

---

\* Universidade NOVA de Lisboa, FCSH – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, CESEM – Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, 1069-061, Lisboa, Portugal, [marianacalado@gmail.com](mailto:marianacalado@gmail.com)

# A função pedagógica da crítica musical:

## a recepção musical por Francine Benoît no *Diário de Lisboa*

MARIANA CARVALHO CALADO\*

---

**Resumo.** Vários autores (Ferreira, 1995; Schick, 1996; Carroll, 2009) apontam que a crítica musical cumpre uma função que se pode qualificar de pedagógica pois deve orientar os leitores para a recepção e compreensão das obras tocadas. Neste artigo analiso alguns aspectos da crítica musical escrita por Francine Benoît à luz deste princípio, tendo como ponto de partida diversos exemplos de comentários feitos por Benoît às obras tocadas em concerto (em particular a obras em primeira audição) e à interpretação e técnica dos músicos. As críticas de música analisadas foram recolhidas no *Diário de Lisboa* e escritas entre 1924 e 1934, década que corresponde aos primeiros de muitos anos de colaboração de Francine Benoît com aquele jornal.

**Palavras-chave:** crítica musical, recepção musical, discurso sobre música, ensino da música, imprensa periódica.

**The pedagogical role of music criticism: Francine Benoît's music reception in *Diário de Lisboa*.** *Several authors (Ferreira, 1995; Schick, 1996; Carroll, 2009) state that music criticism has a role that can be qualified as pedagogical, since it must guide their readers for the reception and understanding of the musical works played at the concert. In this article I analyze some characteristics of music criticism written by Francine Benoît under this principle. To begin with, I will analyze several examples of reviews and comments made by Benoît concerning the works played at the concert (in particularly first auditions of works) as well as the musicians' interpretation and technic qualities. The music criticism analyzed were published in *Diário de Lisboa* between 1924 and 1934, the first ten years of many during which she wrote in that newspaper.*

**Keywords:** music criticism, musical reception, speech about music, musical education, periodical press.

## INTRODUÇÃO

No universo da crítica musical em Portugal no século XX, a colaboração de Francine Benoît<sup>(1)</sup> no jornal *Diário de Lisboa* foi, certamente, uma das mais prolongadas. O nome de Benoît aparece associado ao jornal enquanto redactora de crítica musical ao longo de quatro décadas, desde meados dos anos 1920 até 1969, ano em que deixou o *Diário de Lisboa* e se juntou à equipa de redacção do jornal *A Capital*, recém-criado.

Enquanto crítica musical, Francine Benoît tinha por função informar os leitores do jornal sobre os concertos e espectáculos a que assistia, transmitindo as suas impressões sobre os mesmos, sobre as obras escutadas e/ou sobre os músicos que as interpretavam.

Cada crítica musical diz respeito a um espectáculo único e irrepetível e é sujeita aos interesses, gosto e disposição de quem escreve a crítica, pelo que não segue uma regra estritamente estabelecida (embora tenha de obedecer a princípios que permitam classificar aquele texto como crítica musical e distingui-la de outras formas de texto jornalístico, como a notícia ou a reportagem)<sup>(2)</sup>. Deste modo, os textos de crítica musical de Francine Benoît não obedecem a um esquema fixo, mas possuem características de formulação das ideias que permitem identificar um padrão, nomeadamente na formulação de comentários e avaliação dos intérpretes e das obras escutadas.

Neste artigo irei analisar algumas críticas de Benoît de modo a perceber o tipo de discurso que ela construía e de que forma se dirigia aos seus leitores. A noção de que a crítica musical deve ter uma função pedagógica, ou seja, de que deverá gerar algum efeito esclarecedor ou instrutivo no leitor, noção debatida por diversos autores que têm abordado o assunto, será um aspecto considerado na análise das suas críticas. Embora Benoît

1. Francine Benoît. 1894-1990. Professora, regente coral, compositora, pianista e crítica musical. Natural de França, estabeleceu-se com os pais em Portugal em 1907, tendo obtido nacionalidade portuguesa em 1929. Fez o curso de Composição e Harmonia no Conservatório Nacional e frequentou os cursos de Composição de Vincent d'Indy, em Paris. Para um estudo mais aprofundado da biografia e percurso profissional de Francine Benoît, cf. tese de doutoramento de Ana Sofia Vieira (2011), dissertação de mestrado de Helena Braga (2013) e a minha dissertação de mestrado (2011).
2. Noël Carroll define a crítica como avaliação justificada em argumentos. A avaliação é fundamentada através da descrição, classificação, contextualização, elucidação, interpretação e/ou análise da obra. Segundo este princípio, para Carroll, a avaliação é o elemento indispensável para a classificação de um texto sobre uma obra como crítica. Cf. Carroll, 2009.

tenha colaborado com diversos periódicos, vou focar o presente artigo em críticas publicadas no *Diário de Lisboa* (o jornal com o qual estabeleceu colaboração mais regular) no período entre 1924 e 1934, que corresponde sensivelmente à primeira década de actividade de Benoît enquanto crítica musical. As críticas de Benoît que serviram de fonte para este trabalho foram recolhidas no *Diário de Lisboa*<sup>(3)</sup> no âmbito da investigação da dissertação de mestrado e também do meu projecto de tese de Doutoramento em Ciências Musicais, dedicado ao estudo da crítica musical na imprensa periódica portuguesa entre 1926 e 1945<sup>(4)</sup>.

## I. FRANCINE BENOÎT E O *DIÁRIO DE LISBOA*

É no *Diário de Lisboa* de 11 de Setembro de 1924 que se encontra pela primeira vez o nome de Francine Benoît como autora de uma peça naquele jornal. Porém, este não foi o primeiro jornal a publicar textos de Benoît. No *Echo Musical* de 1 de Janeiro de 1920 encontra-se a primeira parte de um estudo sobre canto gregoriano, curiosamente com o nome da autora mal identificado: Francine Bessa. O texto provinha de uma palestra apresentada no ano anterior e foi publicado em onze partes, até 1 de Junho de 1920, com o título “Palestra sobre cantochão e a literatura musical dos séculos XV, XVI e XVII a que deu origem”. A colaboração com a revista *Echo Musical* havia de se estender até 1926. Pela mesma altura, a autora colaborou pontualmente com *O Século* (Vieira, 2011, p. 258) e com *A Batalha*. Viria ainda a colaborar com periódicos de diversos formato e índoles, entre os quais se contam *Ilustração*, *Seara Nova*, *Fradique*, *Revista de Portugal*, *Afinidades*, *Mundo Literário*, *Vértice*, *Os Nossos Filhos*, *Gazeta Musical* (da qual foi uma das fundadoras), *A Capital* e *O Diário*, e para os quais escreveu tanto crítica musical como crónicas.

---

3. Os números do *Diário de Lisboa* foram consultados no site casacomum.org, projecto da Fundação Mário Soares.

4. *Problemáticas e poderes da crítica musical no quotidiano lisboeta de 1926 a 1945*, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, e Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical. Projecto de Doutoramento em desenvolvimento, financiado pela FCT, referência SFRH/BD/112598/2015.

Em 1924 Benoît contava 30 anos e era professora de música na Escola Oficina n.º 1, em Lisboa. A escrita para a imprensa e o ensino da música foram as actividades a que mais se dedicou ao longo da vida – actividades complementares e que se cruzaram frequentemente, como se verá mais adiante na análise de algumas críticas musicais. Enquanto professora, leccionou disciplinas de formação musical, história da música e canto coral em escolas como o Jardim-Escola João de Deus, a Academia de Amadores de Música e a Voz do Operário, além de ter dado aulas particulares de piano e solfejo toda a sua vida. Dedicou-se igualmente à composição, tendo escrito peças para piano, voz e piano, orquestra de câmara, etc. Do período compreendido por este trabalho, data a escrita e edição de “Álbum para a juventude cantar e pular” (1927), ciclo de peças para voz e piano.

O convite para a colaboração no *Diário de Lisboa* poderá ter partido de Luís de Freitas Branco, que era a essa data o crítico de música do jornal. Freitas Branco e Benoît conheciam-se do Conservatório Nacional, onde ele chegou a ser examinador numa prova de composição de Benoît (o episódio é recordado por Freitas Branco numa crítica a um concerto-conferência organizado por Benoît, publicado na edição de 28/1/1928 do *Diário de Lisboa*). Antes de Freitas Branco ser crítico musical no *Diário de Lisboa*, o cargo tinha sido desempenhado pela poetisa Oliva Guerra.

O texto de Francine Benoît publicado na edição de 11 de Setembro de 1924 do *Diário de Lisboa* é um artigo sobre interpretação musical. Até o final desse ano e ao longo de 1925 encontram-se mais artigos e uma crítica solta a um concerto do Orfeão Donostiarra (27/2/1925).

A estreia efectiva de Francine Benoît como crítica musical do *Diário de Lisboa* aconteceria durante a temporada de ópera no teatro S. Luiz. Dessa temporada resultaram seis críticas a óperas como *Madama Butterfly*, *Il Pagliacci*, *Ernani*, *Rigoletto* e *O Barbeiro de Sevilha*, publicadas ao longo da primeira semana de Março de 1926. A estas seguiram-se algumas críticas a concertos das temporadas sinfónicas da Orquestra Sinfónica Portuguesa, dirigida por Pedro Blanch, e da Orquestra Sinfónica de Lisboa, dirigida por Fernandes Fão, ainda em Março. Contudo, Luís de Freitas Branco continuava a ser o crítico de música do *Diário de Lisboa*, pelo que foi apenas na temporada de 1926-27, mais concretamente a partir de Novembro de 1926, que Francine Benoît assumiu a escrita regular de crítica musical. Em breve, havia de substituir Luís de Freitas Branco, conforme é exposto pelo compositor

numa carta datada de 16 de Fevereiro de 1927 (Freitas Branco, 1927). Freitas Branco explica não dispor de muito tempo para poder ocupar-se de todos os concertos que o *Diário de Lisboa* lhe exigia, sugerindo assim que Benoît tomasse o seu cargo, passando esta a receber salário anual do jornal. Ele mantinha-se como colaborador pontual, sendo pago ao artigo.

As primeiras peças de Benoît escritas para o *Diário de Lisboa* nos anos 1924-1926 fazem adivinhar o teor de muitas das suas futuras contribuições, tanto para este como para outros periódicos com os quais colaborou. Assim, desde a publicação daquele primeiro artigo, “O que deve caracterizar a interpretação musical”, e até se estabelecer no jornal como crítica musical, Benoît escreveu diversos artigos de opinião nos quais abordou questões relacionadas com a interpretação musical, a emoção na música, com aspectos de História da Música e com canto coral e ensino da música. À medida que foi tomando maior contacto com o meio musical, Benoît continuou a reflectir sobre muitos assuntos que considerava problemáticos e sintomáticos de um meio pequeno e desigual. Em particular, a educação musical da população era um assunto que lhe inspirava interesse e preocupações. Na linha de outros pensadores e pedagogos da época, considerava que a cultura musical se deveria fomentar desde a infância, tendo defendido em diversas ocasiões a importância de um bom ensino musical e de canto coral para a formação pessoal e social do indivíduo<sup>(5)</sup>.

O *Diário de Lisboa* era um jornal de carácter noticioso e informativo. Segundo Tengarrinha, o diário destacou-se desde cedo “(...) pelo seu nível literário, a qualidade dos seus redactores e colaboradores e a atenção que dedicava a temas culturais” (Tengarrinha, 2006, p. 210). Na época em análise, publicava notícias do país e internacionais, comentários à actualidade nacional por vários redactores (entre os quais se contavam jornalistas, escritores e outras figuras do meio artístico), reportagem desportiva, crónica mundana e rubricas de teatro, cinema, música, artes plásticas e literatura. A secção de artes e espectáculos e a secção de música fizeram parte do jornal desde os primeiros números. Nestas secções incluíam-se a crítica de teatro e a crítica

---

5. O assunto é discutido na série de crónicas “A música e a criança”, publicada entre 1942 e 1944 na revista *Os Nossos Filhos*. Cf. Calado, M. (2016). O discurso de Francine Benoît sobre o canto coral na revista «Os Nossos Filhos». In Z. O. Castro & P. G. Ribeiro (Eds.), *Falar de Mulheres dez anos depois* (pp. 171-184). V. N. de Famalicão: Húmus.

de música, notícias sobre temporadas e companhias de teatro, bem como agenda de espectáculo, algumas entrevistas e artigos.

Como foi referido, no decorrer desta primeira década, e sobretudo a partir de 1926, a presença de Francine Benoît no *Diário de Lisboa* manifestou-se com bastante regularidade, ao ritmo dos calendários e temporadas de teatros, instituições e sociedades de concertos. Nas edições do jornal, sucediam-se a crítica a concertos sinfónicos, récitas de ópera, recitais de piano e violino e audições de alunos, realizados em diversos espaços da capital.

## II. CARACTERÍSTICAS DA CRÍTICA MUSICAL DE FRANCINE BENOÎT

A colaboração de Francine Benoît no *Diário de Lisboa* consistiu na sua maioria em crítica a espectáculos de música, contando-se em menor número a publicação de artigos. Note-se, contudo, que numa crítica de música podem ser abordados assuntos externos ao espectáculo, que são motivados por este e que o autor considera pertinentes. Isso verifica-se em algumas das críticas de Benoît, nomeadamente na crítica a um concerto pela Banda dos Bombeiros Municipais de Lisboa, que a autora aplaude por ter sido de entrada livre, aproveitando então para alertar para a importância de haver teatros que permitam concertos com entradas a preços “verdadeiramente populares” ou mesmo grátis (Benoît, 1927f). Aborda também questões relacionadas com o repertório das temporadas de ópera, escrevendo, por exemplo, numa crítica às récitas de *Tosca*, de Puccini, e de *Lucia di Lammermoor*, de Donizetti, que tem verificado em Lisboa um decréscimo do gosto pelo teatro lírico, apelando a uma renovação do repertório, o que se pode entender como um apelo à apresentação de mais obras contemporâneas (Benoît, 1929c). Dificuldades impostas pela falta de um corpo coral estável e de qualidade na execução de obras líricas e corais-sinfónicas também atravessam diversas críticas, como se lê a propósito de uma récita de *Madama Butterfly*, de Puccini:

À margem da orquestra, um grave problema é o problema do corpo coral; nalgumas obras, haverá «somente» a pena de não tirar partido e dificultar a condução estética da partitura; noutras, porém, crescem as conseqüências,

e se não há desastre fica-se com a impressão de milagre... Francamente não achamos melhorias do ano passado para este ano, e bem era preciso que se convencessem da sua doença e a tratassem com coragem. (Benoît, 1930a)

Numa carta endereçada a Fernando Lopes-Graça, Francine Benoît observa a certo momento como se empenha na escrita de crítica musical no *Diário de Lisboa*, “onde a informação com apreciações leves é quanto basta para a necessidade do jornal” (Benoît, 1937). Apesar de simplificar o trabalho de escrita de crítica musical, a observação não deixa de ser certa, pois, de facto, as suas críticas compõem-se de apreciações “leves”, ou seja, de impressões que descrevem o carácter dos intérpretes ou a sonoridade das obras escutadas, sem entrar em detalhes de análise musical e sem usar terminologia demasiado especializada. É um tipo de crítica musical que pretende comunicar com os leitores, independentemente da literacia musical que possuam, e que preenche as necessidades de um periódico como o *Diário de Lisboa*, dirigido a uma faixa larga da população, sobretudo da classe média da capital – José Augusto-França caracteriza-o como o “jornal modelo de todos os lares burgueses” (França, 1992, p. 90) –, a mesma que poderá ter algum interesse nos concertos noticiados e criticados e poder de compra para os frequentar.

Como mencionado na introdução deste artigo, a generalidade das críticas de música assinadas por Benoît que tenho recolhido estruturam-se em torno de dois elementos: comentários aos intérpretes do concerto e/ou comentários às obras tocadas, a que se acrescentam frequentemente observações sobre a reacção do público (aplausos entusiásticos, sala cheia, etc.) e, no caso de récitas de ópera, algumas observações à cenografia.

Na crítica ao desempenho dos músicos que se apresentaram em concerto, Benoît observa características de interpretação e de técnica. Os comentários podem mencionar características dos músicos que dizem respeito às suas aptidões técnicas, como por exemplo: a dedilhação “clara e segura” da pianista Matilde Nunes (Benoît, 1926d) ou a “firmeza e afinação dos agudos, dos harmónicos, e a macieza do jogo de arco” do violinista Herberto Aguiar (Benoît, 1932c). Ligam-se, portanto, a factores de agilidade, equilíbrio, articulação, dedilhação, segurança, dicção, etc., e que, à partida, distinguem um músico completo de um músico mediano ou mau. Por outro lado, os comentários centrados na interpretação dizem respeito ao modo

como o músico reagiu e transmitiu a obra tocada. De um modo geral, são comentários que focam aspectos de sonoridade, emoção e expressividade, estrutura da interpretação, originalidade e transposição da linguagem ou estética do compositor (relacionando-se com noções de respeito e adequação à obra). Por exemplo, Florica Cristoforeanu, como «Carmen» na ópera de Bizet, “representa com violência e carácter. Na cena das cartas, no 3.º acto, foi deveras impressionante” (Benoît, 1926d); Mercedes Capsir, em *O Barbeiro de Sevilha*, foi uma “Rosina friamente maliciosa, com o brilho da mocidade triunfante nos olhos e um sorriso leve a bailar na frescura dos lábios ingênuos...” (Benoît, 1927b); a orquestra dirigida por Pedro de Freitas Branco foi “marcial” na abertura de *Egmont* de Beethoven (Benoît, 1931a); “Chopin foi pouco Chopin”, na interpretação de Eurico Tomaz de Lima (Benoît, 1931c), o qual, numa outra ocasião, revelou “emoção, compreensão, seriedade, bom gosto” (Benoît, 1928b); 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” (Benoît, 1932a); Varela Cid tocou a *Berceuse* de Chopin com “leveza e sedução”, apesar de ter notado “desigualdade de ritmos” (Benoît, 1927b).

Em relação às obras do programa de concerto, Benoît procura caracterizar o ambiente sonoro das peças fazendo a evocação de um espaço geográfico-musical (por vezes associado a ideias de exotismo) ou referência a características de composição do autor e enquadrando-a na produção do compositor, numa corrente estética ou período histórico, por vezes servindo-se de comparações, para evidenciar aspectos mais relevantes das obras. Por exemplo, a 5.ª Sinfonia de Glazunov, em estreia, é descrita como “uma obra romântica, sem o frémito doentio ou então a viveza endiabrada de muita música eslava, – muito equilibrada de forma” (Benoît, 1926c); a abertura de *Príncipe Igor*, de Borodine, é definida como possuindo “colorido fortemente oriental” (Benoît, 1929a); o *Rondó arlequinesco*, de Busoni, revela “um conhecer de orquestra e um compositor equilibrado e engenhoso” (Benoît, 1929a); e sobre *Turandot*, de Puccini, em audição no Coliseu, escreve:

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 quase

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 cenas poéticas a alternar com a vivaz naturalidade de outras cenas pitorescas ou coloridas ou evocativas... (Benoît, 1929d)

Além deste tipo de comentários, nas críticas de Benoît encontram-se também termos que descrevem sensações e ideias transmitidas pela música – como, aliás, se lê no excerto acima transcrito, extraído da crítica à ópera *Turandot*, e no qual são usados substantivos como “brusquidão”, “artificialismo”, “franqueza”, “simplicidade”, “banalidade”, “naturalidade”, “pitoresco” e “colorido” para tentar explicar aspectos da música do drama lírico de Puccini. Noutros exemplos, a sonata op. 78 de Beethoven é “ora meiga, ora graciosa, ora cintilante” (Benoît, 1927a); o Trio op. 65 de Dv rak é “dramático” (Benoît, 1929b); o *Liebeslieder* op. 52 de Brahms, “delicioso” (Benoît, 1933c); *Na fonte dos amores* é de “índole mística” e o poema sinfónico *Alcácer* é de uma “poesia requintada e penetrante”, ambos de Ruy Coelho (Benoît, 1926a).

A descrição de obras a partir de vocabulário corrente poderá permitir ao leitor entender melhor não só características da obra como sensações e estados que esta transmite (segundo as impressões do crítico), assim como, de um modo geral, qual foi o ambiente musical do concerto. Um texto mais acessível à compreensão de todos os leitores permite que o objectivo de comunicação da crítica musical seja cumprido e confirma também a perspectiva de Griffiths sobre a linguagem da crítica musical, segundo a qual é por vezes mais eficaz uma metáfora do que qualquer descrição técnica: “Quoiqu’il en soit, une métaphore bien tournée sera sans doute beaucoup plus éloquent que n’importe quelle description technique” (Griffiths, 2004, p. 1061). Contudo, o vocabulário usado é muitas vezes abstracto e subjectivo às impressões pessoais de quem escreve sobre as peças ouvidas. Estas impressões resultam da familiaridade que Benoît possa ter com as obras e compositores tocados, assim como da percepção criada pela autora ao ouvir aquela interpretação da obra em particular. Da mesma forma que o interesse por uma obra pode crescer perante a audição de uma execução exemplar, uma interpretação descuidada pode deturpar a percepção de uma obra menos conhecida para o ouvinte.

### III. A FUNÇÃO EDUCATIVA NA CRÍTICA MUSICAL DE FRANCINE BENOÎT

No debate teórico sobre crítica musical, vários autores (nomeadamente Carroll, 2009; Schick, 1996; Ferreira, 1995) têm-se questionado sobre qual o papel da crítica musical. As ideias mais repetidas são de que a crítica orienta os leitores para formas de escutar e entender as obras tocadas, serve de guia para a escolha dos espectáculo a assistir ou das gravações a comprar e tem uma função educadora na medida em que interpreta o concerto e as obras tocadas, servindo de mediadora entre compositores/artistas e público. As características observadas em críticas de música de Francine Benoît permitem-nos enquadrá-las no princípio de que a crítica deverá ajudar o leitor a compreender as obras ouvidas e a apreciar ou decodificar o espectáculo de música. É uma posição que ela mesma considerava necessária e intrínseca ao papel da crítica musical. Num artigo escrito para a revista *Ilustração*, com a qual colaborou entre final de 1927 e 1928, expõe que o papel do crítico deve ser o de porta-voz e orientador do público, pelo que deve também ter em atenção a quem se dirige para ser compreendido. Para a autora, o acto de criticar serve, portanto, para apontar defeitos e qualidades, elucidar o público sobre a obra e/ou sobre o artista que ouviu, aconselhar os intérpretes a melhorarem as suas capacidades, servir a verdade e orientar o gosto do público (Benoît, 1928a).

No conjunto das críticas de Benoît recolhidas no *Diário de Lisboa*, é possível observar que a descrição de características e do ambiente das obras é mais destacada em críticas a concertos que incluem no programa obras em primeira audição. Esta característica é visível na recepção da *Missae Solene*, de Beethoven, da oratória *Les Béatitudes*, de César Franck, da *Paixão Segundo S. Mateus*, de J. S. Bach, de *Orfeu*, de Monteverdi, e do *Requiem*, de Mozart, obras estreadas em Portugal entre 1927 e 1933<sup>(6)</sup>. Trata-se de obras corais-sinfónicas da autoria de compositores de referência da História da

6. Na verdade, pelo menos o *Requiem* de Mozart já tinha sido tocado anteriormente em duas ocasiões: em 1816, a assinalar o falecimento da rainha D. Maria I, e a 30 de Outubro de 1823, na Igreja dos Italianos, em Lisboa, em celebração das exéquias do Papa Pio VII (Brito & Cranmer, 1990, pp. 46-47). O concerto de execução do *Requiem* em 1933 incluiu também as estreias modernas da abertura da ópera *Amor Industrioso* de João de Sousa Carvalho e um concerto para cravo e orquestra de Carlos Seixas.

Música Ocidental e as suas estreias em Lisboa inserem-se num interesse pela descoberta de um passado musical e divulgação de um “cânon universal” (Silva, 2004, p. 44). No entanto, nenhuma destas obras foi apresentada na íntegra no concerto de estreia e *Orfeu* foi apresentado na versão reduzida de Vincent d’Indy, datada de 1904.

A estreia destas obras foi preparada tanto no *Diário de Lisboa* como noutros jornais diários contemporâneos, entre os quais *O Século*, o *Diário de Notícias*, o *Diário da Manhã* ou o *Jornal do Comércio*, com a publicação de notícias e alguns artigos e entrevistas que destacam o valor das obras e dos compositores, com o objectivo de informar sobre o acontecimento e despertar o interesse do público. No *Diário de Lisboa*, foram publicadas uma entrevista com Fernando Cabral, na semana anterior à estreia de *Les Béatitudes* (“A música – A obra de César Franck *Béatitudes*”, 1929), e outra com Mário de Sampaio Ribeiro, dias antes da audição da *Paixão Segundo S. Mateus* (“A música – A Paixão segundo S. Mateus vai ser executada em S. Carlos”, 1931). Encontram-se igualmente artigos de Francine Benoît, antecipando os concertos de estreia da *Missa Solene*, da *Paixão Segundo S. Mateus* e do *Requiem*. Nestes, Benoît aborda alguns aspectos históricos das obras, nomeadamente a ocasião para a qual foram escritas ou o momento da vida e obra do compositor em que se enquadram, conforme se pode ler no excerto sobre o *Requiem*, de Mozart: “sendo, como é, uma missa de defuntos, escrita na despedida de uma vida que não foi tão luminosa como a obra que nos legou (...)” (Benoît, 1933a). Ou neste segmento da recepção da *Missa Solene*:

na próxima noite de segunda-feira devem cantar-se em S. Carlos, em 1.<sup>a</sup> audição em Portugal, o Kyrie, o Sanctus, o Benedictus e o Agnus Dei, do imperecível monumento erguido por Beethoven à glória de Deus e destinada à cerimónia de instalação do arquiduque Rodolfo, como Cardeal de Olmutz. A «Missa em ré» – que, completa, inclui ainda o Glória e o Credo – foi começada por Beethoven em 1818, e acabada só em 1822, isto é, dois anos depois da cerimónia a que era destinada. (Benoît, 1927c)

Nestes textos, Benoît evoca também conceitos de universalismo da música e de humanidade que, segundo a autora, as obras transparecem. A ideia é de que são obras intemporais e que podem ser compreendidas por todos quantos as escutem:

Não é preciso ser cristão no sentido concreto do termo para ser-se subjugado pela sinceridade, a elevação, a riqueza de Bach. A «Paixão Segundo S. Mateus», como muitas «cantatas» e muitos corais soltos, foi porventura escrita para cumprir as obrigações dum determinado lugar destinado a um determinado culto, mas a verdade é que foi incomparavelmente mais longe, e através dela Deus fala ao coração de cada um sem lhe perguntar primeiro quais os cânones da sua fé. (Benoît, 1931d)

O «Requiem» opõe qualidades dramáticas e musicais que devem encontrar o caminho de todos os corações. A linguagem de Mozart, mesmo quando substitui a sua luminosidade e a sua transparência, quase únicas na expressão musical, para as sombras, as tormentas e as aflições, nunca exige um esforço auditivo, nunca aniquila. (Benoît, 1933a)

Em síntese, são artigos de carácter informativo que procuram servir de introdução à audição das obras e, por isso, orientar os leitores na recepção das mesmas.

Também nas críticas aos concertos de estreia de *Missa Solene*, *Les Béatitudes* e *Requiem*, Benoît atenta em algumas características e explicações sobre as obras (as críticas a *Paixão Segundo S. Mateus* e *Orfeu* incidem principalmente na descrição e avaliação do desempenho dos intérpretes, maestro, solistas, coro e orquestra). A tarefa é assumida assim na crítica ao concerto de estreia de *Les Béatitudes*:

Vamos a uma explicação rápida do assunto, para elucidação dos que gostam de ser elucidados: as “Béatitudes” são as oito consolações apregoadas por Cristo, cada uma delas tomada como leme espiritual, poético e dramático, isto é: erguidas numa sequência de oito como poemas sinfónicos (precedidos dum prólogo), com coros e solos, onde paira a palavra de Cristo, vivem e agem Nossa Senhora, os Anjos, o Espírito do Mal e a Humanidade. (Benoît, 1929e)

As palavras de entusiasmo na crítica a *Missa Solene* transmitem a ideia de que Benoît apreciou bastante a obra e a sua interpretação. A autora compara a obra de Beethoven a outras obras de temática religiosa, enquadrando-a assim numa possível linhagem histórica, na qual avultam nomes do Renascimento, Barroco e Classicismo, e numa tradição musical:

Da obra em si, o que se pode dizer em tão pouco espaço?... Que ela é a máxima expressão do amor divino, da fé, e dos dramas do coração que ora, espera, implora e louva... Não iremos até afirmar que Beethoven foi o primeiro a pôr emoção e dramatização nas ilustrações musicais da liturgia, pois temos presentes os lamentos de certos motetos do século XVI e XVII – Palestrina, Vittoria, Lassus, Schütz – a dor toda humana de certo «Crucifixos», de Bach, do *Requiem*, de Mozart; a tragédia grandiosa das «Oratórias» de Haendel – mas Beethoven não é menos elevado por isso!... (Benoît, 1927d)

Sobre *Orfeu*, Benoît enfatiza a emoção “sincera e forte” da obra e comenta como a música enfatiza a narrativa, tanto pela prosódia e dramatização, como pelo emprego de timbres variados da orquestra. Porém, embora inicie o texto fazendo menção a uma monografia de Henry Prunières sobre o compositor, parece-me que não desenvolve melhor a apreciação da obra por não se sentir ainda à vontade, terminando o texto com a afirmação: “Pela nossa parte, desejávamos vivamente uma nova audição do Orfeu, que pertence às obras cuja beleza cresce em vez de minguar com o conhecimento mais aprofundado, e que tem na direcção global do dr. Ivo Cruz a mais honrosa das realizações – conforme já frisámos acima” (Benoît, 1932b). A citação que Benoît faz do estudo de Prunières, aliás bastante sintética, parece-me servir principalmente para salientar o lugar de Monteverdi na História da Música e, assim, reforçar a decisão de Ivo Cruz de apresentar uma obra do compositor habitualmente ausente das salas de concerto e possivelmente desconhecido da maioria do público.

No seu magnífico estudo sobre Monteverdi, Henry Prunières – de acordo, de resto, com Vincent d’Indy e com Hugo [R]iemann – constata em primeiro lugar que o Orfeu é, incontestavelmente, uma obra-prima da Riforma Melodrammatica, e em último lugar que Monteverdi pôs ao serviço da forma nova da tragédia recitativa todas as possibilidades técnicas ao alcance do seu génio. (Benoît, 1932b)

No concerto de estreia do *Requiem*, de Mozart, foram também tocadas a abertura de *Amor Industrial*, de Sousa de Carvalho, e o concerto para cravo, de Carlos Seixas, numa interpretação considerada “memorável” (Benoît, 1933b). No decorrer da crítica, Benoît localiza temporalmente as

obras dos dois compositores portugueses, identificando-as como representando o “bom estilo do século XVIII”, mas ainda assim actuais e capazes de respirar depois de tanto tempo em silêncio, e escreve sobre o concerto de Seixas: “Todos ficaram suspensos dos ténues acordes do cravo, dos seus delicadíssimos fio melódicos – como se a vida de hoje, retida a respiração, acabasse por suspender-se, para que respirasse mais consoladamente a vida que atravessou dois séculos sobre um papel pautado desencantado na biblioteca da Ajuda, pelo dr. Ivo Cruz” (Benoît, 1933b). De seguida, caracteriza estilisticamente o concerto, fazendo referência a uma certa influência de Domenico Scarlatti em Seixas.

A ideia de que a crítica musical pode ter efeitos educativos é visível também em comentários de Benoît sobre o desempenho dos intérpretes do concerto, pois a crítica pode funcionar como um meio de chamar a atenção do músico para aspectos que deva melhorar, manter ou modificar. Schick sintetiza que, na crítica musical, mais do que comentários negativos e directos, são os comentários indirectos e simples, como que lições informais, que têm a possibilidade de ser mais eficazes:

Lessons that are simple and indirect, as suggested by statements like «The left hand was too soft», «The tenor was flat», and «The pianist’s octaves lacked the needed power», are clearly acceptable. Indeed, criticism would stop dead in its tracks if it couldn’t say such things. But direct instructions giving details about how something should be done are another matter. (Schick, 1996, p. 27)

Benoît nunca escreve simplesmente que o músico A ou B foi bom ou mau, ela não adjectiva assim as interpretações, nem afirma categoricamente que o músico não tem capacidade, mas avisa, se julgar pertinente, que é necessário trabalhar, sublinhando a importância do método. Veja-se, a título de exemplo, a crítica feita ao cantor Edgardo Duarte de Almeida, que se ia estrear no palco do Coliseu. Benoît chama a atenção do cantor para a necessidade de aperfeiçoar o registo grave e aconselha-o a ser persistente e consciencioso no seu treino:

Como cantor, tem bastante volume de voz para não ficar deslocado na cena lírica, tanto mais que não lhe deve ser impossível nem difícil 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. (Benoît, 1931b)

Na crítica a um recital de canto e piano, observa: “Corina Freire sabe cantar, está num completo à-vontade e a qualidade da sua voz é rara entre nós; mas gostaríamos de mais vibração e alguma profundidade de expressão – mais música na alma!...” (Benoît, 1927e). E, num recital de música de câmara com a participação de vários músicos, comenta sobre o violinista Flaviano Rodrigues:

Quere-nos parecer que, interpretativamente, Flaviano Rodrigues poderia se quisesse dar ainda mais largueza às frases, mais acentuação expressiva, procurar mais a valorização dos contrastes. Tecnicamente, agrada-nos mais talvez a mão que dedilha do que a mão do arco, mas percebe-se logo o artista sério, honesto – e o modo como se ouve no «Perpetuo Mobile» valeu bem a frenética salva de palmas. (Benoît, 1930b)

## CONCLUSÃO

Além de dados informativos (local, repertório tocado e intérpretes), a crítica musical escrita por Benoît incidia maioritariamente na avaliação de aspectos técnicos e de interpretação dos músicos que se apresentavam em concerto e na apreciação de obras tocadas. Referências a comportamento e reacções de público, às condições da sala de concerto, à temporada de música, e.o., são assuntos que também podiam ser lidos em várias das suas críticas musicais.

Conforme observado, as críticas musicais de Benoît tinham um conteúdo educativo na forma como a autora procurava descrever, caracterizar e explicar as obras tocadas e como se dirigia indirectamente a músicos ao avaliar o seu desempenho, com vista a aconselhá-los a melhorar ou a corrigir a sua técnica. Este tipo de advertências tem mais significado quando dirigido a músicos em final de formação ou início de carreira, pois evidencia ainda mais o efeito que a autora pretendia alcançar. No entanto, pode questionar-se até que ponto a crítica musical cumpria, efectivamente, uma

função pedagógica. A resposta não é fácil, logo à partida por não haver muitos dados que revelem quem lia os jornais e, em particular, a quem chegava a secção de música. A partir de cartas publicadas em periódicos em reacção a alguma observação feita por críticos de música, percebe-se que estes textos eram lidos por intérpretes e compositores, para quem estes comentários mais pedagógicos sobre obras e formas de interpretar uma peça musical podiam ter algum interesse e efeito. Porém, neste momento da investigação, não é possível medir o impacto que estas críticas tinham noutros leitores. Creio, no entanto, que poderiam ter significado, pois repare-se ainda que a função educativa da crítica musical não se esgota na explicação de aspectos das obras tocadas em concerto ou nas chamadas de atenção dirigidas a músicos. Espelha-se também na introdução e familiarização dos seus leitores a um vocabulário musical de conceitos, de nomes de figuras da História da Música e de dados históricos, bem como na habituação do leitor a modos de apreciar os concertos e escutar a obra musical, de maneira a formar públicos mais atentos e, idealmente, críticos.

Também a falta de dados comparativos e de mais estudos sobre a crítica musical praticada em Portugal nesta época dificulta uma análise mais detalhada e comparativa das características identificadas nas críticas de música de Benoît e nas de outros autores seus contemporâneos. A título de exemplo, podem considerar-se as críticas de Fernando Lopes-Graça a concertos que assistiu em Paris e publicadas na *Revista de Portugal*. Lopes-Graça descreve, analisa e transmite a sua opinião sobre as obras ouvidas, em muitos casos certamente pouco conhecidas do público português, não fazendo qualquer referência aos intérpretes. É um estilo de escrita que pode ser entendido como pedagógico porque apresenta e explica as obras aos seus leitores, mas que no caso de Lopes-Graça resulta, sobretudo, do interesse do compositor por um repertório musical específico. Pelo contrário, a preocupação didáctica de Francine Benoît é revelada, sempre que se justifique, em críticas de música, independentemente das peças tocadas (embora, como apontado, seja mais comum em críticas a obras em primeira audição) ou do intérprete.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Benoît, F. (1926a, Março 11). A música – O festival Ruy Coelho. *Diário de Lisboa*, p. 2.
- Benoît, F. (1926b, Abril 2). A música – Concerto Matilde Nunes. *Diário de Lisboa*, p. 4.
- Benoît, F. (1926c, Dezembro 2). A música – S. Luiz; Gimnasio. *Diário de Lisboa*, p. 2.
- Benoît, F. (1926d, Dezembro 14). Em S. Carlos – “Carmen”. *Diário de Lisboa*, p. 2.
- Benoît, F. (1927a, Março 11). Um centenário – As sonatas de Beethoven e os concertos Viana da Mota. *Diário de Lisboa*, p. 4.
- Benoît, F. (1927b, Maio 5). A música – “Palhaços” e “Cavalaria”; “Barbeiro de Sevilha”. *Diário de Lisboa*, p. 2.
- Benoît, F. (1927c, Maio 27). A música – A Missa em Ré de Beethoven e uma récita de beneficência. *Diário de Lisboa*, p. 2.
- Benoît, F. (1927d, Junho 4). Em S. Carlos – A Missa em Ré. *Diário de Lisboa*, p. 2.
- Benoît, F. (1927e, Junho 9). A música – Alice Ogando-Corina Freire. *Diário de Lisboa*, p. 2.
- Benoît, F. (1927f, Julho 7). Teatro S. Luiz – O concerto da Banda dos Bombeiros Municipais de Lisboa. *Diário de Lisboa*, p. 5.
- Benoît, F. (1928a, Junho 1). Crítica e críticos musicais. *Ilustração*, p. 36.
- Benoît, F. (1928b, Julho 10). A música – Eurico Tomaz de Lima. *Diário de Lisboa*, p. 2.
- Benoît, F. (1929a, Janeiro 8). Orquestra sinfónica – O concerto de sábado no Tivoli. *Diário de Lisboa*, p. 5.
- Benoît, F. (1929b, Março 14). A música – O concerto de música checoslovaca. *Diário de Lisboa*, p. 2.
- Benoît, F. (1929c, Abril 4). A música – As óperas “Tosca” e “Lucia de Lammermoor”. *Diário de Lisboa*, p. 2.
- Benoît, F. (1929d, Maio 21). A música – A estreia da ópera “Turandot” no Coliseu dos Recreios. *Diário de Lisboa*, p. 2.
- Benoît, F. (1929e, Maio 24). A música – A obra-prima de César Franck “Beatitudes”. *Diário de Lisboa*, p. 2.
- Benoît, F. (1930a, Maio 2). A música – A ópera no Coliseu. *Diário de Lisboa*, p. 2.
- Benoît, F. (1930b, Maio 7). A música – Concerto Flaviano Rodrigues. *Diário de Lisboa*, p. 2.
- Benoît, F. (1931a, Março 17). A música – George Enesco nos concertos do Tivoli. *Diário de Lisboa*, p. 2.
- Benoît, F. (1931b, Abril 24). A música – Edgardo Duarte de Almeida. *Diário de Lisboa*, p. 3.
- Benoît, F. (1931c, Junho 4). A música – Os últimos concertos. *Diário de Lisboa*, p. 3.
- Benoît, F. (1931d, Junho 12). A música – Uma obra e um chefe. *Diário de Lisboa*, p. 3.
- Benoît, F. (1932a, Fevereiro 22). A música – Concerto Elisa Reis. *Diário de Lisboa*, p. 3.

- Benoît, F. (1932b, Março 18). A música – O “Orfeu”, de Monteverdi. *Diário de Lisboa*, p. 3.
- Benoît, F. (1932c, Dezembro 24). A música – Concerto Herberto de Aguiar. *Diário de Lisboa*, p. 11.
- Benoît, F. (1933a, Fevereiro 11). O “Requiem” de Mozart. *Diário de Lisboa*, p. 3.
- Benoît, F. (1933b, Fevereiro 22). Um concerto memorável. *Diário de Lisboa*, p. 3.
- Benoît, F. (1933c, Março 17). A música – O segundo concerto da Academia dos Amadores de Música em S. Carlos. *Diário de Lisboa*, p. 2.
- Benoît, F. (1937, Junho 5). *Carta de Francine Benoît para Fernando Lopes-Graça*. Espólio de Fernando Lopes-Graça (cpb\_034\_009). Museu da Música Portuguesa, Estoril.
- Braga, H. (2013). *De Francine Benoît e algumas das suas redes de sociabilidade: invisibilidades, género e sexualidades entre 1940 e 1960*. Dissertação de mestrado. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.
- Brito, M. C., & Cranmer, D. (1990). *Crónicas da vida musical portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Calado, M. (2011). *Francine Benoît e a cultura musical em Portugal: estudo das críticas e crónicas publicadas entre 1920's e 1950*. Dissertação de mestrado. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.
- Carroll, N. (2009). *On criticism*. Londres: Routledge.
- Ferreira, V. (1995). Do lugar da crítica. *Análise social*, 134, 977-1022.
- França, J. A. (1992). *Os anos vinte em Portugal: estudo de factos sócio-culturais*. Lisboa: Presença.
- Freitas Branco, L. (1927, Fevereiro 16). *Carta de Luís de Freitas Branco para Francine Benoît*. Espólio de Francine Benoît (N33/27). Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa.
- Freitas Branco, L. (1928, Janeiro 28). A música – Salão do Conservatório. *Diário de Lisboa*, p. 2.
- Griffiths, P. (2004). Objectifs de la critique musicale. In J. J. Nattiez (Ed.), *Musiques Encyclopédie pour le XXème siècle, 2 – Les Saviors musicaux* (pp. 1057-1070). Paris: Actes Sud/Cité de la Musique.
- A música – A obra de César Franck “Béatitudes” (1929, Maio 18). *Diário de Lisboa*, p. 2.
- A música – A “Paixão segundo S. Mateus” vai ser executada em S. Carlos (1931, Junho 2). *Diário de Lisboa*, p. 3.
- Schick, R. (1996). *Classical Music Criticism: With a chapter on reviewing ethnic music*. Oxfordshire: Routledge.
- Silva, M.D. (2004). O projecto nacionalista do Renascimento Musical (1923-1946). *Ler História*, 46, 27-57.

Tengarrinha, J. (2006). *Imprensa e opinião pública em Portugal*. Coimbra: Minerva.

Vieira, A. S. (2011). *Estudio de la actividad musical, compositiva y critica de Francine Benoit*. Tese de Doutoramento. Facultad de Geografía e Historia, Universidade de Salamanca, Espanha.

Recepção: 03/07/2018

Aceite para publicação: 16/10/2018