



IV SÉRIE
VOLUME III
Trimestral
750\$00

Arte Musical

JUVENTUDE
MUSICAL
PORTUGUESA

Nº 12

Julho | Setembro 1998



IV SÉRIE
VOLUME III



N.º 12

Julho | Setembro 1998

REVISTA DE
**ENSAÍSMO,
NOTICIÁRIO
E
CRÍTICA**

Propriedade da
**JUVENTUDE
MUSICAL
PORTUGUESA**

Directora:
Helena Rodrigues
Directora Adjunta:
Sara Monteiro
Redactor Principal:
José João Leiria

Na capa:
Michael Zilm



**JUVENTUDE
MUSICAL
PORTUGUESA**

SUMÁRIO

EDITORIAL	4
MICHAEL ZILM, A ARTE DE BEM DIRIGIR TODA A MÚSICA por António Jorge Marques e Helena Rodrigues	5
1958-1998: 40 ANOS DE MÚSICA CONTEMPORÂNEA EM PORTUGUAL por Sérgio Azevedo	19
O MISTÉRIO DA FILARMONIA TESTEMUNHOS PARA UM "PROCESSO-CRIME" PÓSTUMO por Sidónio de Freitas Branco Paes	46
HISTÓRIAS DA MÚSICA	101
INTERPRETAÇÕES	102
MÚSICOS JOVENS	104
ACONTECIMENTOS MUSICAIS	107
CRÍTICA	129
NOTICIÁRIO	146
AGENDA MUSICAL	150

ARTE MUSICAL

Ficha Técnica

Publicação Trimestral
N.º 12 * Julho/Setembro de 1998
Preço deste número: 750\$00
Assinatura anual: 2500\$00

Directora: Helena Rodrigues
Directora Adjunta: Sara Monteiro
Redactor Principal: José João Leiria

Colaboraram neste número:
André Cameron, António Gonzalez, António Jorge Marques, Cristina Fernandes, Filipe Carvalheiro,
Francisco Monteiro, José Atalaya, José Mesquita Lopes, Manuel Pedro Ferreira, Maria Elisabeth Lucas,
Maria Helena Vieira, Mário Vieira de Carvalho, Sidónio Paes, Sérgio Azevedo, Teresa Cascudo

Assistente de produção: João Borges de Azevedo

Ilustrações: H. Mourato

Design: B2, Atelier de Design: Salette e José Brandão

Revisão: Catarina Latino

Secretária: Clárisse Santos

Redacção e Administração: Rua Rosa Araújo, 6, 3.º
* 1250 Lisboa * Tel. (01) 357 31 31 * Fax. 354 33 30
Propriedade da Juventude Musical Portuguesa
Internet: juv@mail.telepac.pt

Pré-impressão e Impressão: Textype - Artes Gráficas, Lda.
Estrada de Benfica - 212-A - 1500 Lisboa

Tiragem: 3000 exemplares
Depósito Legal N.º 92 421/96 SGMJ / NEROCS 100 592
JMP 200 591

Correio Editorial

Era uma vez um menino, tinha cinco anos, cabelos clarinhos, um pouquinho gorduchinho e, tal como todas as crianças, corria, tropeçava, ria. Tinha cinco anos e fez um desenho. Levou o punho ao papel, riscou, forçou a folha. Apareceram traços. E depois, o lápis e o papel portaram-se como reagentes químicos nas mãos de um Aladino. Mas, por acaso, o menino chamava-se Michael. Tinha cinco anos, e modelava, em rabiscos, sonhos de menino e a vida própria que habita as folhas de papel cavalinho. Fez um boneco. O menino, de cinco anos, brincou com o rasto dos lápis de cor e então os rabiscos pegaram nele, e intrometeram-se com a vontade e os sonhos e o destino do boneco. E pegando nas mãos do menino, de cinco anos, o boneco seguiu a vontade dos traços, do papel cavalinho e dos lápis de cor. Depois, por mera iniciativa das vontades circulantes ou por cumprimento dos destinos que pairam à roda dos desenhos das crianças de cinco anos, surgiu uma figura de dança viva no plano do papel. E todos viram que o que lá estava era, afinal, um maestro.

O desenho, esse, não se sabe, terá ficado guardado num álbum de memórias ou apenas na memória. O certo é que, um dia mais tarde, a figura espalmada se fartou da pose deitada a que obrigam as folhas de papel cavalinho. Soergueu-se, então, e foi intrometer-se na vontade e nos sonhos do antigo menino. Completou-lhe o nome, chamou-lhe Zilm. E não mais o largou, porque as figuras desenhadas são terríveis: quando se levantam do papel cavalinho para andar por aí é porque estão mesmo decididas a tornarem-se naquilo que pensam que são. Sabe-se que, nas mãos dos meninos, quando desenha, o destino fá-lo com dedos de véu. Por isso, quando estas coisas sucedem com desenhos de menino nas mãos do destino – ainda que o parto das figuras e dos bonecos pareça coisa pura e leve – o caso torna-se sério.

Caro leitor, esta é apenas uma das histórias que poderá deixar-se ouvir a partir da entrevista a Michael Zilm apresentada neste número da *Arte Musical*. Por lapso, ficaram de fora indiscrições acerca de carrinhos de corda e filas de soldadinhos de chumbo. (No meu imaginário, na infância de todos os maestros tem que haver – ou então não pode haver – brincadeiras com objectos de animação.) Terei, entretanto, que revelar o perturbador silêncio que se seguiu a algumas das questões formuladas. Absolutamente cúmplice com a demonstração de um tempo vivido, realmente, no domínio da percepção e dos sentidos. Suave estranheza a do silêncio quando sobre um tempo de ordem musical: silêncio táctil, concêntrico, espacial.

Só uma criança, a folha de papel cavalinho, o papel branco, podem fazer da Música um desenho ouvido em tela de silêncio... Só esta estranha proximidade entre o som e a sua ausência pode fazer pensar que há mística bastante em acreditar que não faz falta escutar coisa alguma. Tínhamos, pois, que lhe dar título de infante. ● HELENA RODRIGUES

MICHAEL ZILM

A Arte de bem Dirigir toda a Música



O maestro, num ensaio com a Orquestra Gulbenkian

Do alto dos seus quase dois metros, Michael Zilm é não apenas grande mas também imponente, com uma presença dada a mudanças súbitas de humor. Nascido em 1957, as suas feições quase adolescentes, recortadas por uma melena loira e em desalinho, são amiúde atravessadas por um sorriso desconcertantemente traquina. O traço dominante e invulgar da sua figura é, no entanto, a determinação, a mesma que em finais dos anos 70 impressionou de tal maneira Herbert von Karajan que o levou a aceitá-lo como assistente, apesar de não ter qualquer formação em direcção de orquestra.

Maestro Convidado Principal da Orquestra Gulbenkian desde 1994, dirigiu em Abril passado o Concerto para Viola de Schnittke e a 2ª Sinfonia de Bruckner, e em Maio, durante os Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea, duas obras de Mauricio Kagel (primeiras audições em Portugal) e a estreia absoluta de *A Cidade Eterna* de João Pedro Oliveira. Foi na manhã de 17 de Abril, dia do habitual concerto de sexta-feira na Fundação Gulbenkian, que Michael Zilm, num inglês entrecortado por algumas palavras em alemão, falou de si próprio, da Orquestra Gulbenkian, de música (claro), e dessa muitas vezes misteriosa e incompreendida profissão de Maestro.

Era uma vez um menino, tinha cinco anos, cabelos clarinhos, um pouquinho gorduchinho e, tal como todas as crianças, corria, tropeçava, ria. Tinha cinco anos e fez um desenho. Levou o punho ao papel, riscou, forçou a folha. Apareceram traços. E depois, o lápis e o papel portaram-se como reagentes químicos nas mãos de um Aladino. Mas, por acaso, o menino chamava-se Michael. Tinha cinco anos, e modelava, em rabiscos, sonhos de menino e a vida própria que habita as folhas de papel cavalinho. Fez um boneco. O menino, de cinco anos, brincou com o rasto dos lápis de cor e então os rabiscos pegaram nele, e intrometeram-se com a vontade e os sonhos e o destino do boneco. E pegando nas mãos do menino, de cinco anos, o boneco seguiu a vontade dos traços, do papel cavalinho e dos lápis de cor. Depois, por mera iniciativa das vontades circulantes ou por cumprimento dos destinos que pairam à roda dos desenhos das crianças de cinco anos, surgiu uma figura de dança viva no plano do papel. E todos viram que o que lá estava era, afinal, um maestro.

O desenho, esse, não se sabe, terá ficado guardado num álbum de memórias ou apenas na memória. O certo é que, um dia mais tarde, a figura espalmada se fartou da pose deitada a que obrigam as folhas de papel cavalinho. Soergueu-se, então, e foi intrometer-se na vontade e nos sonhos do antigo menino. Completou-lhe o nome, chamou-lhe Zilm. E não mais o largou, porque as figuras desenhadas são terríveis: quando se levantam do papel cavalinho para andar por aí é porque estão mesmo decididas a tornarem-se naquilo que pensam que são. Sabe-se que, nas mãos dos meninos, quando desenha, o destino fá-lo com dedos de véu. Por isso, quando estas coisas sucedem com desenhos de menino nas mãos do destino – ainda que o parto das figuras e dos bonecos pareça coisa pura e leve – o caso torna-se sério.

Caro leitor, esta é apenas uma das histórias que poderá deixar-se ouvir a partir da entrevista a Michael Zilm apresentada neste número da *Arte Musical*. Por lapso, ficaram de fora indiscrições acerca de carrinhos de corda e filas de soldadinhos de chumbo. (No meu imaginário, na infância de todos os maestros tem que haver – ou então não pode haver – brincadeiras com objectos de animação.) Terei, entretanto, que revelar o perturbador silêncio que se seguiu a algumas das questões formuladas. Absolutamente cúmplice com a demonstração de um tempo vivido, realmente, no domínio da percepção e dos sentidos. Suave estranheza a do silêncio quando sobre um tempo de ordem musical: silêncio táctil, concêntrico, espacial.

Só uma criança, a folha de papel cavalinho, o papel branco, podem fazer da Música um desenho ouvido em tela de silêncio... Só esta estranha proximidade entre o som e a sua ausência pode fazer pensar que há mística bastante em acreditar que não faz falta escutar coisa alguma. Tínhamos, pois, que lhe dar título de infante. ● HELENA RODRIGUES

MICHAEL ZILM

A Arte de bem Dirigir toda a Música



O maestro, num ensaio com a Orquestra Gulbenkian

Do alto dos seus quase dois metros, Michael Zilm é não apenas grande mas também imponente, com uma presença dada a mudanças súbitas de humor. Nascido em 1957, as suas feições quase adolescentes, recortadas por uma melena loira e em desalinho, são amiúde atravessadas por um sorriso desconcertantemente traquina. O traço dominante e invulgar da sua figura é, no entanto, a determinação, a mesma que em finais dos anos 70 impressionou de tal maneira Herbert von Karajan que o levou a aceitá-lo como assistente, apesar de não ter qualquer formação em direcção de orquestra.

Maestro Convidado Principal da Orquestra Gulbenkian desde 1994, dirigiu em Abril passado o Concerto para Viola de Schnittke e a 2ª Sinfonia de Bruckner, e em Maio, durante os Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea, duas obras de Mauricio Kagel (primeiras audições em Portugal) e a estreia absoluta de *A Cidade Eterna* de João Pedro Oliveira. Foi na manhã de 17 de Abril, dia do habitual concerto de sexta-feira na Fundação Gulbenkian, que Michael Zilm, num inglês entrecortado por algumas palavras em alemão, falou de si próprio, da Orquestra Gulbenkian, de música (claro), e dessa muitas vezes misteriosa e incompreendida profissão de Maestro.

Na escola primária, quando me pediram para desenhar uma profissão, desenhei um maestro. Não sei porquê, mas desenhei um maestro...

Arte Musical: *Pertencendo a uma família de fortes tradições musicais, deve ter memórias talvez até anteriores ao seu nascimento... Quais são as memórias musicais mais antigas de que se lembra?*

Michael Zilm: Sobre isso nunca pensei, mas vou falar-lhe do ambiente familiar em que cresci, e depois talvez me lembre.

A família da minha mãe vem de Karlovy Vary (Karlsbad), na Boémia, perto da fronteira com a Alemanha. Foi uma cidade famosa no século XIX – passaram por lá Goethe, Beethoven, e Brahms no final da vida, para se tratar nas águas de reconhecidas propriedades medicinais. Existiram sempre várias orquestras em Karlovy Vary, e toda a minha família tocou nelas. O primeiro destes familiares foi percussionista, e amigo do filho de Mozart, o que não é estranho porque o filho de Mozart, Franz Xaver, vivia em Karlovy Vary. As gerações seguintes dedicaram-se aos instrumentos de corda, mantendo-se a tradição até ao meu bisavô, Franz Johann Danz, que era um fanático de Beethoven. Para além de músico, foi também o fundador de um comité para erigir um monumento a Beethoven. Isto foi feito em 1927, e ainda hoje lá está, em Karlovy Vary. O seu filho tornou-se actor, e casou com uma violoncelista judia, de Praga. Com o advento do nazismo, tudo acabou, os meus avós foram presos e deixaram de poder exer-

cer a profissão. Com o fim da guerra, todos os alemães foram expulsos da Checoslováquia, mesmo aqueles que tinham estado presos em campos de concentração. O meu avô acabou por arranjar um emprego como actor em Estugarda, e foi nesta cidade que a minha mãe se fixou e conheceu o meu pai. Foi em Estugarda que eu nasci, acidentalmente, porque as minhas raízes pertencem à velha tradição austro-alemã.

O meu pai vem do norte da Alemanha, onde exercia o professorado. Talvez a mistura de músico com professor dê maestro.

AM: *Deu-nos, por assim dizer, as memórias genéticas. Tem outras memórias?*

MZ: *(depois de longa pausa)* Lembro-me de que, quando era muito pequeno, ouvia o início da 5ª Sinfonia de Beethoven... Ah!, sim, agora me lembro. Quando tinha 5 anos, um amigo da minha mãe que tinha um gravador fazia-me cantar o início da 5ª Sinfonia, “Ta Ta Ta Taaa”, e depois deixava-me ouvir. Na escola primária, quando me pediram para desenhar uma profissão, desenhei um maestro. Não sei porquê mas desenhei um maestro... Depois pedi à minha mãe para aprender guitarra, mas o professor disse que as minhas mãos eram demasiado pequenas e que devia aprender violino. E assim, com 7 anos comecei com o violino. Mas a minha educação musical não se circunscreveu à música clássica! Com 13 anos pertenci a um grupo de rock, comprei uma guitarra, depois toquei guitarra baixo... Sempre estive aberto a todos os estilos de música, e dediquei-me intensamente. Mas porque me dediquei intensamente parei cedo. Com 15 anos descobri que as emoções, e tudo o que amava na música rock, encontram-se com mais profundidade na música clássica!

AM: *Foi sensivelmente por esta altura que tocou na Orquestra Mundial das Juventudes Musicais?*

MZ: É verdade. Foi em 1972, o ano das Olimpíadas de Munique. Nesse ano a orquestra foi dirigida por Witold Rowicki, um maestro

polaco que já morreu, e o programa era o *Livre pour Orchestre* de Lutoslawsky e as *Meta-morfoses sobre temas de Weber* de Hindemith, que eu já dirigi aqui. Não só toquei violino como também era uma espécie de assistente a quem era dado todo o tipo de tarefas. Lembro-me de que houve um recital de piano preparado, com música de John Cage, e o pianista precisava, entre outras coisas, de pedras e borrachas, e eu é que lhe arranjei o que ele precisava. Uma música muito bonita e poética, pequenos poemas feitos de sons delicados.

Foi a primeira vez que conheci pessoas de várias nacionalidades, muito interessantes. Travei amizade com um francês e com uma senhora idosa da América do Sul, a filha de um maestro. Foi ótimo porque foi a primeira vez que conheci jovens de outros países.

AM: *Em que circunstâncias começou a dirigir?*

MZ: Na Academia de Música, onde aprendia violino, conheci novos amigos, alguns deles compositores, e tomei consciência de novas dimensões na música. Como não estava muito interessado no aspecto virtuosístico da técnica, e como era alto, o meu professor de violino sugeriu que aprendesse viola. Havia um professor espanhol muito bom que dava aulas em Estugarda, Enrique Santiago, e assim comecei com a viola. Quando se toca viola, num quarteto ou numa orquestra, toca-se uma das vozes do meio da estrutura harmónica, e é interessante que quase todos os maestros que começaram com o violino tenham tocado mais tarde viola – Giuliani, Barshai e muitos outros.

A direcção começou com música contemporânea. Os meus amigos eram compositores e com eles organizei concertos onde dirigi música de câmara, incluindo estreias absolutas compostas pelo nosso círculo. Na Academia, a primeira vez que dirigi foi um ensaio com um quarteto de Webern. O primeiro concerto completo que dirigi foi exclusivamente com música de Webern.

A direcção começou com música contemporânea. Os meus amigos eram compositores e com eles organizei concertos onde dirigi música de câmara, incluindo estreias absolutas.

AM: *É muito pouco usual que um jovem maestro se estreie a dirigir Webern. Para além de óbvias razões que se prendem com os seus interesses fora da música clássica, e da maior parte dos seus amigos serem compositores, que outras razões o levaram a dirigir música contemporânea?*

MZ: Houve dois tipos de razões – práticas e teóricas. Na música do século XX existe repertório para grupos até 15 pessoas em que é preciso um maestro. E assim não é preciso uma orquestra, que é justamente o problema de um jovem maestro – onde encontrar uma orquestra para praticar. A segunda razão foi a minha atracção pelo fenómeno da música contemporânea. Descobri que os compositores e as pessoas ligadas a este tipo de música eram mais interessantes do que a maioria dos outros músicos, só interessados em tocar o seu próprio instrumento. Uma coisa levou à outra, e fundámos a nossa própria Sociedade de Concertos, chamada “Studio in Planetarium”. Todos os meses fazíamos um concerto num planetário. Foi através desta sociedade que se deu a minha estreia como maestro. Não foi um simples concerto, mas um evento multimédia, com dois actores e projecção de slides, sobre a vida de Webern. É claro que se fosse hoje faria as coisas de maneira diferente, e com menor duração! Naquela altura foram quatro horas, das oito à meia noite. Tocámos as *Varições* op. 27 de Webern quatro vezes, porque eu achei que

era necessário para a estrutura! Tudo muito rigoroso. Estes concertos mensais continuaram com pequenos grupos, e com o repertório concentrado em Schoenberg e na segunda escola de Viena, e na nova música dos compositores de Estugarda, incluindo Reinhard Febel e Wolfgang Rihm.

AM: O seu primeiro professor de direcção foi Thomas Ungar. Qual foi a importância desta personalidade para a sua carreira de maestro?

MZ: As coisas aconteceram ao contrário do que é suposto. Antes de começar a estudar com Thomas Ungar, na Academia, conheci Karajan. Foi muito estranho. Na altura encontrava-me em Viena, e já tinha a certeza de que queria ser maestro. É claro que quando se quer ser maestro não se diz a ninguém, porque não se é levado a sério. O início é especialmente difícil porque não há nada de concreto para mostrar, em termos de trabalho. Aconteceu que Karajan estava em Viena a gravar *Aida* com a Orquestra Filarmónica de Viena e Mirella Freni.

Tentei a todo o custo participar nas gravações, e, depois de ser posto fora algumas vezes, consegui integrar-me no coro a fazer *playback*! Durante a tarde o grande maestro ensaiava sinfonias de Bruckner e eu ficava no *hall* a ouvir. Depois de alguns dias, toda a gente pensou que eu era uma espécie de assistente dele. Já não me punham fora. Um dia, no final de um ensaio, eu estava no palco a falar com alguns músicos, tentando aproximar-me de Karajan, e apareceu o director de cena a mandar-me sair. Então, o maestro, pondo fim àquela situação, fez um gesto para eu me aproximar e disse: "Há alguns dias que o vejo por aí; afinal quem é você e quais são as suas intenções?" Eu respondi que era um estudante de Estugarda, que queria ser maestro e que queria ver os ensaios dele. Como ele não me tivesse mandado embora, depois dos músicos saírem eu fiquei sozinho a conversar com ele! Foi realmente uma grande surpresa. Surpreendentemente, ele perguntou-me se eu tinha perguntas a fazer! E de facto eu

tinha perguntas em relação ao Bruckner. Ele estava a ensaiar a 8ª Sinfonia. Falámos durante cinco ou dez minutos. No fim ele perguntou-me se eu gostaria de vir ao Festival de Salzburgo, no Verão, como ouvinte ou eventualmente para o ajudar um pouco. Claro que disse logo que sim! Em Salzburgo, fui a todos os ensaios durante semanas. Foi muito interessante, mas eu não estava a fazer nada. Até que, num dos ensaios do coro, Karajan me pediu para dirigir. E assim, de repente, fui "metido em água a ferver"! Eu, que nem sequer tinha a certeza de poder vir a ser maestro. Normalmente diz-se que é preciso ser bom pianista, e eu não era porque tinha tocado instrumentos de corda. Claro que naquela altura não sabia nada sobre a profissão de maestro. Mas era tudo altamente encorajador. Este homem tinha uma intuição de que eu viria a ser maestro!

Finalmente, para responder à sua pergunta: quando voltei a Estugarda, o próprio Thomas Ungar, que era o professor de direcção, veio ter comigo e disse: "Ouvi dizer que trabalhou como assistente de Karajan em Salzburgo. Estaria interessado em vir estudar comigo?" Eu respondi que sim, mas expliquei-lhe que não era bom pianista e que tinha dúvidas. Depois de falar com um grande amigo meu que tinha sido aluno dele, matriculei-me oficialmente no seu curso. Thomas Ungar é húngaro e é um homem muito simpático. Ficámos muito amigos porque, para além de ser seu aluno, fiz o meu serviço cívico como seu ajudante, visto que Thomas Ungar é paralisado e não consegue andar. Tive também a oportunidade de dirigir a orquestra de estudantes num repertório mais ortodoxo, o que, com a falta de orquestras, foi excelente.

AM: A maneira como conta a história dá a sensação de que foi por sorte que começou a trabalhar com Karajan, e que depois Thomas Ungar veio ter consigo por ser assistente de Karajan!

MZ: É verdade que as coisas aconteceram de pernas para o ar. Mas isso foi apenas no início.

*Nem todos os bons músicos
dão bons maestros e nem todos
os maestros são bons músicos!
Dirigir prende-se também com a
capacidade de levar as pessoas
a fazer algo.*

Depois, tudo aconteceu normalmente. Tive sorte em ser reconhecido e convidado por Karajan; ou talvez não tenha sido só sorte, porque algo de semelhante se tinha passado entre o próprio Karajan e Toscanini, em Bayreuth. Na altura, o maestro italiano admirou a ousadia do jovem e desconhecido Karajan, encorajando-o. Comigo passou-se o mesmo. Foi isto que me deu ânimo para tomar o passo decisivo.

AM: É interessante que há pouco tenha dito que no início da carreira de maestro não se tem nada de concreto para mostrar. Traçando um paralelo com outra área da música, Bartók não ensinava composição porque achava que era impossível.

MZ: Exactamente...

AM: Partilha a opinião de que em música algumas coisas não podem ser ensinadas?

MZ: Sim, penso que sim... Bartók é um bom exemplo. György Kurtág, que tem um temperamento semelhante a Bartók, é um excelente compositor, ensina música de câmara em Budapeste.

AM: E Bartók ensinava piano...

MZ: Sim...

Bem, depende. Num instrumento há muito que ensinar. Quase tudo em música é ensinado. Por isso a música sem ensino não é possível. Isso é uma verdade. Direcção é um pouco diferente porque tem muito a ver com música, mas não



O jovem Michael Zilm e o Maestro Herbert von Karajan

A orquestra só precisa de cinco minutos para saber se o maestro tem imaginação, se consegue obter o que quer, corrigindo o que é necessário, ou se está a estudar a música ao mesmo tempo que ensaia a orquestra.

só com música. Nem todos os bons músicos dão bons maestros, e nem todos os maestros são bons músicos! Dirigir prende-se também com a capacidade de levar as pessoas a fazer algo. É de facto uma profissão muito estúpida, porque não se faz muito, leva-se é as pessoas a fazerem algo. É por isso que existe uma relação especial entre músicos e maestros. Duma certa forma os músicos não respeitam o maestro, porque o maestro não "faz" nada. Não toca, limita-se a agitar, ou não, os braços. Ser bom músico não basta para se ser um maestro. O essencial é a combinação da musicalidade com as qualidades de liderança.

AM: Em certa ocasião, Toscanini virou-se para uma orquestra e disse: "Odeio-vos porque vocês destroem os meus sonhos." Quando está a trabalhar com uma orquestra, de que é que são feitos os seus sonhos?

MZ: É uma frase muito boa, embora eu não a diga...

AM: Mas sente-a?

MZ: Isso depende, porque realizar os sonhos não é tudo. Dirigir não é uma ditadura do maestro, não é apenas aquilo que o público vê nos concertos. Existe todo o trabalho prévio, que se processa através de uma colaboração entre a orquestra e o maestro. Mesmo com os velhos "ditadores", como Toscanini, Mahler ou Reiner, há sempre essa colaboração. Claro que se tem

um sonho, olha-se para uma partitura e tem-se um sonho, mas depois recebe-se um som da orquestra, e esse som talvez seja diferente, mas não de uma forma negativa, porque deste som nascem outras possibilidades. A lição mais importante que deve ser aprendida por um maestro, e que não é possível logo no início, é a lição da audição! Quando se começa a dirigir, e ainda hoje trabalho nisto, ouve-se o som que está dentro de nós, o som da nossa casete interior, mas não se ouve realmente o som que a orquestra está a produzir. Isto é o mais importante – manter os ouvidos completamente livres, ao mesmo tempo que se vai desenvolvendo a nossa imaginação sonora. O trabalho consiste em juntar estas duas coisas. O maestro tem que estar aberto aos novos impulsos da orquestra, que podem tornar a música mais viva, que podem, inesperadamente, torná-la mais bela, e estar preparado para os aproveitar, para os incorporar no seu próprio som interior.

O exemplo de Toscanini ajusta-se bem à realidade, porque quando um maestro começa a trabalhar com a orquestra, tem que saber o que quer. Isso é a primeira coisa. Se não for esse o caso, depois de cinco minutos a orquestra, que é muito sensível, já o sabe. A orquestra só precisa de cinco minutos para saber se o maestro tem imaginação, se consegue obter o que quer, corrigindo o que é necessário, ou se está a estudar a música ao mesmo tempo que ensaia a orquestra.

AM: Obviamente que o maestro tem que ter uma imagem sonora muito nítida daquilo que quer para a poder transmitir à orquestra. Como é que isto é feito, a transmissão desta imagem sonora?

MZ: Antigamente os maestros só podiam utilizar a partitura e ouvir os concertos ao vivo. Hoje estamos rodeados de música. De cada peça que se dirige existem 20 gravações, mesmo das menos tocadas. É uma outra forma de se criar uma imagem sonora. O som da orquestra é muito comum, já não constitui uma grande

surpresa. Quando se estuda uma partitura nova pode-se facilmente imaginar o som, por isso o estudo concentra-se na estrutura da obra, naquilo que é importante, no que se deve realçar... Algumas pessoas dizem que não usam gravações para não serem influenciadas. Eu não faço isso. Eu ouço muitas gravações, e principalmente da geração mais antiga, que para mim é mais interessante. Acho que se a nossa própria imaginação for forte, esta prática só pode ajudar, em vez de destruir ou perturbar. Não penso que esteja a copiar, mas se alguém fizer alguma coisa maravilhosa, porque não apreciá-la? Não tenho problemas quanto a isso, e também gosto de assistir a concertos.

AM: Falou há pouco da geração mais antiga. Pode apontar alguns nomes?

MZ: Toda a antiga tradição alemã, especialmente Klemperer, Kleiber, Scherchen... Furtwängler sim, mas não demasiado. Depende do que se faz. Se se dirige Mahler então Mengelberg é a referência principal, mas também Walter e Klemperer, claro. Quando se dirige Bruckner deve-se ouvir Schalk, e os outros que são os depositários de uma tradição especial... Renée Leibowitz também é um maestro muito importante para mim. Mas com o passar dos anos estou cada vez mais aberto. Há 10 anos era muito mais intolerante. Um bom teste é ligar-se o rádio no carro, não se saber quem está a tocar ou a dirigir, e gostar-se do que se está a ouvir, e depois, no fim, ouvir um nome que nos pode surpreender. Este exemplo mostra claramente que temos que estar sempre abertos. É claro que, hoje em dia, alguns maestros são como heróis para mim, e, para além de me darem muito, também me influenciam muito. Karajan pela sua personalidade de maestro, e musicalmente Carlos Kleiber e Pierre Boulez, que tem uma maneira de dirigir diferente – é como o outro lado do rio. O que Boulez representa enquanto personalidade musical total – maestro, compositor, teórico, professor, escritor... – é actualmente da máxima importância.

Não quero ser conhecido como especialista de música contemporânea. Não gosto deste tipo de especialização.

AM: A sua relação com a música do século XX é muito forte...

MZ: Sim, mas não tanto agora. Esse foi o meu começo, e nos primeiros anos praticamente só dirigi música do século XX. Mas, quando tive a oportunidade de dirigir orquestras, dediquei-me também a outros tipos de música. Não quero ser conhecido como especialista de música contemporânea. Não gostei deste tipo de especialização. Eu sou um dos maestros da minha geração que estão abertos ao repertório clássico e ao repertório moderno.

AM: Entre 1991 e 1997, foi Director Artístico e Maestro Titular da Orquestra Filarmónica do Norte da Alemanha. Pode falar um pouco sobre o tipo de trabalho que desenvolveu, em particular sobre a atenção que dedicou à música do século XX?

MZ: A Orquestra do Norte da Alemanha, da cidade de Rostock, é da antiga Alemanha do Leste. Depois da reunificação, procuravam um Maestro Titular, e eu achei que esta orquestra era muito boa, muito optimista e jovem, e além disso, com a nova situação política, estava tudo muito fresco, sem rotinas estabelecidas. Era muito interessante. Na Alemanha do Leste a vida musical era muito rica, mas o repertório era limitado, especialmente o repertório do século XX. Não só por questões políticas, mas também por razões práticas. Uma peça publicada no Ocidente era pura e simplesmente

*Quando fui Maestro
Titular da Orquestra
do Norte da Alemanha
obtivemos o prémio para a
melhor programação de
concertos
na Alemanha.*

AM: Prefere essa situação?

MZ: Não quis passar de uma "cama" directamente para outra, sem descansar. Agora estou de volta a Estugarda, e depois veremos o que acontece.

AM: A sua relação com a Orquestra Gulbenkian remonta a 1990. Como começou a sua colaboração com esta orquestra?

MZ: Com um encontro em Hamburgo com Muhai Tang, que conhecia porque também ele tinha tido contacto com Karajan. Os ensaios de Karajan serviam de ponto de encontro para jovens maestros, como Thielemann, Jeffrey Tate e Muhai Tang. Foi nestes ensaios que conheci Muhai Tang. Mais tarde encontrei-o em Hamburgo, onde ambos dirigimos. Fomos jantar e ele disse-me que estava a dirigir a Orquestra Gulbenkian em Lisboa, e perguntou-me se eu estaria interessado em dar um concerto com a orquestra. Eu disse que sim, claro. Ele falou então com o Dr. Pereira Leal, que formalizou o convite. O concerto teve lugar em Fevereiro de 1990, e incluiu a 3ª Sinfonia de Schumann e *Totenfeier* de Mahler, a versão original do primeiro andamento da 2ª Sinfonia, que na altura não era conhecida e que se pode fazer com uma orquestra de tamanho médio. O Dr. Pereira Leal ficou muito contente, e as nossas relações têm-se mantido sempre excelentes. Foi assim que tudo

*A Orquestra Gulbenkian
fez progressos enormes nos
últimos oito anos.*

Disso não há dúvida.

começou. Continuei como Maestro Convidado, e depois de alguns anos o Dr. Pereira Leal perguntou-me se eu gostaria de ser Maestro Convidado Principal. Eu respondi que sim, desde que pudesse também dirigir música contemporânea, e assim aconteceu.

AM: O Maestro Michael Zilm já dirigiu muitas orquestras europeias. Pode falar-nos um pouco da Orquestra Gulbenkian no contexto europeu?

MZ: É difícil porque é uma situação muito especial. A orquestra não pertence a um Teatro, ou a uma cidade, mas é de uma Fundação, que é uma organização independente.

O que eu espontaneamente posso dizer é que a orquestra fez progressos enormes nos últimos oito anos. Disso não há dúvida. Eu fui um dos primeiros a dirigir o grande repertório sinfónico, pedindo mais cordas e outros aumentos. Muhai Tang fez o mesmo. Fazer uma sinfonia de Bruckner deixou de ser invulgar. E agora estamos a fazer a integral das sinfonias de Bruckner. A orquestra melhorou muito, está muito interessada em tocar repertório novo, e está de facto em muito boa forma. Para isso contribuí o facto de poder ensaiar na mesma sala onde são feitos os concertos, e isto é muito, muito, muito importante.

AM: E a sala é óptima...

MZ: A sala é óptima! Depois, porque o Dr. Pereira Leal quer manter o nível musical muito alto, vêm cá os melhores solistas do



Em convívio com a Marquesa de Cadaval

tinham feito nos últimos 40 anos, e descobri onde estavam situados os "buracos negros". Mahler era um desses "buracos negros", o que me deixou muito feliz, porque Mahler era justamente o que eu queria dirigir. Por isso, a primeira coisa que fiz foi um ciclo de música de Mahler – da obra completa – que durou quatro anos! Depois, pensei que, nos anos 90, era boa ideia apresentar uma retrospectiva da melhor música do século XX. Utilizando a música de Mahler como estrutura, escolhemos para cada temporada um compositor clássico moderno, tocando uma obra sua em todos os concertos. Fizemos isso durante 6 anos, e os compositores seleccionados foram Bartók, Alban Berg, Janáček, Schoenberg, Hindemith e Stravinsky.

Isto foi muito bom para a orquestra, porque, ao tocar uma série de obras do mesmo compositor, os músicos tiveram oportunidade de se familiarizar com o seu estilo e de interiorizar a sua linguagem. É claro que não pudemos tocar a obra completa de Hindemith e Stravinsky, que têm obras muito vastas, mas tocámos, por exemplo, toda a obra de Alban Berg, com excepção das óperas, e quase toda a obra de Janáček, incluindo a *Missa Glagolítica*. Alguns destes clássicos do século XX eram praticamente desconhecidos da orquestra. Convém no entanto não exagerar neste tipo de programação, porque se torna demasiado pedagógico, e os concertos são concertos e não aulas. No início as pessoas estavam cépticas, mas funcionou e os concertos tiveram sempre lotações esgotadas, apesar de cada concerto ser feito 3 vezes.

Estou muito orgulhoso, porque para além do mais obtivemos o prémio para a melhor programação de concertos na Alemanha.

AM: Neste momento é Maestro Titular de alguma orquestra?

MZ: Não. Sou Maestro Convidado Principal da Orquestra Gulbenkian, e estou livre...

mundo, que normalmente só tocam com as orquestras mais famosas. A Orquestra Gulbenkian, que é uma orquestra muito boa, está a tocar com solistas de qualidade superlativa. Isto também é muito importante. No meio da instabilidade da vida cultural portuguesa – o S. Carlos, a Régie, a Sinfónica Portuguesa, confusões, greves – a Orquestra Gulbenkian mantém-se. Esta estabilidade reflecte-se na qualidade musical, e permite fazer planos a longo prazo.

AM: Sabemos que em Portugal teve também contacto com a Marquesa de Cadaval, personalidade marcante no nosso meio musical. Como é que a conheceu?

MZ: Foi em 1990, por ocasião do meu segundo concerto com a Orquestra Gulbenkian, na Quinta da Piedade, que estava integrado no Festival de Sintra. Conhecemo-nos, e após esse primeiro contacto tornámo-nos bons amigos. Estabeleceu-se uma espécie de ritual – depois de cada concerto, havia sempre um convívio em sua casa no Sábado seguinte. Apesar de bastante idosa, era raro falhar um dos meus concertos!

AM: Falava há pouco dos melhores solistas do mundo. Ontem dirigiu, na Gulbenkian, o Concerto para Viola de Schnittke, com um dos melhores violonistas do mundo – Yuri Bashmet. O que nos pode dizer desta obra?

MZ: Schnittke é um compositor muito especial, que ocupa um lugar especial, porque não é um clássico mas também não é um compositor *avant-garde*. Pode dizer-se que é um “clássico vivo” da música contemporânea, porque a sua música é muito simples, não no sentido pejorativo, mas numa forma muito pessoal, e é sempre dedicada a alguém em especial, tem sempre a ver com os seus amigos russos... Por exemplo, este *Concerto para Viola* não foi só tocado por Bashmet, foi-lhe dedicado e por ele estreado, e foi escrito a pensar nas suas capacidades técnicas e expressivas. Já é um clássico porque o repertório

concertante de viola é pobre – os concertos de Bartók, Hindemith, Walton, e pouco mais – e o concerto de Schnittke, apesar de ser recente, é tocado por todos os melhores intérpretes do instrumento. É uma obra forte, composta para uma orquestra sem violinos e com piano. Uma das suas características é a utilização de citações, e o jogar com as tradições; Mozart e Chostakovitch são dois exemplos disso. Mas, como sempre em Schnittke, a coda é muito profunda e sombria, mesmo se durante o concerto o humor é uma constante.

Na primeira vez que trabalhei com Bashmet, tocámos o *Concerto* de Kancheli, que foi estreado por ele... Eu já dirigi muitas obras de Kancheli, incluindo a estreia do *Concerto para Violino* com Gidon Kremer. Depois de fazermos o *Concerto* de Kancheli, decidimos fazer juntos o *Concerto* de Schnittke, o que aconteceu agora. É muito bom poder dirigir esta música na temporada normal. Não gosto da separação entre a temporada normal e os Encontros [Gulbenkian] de Música Contemporânea. Penso que, agora que estamos no final do século, devíamos misturar mais os vários tipos de música.

AM: Há pouco falou dos Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea. Gostaria que nos falasse das duas obras de Mauricio Kagel que vai dirigir nos Encontros de 1998, e, claro, de *A Cidade Eterna* de João Pedro Oliveira, que vai dirigir em estreia absoluta.

MZ: Não posso dizer nada sobre Oliveira, porque é tudo demasiado novo, não o conheço, e não faço comentários sobre uma obra que ainda não foi tocada.

AM: O que é que acha da ideia de dirigir a estreia absoluta de uma obra de um jovem compositor português?

MZ: Tenho uma atitude de abertura, caso contrário não teria aceite. Não conheço o compositor, não conheço a obra, mas estou disposto a dirigi-la.



Michael Zilm com Gidon Kremer

No que respeita a Kagel, nunca dirigi nenhuma das suas obras, mas fui um dos directores do Festival de Música Contemporânea de Esturgarda, onde puderam ser ouvidas e vistas algumas das suas obras, incluindo filmes.

É um homem muito especial. É argentino mas vive na Alemanha há muito tempo, e pode dizer-se que se tornou alemão. É da geração de Stockhausen, Ligeti, Nono, Boulez, mas por outro lado não é só músico, é também um homem do teatro e é realizador de cinema. A sua imaginação é muito dramática, o que se torna evidente nas duas peças que vamos fazer. A primeira chama-se *Interview avec D.*, que significa “Entrevista com Debussy”. É uma obra para orquestra e orador, utilizando excertos de um texto de Debussy chamado *Monsieur Croche* [O Senhor Colcheia]. A partitura tem um ar “debussyano”, parece Debussy mas não é.

AM: Kagel faz citações da música de Debussy?

MZ: Não creio que ele tenha utilizado motivos de Debussy; é antes uma espécie de “cópia estilística”. Ouvi a peça em sua casa e gostei muito. Estou muito contente por ser ele o orador, é uma grande honra. Ele será o meu solista, não podia ser melhor.

A outra obra, *Variações sem Fuga sobre as Variações com Fuga de um Tema de Handel Op.24 de Brahms* de Kagel, foi um desejo meu. É uma ideia típica de Kagel, com a ária de Handel, depois as variações para piano de Brahms, e finalmente as variações sobre as variações, escritas para orquestra. Para se compreender a peça, é importante saber que foi uma encomenda de Hamburgo, a cidade natal de Brahms, para comemorar um aniversário de Brahms. No final, Brahms sobe ao palco; o actor que faz de Brahms diz textos retirados das suas cartas, bastante deprimentes. No auge da depressão aparece Handel, que leva Brahms de volta para o céu ou para o inferno, ou lá

Não é possível fecharmos os olhos e vivermos enclausurados nos nossos sonhos. Estou feliz por poder viver com música, que é o meu centro, o meu trabalho, embora haja outras coisas na vida que também são importantes.

para onde eles vivem. O final é um grande *coup de théâtre*. A obra é muito boa, e é típica de Kagel, misturando a qualidade musical e a fantasia dramática. Nisto ele é único. Como um grande palhaço – no sentido positivo do termo, claro.

O programa é muito bom porque foca dois aspectos da mesma coisa. Um é uma conversa com Debussy, e o outro é uma conversa com Brahms e Handel.

AM: *Gostaria que falasse do papel que a música desempenha na sua vida. Consegue conceber a vida sem música?*

MZ: Sim... O que normalmente se responde é: “não, é-me absolutamente impossível viver sem música!” Mas acho que toda a gente consegue viver sem música. Nós temos a sorte de poder desenvolver os nossos talentos, e de os utilizar. No meu caso é a música. Mas para a maioria das pessoas neste mundo não é assim. Seria muito arrogante dizer “não consigo viver sem música”. Quando ando em Lisboa vejo o que se passa, e ainda mais quando saio de Lisboa. Não é possível fecharmos os olhos e vivermos enclausurados nos nossos sonhos. Estou feliz por poder viver com música, que é o meu centro, o meu trabalho, embora haja outras coisas na vida que também são importantes. Uma das mais importantes é melhorarmos-nos, e vir um dia a saber

quem somos e como nos relacionarmos com o mundo. A música pode ajudar muito porque exprime o que não está no mundo. É por isso que a arte existe, porque a vida não é tudo, existem outras possibilidades – algumas pessoas de talento escrevem livros, outras pintam quadros, ou compõem música. Se encontrássemos tudo no mundo não precisaríamos de arte, essa é a teoria do Comunismo, mas não funciona. Ontem morreu Pol Pot. Ele tinha esta ideia. Matou todas as pessoas instruídas no Camboja. Tinha a ideia de começar do nada, do zero, de construir uma raça humana livre de influências. Aqui, a relação entre os sonhos utópicos e a barbárie é clara e trágica.

Porque somos somente seres humanos, e a vida só nos pode dar uma parte dos nossos sonhos, alguns de nós trabalham em arte, outros em desporto, outros guiam carros... Embora a música seja o meu centro, não seria honesto dizer que não consigo viver sem ela, seria uma frase bonita mas desonesta.

AM: *Diria que a música é um caminho para o auto-conhecimento?*

MZ: Claro.

AM: *Em que sentido?*

MZ: Primeiro, pelos progressos que eu tenho feito enquanto maestro. Depois, através da liberdade que por vezes encontro em alguma música, e da maneira como ela me toca, como só a música consegue, e que não se pode descrever em palavras. Por exemplo, no segundo andamento da 2ª Sinfonia de Bruckner que fizemos ontem, o final é *feierlich* [solene], há um elemento muito forte de espiritualidade, que é importantíssimo nos tempos que correm. Acontece tudo tão rápido, é tudo tão barulhento. Especialmente em Lisboa. É uma cidade tão barulhenta! Se o *Adagio* de Bruckner nos diz qualquer coisa, há que tocá-lo. É por isso que as pessoas ainda o ouvem e vêm aos concertos e ouvem gravações. É para encontrar alguma coisa que

sentem dentro delas, como um fenómeno de projecção que vai e vem – um diálogo entre a arte e nós próprios, um processo de aprendizagem.

AM: *A que se dedicaria se não fizesse música?*

MZ: Documentários, acho que os conseguiria fazer muito bem. Gosto de trabalhar com factos, não sou um criador, não tenho esse talento. É um tipo diferente de talento.

AM: *Nunca compôs?*

MZ: Não. Não sou capaz de criar qualquer coisa do nada, como um escritor, um compositor ou um pintor. O meu talento reside em conseguir trabalhar com coisas que já existem – partituras por exemplo. Ou documentários, estou muito interessado em documentários, mas diferentes daqueles que se fazem para televisão. Documentários mais elaborados... Falei-lhe da minha estreia como maestro, com música de Webern. Não foi apenas um concerto, mas uma espécie de colagem, como uma peça radiofónica. Acho que era capaz de fazer isso. Mas estou feliz com a minha profissão de maestro, até porque também posso realizar algumas destas coisas.

AM: *Para alguns compositores, Mozart e Schubert por exemplo, o acto de compor é tão natural que quase não exige esforço, como se a música já existisse e o compositor não fosse o seu criador, mas apenas o veículo para a sua criação. De onde é que vem a música?*

MZ: (depois de uma pausa longuíssima) Hum?! Não sei. Vem de dentro, claro, mas é uma resposta demasiado simples. Também vem do céu, o que continua a ser demasiado simples. Mas a combinação das duas não é simples. Também depende muito da época. Falou de Mozart e Schubert. Para Mozart a música era só uma língua, que ele falava como falava alemão. Se o soprano dissesse que queria uma ária, ele simplesmente compunha uma ária. Porque a vida e a sociedade eram muito mais equilibradas. A diferença entre o mundo interior e

Um dia, talvez a música contemporânea torne a ser compreendida pelo público anónimo, torne a chegar a toda a gente. Que é como devia ser.

o mundo exterior não era assim tão grande no tempo de Mozart. O público anónimo amava a música de Mozart, e era para este público que ele compunha – música de dança, por exemplo. Com Schubert é diferente, porque foi aí que tudo começou – as diferenças entre os mundos interior e exterior. Schubert foi o primeiro compositor a escrever para o seu próprio quarto – música que não era tocada em público. Com o avançar do século XIX, este fenómeno foi-se intensificando até atingir o seu máximo com Mahler. A música de Mahler é só acerca deste problema, acerca do conflito da realidade com o romantismo esquecido, num sentido elevado. No século XX há muitas maneiras de encarar este problema, porque há uma enorme quantidade de estilos e de caminhos, e temos também a grande evolução da música popular. Hoje em dia a música não tem nada a ver com aquela que se fazia no tempo de Mozart. Mas tem de haver algum elemento que ainda é actual, e é por isso que nós gostamos da música de Mozart, que na sua época era música contemporânea. Actualmente passa-se um fenómeno semelhante, do qual Schnittke é um exemplo. Não é necessário ser-se instruído ou conhecedor da música do século XX para compreender o *Concerto [para viola]* de Schnittke. Logo desde o início causa uma impressão muito forte, mesmo sem

*Não sei dizer de onde
vem a música, mas é uma
parte muito importante da
vida dos seres humanos.
A música fará sempre parte
das nossas vidas.*

ser tonal. Há qualquer coisa que fala directamente às pessoas. O que se chama o período

pós-moderno, o que está a acontecer agora, é como uma loja onde se pode encontrar de tudo. A tendência é para os dois mundos (interior e exterior) convergirem mais uma vez, o que talvez venha a acontecer no próximo século. Um dia, talvez a música contemporânea torne a ser compreendida pelo público anónimo, torne a chegar a toda a gente. Que é como devia ser. Assim também pensava Schoenberg, que queria ser um compositor para toda a gente.

Não sei dizer de onde vem a música, mas é uma parte muito importante da vida dos seres humanos. A música fará sempre parte das nossas vidas, e haverá sempre novos compositores a escrever música nova. ●

1958-1998: 40 ANOS DE MÚSICA CONTEMPORÂNEA EM PORTUGAL*

SÉRGIO AZEVEDO
Compositor

MÁRIO VIEIRA DE CARVALHO
*Professor do Departamento de Ciências Musicais
da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa*

Perspectivas

Depois da idade de ouro da expansão portuguesa nos séculos XV e XVI, em que Portugal de certo modo partilhou de uma posição “central” relativamente à dinâmica da cultura europeia, o país foi-se tornando cada vez mais “periférico”. A expulsão dos judeus e as perseguições aos convertidos nos séculos seguintes, envolvendo transferências de bens das camadas burguesas para a Igreja – que detinha, por volta de 1700, cerca de um terço do território nacional – levou a um enfraquecimento drástico da burguesia, bem patente no facto de, até finais do século XVIII, o número de grandes negociantes estrangeiros estabelecidos em Portugal ser superior ao dos portugueses.

O domínio da Inquisição, uma corte fechada e devota, desconfiada do que vinha de fora, a forte centralização do poder político e administrativo, associados a esses factores sociais, terão contribuído para acentuar a situação periférica do país relativamente aos centros europeus e para explicar aquilo que pode ser considerado, em muitos aspectos da cultura – nomeadamente a música-teatral –, uma ruptura abrupta com linhas de desenvolvimento que estavam em curso em meados do século XVI. Note-se, por exemplo, que desaparece definitivamente, por essa altura, com Gil Vicente, um teatro de corte em língua portuguesa, por sinal com significativas componentes musicais.

Dir-se-ia que o país nunca mais “acertou o passo” pelo resto da Europa, e que, quando tentou fazê-lo, vieram sempre ao de cima os défices de desenvolvimento infra-estrutural e ideológico que continuaram – e ainda hoje continuam – a marcar o seu desfasamento. Eça de Queiroz definiu lapidarmente a situação em fins do século XIX, ao pôr na boca de uma das personagens do romance *Os Maias* (1888): “Aqui importa-se tudo. Leis, ideias, filosofias, teorias, assuntos, estéticas, estilo, indústrias, modas, maneiras, pilhérias, tudo nos vem em caixotes pelo paquete. A civilização custa-nos caríssima, com os direitos da Alfândega: e é em segunda mão, não foi feita para nós, fica-nos curta nas mangas...”