim como as críticas aos concertos resultavam de uma apreciação pessoal). Benoît descreveu um país em que a oferta musical era limitada a temporadas sinfónicas irregulares e de repertório fixo em compositores de meados do século XIX e inícios do século XX, do romantismo e do modernismo, e a temporadas líricas dominadas pela ópera italiana. A apresentação de música contemporânea era rara, pelo que a fundação da sociedade Sonata constituiu uma importante mudança. A oferta musical mais variada estava a cargo de instituições de cariz privado, e portanto restrita a uma faixa mais privilegiada da população. Para Benoît, não era apenas imperativo que as temporadas de música se tornassem mais variadas, também se deveriam tornar acessíveis e abertas a toda a população.

Mas a área pela qual Benoît mais se bateu foi do ensino musical, que deveria ser acessível a todas as crianças, defendendo em particular a prática de Canto Coral misto, apontando os seus benefícios para o desenvolvimento saudável das crianças.

Para este trabalho, foram consultados dezanove periódicos, alguns não muito diferentes entre si em termos de conteúdo e de orientação, nomeadamente na divulgação da corrente neo-realista em Portugal, na literatura e nas artes plásticas. As revistas literárias (à excepção de *Fradique*), principalmente, caracterizavam-se pela nítida oposição ao regime, posição ideológica que se conjugava com a de Benoît. Nalguns dos periódicos estudados, a colaboração de Benoît foi reduzida. A colaboração mais significativa foi estabelecida com *Diário da Lisboa* e com *Afinidades*, *Vértice*, *Mundo Literário* e *Revista de Portugal*, *Ilustração* e *Os Nossos Filhos*. Em *Ilustração*, a colaboração de Benoît distinguia-se muito positivamente da abordagem mais mundana à música que caracterizava a revista. Em *Os Nossos Filhos* e *Afinidades*, as peças de Benoît ligavam-se directamente aos interesses da publicação e, portanto, dos seus leitores. A defesa das ideias acima referidas a favor do ensino musical bem orientado na infância e a forma como fazia chegar a cultura musical a um maior número de população, quer através das suas conferências, quer através das suas críticas musicais, são fruto da sua própria ideologia e acção socio-política em prol da formação cívica do indivíduo.

Ao longo destas muitas críticas e crónicas, foram revelados aspectos que contribuem para ilustrar o ambiente musical que se vivia em Portugal nas primeiras décadas da ditadura, mas foi também revelada Francine Benoît. Essas críticas e crónicas não se esgotam nos aspectos e temas que foram considerados mais importantes e abordados neste trabalho. Assim, fica em aberto o desafio de as voltar a estudar, talvez concentrando a análise num conjunto mais restrito de periódicos, e ainda de alargar o estudo às outras décadas de actividade, após o ano de 1950, encontrando matéria adicional para sustentar uma revisão da teorização sobre a linguagem da crítica musical.

9. BIBLIOGRAFIA

FONTES PRIMÁRIAS:

MANUSCRITAS:

Espólio de Francine Benoît – N33 (BNP)

Cartas de Bento de Jesus Caraça – N33/398-401

Cartas de Fernando Cabral – N33/349-350

Cartas de Fernando Lopes Graça – N33/817-848

Cartas de Francisco de Lacerda – N33/884-898

Cartas de Francisco Fernandes Lopes – N33/1045-1052

Cartas de homenagem – N33/1661-1705

Cartas de Ivo Cruz – N33/535-541

Cartas de João José Cochofel – N33/435-453

Cartas de José Viana da Mota – N33/1102-1104

Carta de Luís de Freitas Branco – N33/347

Cartas de Vitorino Nemésio – N33/1247-1289

Espólio de Maria Lamas – E28 (BNP)

Boletim da Associação Feminina Portuguesa para a Paz – cx. 21

Espólio de João José Cochofel – E23 (BNP)

Cartas de Francine Benoît – E23/261-299

Cartas de Francine Benoît a Maria da Graça Cochofel – E23/2787-2790

Espólio de Fernando Lopes Graça (MMP)

Cartas de Francine Benoît – cpb_034

IMPRESSAS:

A Batalha – 1924-1925

A Capital – 22 de Julho de 1984; 28 de julho de 1984; 24 de Janeiro de 1990; 27 de Janeiro de 1990.

A Informação – 1926

Afinidades – 1943-1946

Arte Musical – 1932-1950

BAGULHO, F., “Críticos musicais”, in *Arte Musical*, n.º 109, 10 Janeiro 1934, p. 3.

BARREIROS, Nuno, “Na morte de Francine Benoît – Uma grande independência”, in *Diário de Lisboa*, n.º 23169, 30 de Janeiro de 1990, p. 22.

Boletim da Associação Feminina Portuguesa para a Paz – 1948

Boletim do Sindicato Nacional de Crítica – 1939

De música – 1930-1931

Diário de Lisboa – 1926-1934; 1945-1950.

Diário de Notícias – 10 de Maio de 1931; Setembro e Outubro de 1931.

FERRO, António, “Críticos e noticiaristas”, in *Boletim do Sindicato Nacional de Crítica*, n.º 1; Abril de 1939, p.3.

Fradique – 1934

Gazeta Musical – 1950-1951

GOMES, Madalena, “Francine Benoît: uma lição”, in *Boletim do IAC*, Lisboa, n.º 13, Março/ Abril/ Maio 1991, pp. 6 e 7.

GRAÇA, Fernando Lopes, “A crítica musical portuguesa”, in *De Música*, n.º 2, Agosto 1930, pp. 3 e 4.

Ilustração – 1927-1929

Jornal da educação – Outubro de 1982.

Jornal de Letras – 30 de Janeiro de 1990.

Lyra – 1928-1929

Mundo Literário – 1946

O diário – 5 de Agosto de 1984; 12 de Agosto de 1984.

O Globo – 1944

Os Nossos Filhos – 1942-1950

PORTUGAL, João Blanc de, “O que será a crítica musical?”, in *Arte Musica*, n.º 333, 25 Agosto 1943, pp. 2 e 3.

S. A., “Os críticos musicais – A quem está entregue, no nosso paiz, a pesada tarefa de indicar o caminho que conduz ao Belo Supremo”, in *Lyra*, n.º 7, Janeiro de 1928, pp. 8-10.

Seara Nova – 1931; 1937; 1948

Sonoarte – 1930-1931

SOUSA, Pedro, “Crítica e críticos”, in *Arte Musical*, n.º 355, 25 de Março de 1946, p. 2.

Ver e crer – 1946

FONTES SECUNDÁRIAS:

AAVV, “Criticism”, in *The new Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 vols., Londres, MacMillan, 1980, 2001 (2.^a Ed.), vol. 6, pp. 670-698.

ALVES, José A. dos Santos, *A opinião pública em Portugal (1780-1820)*, dissertação de doutoramento em História das Ideias Políticas, Lisboa, UAL ed., 2000.

ANDRADE, Isabel Freire de, “Edições periódicas de música e periódicos musicais em Portugal”, in *Boletim da Associação Portuguesa de Educação Musical*, 62 (Julho-Setembro), 1989.

ARGAN, Giulio Carlo, *Arte e crítica de arte*, trad. Helena Gubernatis, Lisboa, Estampa, 1995.

AZEVEDO, Cândido de, *A censura de Salazar e Marcelo Caetano – Imprensa, teatro, cinema, televisão, radiodifusão, livro*, Lisboa, Ed. Caminho, 1999.

BARREIROS, Maria José Artiaga, *A disciplina do Canto Coral no período do Estado Novo – contributo para a História do Ensino da Educação Musical em Portugal*, dissertação de mestrado em Ciências Musicais, FCSH-UNL, 1999, texto policopiado.

BARTHES, Roland, “Qu’est-ce que la critique?”, in *Essais critiques*, Paris, Éditions de Seuil, 1964 (1.^aed.), pp. 252-257.

BORBA, Tomás & Fernando Lopes-Graça, *Dicionário de música ilustrado*, 2 vols., Lisboa, Edições Cosmo, 1956.

CARVALHO, Mário Vieira de, “A partitura como espírito sedimentado: em torno da teoria da interpretação de Adorno”, in MARTINGO, Angelo & Francisco Monteiro (coord.), *Interpretação musical; teoria e prática*, Lisboa, Edições Colibri, 2007, pp. 15-36.

_____, *A ópera como teatro – De Gil Vicente a Stockhausen*, Lisboa, Ambar, 2005.

_____, *Pensar a música, mudar o mundo: Fernando Lopes-Graça*, Lisboa, Campo das Letras, 2006.

_____, *Pensar é morrer ou o Teatro de S. Carlos na mudança de sistemas sociocomunicativos desde o século XVIII aos nossos dias*, Lisboa, IN-CM, 1993.

- CASCAIS, Fernando, *Dicionário de jornalismo – as palavras dos media*, Lisboa, Verbo, 2001.
- CASTELO-BRANCO, Salwa (dir.), *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*, 4 vols., Lisboa, Círculo de Leitores, 2010.
- CASTRO, Paulo Ferreira de & Rui Vieira Nery, *História da música*, Lisboa, IN-CM, 1991.
- COELHO, Ruy, *La musique portugaise, la langue et l'état*, Lisboa, tip. da Empresa do Anuário Comercial, 1931.
- CONE, Edgard T., “The authority of music criticism”, in *Music: a view from Delft*, Chicago, The University of Chicago Press, 1989, pp. 95-112.
- CRUZ, Ivo, *O que fiz e o que não fiz*, Lisboa, s. ed., 1985.
- Estatutos da Associação Feminina Portuguesa para a Paz*, Lisboa, A.F.P., 1936.
- FERREIRA, Vítor Sérgio, “Do lugar da crítica”, in *Análise social*, vol. XXX (134), 1995 (5.º), pp. 977-1022.
- HABERMAS, Jürgen, *The structural transformation of the public sphere: an inquiry into a category of Bourgeois Society*, translated by Thomas Burger, Cambridge, Polity, 2003.
- HANSLICK, Eduard, *Do belo musical*, trad. Artur Morão, Lisboa, Edições 70, 1994.
- HERZOG, Patricia, “Music criticism and musical meaning”, in *The journal of aesthetics and art criticism*, vol. 53, n.º 3, Summer 1995, pp. 299-312.
- LEIRIA, César, *Arquivo musical português*, s.l., Ed. Sassetti, 1940, ano 1939.
- LOPES, Eliana, *Estudo sobre a crítica de musica erudita realizada na imprensa em Portugal no dealbar do século XXI*, dissertação de mestrado em Ciências da Comunicação, FCSH-UNL, 2004, texto policopiado.
- LOPES-GRAÇA, Fernando, *A música portuguesa e os seus problemas*, Porto, Ed. Lopes da Silva, 1944.
- MACHABEY, Armand, *Traité de la critique musicale*, Paris, Richard-Masse, 1946.
- MATTOSO, José (dir.), *História de Portugal*, 8 vols., Lisboa, Estampa, 1994, vol. 7.
- Ó, Jorge Ramos do, *Os anos de Ferro: o dispositivo cultural durante a política do espírito, 1933-1949: ideologia, instituições, agentes e práticas*, Lisboa, Estampa, 1999.
- PIRES, Daniel, *Dicionário da imprensa periódica literária portuguesa do século XX*, 3 vols., Lisboa, Grifo, 1996-2000.
- ROCHA, Clara, *Revistas literárias do século XX*, Lisboa, IN-CM, 1985.

- ROSAS, Fernando & José Maria Brandão de Brito (dir.), *Dicionário de História do Estado Novo*, 2 vols., Lisboa, Círculo de Leitores, 1996.
- SERRALHEIRO, Maria Lúcia Marques, *A Associação Feminina Portuguesa para a Paz – delegação do Porto (1942-1952)*, tese de mestrado em Estudos sobre as mulheres, Univ. Aberta, Lisboa, 2002, texto policopiado.
- SILVA, Filipe Carreira de, *Espaço público em Habermas*, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais, 2002.
- SILVA, João Luís Meireles S. Leitão da, *O diário Revolução de Setembro (1840-1857): Música, poder e construção social da realidade em Portugal no meados do século XIX*, dissertação de mestrado em Ciências Musicais, FCSH-UNL, 2006, texto policopiado.
- STERN, Laurent, “Voices of critical discourse”, in *The journal of aesthetics and art criticism*, vol. 60, n.º 4, Autumn 2002, pp. 313-323.
- TAVARES, Manuela, *Movimentos de mulheres em Portugal – décadas de 70 e 80*, Lisboa, Livros Horizonte, 2000.
- TENGARRINHA, José, *História da imprensa periódica portuguesa*, Lisboa, Editorial Caminho, 2.ª ed. revista e aumentada, 1989.
- VIEIRA, Ana Sofia de Sousa, *Francine Benoît: contribución al estudio de la historiografía musical portuguesa del siglo XX*, tese de licenciatura, Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal, Univ. Salamanca, 2005, texto policopiado.

ANEXO 1

Levantamento dos artigos publicados por F. Benoît nos periódicos analisados

Diário de Lisboa

1926	
5 de Março Ano 5; n.º 1505; página 4	“A ópera <i>Madame Butterfly</i> no S. Luiz”
6 de Março Ano 5; n.º 1506; página 4	“No S. Luiz representaram-se ontem <i>Os Palhaços e Ernani</i> ”
8 de Março ano 5; n.º 1507; página 2	“ <i>Rigoletto</i> ”
9 de Março Ano 5; n.º 1508; página 4	“Ontem cantou-se no S. Luís o <i>Barbeiro de Sevilha</i> ”
10 de Março Ano 5; n.º 1509; página 4	“O concerto do violinista Jascha Heifetz que ontem se realizou no Trindade”
11 de Março Ano 5; n.º 1510; página 2	“Festival Ruy Coelho”
12 de Março Ano 5; n.º 1511; página 2	“O festival Beethoveniano”
15 de Março ano 5; n.º 1513; página 5	“Do <i>Fausto</i> e do trabalho de Trantoul, Lelio e Keltie na interpretação”
18 de Março Ano 5; n.º 1516; página 4	“A <i>Carmen</i> e o que foi a a interpretação da companhia do Teatro de S. Luís”
19 de Março Ano 5; n.º 1517; página 2	“A opera <i>Tosca</i> e os concertos sinfonicos nos Teatros S. Luiz e Ginasio”
24 de Março Ano 5; n.º 1521; página 2	“Recital Viana da Mota”
26 de Março Ano 5; n.º 1523; página 2	“Frederico de Freitas”
31 de Março Ano 5; n.º 1527; página 2	“No Conservatório”
29 de Março Ano 5; n.º 1525; página 4	“O primeiro concerto do Maestro Gui no Teatro de S. Carlos”
2 de Abril Ano 5; n.º 1529; página 4	“Concerto Matilde Nunes”
5 de Abril Ano 5; n.º 1531; página 2	“Concerto Vittorio Gui”
7 de Junho Ano 6; n.º 1586; página 2	“A pintura e a escultura vistas por Francine Benoit”
26 de Junho Ano 6; n.º 1602; página 2	“Cinco compositores da geração nova”

14 de Setembro Ano 6; n.º 1670; página 2	“Emil Cooper e uma importante opera de Rimsky-Korsakov na Opera de Paris”
15 de Outubro Ano 6; n.º 1696; página 2	“Wagner-Liszt – Os grandes exemplos ou o que sugere a leitura de Guy de Pourtalés”
30 de Outubro Ano 6; n.º 1709; página 3	“As telas admiráveis da cidade de Coimbra – Santo António dos Olivais e São Sebastião”
3 de Novembro Ano 6; n.º 1712; página 2	“A obra de Fernandes Lopes e os seus concertos-conferencia”
24 de Novembro Ano 6; n.º 1730; página 2	“No Gimnasio”
30 de Novembro Ano 6; n.º 1735; página 2	“O recital de Florinda Santos e <i>A cartilha musical</i> de José Gonçalves Simões”
2 de Dezembro Ano 6; n.º 1736; página 2	“S. Luiz”
	“Gimnasio”
8 de Dezembro Ano 6; n.º 1741; página 2	20s concertos Blanch e Fão e o recital van Rosenstok”
10 de Dezembro Ano 6; n.º 1744; página 2	“A estreia da companhia lirica com a opera <i>Aida</i> ”
13 de Dezembro Ano 6; n.º 1745; página 2	“ <i>Madame Butterfly</i> ”
14 de Dezembro Ano 6; n.º 1746; página 2	“ <i>Carmen</i> ”
15 de Dezembro Ano 6; n.º 1747; página 2	“No Ginasio”
16 de Dezembro Ano 6; n.º 1748; página 2	“ <i>Gioconda</i> ”
18 de Dezembro Ano 6; n.º 1750; página 2	“ <i>Rigoletto</i> ”
20 de Dezembro Ano 6; n.º 1751; página 2	“ <i>Trovador</i> ”
22 de Dezembro Ano 6; n.º 1753; página 2	“ <i>Barbeiro de Sevilha</i> ”
24 de Dezembro Ano 6; n.º 1755; página 2	“ <i>Tosca</i> ”
28 de Dezembro Ano 6; n.º 1757; página 2	“Raquel Bastos no <i>Rigoletto</i> ”
	“O pianista Miecio Horszowsky”
29 de Dezembro Ano 6; n.º 1758; página 2	“ <i>Bohème</i> ”
1927	
5 de Janeiro Ano 6; n.º 1763; página 2	“A ópera <i>Fedra</i> e o que foi a sua representação no Teatro S. Carlos”
7 de Janeiro Ano 6; n.º 1765; página 2	“No Coliseu”
	“No Gimnasio”
8 de Janeiro ano 6; n.º 1766; página 2	“ <i>A Manon</i> no Coliseu”
12 de Janeiro Ano 6; n.º 1769; página 2	“ <i>Cavaleria Rusticana e Palhaços</i> ”

17 de Janeiro Ano 6; n.º 1773; página 3	“A despedida da companhia de opera lirica do coliseu dos Recreios”
	“A opera <i>Aida</i> ”
19 de Janeiro Ano 6; n.º 1775; página 2	“A opera <i>Ignez de Castro</i> cantada em S. Carlos em homenagem ao maestro Manuel Benjamim”
	“Revistas musicais”
20 de Janeiro Ano 6; n.º 1776; página 2	“No Gimnasio”
22 de Janeiro Ano 6; n.º 1778; página 2	“Resposta à carta do maestro Ruy Coelho”
26 de Janeiro Ano 6; n.º 1781; página 2	“A opera <i>Ignez de Castro</i> ”
29 de Janeiro Ano 6; n.º 1784; página 2	“A festa de Blanch”
4 de Fevereiro Ano 6; n.º 1788; página 2	“A opera <i>Inês de Castro</i> ”
5 de Fevereiro Ano 6; n.º 1789; página 2	“No S. Luís”
21 de Fevereiro Ano 6; n.º 1799; página 2	“A obra do maestro Francisco de Lacerda no estrangeiro”
22 de Fevereiro Ano 6; n.º 1800; página 4	“Comemorando um centenário – A morte de Beethoven e o concerto de Viana da Mota”
23 de Fevereiro Ano 6; n.º 1801; página 2	“O festival wagneriano”
26 de Fevereiro Ano 6; n.º 1804; página 2	“Musica de camara”
3 de Março Ano 6; n.º 1807; página 4	“À volta de um centenário – As obras de Beethoven e qual foi a interpretação das trinta e duas sonatas”
4 de Março Ano 6; n.º 1808; página 4	“O terceiro concerto beethoveniano pelo mestreo Viana da Mota”
8 de Março Ano 6; n.º 1811; página 2	“Os concertos de Domingo e o recital Alves da Silva”
11 de Março Ano 6; n.º 1814; página 4	“A sonatas de Beethoven e os concertos Viana da Mota”
15 de Março Ano 6; n.º 1817; página 3	“Audição Berta Rosa Limpo”
17 de Março Ano 6; n.º 1819; página 2	“No teatro Gimnasio”
	“Um recital de canto”
21 de Março Ano 6; n.º 1822; página 2	“As sonatas de Beethoven”
22 de Março Ano 6; n.º 1823; página 2	“Concerto Paulo Manso-Lourenço Varela Cid”
25 de Março Ano 6; n.º 1826; página 2	“Varela Cid e Paulo Manso”

5 de Abril Ano 6; n.º 1835; página 2	“Academia de Amadores”
	“Concerto Varela Cid”
6 de Abril Ano 6; n.º 1836; página 2	“No teatro S. Luiz”
7 de Abril Ano 7; n.º 1837; página 2	“Recital de musica francesa”
18 de Abril Ano 7; n.º 1848; página 2	“Os concertos de musica de camara de Dora Soares e de Varela Cid”
	“Orfeon Scalabitano”
19 de Abril Ano 7; n.º 1847; página 2	“Sociedade de Concertos”
25 de Abril ano 7; n.º 1852; página 8	“A opereta <i>Bairro Alto</i> e a estreia da opera no Coliseu” ⁴²
27 de Abril Ano 7; n.º 1854; página 4	“A peça <i>Um filho de III classe</i> no Apolo e a <i>Tosca</i> no Coliseu” ⁴³
28 de Abril Ano 7; n.º 1855; página 2	“A opera <i>Rigoletto</i> ”
3 de Maio Ano 7; n.º 1859; página 2	“As operas <i>Traviata</i> e <i>Bohème</i> ”
5 de Maio Ano 7; n.º 1861; página 2	“ <i>Palhaços e Cavaleria</i> ”
	“ <i>Barbeiro de Sevilha</i> ”
6 de Maio Ano 7; n.º 1862; página 2	“ <i>A Favorita</i> ”
	“ <i>Mercedes Capsir</i> ”
9 de Maio Ano 7; n.º 1864; página 2	“A Oratoria de S. Francisco”
16 de Maio Ano 7; n.º 1870; página 2	“Concerto Beatriz Correia”
17 de Maio Ano 7; n.º 1871; página 2	“O maestro Francisco de Lacerda e a <i>Missa em si menor</i> ”
27 de Maio Ano 7; n.º 1880; página 2	“A Missa em ré de Beethoven e uma récita de beneficencia”
	“Uma matinée”
2 de Junho Ano 7; n.º 1885; página 2	“Audições Marcos Guarin”
3 de Junho Ano 7; n.º 1886; página 2	“A conferencia concerto de Oliva Guerra e a musica tcheco-slovaca”
	“Musica tcheco-slovaca”
4 de Junho Ano 7; n.º 1887; página 2	“Missa em ré”
9 de Junho Ano 7; n.º 1891; página 2	“Alice Ogando – Corina Freire”
11 de Junho Ano 7; n.º 1892; página 2	“Um compositor português”

⁴² A peça *Bairro Alto* é criticada por Artur Portela.

⁴³ A peça *Um filho de III classe* é criticada por A.

17 de Junho Ano 7; n.º 1897; página 2	“A 5.ª sinfonia de Beethoven e a Missa em ré”
	“Audição de canto”
	“Sociedade de Concertos”
23 de Junho Ano 7; n.º 1902; página 2	“As audições dos alunos do professor Viana da Mota e do maestro Artur Trindade”
27 de Junho Ano 7; n.º 1905; página 2	“A Opera <i>A freira de Beja</i> do maestro Ruy Coelho”
28 de Junho Ano 7; n.º 1906; página 2	“As ultimas publicações”
4 de Julho Ano 7; n.º 1911; página 2	“Mais um concerto”
13 de Julho Ano 7; n.º 1919; página 2	“A audição de ontem da Banda Municipal da capital espanhola”
19 de Julho Ano 7; n.º 1924; página 2	“A banda de Madrid”
22 de Julho Ano 7; n.º 1927; página 2	“O concerto da cantora D. Isabel Fragoso”
26 de Julho Ano 7; n.º 1930; página 4	“As quadras premiadas do <i>Diário de Lisboa</i> musicadas por Tomás Borba”
27 de Julho Ano 7; n.º 1931; página 4	“O concerto da Banda dos Bombeiros Municipais de Lisboa”
6 de Agosto Ano 7; n.º 1940; página 2	“A arte do canto”
15 de Agosto Ano 7; n.º 1947; página 2	“Um concerto”
9 de Setembro Ano 7; n.º 1969; página 2	“Sinfonia estival”
7 de Outubro Ano 7; n.º 1992 ; página 4	“A <i>Vila céo</i> ”
11 de Outubro Ano 7; n.º 1995; página 2	“Considerações oportunas sobre a arte pianística I. o geito”
15 de Outubro Ano 7; n.º 1999; página 2	“Considerações oportunas sobre a arte pianística II. o método”
26 de Outubro Ano 7; n.º 2008; página 2	“Considerações oportunas sobre a arte pianística III. Personalidade”
9 de Novembro Ano 7; n.º 2020; página 2	“Um recital de canto”
21 de Novembro Ano 7; n.º 2030; página 2	“No Ginásio”
29 de Novembro Ano 7; n.º 2037; página 2	“Os concertos de Andino Abreu e Pedro Blanch”
	“No S. Luís”
3 de Dezembro Ano 7; n.º 2040; página 3	“Serões Straussianos”

7 de Dezembro Ano 7; n.º 2043; página 2	“Os concertos da Academia de Amadores de Música e do maestro Fão”
	“Um concerto público”
8 de Dezembro Ano 7; n.º 2044, página 2	“Concerto Blanch”
14 de Dezembro Ano 7; n.º 2049; página 2	“O livro <i>S. Francisco de Assis</i> e o ultimo concerto Fão”
	“No Gimnasio”
20 de Dezembro Ano 7; n.º 2054; página 3	“O concerto Viana da Mota”
21 de Dezembro Ano 7; n.º 2055; página 2	“Os concertos Blach e Fão do último Domingo”
24 de Dezembro Ano 7; n.º 2058; páginas 9 e 16	“A opera de Ruy Coelho <i>O Cavaleiro das mãos irresistíveis</i> ”
26 de Dezembro Ano 7; n.º 2059; página 2	“O concerto da Sociedade de Música de Câmara”
29 de Dezembro Ano 7; n.º 2062; página 2	“2.º concerto Viana da Mota”
1928	
4 de Janeiro Ano 7; n.º 2066; página 2	“Os concertos sinfónicos do Ginásio e S. Luís” ⁴⁴
12 de Janeiro Ano 7; n.º 2074; página 2	“No S. Luís”
17 de Janeiro Ano 7, n.º 2078; página 2	“No Gimnasio”
18 de Janeiro Ano 7; n.º 2079; página 2	“A Opera no Conservatório Nacional e o Concerto Tomás Lima – Campos Coelho”
	“Tomás Lima – Campos Coelho”
1 de Fevereiro Ano 7; n.º 2090; página 2	“Os concertos Blanch, Fernandes Fão e Tomás Lima – Campos Coelho”
	“No Ginasio”
	“Concertos Tomás Lima – Campos Coelho”
3 de Fevereiro Ano 7; n.º 2092; página 2	“O <i>Cavaleiro do Graal</i> ”
7 de Fevereiro Ano 7; n.º 2095; página 2	“Uma conferencia de Luís de Freitas Branco e um concerto”
8 de Fevereiro Ano 7; n.º 2096; página 2	“Os recitais de Luís Barbosa e Varela Cid”
	“Recital Varela Cid”
9 de Fevereiro Ano 7; n.º 2097; página 2	“Laura Croner e Paulo Manso”

⁴⁴ O concerto no S. Luís é criticado por Luís de Freitas Branco.

10 de Fevereiro Ano 7; n.º 2098; página 4	“Viana da Mota Pedro Blanch e Sara de Sousa no ultimo concerto”
17 de Fevereiro Ano 7; n.º 2104; página 2	“No S. Luís”
18 de Fevereiro Ano 7; n.º 2105; página 2	“As três índoles da música: romantica, impressionista e mística”
25 de Fevereiro Ano 7; n.º 2110; página 4	“Ontem estreou-se o artista Mischa Elman”
29 de Fevereiro Ano 7; n.º 2113; página 2	“O concerto Madame Nobre e o album da casa Bechstein”
	“Bibliografia musical”
1 de Março Ano 7; n.º 2114; páginas 5 e 8	“O violinista Mischa Elman e a Segunda sinfonia de Luís de Freitas Branco”
9 de Março Ano 7; n.º 2121; página 2	“Recital Emília Vilas”
	“A Lira”
14 de Março Ano 7; n.º 2125 ; página 2	“Francine Benoit”
16 de Março Ano 7; n.º 2127; página 2	“A homenagem ao professor Josão Passos e o concerto tchecoslovaco”
	“Tchecoslovaca”
	“Armando Saraiva”
24 de Março Ano 7; n.º 2134; página 2	“O ultimo concerto da Orquestra Sinfonica Portuguesa e os recitais de hoje e amanhã”
27 de Março Ano 7; n.º 2136; página 2	“Clotilde Tovas”
2 de Abril Ano 7; n.º 2141; página 4	“Uma conferencia sobre as igrejinhas de França”
9 de Abril Ano 8; n.º 2147; página 2	“Audição de alunos”
13 de Abril Ano 8; n.º 2151; página 2	“As operas <i>Bohème</i> e <i>Lucia de Lammermoor</i> , no Coliseu dos Recreios”
17 de Abril Ano 8; n.º 2154; página 2	“A opera <i>Carmen</i> e o concerto Florinda Santos” ⁴⁵
18 de Abril Ano 8; n.º 2155; página 2	“A opera <i>Tosca</i> foi cantada no Coliseu por Stani Zawaska e Emma Lattuada”
	“Emma Lattuada”
20 de Abril Ano 8; n.º 2157; página 2	“A opera <i>Madame butterfly</i> e a associação de classe dos musicos portugueses” ⁴⁶
23 de Abril Ano 8; n.º 2159; página 2	“A opera <i>Trovador</i> e o recital Isabel Manso”
	“No club brasileiro”
27 de Abril Ano 8; n.º 2163; página 2	“As operas <i>Palhaços</i> e <i>Cavaleria Rusticana</i> e a audição de alunos de Artur Trindade” ⁴⁷

⁴⁵ O recital de Florinda Santos é criticado por M. H. Leal.

⁴⁶ “A Associação de Classe dos Musicos Portugueses” é uma carta enviada pelo sindicato.

⁴⁷ C. M. é quem assina a crítica à audição dos alunos de Artur Trindade.

28 de Abril Ano 8; n.º 2165; página 2	“As operas <i>Boheme</i> e <i>Rigoletto</i> e a nova cantora portuguesa Maria do Ceu Foz”
	“ <i>Rigoletto</i> ”
2 de Maio Ano 8; n.º 2167; página 2	“Borgioli e o <i>Rigoletto</i> ”
4 de Maio Ano 8; n.º 2168; página 2	“As operas <i>Barbeiro de Sevilha</i> e <i>Gioconda</i> e o o celebre cantor Dino Borgioli”
	“ <i>Gioconda</i> ”
	“Borgioli”
11 de Maio Ano 8; n.º 2174; página 2	“As operas <i>André Chenier</i> e <i>Sonambula</i> ”
	“ <i>André Chenier</i> ”
12 de Maio Ano 8; n.º 2175; página 2	“Dino Borgioli na <i>Manon</i> ”
	“Concerto Ofelia Diogo”
16 de Maio Ano 8; n.º 2178; página 2	“A festa do amestro Padovani e o concerto de Adelaide Lima Cruz”
	“Raquel Bastos”
21 de Maio Ano 8; n.º 2182; página 2	“A opera <i>Ressurreição</i> e a estreia da companhia portuguesa”
24 de Maio Ano 8; n.º 2185; página 2	“Uma conferencia de Luís de Freitas Branco e o concerto de Adelaide Lima Cruz”
	“Adelaide Lima Cruz”
	“ <i>A Tosca</i> ”
29 de Maio Ano 8; n.º 2189; página 2	“O concerto Fernando Costa no Conservatório de Música”
2 de Junho Ano 8; n.º 2193; página 2	“Os concertos de Eleonora Amzel e um sarau de arte em Carcavelos”, ⁴⁸
4 de Junho ano 8; n.º 2194; página 2	“Os concertos de Beatriz Baptista e da cantora Josefina Lopes”
13 de Junho Ano 8; n.º 2202; páginas 5 e 8	“A <i>Belkiss</i> de Ruy Coelho cantou-se no Teatro S. Carlos”
25 de Junho Ano 8; n.º 2212; página 2	“A audição dos alunos de Viana da Mota e o concerto de Corina Freire”
	“Corina Freire”
	“Henrique Cabral”
2 de Julho Ano 8; n.º 2218; página 2	“ <i>A Missa em Ré</i> ”
4 de Julho Ano 8; n.º 2220; página 2	“Um concerto”
6 de Julho Ano 8; n.º 2222, página 2	“Marina Dewander Gabriel”
10 de Julho Ano 8; n.º 2225; página 2	“Eurico Tomaz de Lima”

⁴⁸ Sarau de arte em Carcavelos é comentado por S. P. M.

30 de Julho Ano 8; n.º 2242; página 3	“Academia de Amadores de Música”
18 de Agosto Ano 8; n.º 2259; página 2	“Pensionistas do Estado”
20 de Agosto Ano 8; n.º 2260; página 4	“No Jardim da Estrela no Sabado estreou-se a opera ao ar livre”
23 de Agosto ano 8; n.º 2263; página 2	“A electrofonia”
15 de Agosto Ano 8; n.º 2283; página 5	“O professor Alexandre Rey Colaço interprete de grandes autores ² ”
3 de Outubro Ano 8; n.º 2298; página 2	“Grafonologia portuguesa”
1 de Novembro Ano 8; n.º 2322; página 2	“O livro <i>Ritmos</i> de Oliva Guerra”
5 de Novembro Ano 8; n.º 2325; página 2	“Varela Cid e Campos Coelho”
14 de Novembro Ano 8; n.º 2333; página 2	“Concerto Varela-Cid”
20 de Novembro Ano 8; n.º 2338; página 2	“O primeiro concerto sinfónico com o maestro Fernandes Fão e o <i>Renascimento Musical</i> ”
24 de Novembro Ano 8; n.º 2342; página 2	“A comemoração do centenário de Schubert”
27 de Novembro Ano 8; n.º 2344, página 2	“O primeiro concerto sinfónico do Maestro Pedro de Freitas Branco”
28 de Novembro Ano 8; n.º 2345; página 2	“O segundo concerto Fão”
5 de Dezembro Ano 8; n.º 2350; página 2	“No Tivoli”
6 de Dezembro Ano 8; n.º 2351; página 2	“3.º concerto Fão”
7 de Dezembro Ano 8; n.º 2352; página 2	“O concerto Blanch e a Sociedade de Música de Câmara”
12 de Dezembro Ano 8; n.º 2356; página 2	“Os concertos do Tivoli e do Maestro Fão”
	“No Gimnasio”
17 de Dezembro Ano 8; n.º 2360; página 2	“Recital de canto”
18 de Dezembro Ano 8; n.º 2361; página 2	“O 4.º concerto sinfónico no Tivoli”
28 de Dezembro Ano 8; n.º 2369; página 3	“O concerto Ruy Coelho e as ultimas audições dos maestros Pedro de Freitas Branco e Fernandes Fão”
	“No Tivoli”
	“6.º concerto Fão”
	“Lomelino Silva”
1929	

5 de Janeiro Ano 8; n.º 2375; página 2	“Os concertos sinfónicos do Tivoli e do Gimnasio”
	“No Gimnasio”
8 de Janeiro Ano 8; n.º 2377; página 5	“O concerto de Sábado no Tivoli”
17 de Janeiro de 1929 Ano 8; n.º 2385; página 2	“Os dois ultimos concertos sinfónicos”
19 de Janeiro Ano 8; n.º 2387; página 2	“O concerto de musica de camara e a canção francesa no tempo do Rei-Sol”
21 de Janeiro Ano 8; n.º 2388; página 2	“No Conservatório”
25 de Janeiro Ano 8; n.º 2392; página 2	“Os ultimos concertos da orquestra dirigida pelo maestro Pedro de Freitas Branco”
28 de Janeiro Ano 8; n.º 2394; página 3 e 5	“Festival russo no Gimnasio”
	“O 2.º concerto Beethoven”
	“O primeiro grande concerto do violinista Huberman”
30 de Janeiro Ano 8; n.º 2396; página 2	“Glazunow regeu as suas obras no último sabado”
1 de Fevereiro Ano 8; n.º 2397; página 2	“A 2.ª audição do violinista Bronislaw Huberman e o concerto sinfónico Fernandes Fão”
	“No Ginasio”
9 de Fevereiro Ano 8; n.º 2404; página 5	“O festival espanhol no Tivoli, a festa artistica do maestro Fão e 3.º concerto Beethoven”
	“No teatro do Gimnasio”
	“O 3.º concerto Beethoven”
23 de Fevereiro Ano 8; n.º 2415, página 2	“O concerto Oskar Fried e o recital Jaime Silva (Filho)” ⁴⁹
25 de Fevereiro Ano 8; n.º 2416; página 2	“Os concertos Beethoven no Salão do Conservatório”
27 de Fevereiro Ano 8; n.º 2418; página 2	“A festa de Luís Cardoso no Tivoli”
28 de Fevereiro Ano 8; n.º 2419; página 2	“Elisa Reis e Maria José Borges”
8 de Março Ano 8; n.º 2426, página 2	“A estreia de Thibaud e os ultimos concertos do maestro Fão”
	“O ultimo concerto Fão”
9 de Março Ano 8; n.º 2427; página 13	“A homenagem a Rey Colaço e os concertos Beethoven e dos Amadores de Música”
	“O 6.º concerto Beethoveniano”
	“Amadores de Música”

⁴⁹ A notícia ao recital de Jaime Silva (filho) não vem identificada.

	“Recital Jayme Silva, (Filho)”
14 de Março Ano 8; n.º 2431; página 2	“O concerto de musica tcheco-slovaca e o violinista brasileiro Oscar Bogerth”
	“Recital Oscar Bogerth”
16 de Março Ano 8; n.º 2433; página 13	“O concerto Oskar Fried, o recital de Carolina Peczenik e outros concertos musicais”
	“Recital de Carolina Peczenik”
	“Orquestra Feminina Portuguesa”
	“Concêrto Angelo Gaspar”
26 de Março Ano 8; n.º 2441; página 2	“A harpista Lea Bach e a audição dos alunos da professora Carlota Tatti”
	“Audição de canto”
	“Sociedade de concertos de Coimbra”
1 de Abril Ano 8; n.º 2446; página 4	“No Coliseu dos Recreios”
4 de Abril Ano 8; n.º 2449; página 2	“As operas <i>Tosca</i> e <i>Lucia di Lammermoor</i> ”
	“ <i>Lucia di Lammermoor</i> ”
6 de Abril Ano 8; n.º 2451; página 2	“As festas do maestro Pedro de Freitas Branco e da Orquestra dos Novos Concertos Sinfónicos de Lisboa”
	“A opera <i>Carmen</i> ”
11 de Abril Ano 9; n.º 2455, página 2	“A opera <i>Barbeiro de Sevilha</i> ”
	“Recital Florinda Santos”
12 de Abril Ano 9; n.º 2456; página 2	“A cantora condessa Boisrouvray Polignac no concerto do Tivoli”
17 de Abril Ano 9; n.º 2460; página 2	“A audição de <i>Tristão e Isolda</i> pelo <i>Columbia Kolster</i> ”
	“ <i>Sonambula</i> ”
19 de Abril Ano 9; n.º 2462; página 2	“ <i>Elixir do amor</i> ”
20 de Abril Ano 9; n.º 2463; página 2	“As operas <i>Boheme</i> e <i>Trovador</i> e a festa de Francisco Benetó”
	“ <i>Trovador</i> ”
	“No Tivoli”
25 de Abril Ano 9; n.º 2467; página 2	“As operas <i>Palhaços Cavaleria</i> e <i>Rigoletto</i> e o recital de canto de Elsa Penchi Levy”
	“ <i>Rigoletto</i> ”
27 de Abril Ano 9; n.º 2569; página 2	“A estreia de Tomás Alcaide”
4 de Maio Ano 9; n.º 2474; página 2	“ <i>André Chenier</i> ”
	“Elsa Penchi Levy”

21 de Maio Ano 9; n.º 2488; página 2	“A estreia da opera <i>Turandot</i> no Coliseu dos Recreios”
24 de Maio Ano 9; n.º 2491; página 2	“A obra-prima de Cesar Franck <i>Beatitudes</i> ”
27 de Maio ano 9; n.º 2493; página 2	“1.º Salão Internacional da Sinfonia”
31 de Maio Ano 9; n.º 2497; página 3	“A ópera <i>Werther</i> no Coliseu”
1 de Junho Ano 9; n.º 2498; página 3	“Recital Isabel Manso”
3 de Junho Ano 9; n.º 2499; página 2	“As operas <i>Tosca Mignon e Turandot</i> ”
	“ <i>Mignon</i> ”
4 de Junho Ano 9; n.º 2500; página 2	“A opera <i>Alcipe</i> de Manuel Ribeiro e Ruy Cordivil”
12 de Junho Ano 9; n.º 2507; página 2	“A opera <i>Entre Giestas</i> de Ruy Coelho”
14 de Junho Ano 9; n.º 2509; página 2	“O concerto Lomelino de Freitas e a Sociedade Nacional de Música de Câmara”
	“A Missa em ré”
	“Beatitudes”
26 de Junho Ano 9; n.º 2519; página 2	“Audições de alunos”
1 de Julho Ano 9; n.º 2523; página 2	“O 12.º Concerto da Associação Académica do Conservatório Nacional de Música”
12 de Julho Ano 9; n.º 2533; página 9	“Duas audições de canto”
15 de Julho Ano 9; n.º 2535; página 3	“O concerto de Ema Fonseca”
23 de Julho Ano 9; n.º 2542; página 2	“A audição dos alunos do professor Artur Trindade”
	“Divulgação musical”
26 de Julho Ano 9; n.º 2545; páginas 5 e 8	“O teatro S. Carlos e uma opinião”
29 de Julho Ano 9; n.º 2547; páginas 5 e 8	“A ideia duma Escola Nacional de Opera do maestro Ruy Coelho”
3 de Agosto de 1929 Ano 9; n.º 2552; página 7	“Uma nova carta da Francine Benoit sobre S. Carlos”
19 de Setembro Ano 9; n.º 2591; página 2	“O ensino técnico”
1 de Outubro Ano 9; n.º 2601; página 4	“Exposição de Sevilha – O maestro Francisco de Lacerda fala-nos da musica do nosso pavilhão”
25 de Outubro Ano 9; n.º 2621; página 2	“Um livro de crónicas musicais”
12 de Novembro Ano 9; n.º 2636; página 2	“O concerto de Ruy Coelho no Teatro da Trindade”

19 de Novembro Ano 9; n.º 2642; página 2	“Os concertos do Tivoli e do Gimnasio”
26 de Novembro Ano 9; n.º 2648; página 2	“O concerto de Sabado no Tivoli”
4 de Dezembro Ano 9; n.º 2655; página 2	“O 3.º concerto sinfonico sob a regencia de Pedro de Freitas Branco”
7 de Dezembro Ano 9; n.º 2658; página 2	“A tarde de Domingo no Teatro do Gimnasio”
10 de Dezembro Ano 9; n.º 2660; página 2	“O concerto de Sábado o Tivoli”
	“Edgard Duarte de Almeida”
11 de Dezembro Ano 9; n.º 2661; página 2	“O concerto Fão”
17 de Dezembro Ano 9; n.º 2666; página 2	“O concerto de Brahms”
	“Resposta a uma carta”
19 de Dezembro Ano 9; n.º 2668; página 9	“O 5.º concerto sob a regencia de Fernando Fão”
20 de Dezembro Ano 9; n.º 2669; página 2	“Um concerto de canto”
24 de Dezembro Ano 9; n.º 2672; página 2	“Os Cossacos de Dom”
26 de Dezembro Ano 9; n.º 2673; página 2	“O 6.º concerto do maestro Fão”
1930	
2 de Janeiro Ano 9; n.º 2678; página 2	“Os concertos sinfonicos do Tivoli e do Gimnasio”
7 de Janeiro Ano 9; n.º 2682; página 2	“Sociedade de Concertos”
8 de Janeiro Ano 9; n.º 2683; página 3	“Os concertos da semana”
	“Artur Fão no Gimnasio”
11 de Janeiro ano 9; n.º 2686; página 2	“O concerto de Carolina Peczenik”
	“Cinco preludios para piano”
15 de Janeiro Ano 9; n.º 2689; página 2	“Guilhermina Suggia nos Sinfonicos do Tivoli”
	“Festival wagneriano nos Sinfonicos do Gimnasio”
	“Sociedade de Concertos”
3 de Fevereiro Ano 9; n.º 2704; página 2	“Os concertos da ultima quinzena”
4 de Fevereiro Ano 9; n.º 2705; página 2	“Opera portuguesa no Teatro Nacional”
5 de Fevereiro Ano 9; n.º 2706; página 2	“Os concertos do Tivoli”
6 de Fevereiro Ano 9; n.º 2707; página 2	“Os concertos do maestro Fão”
11 de Fevereiro Ano 9; n.º 2711; página 2	“O concerto Simões Dias”

12 de Fevereiro Ano 9; n.º 2712; página 2	“O 2.º concerto desta época da Sociedade de Música de Camara”
21 de Fevereiro Ano 9; n.º 2720; página 2	“As comemorações em honra de Marcos de Portugal”
22 de Fevereiro Ano 9; n.º 2721; página 8	“Concerto na Liga Naval”
	“Recital de canto”
25 de Fevereiro Ano 9; n.º 2723; página 2	“Os concêrtos do Tivoli”
14 de Março Ano 9; n.º 2737; página 2	“O concerto de Viana da Mota”
18 de Março Ano 9; n.º 2740; página 2	“O 3.º Concerto da Sociedade Nacional de Música de Camara”
25 de Março Ano 9; n.º 2746; página 2	“O recital Florinda Santos”
	<i>“Musica moderna portuguesa e os seus representantes”</i>
29 de Março Ano 9; n.º 2750; página 2	“Carolina Peczenik”
1 de Abril Ano 9; n.º 2752; página 2	“Elizabeth Schumann nos concertos do Tivoli”
	“Concerto Paulo Manso”
	“Festa de caridade”
7 de Abril Ano 10; n.º 2757; página 13	“Concerto de Lilia Brandão”
8 de Abril Ano 10; n.º 2758; página 2	“O concerto de Guilhermina Suggia-Mena”
11 de Abril Ano 10; n.º 2761; página 2	“Audição de alunos”
22 de Abril Ano 10; n.º 2770; página 2	“A estreia da companhia de opera”
24 de Abril Ano 10; n.º 2772; página 2	“A opera <i>Barbeiro de Sevilha</i> ”
2 de Maio Ano 10; n.º 2778; página 2	“A opera no Coliseu”
3 de Maio Ano 10; n.º 2779; página 2	“A <i>Manon</i> no Coliseu”
	“O <i>Rigoletto</i> ”
7 de Maio Ano 10; n.º 2782; página 2	“O Concerto Flaviano Rodrigues”
	“Concerto de beneficência”
9 de Maio Ano 10; n.º 2784; página 2	“Um concerto de música portuguesa”
12 de Maio Ano 10; n.º 2786; página 2	“ <i>Lohengrin</i> no Coliseu”
17 de Maio Ano 10; n.º 2791; página 3	“ <i>Turandot</i> no Coliseu”
21 de Maio Ano 10; n.º 2794; página 2	“Tomás Alcaide”
27 de Maio Ano 10; n.º 2799; página 3	“Tomás Alcaide e Hipolito Lazaro”
28 de Maio Ano 10; n.º 2800; página 3	“José Maria Rosa”

3 de Junho Ano 10; n.º 2805; página 3	“O tenor José Maria Rosa na <i>Tosca</i> ”
16 de Junho Ano 10; n.º 2816; página 2	“Os ultimos concertos”
17 de Junho Ano 10; n.º 2817; página 2	“Discipulos de Viana da Mota”
24 de Junho Ano 10; n.º 2823; página 3	“Concerto no Conservatório”
9 de Julho Ano 10; n.º 2836; página 2	“Compositores escandinavos”
22 de Julho Ano 10; n.º 2847; página 3	“Concerto Beatriz Baptista”
	“Os concertos da Banda da Guarda Republicana”
9 de Agosto Ano 10; n.º 2863; página 5	“Um livro sobre Ricardo Wagner”
11 de Agosto Ano 10; n.º 2864; página 5	“Viana da Mota em Coimbra”
10 de Setembro Ano 10; n.º 2890; página 5	“A revista <i>De Musica</i> e os estudos musicais”
30 de Outubro Ano 10; n.º 2932; página 2	“Um concerto no Salão do Conservatório”
11 de Novembro Ano 10; n.º 2942; página 2	“O concerto sinfonico de Ruy Coelho”
17 de Novembro Ano 10; n.º 2947; página 2	“Inauguram-se no Sábado os concertos no Tivoli”
24 de Novembro Ano 10; n.º 2953; página 2	“Os concertos no Tivoli”
28 de Novembro Ano 10; n.º 2957; página 3	“O 1.º concerto do Royal”
3 de Dezembro Ano 10; n.º 2960; página 2	“Tito Schipa no Tivoli”
6 de Dezembro Ano 10; n.º 2963; página 2	“Os concertos da Orquestra Filarmonica de Madrid”
9 de Dezembro Ano 10; n.º 2965; página 2	“Concertos no Tivoli”
	“Nathan Milstein”
	“Concerto de canto”
16 de Dezembro Ano 10; n.º 2871; página 2	“Concertos Sinfonicos no Tivoli”
	“Os concertos do Royal”
18 de Dezembro Ano 10; n.º 2973; página 2	“Concerto Viana da Mota”
23 de Dezembro Ano 10; n.º 2977; página 3	“Concertos Sinfonicos do Tivoli”
24 de Dezembro Ano 10; n.º 2978; página 9	“Concerto Viana da Mota e Paulo Manso no Salão do Conservatório”
27 de Dezembro Ano 10; n.º 2980; página 2	“Opera russa no Coliseu”
30 de Dezembro Ano 10; n.º 2982; página 2	“Concertos Sinfonicos no Tivoli”
	“Musica Viva”

31 de Dezembro Ano 10; n.º 2983; página 2	<i>“A Khovantchina pela Companhia de opera russa”</i>
1931	
3 de Janeiro Ano 10; n.º 2985; página 2	<i>“Boris Godunov”</i>
6 de Janeiro Ano 10; n.º 2987; página 2	<i>“Snegourootchka e Cyrilo d'Agreneff”</i>
	<i>“A festa artistica do maestro Freitas Branco”</i>
	<i>“Cossacos do Don”</i>
19 de Janeiro Ano 10; n.º 2998; página 3	<i>“Von Hoesslin e Ignaz Friedman”</i>
26 de Janeiro Ano 10; n.º 3004; página 2	<i>“Benno Moisevitsch nos concertos do Royal”</i>
27 de Janeiro Ano 10; n.º 3005; página 2	<i>“Bela Bartok nos concertos do Tivoli”</i>
	<i>“1.º recital Chopin”</i>
30 de Janeiro Ano 10; n.º 3008; página 2	<i>“Recital Florinda Santos”</i>
3 de Fevereiro Ano 10; n.º 3010; página 4	<i>“Moiseivitsch e a poesia”</i>
10 de Fevereiro Ano 10; n.º 3016; página 2	<i>“Os ultimos concertos”</i>
	<i>“Tony Close”</i>
	<i>“Wiener e Doucet”</i>
3 de Março Ano 10; n.º 3023; página 2	<i>“Coral Catalã”</i>
4 de Março Ano 10; n.º 3024; página 3	<i>“Arnold Foldesy”</i>
10 de Março Ano 10; n.º 3029; página 3	<i>“Os ultimos concertos”</i>
	<i>“Recital de piano”</i>
17 de Março Ano 10; n.º 3035; página 2	<i>“George Enesco nos concertos do Tivoli”</i>
	<i>“2.º recital Chopin”</i>
20 de Março Ano 10; n.º 3037; página 2	<i>“Recital de Elena Gerhardt”</i>
23 de Março Ano 10; n.º 3039; página 2	<i>“A Sociedade Coral de Duarte Lobo”</i>
24 de Março Ano 10; n.º 3040; página 3	<i>“Artur Rubinstein”</i>
27 de Março Ano 10; n.º 3043; página 2	<i>“Concerto de Câmara”</i>
31 de Março Ano 10; n.º 3046; página 3	<i>“Alexandre Brailowsky”</i>
	<i>“Um jovem violinista”</i>
14 de Abril Ano 11; n.º 3058; página 2	<i>“Aida”</i>
16 de Abril Ano 11; n.º 3060; página 2	<i>“Lucia de Lammermoor”</i>
	<i>“Um concurso a premio”</i>

18 de Abril Ano 11; n.º 3062; página 3	“Siegfrido”
21 de Abril Ano 11; n.º 3064; página 2	“Rigoletto”
	“4.º recital Chopin”
24 de Abril Ano 11; n.º 3067; página 3	“Norma”
	“Manon”
	“Edgardo Duarte de Almeida”
29 de Abril Ano 11; n.º 3071; página 2	“Miguel Fleta”
4 de Maio Ano 11; n.º 3074; página 2	“A Oratória <i>Fátima</i> em S. Carlos”
13 de Maio de 1931 Ano 11; n.º 3082; página 2	“Francine Benoit responde às críticas de Ruy Coelho”
22 de Maio Ano 11; n.º 3090; página 2	“Recital Arminda Correia”
4 de Junho Ano 11; n.º 3101; página 3	“Os ultimos concertos”
12 de Junho Ano 11; n.º 3108; página 3	“Uma obra e um chefe”
19 de Junho Ano 11; n.º 3114; página 3	“A <i>Paixão Segundo S. Mateus</i> em S. Carlos”
26 de Junho Ano 11; n.º 3120; página 2	“Os ultimos concertos”
1 de Julho Ano 11; n.º 3124; página 3	“Audições de alunos do professor Viana da Mota”
	“A canção popular portuguesa”
7 de Julho Ano 11; n.º 3129; página 2	“A musica nas escolas”
1 de Agosto Ano 11; n.º 3151; página 2	“As ultimas audições”
18 de Agosto Ano 11 n.º 3165; página 3	“ <i>Geografia musical 1931</i> ”
28 de Setembro Ano 11; n.º 3199; página 4	“Mais <i>Congresso</i> ”
19 de Novembro Ano 11; n.º 3243; página 2	“Concertos da Academia”
7 de Dezembro Ano 11; n.º 3259; página 2	“Os concertos da semana – O recital Viana da Mota”
	“O recital Florinda Santos”
9 de Dezembro Ano 11; n.º 3261; página 2	“Os concertos da semana – O festival Ruy Coelho”
10 de Dezembro Ano 11; n.º 3262; página 2	“Os concertos da semana – o pianista Giescking”
21 de Dezembro Ano 11; n.º 3273; página 3	“O maestro Arbós nos concertos do Tivoli”
24 de Dezembro Ano 11; n.º 3276; página 2	“A morte de Vicent d'Indy e de José Bonet”
1932	

11 de Janeiro Ano 11; n.º 3292; página 2	“O coro dos maestros da Morávia”
12 de Janeiro Ano 11; n.º 3293; página 2	“O concerto de Maria Emilia C. Venancio”
18 de Janeiro Ano 11; n.º 3299; página 2	“O recital Viana da Mota e os concertos da semana”
	“Miguel Fleta”
	“Alexandra Trianti”
20 de Janeiro Ano 11; n.º 3301; página 2	“Recital de Jaime Silva (filho)”
27 de Janeiro Ano 11; n.º 3308; página 2	“Um festival lirico”
5 de Fevereiro Ano 11; n.º 3316; página 2	“O ultimo concerto do Tivoli”
22 de Fevereiro Ano 11; n.º 3332; página 3	“Concerto Elisa Reis”
	“Pedro de Freitas Branco”
1 de Março Ano 11; n.º 3340; página 2	“As obras do compositor Claudio Carneiro”
	“Recital Yvone Santos”
2 de Março Ano 11; n.º 3341; página 2	“Vera Janacopulos”
	“Luiza Todt”
7 de Março Ano 11; n.º 3346; página 2	“O recital de piano de Armando José Fernandes”
18 de Março Ano 11; n.º 3357; página 3	“O <i>Orfeu</i> de Monteverdi”
25 de Abril Ano 12; n.º 3395; página 3	“Concerto Francisco Benetó”
27 de Abril Ano 12; n.º 3397; página 3	“Jascha Heifetz”
3 de Maio Ano 12; n.º 3402; página 3	“ <i>Noite íntimas de música</i> ”
10 de Maio Ano 12; n.º 3409; página 3	“Concerto Nina Marques Pereira”
16 de Maio Ano 12; n.º 3415; página 3	“Concerto Dora Soares – Varela Cid”
25 de Maio Ano 12; n.º 3424; página 2	“Da <i>Musica portuguesa</i> por Armando Leça”
	“Audição de alunos”
1 de Junho Ano 12; n.º 3431; página 3	“Paixão segundo S. Mateus”
4 de Junho Ano 12; n.º 3434; página 3	“Uma demonstração”
13 de Junho Ano 12; n.º 3443; página 8	“Manuel Benjamim”
28 de Junho Ano 12; n.º 3458; página 2	“Três programas”
22 de Agosto Ano 12; n.º 3513; página 3	“A <i>lagartixa</i> ”

4 de Setembro Ano 12; n.º 3526; página 2	“O Cantor, do Dr. Wicart”
23 de Setembro Ano 12; n.º 3545; página 3	“Palestras musicais”
7 de Outubro Ano 12; n.º 3558; página 3	“Melodias de Claudio Carneiro”
14 de Novembro Ano 12; n.º 3590; página 3	“Um concerto de <i>lieder</i> ”
30 de Novembro Ano 12; n.º 3612; página 2	“Concerto Paulo de Amorim”
5 de Dezembro Ano 12; n.º 3616; página 8	“Academia dos Amadores” “Concertos Sinfónico Ruy Coelho”
6 de Dezembro Ano 12; n.º 3617; página 3	“Sociedade Coral de Duarte Lobo”
24 de Dezembro Ano 12; n.º 3635; página 11	“Uma aula de canto coral” “Concerto Herberto de Aguiar”
28 de Dezembro Ano 12; n.º 3638; página 3	“O concerto Isabel Manso”
1933	
2 de Janeiro Ano 12; n.º 3642; página 9	“A obra de piano de Rui Coelho” “Academia dos Amadores de Música”
16 de Janeiro Ano 12; n.º 3656; página 3	“Concerto Jaime Silva (Filho)” “Musica de Camara” “1.º Concerto da Orquestra Sinfónica”
25 de Janeiro Ano 12; n.º 3665; página 3	“Concerto Viana da Mota”
2 de Fevereiro Ano 12; n.º 3672; página 9	“1.º e 2.º concertos da <i>Sociedade de Concertos</i> ” “Concerto Américo Lopes dos Santos”
10 de Fevereiro Ano 12; n.º 3680; página 3	“Primeiro Concerto Classico” “Sociedade de Concertos de Lisboa”
11 de Fevereiro Ano 12; n.º 3681; página 3	“Recital Varela-Cid”
15 de Fevereiro Ano 12; n.º 3685; página 3	“2.º recital Viana da Mota”
22 de Fevereiro Ano 12; n.º 3692; página 3	“Um concerto memoravel”
7 de Março Ano 12; n.º 3704; página 9	“O cinquentenário de Wagner”
17 de Março Ano 12; n.º 3714; página 2	“O 2.º concerto da Academia dos Amadores em S. Carlos”
30 de Março Ano 12; n.º 3727; página 3	“Recita Varela Cid – Campos Coelho” “O 4.º concerto da Sociedade Nacional de Música de Câmara”
31 de Março Ano 12; n.º 3728; página 8	“Elisa Reis e Jorge Croner” “Maurice Marechal”

11 de Abril Ano 13; n.º 3739; página 3	“Concerto Elisa Reis – Jorge Croner”
17 de Abril Ano 13; n.º 3745; página 3	“Paul Layonnet”
	“Um recital de violino”
29 de Abril Ano 13; n.º 3757; página 3	“O primeiro concerto da Orquestra de Camara de Lisboa”
2 de Maio Ano 13; n.º 3759; página 4	“Um concerto de canto”
5 de Maio Ano 13; n.º 3762; página 3	“Um recital de <i>lieder</i> ”
	“Recital a dois pianos”
11 de Maio Ano 13; n.º 3768; página 3	“Quarteto <i>pró-arte</i> ”
	“Francisco Lacerda”
	“Nina Marques Pereira”
12 de Maio Ano 13; n.º 3769; página 4	“ <i>Paixão Segundo S. Mateus</i> ”
17 de Maio Ano 13; n.º 3774; página 3	“O centenário de Brahms”
24 de Maio Ano 13; n.º 3781; página 3	“Concerto de canto”
26 de Maio Ano 13; n.º 3783; página 2	“Concerto Lima Cruz”
	“Demonstração rítmica pelas discípulas de Sosso Doukas”
29 de Maio Ano 13; n.º 3786; página 3	“Uma nova concertista”
6 de Junho Ano 13; n.º 3794; página 3	“Orquestra de Câmara de Lisboa”
	“Festival Brahms”
12 de Junho Ano 13; n.º 3800; página 4	“Academia dos Amadores de Música”
15 de Junho Ano 13; n.º 3803; página 9	“Concerto Florinda Santos”
	“Um concerto de canto”
26 de Junho Ano 13; n.º 3814; página 3	“Jorge Croner de Vasconcelos”
10 de Julho Ano 13; n.º 3828; página 3	“O ultimo recital de piano de Jorge Croner Vasconcelos”
	“Tereza Daniel em S. Carlos”
17 de Julho Ano 13; n.º 3835; página 3	“Renascimento Musical”
25 de Julho Ano 13; n.º 3843; página 2	“Recital Lomelino Silva”
19 de Agosto Ano 13; n.º 3868; página 3	“Guitarra, guitarra geme...”
9 Outubro Ano 13; n.º 3918; página 3	“Carta aberta ao sr. ministro da Instrução”
11 de Outubro Ano 13; n.º 3920; página 2	“O <i>Trovador</i> no Coliseu dos Recreios”
12 de Outubro Ano 13; n.º 3921; página 2	“ <i>Bohème</i> no Coliseu dos Recreios”
13 de Outubro Ano 13; n.º 3922; página 2	“José Rosa na <i>Tosca</i> ”

15 de Outubro Ano 13; n.º 3924; página 2	“Tomás Alcaide no <i>Rigoletto</i> ”
16 de Outubro Ano 13; n.º 3925; página 2	“Alves da Silva na <i>Carmen</i> ”
17 de Outubro Ano 13; n.º 3926; página 2	“ <i>Lucia de Lammermoor</i> no Coliseu”
6 de Novembro Ano 13; n.º 3946; página 3	“Constantin Sadko”
26 de Novembro Ano 13; n.º 3966; página 2	“Academia dos Amadores de Música”
2 de Dezembro Ano 13; n.º 3971; página 9	“Herberto de Aguiar”
4 de Dezembro Ano 13; n.º 3973; página 3	“Johannes Brahms”
8 de Dezembro Ano 13; n.º 3977; página 5	“Sociedade de Música de Câmara”
12 de Dezembro Ano 13; n.º 3981; página 3	“2.º concerto Johannes Brahms”
19 de Dezembro Ano 13; n.º 3988; página 3	“Os concertos do Teatro Nacional”
28 de Dezembro Ano 13; n.º 3996; página 2	“Nina Marques Pereira”
	“Quarteto de Londres”
	“Concerto de Orquestra no Nacional”
	“Concerto de Orquestra no Nacional”
1934	
14 de Janeiro Ano 13; n.º 4012; página 7	“1.º concerto Sinfónico para o povo”
17 de Janeiro Ano 13; n.º 4015; página 4	“O recital de <i>lieder</i> de Caldeira Cabral”
18 de Janeiro Ano 13; n.º 4016; página 3	“Concerto de Orquestra no Nacional”
2 de Fevereiro Ano 13; n.º 4030; página 8	“Orquestra de Camara de Lisboa e Sociedade Coral de Duarte Lobo”
7 de Fevereiro Ano 13; n.º 4035; página 3	“Festival de Musica Coral Portuguesa”
1 de Março Ano 13; n.º 4054; página 3	“A evolução da Sonata”
3 de Março Ano 13; n.º 4056; página 3	“Madalena Moreira de Sá Costa”
12 de Março Ano 13; n.º 4065; página 3	“Trio da côrte da Bélgica”
30 de Março Ano 13; n.º 4083; página 2	“2.º concerto Varela Cid”
2 de Abril Ano 13; n.º 4086; página 3	“Concerto Elisa Reis – Jorge Croner”
7 de Abril Ano 14; n.º 4091; página 13	“Benno Moiseivitch”
	“Macario Santiago Kastner”
	“Academia dos Amadores de Musica”
	“Um concerto radiofónico”
	“Concursos e homenagens”
	“A Paixão Segundo S. Mateus”

10 de Abril Ano 14; n.º 4094; página 6	“A <i>maitrise</i> do seminário dos Olivais”
16 de Abril Ano 14; n.º 4100; página 2	“A evolução da sonata”
21 de Abril Ano 14; n.º 4105; página 3	“Um concerto de violino”
23 de Abril Ano 14; n.º 4107; página 5	“Os <i>Cossacos de Don</i> no S. Luiz Cine”
26 de Abril Ano 14; n.º 4110; página 13	“Sociedade de Musica de Camara”
30 de Abril Ano 14; n.º 4114; página 5	“O recital Beatriz Baptista”
	“O concerto Benetó”
	“Concerto de piano”
2 de Maio Ano 14; n.º 4115; página 2	“Um concerto de órgão”
3 de Maio Ano 14; n.º 4116; página 2	“ <i>Rouxinol cativo</i> ”
7 de Maio Ano 14; n.º 4120; página 9	“Os concertos da Academia dos Amadores de Música”
	“Os concertos de Maria Emília Cordeiro Venâncio”
9 de Maio Ano 14; n.º 4122, página 2	“Fritz Kreisler”
19 de Maio Ano 14; n.º 4132; página 2	“Recitais de Janine Weill”
21 de Maio Ano 14; n.º 4134; página 3	“Uma inauguração”
23 de Maio Ano 14; n.º 4136; página 3	“Fritz Kreisler”
24 de Maio Ano 14; n.º 4137; página 3	“Recitais de Musica francesa”
30 de Maio Ano 14; n.º 4143; página 3	“Concertos no Conservatório”
3 de Junho Ano 14; n.º 4147; página 3	“Um lindo festival de musica iberica na Escole Normale de Musique”
4 de Junho Ano 14, n.º 4148, página 3	“Concerto Marina Dervandes Gabriel”
11 de Junho Ano 14; n.º 4155; página 4	“Manuel Benjamim no aniversário da sua morte”
22 de Junho Ano 14, n.º 4166; página 9	“Academia de Musica de Coimbra”
9 de Julho Ano 14; n.º 4183; página 3	“Vera Janacopulos”
10 de Julho Ano 14; n.º 4184; página 2	“Soror Saudade”
29 de Julho Ano 14; n.º 4203; página 7	“Orfeão Academico de Lisboa”
21 de Agosto Ano 14; n.º 4225; página 2	“Um problema de pedagogia musical”

4 de Setembro Ano 14; n.º 4240; página 4	“Por devoção...”
1 de Outubro Ano 14; n.º 4267; página 3	“O órgão de Santa Cruz de Coimbra volta a falar”
1 de Novembro Ano 14; n.º 4297; página 5	“Conservatórios regionais”
12 de Novembro Ano 14; n.º 4308; página 4	“Concerto comemorativo do 2.º aniversário do Gremio Lírico português”
23 de Novembro Ano 14; n.º 4319; página 9	“Os últimos concertos”
	“O Coral de Pontevedra”
28 de Novembro Ano 14; n.º 4324; página 3	“A Coral Polifónica de Pontevedra”
4 de Dezembro Ano 14; n.º 4329; página 3	“Na Academia de Amadores”
	“Cantos da Sardenha”
13 de Dezembro Ano 14; n.º 4338; página 3	“Quarteto Pro Arte”
24 de Dezembro Ano 14; n.º 4349; página 10	“Os últimos concertos”
	“Concerto Paulo de Amorim”
	“Sociedade Coral Duarte Lobo”

A Informação

1926	
19 de Julho Ano 1; n.º 3; página 4	“Opera portuguesa”
20 de Julho Ano 1; n.º 4; página 4	“Opera portuguesa”
21 de Julho Ano 1; n.º 5; página 4	“Companhia lírica”
23 de Julho Ano 1; n.º 7; página 4	“A companhia de Opera lirica”
25 de Julho Ano 1; n.º 9; página 4	“Opera portuguesa”
2 de Agosto Ano 1; n.º 17; página 3	“O Verão e a Música”
7 de Agosto Ano 1; n.º 22; página 4	“Na Parada do Quartel do Carmo: um autor novo”
9 de Agosto Ano 1; n.º 24; página 3	“Reparo oportunos”
13 de Agosto Ano 1; n.º 28; páginas 2 e 3	“À margem do VIII congresso pedagógico – Pedagogia e música”
18 de Agosto Ano 1; n.º 33; página 3	“Presente e passado”
22 de Agosto Ano 1; n.º 37; página 3	“O congresso das bandas civis”
27 de Agosto Ano 1; n.º 42; página 3	“Reparos amenos – Sinfonia do mar e do vento”

1 de Setembro Ano 1; n.º 47; página 3	<i>“Jazz-band”</i>
3 de Setembro Ano 1; n.º 49; página 3	“No Salão do Conservatório”
5 de Setembro Ano 1; n.º 51; página 3	“Serões de Arte (no Estoril)”
9 de Setembro Ano 1; n.º 54; página 3	“A crítica musical entre nós”
15 de Setembro Ano 1; n.º 59; página 3	“Administrações de concertos”
18 de Setembro Ano 1; n.º 62; página 3	“No Estoril – Termas”
19 de Setembro Ano 1; n.º 63; página 3	“Banda da esplanada”
24 de Setembro Ano 1; n.º 67; página 3	“Escolas de música”
29 de Setembro Ano 1; n.º 71; página 3	“O reclame de música”

A Batalha

24 de Dezembro de 1924 Ano II; n.º 57; página 6	“Canto coral; um simpática tentativa da Associação Académica do Conservatório Nacional de Música”
9 de Março de 1925 Ano II; n.º 67; página 3	“Fantasia em um prólogo e sete quadros”

Seara Nova

20 de Agosto de 1931 Ano XI; n.º 258; páginas 285 e 286	“Resposta a um panorama musical”
1 de Abril de 1937 Ano XVII; n.º 503; páginas 310-312	“Arte pela Arte?”
1 de Junho de 1948 Ano XXVII; n.º 1088; páginas 81-83	“Vianna da Motta”

Revista de Portugal

Outubro de 1937 Ano 1; n.º 1; páginas 149 e 150	“Balanço musical 1936-1937: Lisboa”
Janeiro de 1938 Ano 1; n.º 2; páginas 285 e 286	“Os concertos de Lisboa”

Abril de 1938 Ano 1; n.º 3; páginas 439-442	“Os concertos de Lisboa”
Julho de 1938 Ano 1; n.º 4; páginas 610-613	“Os concertos de Lisboa”
Outubro de 1938 Ano 2; n.º 5; páginas 94-96	“A vida musical em Lisboa”
Janeiro de 1939 Ano 2; n.º 6; páginas 410-414	“Os concertos em Lisboa”
Julho de 1939 Ano 2; n.º 8; páginas 554 -558	“Os concertos em Lisboa”

Afinidades

Dezembro de 1943 Ano 2; n.º 4; páginas 71-74	“Arthur Honegger”
Fevereiro de 1946 Ano 5; n.º 16; páginas 69-73	“ <i>Ars Rediviva</i> ”
Abril de 1946 Ano 5; n.º 17; páginas 71-76	“A propósito da ópera”
Julho 1946 Ano 5; n.º 18; páginas 54-58	“A propósito da recente execução de obras francesas”
Outubro/Novembro de 1946 Ano 6; n.º 19/20; páginas 71-74	“Cartas do abade António da Costa”

Mundo Literário

25 de Maio de 1946 Ano 1; n.º 3; páginas 18 e 20	“XXIII concerto de <i>Sonata</i> ”
1 de Junho de 1946 Ano 1; n.º 4; página 17	“Música francesa contemporânea”
22 de Junho de 1946 Ano 1; n.º 7; página 14	“Directrizes da vida musical contemporânea”
13 de Julho de 1946 Ano 1; n.º 10; páginas 14 e 16	“O chefe de orquestra Paul Kletzki”
20 de Julho de 1946 Ano 1; n.º 11; páginas 13 e 16	“I apresentação de uma orquestra sinfónica”
7 de Setembro de 1946 Ano 1; n.º 18; páginas 14 e 16	“A Música e a Sociedade”
5 de Outubro de 1946 Ano 1; n.º 22; páginas 8 e 16	“Em vésperas de recomeço”
1 de Novembro de 1946 Ano 1; n.º 26; página 12	“A propósito e a respeito de três filmes portugueses”

Vértice

Janeiro de 1947 Vol. III; n.º 43; páginas 227 – 229	“Canções populares portuguesas”
Fevereiro e Março de 1947 Vol. III; n.º 44; páginas 299 – 301	“Ballets des Champs-Élysées”
Janeiro de 1948 Vol. V; n.º 53; páginas 86 – 90	“A actividade sinfónica de Lisboa”
Março de 1948 Vol. V; n.º 55; páginas 253 – 258	“A actividade sinfónica em Lisboa”
	“Grand-ballet de Monte Carlo”
Maió de 1949 Vol. VII ; n.º 69 ; páginas 318 – 320	“As temporadas de ópera em Lisboa”
Junho de 1949 Vol. VII; n.º 70; páginas 382 – 385	“O <i>Ballet</i> da Ópera Nacional de Paris”
Novembro de 1949 Vol. VIII; n.º 75; páginas 310 e 311	“Concerto comemorativo do primeiro centenário da morte de Frederico Chopin, na Academia dos Amadores de Música”
Janeiro de 1950 Vol. IX; n.º 77; páginas 63 e 64	“Nos concertos do Círculo de Cultura Musical – Mascia Predit”
Fevereiro de 1950 Vol. IX; n.º 78; páginas 124-127	“S. N. de Belas Artes – recital de canções populares portuguesas, III série – Versões de Fernando Lopes Graça”
	“Concerto de obras de Fernando Lopes Graça”

Fradique

8 de Fevereiro de 1934 Ano 1; n.º 1; páginas 4 e 6	“Impressões – Opiniões – Notícias”
22 de Fevereiro de 1934 Ano 1; n.º 3; página 3	“Festival de música coral portuguesa”
1 de Março de 1934 Ano 1; n.º 4; página 4	“Apontamentos breves”
15 de Março de 1934 Ano 1; n.º 6; página 7	“O movimento musical”

Ilustração

16 de Novembro de 1927 Ano 2; n.º 46; páginas 23 e 24	“A nossa alegre companheira a canção”
1 de Dezembro de 1927 Ano 2; n.º 47; página 34	“Orquestras sinfónicas”
1 de Janeiro de 1928 Ano 3; n.º 49; página 20	“Franz Liszt – o ídolo e o peregrino”
1 de Março de 1928 Ano 3; n.º 53; página 35	“As sonatas para piano e violino através dos séculos XVII a XX”
1 de Abril de 1928 Ano 3; n.º 55; página 35	“Músicos-boémios e músicos-amadores”

1 de Maio de 1928 Ano 3; n.º 57; páginas 35 e 36	“A alma da música”
1 de Junho de 1928 Ano 3; n.º 59; página 36	“Crítica e críticos musicais”
1 de Agosto de 1928 Ano 3; n.º 63; páginas 35 e 36	“A arte musical comparada com as outras artes”
1 de Setembro de 1928 Ano 3; n.º 65; página 33	“A arte musical portuguesa”
1 de Outubro de 1928 Ano 3; n.º 67; página 21	“Alexandre Rey Colaço”
1 de Novembro de 1928 Ano 3; n.º 69; páginas 26 e 27	“Paisagens de Portugal”
1 de Dezembro de 1928 Ano 3; n.º 71; página 37	“O centenário de Franz Schubert e a comemoração por Viana da Mota”
1 de Janeiro de 1929 Ano 4; n.º 73; página 38	“Novos concertos sinfónicos – As outras orquestras – Primeiras audições e quatro nomes: Stravinsky, Malipiero, Manuel de Falla, Vincent d’Indy – Duas primeiras audições portuguesas – Coro mixto no Tivoli e Sociedade Coral Suarte Lobo”
16 de Janeiro de 1929 Ano 4; n.º 74; página 24	“O <i>Renascimento Musical</i> e um dos aspectos dos seus trabalhos actuais”
1 de Fevereiro de 1929 Ano 4; n.º 75; página 22	“Preâmbulo – As tardes sinfónicas do Tivoli – Primeiras audições e mais dois nomes: Honegger, Bela Bartok – Concerto Ruy Coelho”
16 de Fevereiro de 1929 Ano 4; n.º 76; páginas 19 e 20	“Beethoven e a série de concertos organizada por Viana da Mota – Alexandre Glazunow – Maria Antónia de Castro e Bronislaw Huberman”
1 de Março de 1929 Ano 4; n.º 77; página 20	“Oskar Fried”
16 de Março de 1929 Ano 4; n.º 78; página 18	“Os três últimos concertos do ciclo beethoveniano – O violinista Jacques Thibaud”

O Globo

15 de Agosto de 1944 Ano 2; n.º 29; páginas 8 e 11	“Fernando Lopes Graça – <i>A música portuguesa e os seus problemas; Bases teóricas da música</i> ”
	“Percy Buck – <i>História da música</i> ”

Ver e Crer

Setembro de 1946 Ano 2; n.º 17; páginas 26 – 28	“Não gosta de música moderna? Pense porquê...”
--	--

Sonoarte

Dezembro de 1930 Ano I; n.º 1; páginas 19, 28 e 29	“Algumas das nossas cantoras”
16 de Fevereiro de 1931 Ano I; n.º 2; páginas 4 e 10	“Francine Benoît fala sobre Ópera portuguesa”
Março de 1931 Ano I; n.º 3; página 10	“A morte de Boris”
15 de Junho de 1931 Ano I; n.º 6; página 6	“Discos”

Boletim do Sindicato Nacional de Crítica

Abril de 1939 Ano I; n.º 1; páginas 7 e 8	“O problema da música sinfónica em Portugal; uma sugestão”
--	--

Boletim da Associação Feminina Portuguesa para a Paz

Janeiro de 1948 Ano - ; n.º 5, páginas 1 e 2	“A música na educação infantil”
---	---------------------------------

Os Nossos Filhos

Novembro de 1942 Ano I; n.º 6; página 10	“A criança e a música”
Fevereiro de 1943 Ano I; n.º 9; página 11	“A criança e a música II”
Julho de 1943 Ano II; n.º 14; páginas 10, 11 e 28	“A criança e a música III”
Agosto de 1943 Ano II; n.º 15; página 10	“A criança e a música IV”
Outubro de 1943 Ano II; n.º 17; página 11	“A criança e a música V”
Agosto de 1944 Ano III; n.º 27; página 7	“A criança e a música VI”
Setembro de 1944 Ano III; n.º 28; páginas 7 e 34	“A criança e a música VII”
Outubro de 1944 Ano III; n.º 29, páginas 7 e 34	“Psicologia dos exames”
Maio de 1945 Ano IV; n.º 36; página 9	“Textos musicais”
Junho de 1945 Ano IV; n.º 37, páginas 10 e 11	“Textos musicais”
Março de 1946 Ano V; n.º 46; páginas 8 e 34	“A criança e a música – <i>Psicotécnica do ensino elementar de música</i> ”
Maio de 1946 Ano V; n.º 48; página 11	“Pianistas de palmo e meio”

Agosto de 1946 Ano V; n.º 51; página 15	“Apresentação do <i>Viveiro musical</i> ”
Dezembro de 1946 Ano V; n.º 55; página 11	“ <i>Juventudes musicais de França</i> , uma experiência de iniciação musical colectiva”
Novembro de 1947 Ano VI; n.º 66; página 13	“A criança e a música; recomeço”
Janeiro de 1948 Ano VII; n.º 68; página 9	“Notas à margem de aulas de canto coral”
Maio de 1948 Ano VII; n.º 72; páginas 16 e 17	“Entrevista com o pequeno pianista Sergio Varella Cid”
Julho de 1948 Ano VII; n.º 74; página 16	“O talentoso violinista Vasco Barbosa conversa com a nossa colaboradora”
Agosto de 1948 Ano VII; n.º 75; páginas 17 e 34	“Duas esperanças que despontam”
Julho de 1949 Ano VIII; n.º 86; página 17	“Entrevista com Vera Varella Cid”
Setembro de 1949 Ano VIII; n.º 88; página 8	“A criança e a música”
Dezembro de 1949 Ano VIII; n.º 91; páginas 18 e 19	“A propósito do centenário da morte de Frederico Chopin”
Março de 1950 Ano IX; n.º 94; página 18	“Rev. Padre Tomás Borba”

Arte Musical

30 Outubro 1932 Ano 2; n.º 66; páginas 3 e 4	“O nosso inquérito – resposta de Francine Benoît”
25 Novembro 1943 Ano XIII; n.º 337; páginas 17-19	“Musica e músicos modernos”
Primavera 1947 Ano XVI; n.º I (359); páginas 10 – 13	“Sonata por Francine Benoît”
Verão/Outono 1947 Ano XVI; n.ºs II e III (360-361); páginas 79-81	“Sonata – obras portuguesas”

De Música

Junho de 1930 Ano 1; n.º 1; página 3	“Aos estudantes de música”
---	----------------------------

Gazeta Musical

15 de Novembro de 1950 Ano 1; n.º 2; páginas 2 e 3	“ <i>Cravistas portugueses II</i> , revistas e editadas por M. S. Kastner
	“Os concertos”

1 de Dezembro de 1950 Ano 1; n.º 3; página 6	“Os concertos”
1 de Janeiro de 1951 Ano 1; n.º 4; página 6	“Os concertos”
1 de Fevereiro de 1951 Ano 1; n.º 5; página 12	“Os concertos”
1 de Março de 1951 Ano 1; n.º 6; páginas 3 e 6	“Bibliografia musical”
	“Os concertos”
1 de Abril de 1951 Ano 1; n.º 7; páginas 6-8	“Os concertos”
	“Alguns minutos com Claude Delvincourt”
1 de Maio de 1951 Ano 1; n.º 8; página 8	“Os concertos”
1 de Junho de 1951 Ano 1; n.º 9; páginas 3 e 4	“Os concertos”
1 de Julho de 1951 Ano 1; n.º 10; página 8	“Os concertos”
1 de Agosto de 1951 Ano 1; n.º 11; página 8	“Os concertos”