

## **“Razão e forma de ser e estar na arte”: uma entrevista com Maria João Serrão**

### **“Reason and form of being in art”: an interview with Maria João Serrão**

FERNANDO MAGRE

Universidade Estadual de Campinas / MusiMid / CESEM  
fernandomagre@gmail.com

Resumo: Maria João Serrão é uma figura incontornável da música contemporânea portuguesa. Cantora, *performer*, professora, investigadora, se dedica especialmente às potencialidades da voz na cena. Nesta entrevista, ela fala de sua trajetória desde os anos iniciais no Coro da Fundação Gulbenkian, passando pela sua formação artística e acadêmica na Suíça e na França, seu retorno a Lisboa para a criação do departamento de voz e canto na Escola Superior de Teatro e Cinema, até suas atividades mais recentes. Discorre ainda sobre o campo das neurociências e como as pesquisas de António Damásio contribuem para seu trabalho artístico e pedagógico.

Palavras-chave: Música Contemporânea Portuguesa; Música Experimental; Performance; Voz; Memória

Abstract: Maria João Serrão is an essential figure in contemporary Portuguese music. Singer, performer, teacher, researcher, is especially dedicated to the potential of the voice in the scene. In this interview, she talks about her trajectory since her early years in Gulbenkian Foundation Choir, going through her artistic and academic training in Switzerland and France, her return to Lisbon for the creation of the voice and singing department at the Lisbon School of Theater and Cinema, to her most recent activities. She also discusses the field of neurosciences and how António Damásio's research contributes to her artistic and pedagogical work.

Keywords: Contemporary Portuguese Music; Experimental Music; Performance; Voice; Memory

Meu primeiro contato com Maria João Serrão<sup>1</sup> foi em 2016, quando ela gentilmente aceitou a tarefa de orientar parte da minha pesquisa de mestrado através do CESEM – Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, em Lisboa. Inicialmente, tomei maior contato com sua vertente musicológica, através de suas importantes pesquisas sobre música-teatro (Serrão 2006; 2011) – ou teatro-música (as deliciosas diferenças entre o português de cá e lá). Entretanto, a cada reunião descortinava-se uma nova e desconhecida faceta. Maria João Serrão é cantora, *performer* e professora de grande valor, sendo sua produção musicológica um reflexo das atividades que acumulou ao longo de anos de trabalho em torno da voz na música contemporânea. Não posso deixar de mencionar que o impulso para a realização dessa entrevista partiu da professora Heloisa Valente, que conheceu Maria João nos anos 90 cantando a *Ursonate* de Kurt Schwitters em Paris e que, aproveitando minha passagem por Lisboa em 2019 e sabendo do laço acadêmico e de amizade que nos une, lançou essa proposta.

**Fernando Magre:** Hoje é dia 25 de novembro de 2019 e eu estou aqui na casa da professora, cantora, *performer*, musicóloga, Maria João Serrão, a quem eu agradeço muito por ter me recebido aqui, meio de surpresa.

**Maria João Serrão:** É um prazer.

**FM:** E a gente vai conversar um pouco sobre as suas experiências que envolvam voz, música, teatro, que é o que a senhora vem fazendo ao longo de toda sua trajetória artística.

**MJS:** Sim. Digamos que houve três etapas um bocadinho diferenciadas; a primeira foi uma fase em que eu fiz universidade em línguas germânicas; uma parte, não acabei o curso. E depois, fiz concurso e fui para a Fundação Gulbenkian trabalhar no museu, onde de facto se fizeram coisas muito interessantes na altura, mesmo no ponto de vista pedagógico e o seu serviço educativo para as crianças, concertos de música de câmara gratuito aos domingos para as famílias... e para os nossos músicos, instrumentistas, poderem fazer música de câmara, porque eles tocavam nas orquestras, mas depois, quando havia música de câmara, eram encomendados do estrangeiro. Portanto, foi uma oportunidade de começarmos com esse plano que ainda hoje existe, felizmente. Essa foi uma outra etapa, mais museológica, porque eu tive que trabalhar sobre as obras d'arte do

---

<sup>1</sup> Nome artístico de Maria João Reis e Sousa de Matos.

museu, e elas são muitas e de muitas áreas. E depois, mais tarde, eu estava no Coro Gulbenkian, e fiz o curso superior de canto-concerto ao mesmo tempo<sup>2</sup>. Portanto, eu tinha o museu, o coro de câmara e o curso de canto. E tinha três filhas! Também conta!

**FM:** Além de tudo...

**MJS:** Portanto, esta foi uma etapa, e depois, acabei o canto e decidi ir para a Suíça, fui experimentar o Conservatório de Genève, aceitaram-me na Virtuosidade<sup>3</sup>, que cá não existia – tinha acabado o superior mas não havia continuação, e lá estive dois anos na Suíça, a ir e vir também, por causa da família, e após isso, vim para Portugal e comecei a cantar mais música contemporânea com o Jorge Peixinho, com o José Lopes e Silva, com a Clotilde Rosa, com o Paulo Brandão, que são tudo nomes da música portuguesa, que hoje em dia já são celebrados, naquela altura ainda estavam a lutar pela vida e pra ser reconhecidos, coisa que aconteceu posteriormente.

Depois disso, nesse entretanto, e por causa de um concerto que fizemos no Festival de Música Contemporânea da Gulbenkian, que acontecia todos os anos em maio, eu nesse ano, 1982, eu participei em dois desses concertos com o Grupo [de Música Contemporânea de Lisboa], quatro ou cinco obras cada concerto, foi uma coisa bastante intensa, e estava cá o compositor - também convidado - Horațiu Rădulescu, que vivia em Paris, a composição dele era a Música Espectral, seguindo os passos do Giacinto Scelsi, italiano, que tinha enveredado por este caminho, e o Horațiu Rădulescu foi atrás e inventou métodos para tocar, sobretudo vocalmente, uma coisa muitíssimo complexa, na base dos harmônicos. E então, no final do Festival, final de maio, ele convidou-me para ir para Paris trabalhar com a obra dele, porque ele não encontrava, não tinha ainda encontrado alguém que se dedicasse verdadeiramente ao estilo. E eu disse que sim, deixei o Grupo de Música Contemporânea, deixei tudo e mais alguma coisa e lá fui para Paris (risos).

Ele vivia em Versalhes e foi um período de intenso trabalho, durante três meses, em que só fazíamos música espectral de dia e de noite. Foi uma coisa brutal. Cheguei ao Natal estourada, cansadíssima, um amigo trouxe-me a Portugal, estivemos aqui 15 dias com as minhas filhas, também a descansar. E essa etapa, o que foi também interessante, para além do conhecimento da música vocal do Horațiu, que é baseada no escorregar dos fonemas de letras que já não são faladas, línguas que já não são faladas.

E baseado nessa espécie de "glissage" entre esses fonemas, encontrar sons, harmônicos, que fazem parte do som fundamental. Portanto, é como decompor, por

---

<sup>2</sup> Curso superior ofertado pelo antigo Conservatório Nacional de Lisboa, desmembrado em 1983 nas seguintes escolas: Escola Superior de Música de Lisboa, Escola Superior de Dança e Escola Superior de Teatro e Cinema, todas integradas ao Instituto Politécnico de Lisboa.

<sup>3</sup> Cours de Perfectionnement en Chant et Virtuosité au Conservatoire de Musique de Genève.

exemplo, um dó, um ré, um mi, o que for, nas suas componentes harmônicas sonoras. É realmente um trabalho grande, mas tive a sorte também, na altura, de fazer contacto com o Georges Aperghis, que estava em Paris - e que ainda está - que me fez um contrato para o ano todo de 1983. Isso foi muito bom porque entendi bem o método dele, havia imensa improvisação no trabalho que ele pedia aos intérpretes, e ao mesmo tempo, era algo que eu já tinha feito com o Jorge Peixinho, portanto era uma coisa que eu me sentia relativamente à vontade. E depois, as partituras que ele escrevia e escreve, são sempre um bocadinho difíceis. Naquela altura não tanto quanto agora, porque ele complexificou imenso a escrita, e há uma obra dele que vale a pena ver-se em vídeo, que é *Storm Beneath a Skull*, em que se vê vários solistas vocais - que ele conhece bem - a fazerem interpretações com a voz que são coisas que nós nem acreditamos que seja possível, em termos de ritmo, em termos de dicção, em termos de repetição dos fonemas, da sonoridade, enfim, é uma coisa impressionante. Tanto só quanto em trios, quartetos, e em duos, é extraordinário. E também, o que tem de interesse nesse vídeo, é porque ele fala de sua própria música e explica como contacta com os intérpretes, portanto, é penetrar bem fundo numa certa época da vida dele, mas que, aparentemente, continua, mais ou menos nas mesmas normas.

Depois disto, quando eu fiz aqui o curso do conservatório de canto, tinha uma professora que se chamava Joana Silva, que tinha feito a formação dela em Berlim com Hugo Diez e com [Ernst] Haefliger e, portanto, ela trouxe para Lisboa técnicas que na altura se repetiam e estavam divulgadas na Alemanha, por esses dois professores e cantores. Então a Joana Silva fez uma coisa muito boa e interessante para os alunos dela que foi pô-los em contato com os professores, levá-los a *workshops* que eles faziam, por exemplo, em Zurique ou noutro lado qualquer, tanto na Alemanha quanto na Suíça, e depois trazê-los cá e fazerem cá os *workshops*, e isso deu-nos realmente uma base técnica muito forte, que depois teve que ser desenvolvida por técnicas mais relacionadas com a voz e a teatralidade, e aí, já fui para o Roy Hart em França, que desenvolve imenso toda essa parte. E também com a Elisabeth Grümmer - esta é alemã - que foi com outras pessoas que estavam muito inclinadas... também houve uma americana que se chamava Smith - agora não sei o primeiro nome dela - muito interessante porque era tudo na base da encenação, teatralização, corporização do canto ou do texto teatral, tudo ligadinho ao corpo, ao movimento, a uma gestualidade também bastante personalizada em que tu tinhas que ir à procura da forma como tu fazes e não como te desenham coreograficamente numa forma rigorosa, embora tenhas que obedecer aos princípios fundamentais da encenação, como é obvio. E, claro que isso, no fundo, estava tudo dentro da mesma linha e ia se desenvolvendo com conhecimento de vários, como agora acontece, os jovens vão a vários sítios a vários países, a vários *workshops* aqui mesmo em Portugal, com pessoas diferentes, que vêm cá, e que desenvolvem suas técnicas, e isso parece que está bem desenvolvido nesse aspecto, bem difundido.

Em relação ao [Kurt] Schwitters: nos anos 90 eu já tinha vindo a Portugal, vim em 85, e nos anos 90 começava na Escola Superior de Teatro e Cinema (o nosso sistema politécnico foi comparado ao sistema universitário).

**FM:** A senhora estava lá como professora?

**MJS:** Como professora, exatamente.

**FM:** Era professora de voz...

**MJS:** Era professora de voz e música e canto. Fui eu que iniciei o departamento de voz e canto, porque lá era só voz do teatro. Mas a voz do teatro não "chegava", e hoje em dia vê-se isso, porque hoje em dia não há ator que não precise cantar.

**FM:** Claro, cada vez mais há a procura de atores querendo fazer aula de canto...

**MJS:** Isso mesmo. Portanto, ali naquela altura o diretor da escola, que era um senhor tcheco, se chamava Jorge Listopad, um professor excelente, um teatrólogo fantástico, uma pessoa de uma cultura fabulosa, e que viva cá, era diretor do Conservatório de Teatro. E então houve aquela mudança para o sistema universitário que ele acompanhou e que ele também desenvolveu, e disse-me: "senhora, faz favor de criar departamento de música" (risos).

Ele tinha uma forma muito engraçada de falar o português. "A senhora tem que vir para Portugal porque a escola de teatro, e não sei quê" e eu estava sempre a dizer que não, e depois um dia lhe disse "tá bem, eu venho para Portugal", e assim foi. E aí começou uma fase de desenvolvimento muito grande daquela escola porque também se convidaram músicos para fazer os acompanhamentos e para ensinar música, não é só acompanhamento, é o solfejo, a harmonia. E consegui ter quatro professores de voz, que por acaso era todas femininas, agora já há também homens a trabalhar, e três professores de música. Portanto, nós tínhamos um departamento com sete pessoas.

**FM:** Ah sim, era mesmo um departamento!

**MJS:** Sim, o que obrigou a desenvolver, porque tínhamos um objetivo comum e os outros também tinham a acrescentar às nossas ideias, não podiam só fazerem teatro como eles queriam, não é? E depois, pouco e pouco, começaram a contaminar e a perceber que afinal era interessante, mas ainda foi ali uma lutazinha...

**FM:** Imagino.

**MJS:** E a nossa sorte foi estarmos juntos a querer a mesma coisa, os sete. Uma delas tinha sido minha aluna na escola de teatro, que depois eu convidei para ficar, depois veio a Sara Belo, também fez sua formação, acompanhei o mestrado dela, agora eu estou no júri de doutoramento que ela faz agora em janeiro. Também a convidei como professora da escola, e continua. O António Neves da Silva era o meu pianista acompanhador, me acompanhava nos recitais, nos concertos, portanto aquilo era realmente uma equipe, o que foi bastante interessante e que motivava para ir mais longe, e essa motivação fez com que eu fosse a Paris fazer o mestrado e o doutoramento. E depois quando voltei pra Portugal ainda fiz a agregação aqui na Universidade de Lisboa e tive que fazer uma equiparação na Nova [Universidade Nova de Lisboa] para o grau de doutoramento.

Resultado: nesse período, quando eu comecei lá, havia um cursozinho que se chamava *maîtrise* que eu fiz na Normandia, na Universidade de Rouen, porque estava lá um senhor a dirigir, o Pierre-Albert Castanet, que era também um entusiasta do teatro-música. E então, claro, ficamos amigos para a vida, e o facto dele estar ali, deu-me entrada na universidade para apreender os métodos e tecnologia da escrita para o que, na altura, era uma tese de *maîtrise*.

**FM:** Que é um trabalho anterior ao mestrado, é isso?

**MJS:** É um ano de preparação para o mestrado.

**FM:** Mas que também gera um trabalho escrito final?

**MJS:** Exatamente, um trabalho escrito que eu dediquei a uma das obras da Constança Capdeville, que é o *Don't Juan*, e tive a sorte também de um dos professores, que trabalhava na Rádio France, começou a passar música da Constança para serem ouvidas no rádio, foi mesmo muito simpático da parte dele, e pronto, ele reconheceu o valor do trabalho da Constança. Então, no ano seguinte, eles já não tinham o mestrado nem o doutoramento em Rouen, e eu decidi também ir para Paris. Andei a procurar, até que o próprio Pierre-Albert Castanet me disse: "experimenta Paris VIII", e assim foi, onde tive uma orientadora magnífica, fantástica, Éveline Andréani que, quando eu lhe apresentei três hipóteses de programa para fazer o meu mestrado (continuar com a Constança, um que já não me lembro e o Kurt Schwitters), a senhora, que não conhecia o Kurt Schwitters, mas, através da proposta que eu fiz, já com um esquemazinho elaborado, [disse]: "É este, Kurt Schwitters!" (risos). Ela escolheu e nem me deixou pensar mais, e eu fiquei muito contente porque estava muito interessada naquilo. E como é que eu conheci o Kurt Schwitters?

**FM:** Pois eu ia perguntar-lhe isso!

**MJS:** Foi porque Constança Capdeville, numa de suas obras, tem uma passagem que cita um verso de *An Anna Blume* do Schwitters, meia dúzia de versos, mas aquilo fez-me confusão: "mas onde é que ela foi buscar isto, Santo Deus?", porque eu não sabia onde é que ela foi buscar. Isto já foi um estudo posterior, já foi para o doutoramento, já foi uma preparação para o doutoramento. Um dia vou ao Centro Pompidou, onde eu passava muitos dias e horas na biblioteca, abro um livro e vejo Kurt Schwitters. "Mas o que é isto?" E vejo *An Anna Blume*. A Constança veio buscar aqui o Kurt Schwitters! Mas olha que ela nunca falou no homem!

**FM:** Ah, então foi uma coisa quase que accidental...

**MJS:** Accidental mesmo! Vejo aquilo, fiquei logo agarrada pelo tema, pela personalidade do Kurt Schwitters, por aquilo que ele fez, pelo facto de ser aquele período do Nazismo na Alemanha que ele sofreu consequências, e por tudo aquilo que nele era completamente original, que é surpreendente. Como foi buscar o nome da sua obra, o *Merz*? Foi buscar ao banco, ao jornal, abriu o jornal e [viu]: *Privat Commerzbank*. "Ah, então vai ser *Merz*!" E tirou um bocadinho do banco. E depois, assinava as obras com *Merz*, ele depois passava a ser só *Merz*, depois a escultura era *Merzbau*, a poesia era *Merzdichtung*, e por aí fora. O *Merz* ficou como símbolo do trabalho dele. Então, passado um tempo, não sei como, eu acabei minha tese de mestrado, e recebo um convite do Centro Pompidou, porque eles iam montar uma exposição daquelas que eles faziam no quinto andar, enorme, com a escultura, com a pintura, com tudo o que era dele, e se eu poderia ir fazer uma leitura e uma comunicação sobre o tema, a *Ursonate* e o próprio Schwitters.

Pronto, isso aconteceu e foi realmente muito bom, mas melhor que tudo foi aquela exposição fabulosa que me deu mais conhecimento de coisas que até algumas eu tinha visto nos livros, mas que ao vivo é extraordinário. E uma das coisas que marcou o Schwitters na vida toda, sempre, e ainda hoje se fala nisso (quem fala do assunto), é o *Mertzbau*. Portanto, ele vivia numa vivenda com a mulher dele, que era uma senhora muito paciente, porque o Schwitters tinha umas inspirações súbitas, e portanto, ia ao jardim, regava as plantas e depois, com as botas do jardim, subia acima dos lençóis da cama para abaixar uma lâmpada, e ela lá tinha que fazer a cama outra vez, e outras coisas do gênero (risos). Era um grande distraído. E foi se especializando muito na pintura e na colagem, pintura com a colagem, apanhar os bilhetinhos no chão quando ao autocarro, ou por um retratinho dos amigos... Isto tudo ele começou a pendurar, criou uma escultura que chamou *Merzbau*, que era em madeira, uma espécie de esfinge, onde pendurava em casa todos esses elementos que ia apanhando. E depois dali fazia as pinturas já em tela. E

chegou a uma certa altura que ele disse à mulher: "temos que mandar embora os vizinhos de cima, do primeiro andar, porque *Merzbau* está a subir, está a crescer, e tem que ir ali pra cima". Então abriu o teto, mandou as pessoas embora, que eram inquilinos deles, e foi ali pra cima, e *Merzbau* acabou por ter uma dimensão imensa.

Acontece que o Schwitters também era um pintor de formação clássica. E isso dava-lhe alguns meios financeiros, tais como pintar os retratos de certas personalidades que depois lhe pagavam. Só que, por causa disso, embora ele tivesse uma tendência muito forte do Dadaísmo, ele foi à Suíça para ver se o aceitavam, e o grupo disse "não, não o aceitamos porque você é um pintor igual aos outros e anda a pintar retratos das pessoas, e isso a gente não quer. Não entra, aqui neste grupo não entra". E ele veio para a Alemanha e foi aí que ele criou a corrente *Merz* que no fundo é uma outra forma de Dadaísmo, mas no espírito dele. O Dadaísmo estava sempre lá integrado. Só que depois deu-lhe novas formas. Então, isso para dizer que quando ele começou a ser perseguido na Alemanha e acabou por ter que fugir, para os países onde ia, que foi a Noruegia e a Inglaterra, e eu creio que foi primeiro para a Noruegia e depois para a Inglaterra. Agora não sou capaz de o dizer com toda a segurança, porque, no fundo, o que está mais perto da Alemanha?

**FM:** Talvez a Noruega?

**MJS:** Exatamente, penso que sim. A verdade é que sempre que ele chegava num país, no sítio que davam para viver, normalmente umas cabanas, uma barraca, enfim, no meio do campo, ele construía outro *Merzbau*.

**FM:** E aí, conforme ele saía, tinha que abandonar, porque era uma coisa que não tinha como levar, ou ele levava?

**MJS:** Não, não tinha, ele tinha que fugir. Sei que ele, quando passou de um país a outro, levava uma quantidade de quadros que ele fazia pintados à maneira dele, e na alfândega achavam que aquilo era lixo, por isso deixavam-lhe passar. Ele levou os quadros. Não levou o *Merzbau* mas levou os quadros. Chegou ao outro lado, que agora fico na dúvida se era Inglaterra ou Noruega, e foi novamente para uma casinha muito rústica, muito pequenina etc. e construiu outro *Merzbau*. E quando se instalou ali, que foi onde depois faleceu, ele manteve contato com um amigo que era o [Philippe] Halsmann que também era artista como ele, que tinham feito um livro de poesia a dois, um fazia umas poesias, outro fazia outras... eram amigos mesmo. E o Halsmann tornou a obra do Schwitters conhecida nos Estados Unidos quando ele fugiu. E começou, pelo menos o Metropolitan, a comprar obras do Schwitters. Tudo isso não foi muito tempo e lá nos Estados Unidos conseguiram, não sei se foi o próprio Halsmann, uma bolsa para o Schwitters viver um pouco melhor lá onde estava. E no primeiro mês que o dinheiro da bolsa chegou, foi na altura em que o Schwitters morreu, ele já não usufruiu dessa ajuda.

Isso tudo para dizer o quê? Por que o interesse na obra dele? Porque quer nós queiramos, quer não, outros artistas que eu conheci diretamente, como o Georges Aperghis, como o [Maurício] Kagel, como os nossos todos portugueses, conhecendo ou não conhecendo o Schwitters (não sei, não posso garantir, o Aperghis eu penso que sim, o Kagel também penso que sim), foram buscar processos, por exemplo, de valorizar a fonética de uma forma musical, por exemplo de tornar as palavras... uma palavra é quase uma história, portanto não há necessidade de contar muitas histórias com as palavras. As histórias são recriadas por aqueles que também as ouvem, ou as leem. Portanto, digamos que foi um sistema de fragmentação, que depois entrou, pouco a pouco, devagar, ao longo das décadas, mas que nos anos 60 e 70 já estavam perfeitamente...

**FM:** Isso faz muito sentido na obra da Constança Capdeville, por exemplo, do Aperghis... Tem razão.

**MJS:** Completamente. O Aperghis, então, leva aquilo ao extremo. O Schwitters faz aquela construção e aquela estrutura que tu conheces das poesias, por exemplo, e o Aperghis faz a mesma coisa, mas para musicar a fonética; portanto há ali, de facto, uma relação. E depois a técnica, que é começar um texto do princípio, mas pôr a primeira palavra, depois acrescentar e pôr duas palavras, depois acrescentar a terceira, depois a quarta e por aí afora, fazendo aquela figura da pirâmide, outra vez dos dois lados. O Aperghis faz isso, a gente sabe, para fazer música, portanto, mais a entoação, embora o Schwitters também entoasse, mas era menos musical. O Schwitters estava muito interessado no ritmo, estava interessado na valorização dos fonemas, no casamento entre eles, e com uma ligação também nas artes plásticas, porque ele é poeta, ele pintor, ele é músico, ele é escritor, quer dizer, ele é uma quantidade de coisas. No fundo as coisas têm que ter uma relação, é obvio, não é? Aquelas separações do clássico, isso não existe, nesta fase começa a não existir. Só nos meios muito retroativos (risos). Portanto, essa importância, quando eu cheguei a Portugal, nos anos 80, nada disto existia de uma forma de investigação, de uma forma de reconhecimento teórico, não.

**FM:** A coisa estava no ar, mas não se sabia muito bem...

**MJS:** Sim. Muito mais por inspiração, por gostar do resultado, por ser uma coisa inovadora, portanto houve uma série de elementos que foram pouco a pouco permitindo que essas coisas acontecessem. No início com um desconhecimento do público quase total, que aplaudia para acharem que não se era ignorante, mas aquilo, quer dizer... até que depois chegou ao aplauso mais convicto, embora de uma parte da população reduzida. Hoje em dia as coisas são um bocadinho diferentes, o caminho foi outro; mas eu estou a falar até o ano 2000 e depois um bocadinho à frente.

Então, com isto tudo, há um outro elemento que junta naturalmente, que é a dança. E por quê? Porque há coreógrafos muitíssimo avançados. A Pina Bausch, por exemplo, é uma das coreógrafas que usa e abusa do movimento em cena, mas é um movimento que é coreográfico por um lado, e fisiológico por outro... e é mental por outro. Ela consegue reunir nas suas coreografias uma consciência que penso que era com lucidez, não me parece que fosse por acaso, porque ela também era uma estudiosa, e uma coreógrafa muitíssimo inspirada. Mas a verdade é que ela une esses elementos todos. E o que é que isto dá depois na prática? Dá a teatralização da dança, porque o cenário já é preparado de outra forma, os objetos de cena já são outros e são tratados de outra maneira quando os bailarinos estão em atuação. Portanto, o objeto assume já uma outra proporcionalidade, uma outra importância e entra no jogo, faz parte do jogo. Isso faz com que, a pouco e pouco também, todos aqueles que são criadores de espetáculo... eu digo: com o teto do teatro por cima (normalmente é no palco, ou se não é no palco é num espaço semelhante ao palco, portanto, se não está lá o telhado, poderia estar) que cobre todas estas áreas e todas estas tendências e todas estas fantasias de intercomunicação e de interação entre as artes. O que faz sentido, porque, dessa forma também, o desenvolvimento do próprio artista, do intérprete, atinge graus completamente inesperados, não só pelo que sente, como por aquilo que comunica, como pela maneira como é recebido. Há de facto uma evolução muito grande nessas coisas.

Talvez haja, e é normal, uma diferença nos temas principais que são abordados (porque nós ultimamente, pelo menos aquilo que se passa aqui em Portugal, porque eu agora tenho mais contato, o que se passa lá fora é através da televisão porque eu não tenho ido muito fora). Mas agora, recentemente, o que se passa em Portugal, é sempre um bocadinho pessimista! É profundo, é realista, é verdadeiro, mas... quer dizer...

**FM:** É pesado...

**MJS:** Mas, espera aí, o futuro ainda não está cá, quando ele vier a gente depois, se calhar, tem que viver aquelas coisas, as pessoas vão vivendo o bom e o mau das suas épocas. Nós, parece que estamos a viver o mal daquela época que ainda não veio. Isto estou a falar do meio português.

E depois em contrapartida, se calhar até por um instinto da oposição, há uma valorização grande dos espetáculos de palhaços, das marionetes, da dimensão que a marionete atingiu, das bandas desenhadas, das *stand-ups* (mas as *stand-ups* infelizmente nem sempre têm qualidade porque a televisão dá cabo de tudo), portanto aquilo já não entra nesta linha que eu acabei de dizer. Seria uma tentativa, ou foi no início uma tentativa, neste momento não corresponde, não faz sentido.

Portanto, só posso dizer que há uma área que veio dar-nos também mais consciência desta interação e desta exploração das várias artes umas pelas outras, essa

globalidade, globalização, como se quiser dizer, que é o estudo das neurociências. Nós temos um especialista em neurociências que é o António Damásio que foi um dos primeiros que nos abriu os olhos para esta realidade. Claro que agora há muitos outros, e há outros que vêm com ele e há outros que aparecem em outras alturas, já há os portugueses também agora. E ele foi para os Estados Unidos.

E os dois<sup>4</sup> mexeram de uma forma na nossa realidade mental, que nos deram razão e forma de ser e estar na arte. Não só para aqueles que praticam a arte como para uma proporção mais ampla, que usufrui dessa arte. E esse aspecto eu penso que trouxe algo extremamente positivo. Para os artistas trouxe uma noção e uma consciência de que a maior parte das coisas que os inspiram vêm de fora, do exterior, são ondas que os atravessam. Ondas que eles próprios depois transformam para aquilo que são do ponto de vista físico, do ponto de vista orgânico, do ponto de vista espiritual, emocional, tudo o que quisermos. E ondas que depois também a própria mente vai coordenando. E no final disso tudo há um reenviar de algo que foi transformado, que passou por aqueles artistas e que, por causa desta atitude de... quase poderia dizer de crença, vai influenciar as pessoas de uma maneira diferente porque fica mais personalizado.

Cada um tem o direito de sentir e interpretar à sua maneira. Isso foi qualquer coisa que abriu as perspectivas e os horizontes de quem pratica. E há uma outra coisa também que me influenciou, que nós, por exemplo, na voz e no canto usamos muito, que é: a repetição dos gestos faz com que automaticamente o cérebro grave, e nós depois quando estamos a atuar, a interpretar, não temos que estar preocupados com a parte técnica, ela já está adquirida, e isso acontece nas outras áreas também, obviamente. Portanto, isso nos dá um descanso e uma paz... eu quando vejo alguém que diz: "ai, tenho muitos nervos para entrar no palco" eu digo "és tonto, porque se tivesses as noções que o António Damásio nos dá e as pusesse em prática, tu não tinha nervos nenhuns". Porque tu vais numa perspectiva que já tens um conteúdo importante, mas ele vai ser misturado por aquilo que lá vai acontecer, pelas energias exteriores, pela transformação que tu fazes nessas mesmas energias quando és capaz de as receber e para isso não se pode estar tenso. Para isso tem que ser uma descontração interna em que todos os órgãos, os músculos, ossos, as articulações, as veias, tudo, têm que estar num estado de relaxamento, mas não é bem relaxamento, é flexibilidade, porque também não vais dormir no palco, não é? Mas estar apto para a sua função sem ter que estar a pensar nisso naquela altura. Não é indicado. Eu estou a pensar no que sinto e no que consigo transmitir do que sinto e naquilo que isso talvez vai provocar nos outros, que passarão a sentir.

Portanto, acho que esse momento foi muito importante, foi uma crescente mesmo decisiva para mim, pessoalmente, e para o meu trabalho com o canto, com os alunos. E ultimamente, muito recentemente, há dois meses talvez, antes do verão, a Fundação

---

<sup>4</sup> Nesta parte há uma pequena falha no vídeo, de modo que não é possível distinguir quem é o outro neurocientista a quem a entrevistada se refere, além de António Damásio.

Gulbenkian organizou uma exposição sobre esse tema, o Damásio veio também fazer uma comunicação, como ele vem várias vezes. Uma coisa bastante abrangente porque houve muitos neurologistas que vieram e que falaram, com uma exposição fabulosas, uma coisa que eu nunca tinha visto na vida, que é todos os aspectos que eles mostram em vídeo e em fotografia do cérebro.

**FM:** Ah sim, eu me lembro dessa exposição.

**MJS:** Tu viste?

**FM:** Não cheguei a ver, mas me lembro quando ela estava.

**MJS:** Pronto. Então, digamos que agora essa também começa a fazer parte desse complexo artístico global, e que me parece que é da maior utilidade. Há uma nota que o António Damásio dá que me parece muito interessante, é que ele fala sempre na mulher, na Ana Damásio, porque parece que ela faz ao mesmo nível que ele, eles fazem um trabalho de investigação absolutamente em duo. Portanto, tanto ele tem as ideias como ela tem, como ela faz a investigação, como faz ele, e ele tem sempre essa coisa de dizer isto antes de fazer as comunicações: "isto é meu e da Ana". O que é muito interessante também.

Ele já escreveu uma série de livros, que eu também acho ótimo, eu já tenho-os todos, sou fã. Mas é que os dois últimos, curiosamente, já dão umas perspectivas mais evolutivas de algumas coisas que ele declara nos primeiros livros. Por exemplo, a noção do "si", que não era muito claro. Para mim, honestamente, era claro, mas pronto, ele agora já aceita dizer "self" (risos). Mas eu gostava do "si". Coisas assim deste tipo e outros pensamentos já mais abrangentes e também já um bocadinho filosóficos, para além só da ciência. Portanto, nós estamos a navegar numas águas muito amplas, num grande oceano, onde encontramos a toda hora novos corais, novas conchinhas, novos peixinhos, não é? Novas formas também de funcionar, de energias e tudo isso, e temos que estar abertos a isso desde que aquilo que para nós é essencial se mantenha. E ao pôr o pezinho no palco não há nada como dizer: "que bom, estou aqui, faço isto". E depois, se eu tiver essa atitude, acontecem coisas que eu não estava à espera. E quando acabo digo: "ah, que interessante, neste sítio eu fiz não sei o quê, e minha voz teve esta tonalidade! Olha que giro! Não sei quê, não estava à espera". E acontece.

**FM:** E a senhora continua tendo alguns trabalhos artísticos agora, sim?

**MJS:** Sim.

**FM:** Me lembro que a senhora comentou de um trabalho em Sintra, talvez há uns 2 ou 3 anos...

**MJS:** Sim, este foi em dezembro de 2016.

**FM:** E foi um trabalho de criação coletiva, improvisação? ou não?

**MJS:** Este foi de improvisação sobre um texto que me foi dado na altura, acompanhada por um grupo de instrumentistas que também eles próprios fizeram improvisação.

**FM:** Também baseado nesses textos?

**MJS:** Sim, que eram do Erik Satie, porque o Eduardo Sérgio é um escultor, pintor, músico com quem eu fiz coisas muitíssimo interessantes nos anos 90, algumas na Gulbenkian, algumas, não sei se cheguei a te falar, que fizemos uma apresentação em Viena d'Áustria, num simpósio... Estou a dizer mal: em Salzburgo! Em que participamos de um simpósio que eles organizaram, internacional, e que o Eduardo Sérgio levou, aliás, fomos nós dois num Jeep, em que ele transportava uma série de quadros feitos por ele, de esculturas, de máquinas de sons, várias coisas. Chegou lá e instalou a exposição, e depois nós fizemos uma improvisação sobre a exposição, à volta da exposição. Foi uma coisa muito interessante, essas esculturas que estou a dizer eu nunca tinha visto, foi surpresa, porque ele faz a escultura com os arames e depois põe um pedal. E depois ele carrega<sup>5</sup> no pedal e a escultura faz movimentos. Depois a gente tira o pedal e ela fica quietinha. De maneira que dá para dialogar sonoramente com a própria escultura. Muito giro! E depois também tinha uma vitrine com fato de mergulho<sup>6</sup> dele, e aquilo também era ali um personagem estranho, porque parecia que estava ali a ler, mas não estava. Então a gente também dialogava e fazia várias improvisações à volta dele.

E para além disso, ele criou espetáculos que foram dados na Gulbenkian e outros noutros espaços aqui em Lisboa, nas Picoas. Então, o que aconteceu: ele tinha um filho que trabalhava com ele, o Pedro Jardim, e num desses espetáculos na Gulbenkian, entre outras obras em que eu participei, ele criou uma sobre um texto da Ana Hatherly para mim e para o Pedro Jardim, com instrumentos. E foi muito interessante porque eram duas serpentes que se encontravam e elas não se conheciam. Não se conheciam e devoraram-se uma à outra. E depois de se devorarem (aquilo era um coisa muito engraçada, porque ele pediu movimento, e a gente agarrava-se um ao outro a se comer e depois soltava-se, depois caía porque estava ferido e não sei o quê), e depois no fim ele dizia uma frase final que era a conclusão: "esta história faz-nos lembrar que não nos

---

<sup>5</sup> Pisa.

<sup>6</sup> Roupa de mergulho.

devemos devorarmos uns aos outros e ter, sobretudo, muito cuidado com aquilo que comemos" (risos).

E isso era uma delas, e havia várias coisas, fizemos um *Aperghis* eu com ele, enfim. E então passou um tempo, e em 2016 ele convidou-me a ir para essa *performance*, foi uma *performance* porque havia também vários números... Ah, estás a falar das Flores do Cabo. Aquilo que eu estava a falar do texto: nas Flores do Cabo eu cantava e improvisava sobre pinturas dele, com os músicos também. E depois noutra, que foi agora mais recente, foi na Praia das Maças, numa festa em que comemorava não sei quantos anos do grupo, e então aí é que foi o texto do Erik Satie com a improvisação e instrumentos.

E tirando isso, eu ainda canto, mas, sobretudo, mais do que isso, faço a direção de *workshops*, conferências, umas vezes cá, outras vezes fora...

**FM:** A senhora trabalha muito com atores também...

**MJS:** Eu trabalho muito com atores, sim, sobretudo voz. Dicção também, claro, mas para mim a voz é uma coisa... é um animalzinho que vale a pena "fazer festinhas" (risos), e tirar o melhor partido e sobretudo a pessoa sentir: "esta é a minha voz!". Não é por cálculos matemáticos, não é por preocupações, é por "*feeling*" sensorial, é muscular, é ósseo, é tudo mais, e é emocional, obviamente. Aí: "Ah! cá está! esta é a minha!" Porque se nós cantamos, por exemplo, nós não ouvimos o que os outros ouvem. Temos que gravar para nos aproximar. É o que se sente.

**FM:** E a senhora também parece que comentou comigo que havia um projeto de gravar um CD...

**MJS:** Sim, há um projeto com o Luis Cília que foi também um músico com quem eu trabalhei em tempos, que tenho um CD com ele a fazer música e eu a dizer três poesias de Schwitters. Isso se quiseres eu posso te enviar uma cópia.

**FM:** Eu quero sim, claro.

**MJS:** Sim, depois dizes-me para onde [envio].

**FM:** E isso é de quando? É um trabalho mais antigo?

**MJS:** Isto foi em Cacilhas, num espaço interessante onde há concertos e onde há uma galeria de arte. Não era sobre Schwitters, mas nós apresentamos esse programa, em que minha filha Beatriz também fez percussão, mas por acaso no disco só estou eu e ele. Foi gravado no estúdio dele. E então, são três poemas: um com a música que ele toca em

piano um bocadinho metálico, de uma forma em que o resultado é atonal, é uma coisa um bocadinho difícil, estranha; depois, o segundo é ritmo, giríssimo, que é o Abecedário do Schwitters, pra frente uma vez num ritmo, outra vez noutra ritmo, que é muito engraçado; e o terceiro é *Anna Blume*, que eu vou dizendo e ele criou a música de acompanhamento que é muito bonita. Agora, o ano... deve ter sido perto do ano 2000. 98 talvez, 99, por aí.

**FM:** E agora estão com um projeto novo.

**MJS:** O projeto agora é poesia dos poetas daquela época, 60, 70 e 80, do Ary dos Santos, da Ana Hatherly, do Alberto Pimenta, da Salette Tavares, do Herberto Helder, o Álvaro Magalhães também. Portanto, são tudo poetas de uma época em que a poesia começou a ser dita de outra maneira, escrita de outra maneira, permitindo sonorizações, permitindo improvisação, e com um elemento muito recorrente que é o da fragmentação.

**FM:** E que teve um certo intercâmbio com a música naquele momento, ou não?

**MJS:** Sim... Nós, por exemplo em 1980 – mas isto foi antes – eu e o José Lopes e Silva improvisamos sobre a exposição que foi para a Bienal de Veneza, em que havia quadros desses pintores todos, esses não eram poetas. Alguns eram pintores e poetas. Mas desde o Almada Negreiros até aqueles todos... Nós fizemos 4 vídeos, 40 minutos cada, e que acompanharam a exposição, portanto, estavam sempre a passar lá [em Veneza].

**FM:** Que também é um trabalho de improvisação sobre essas obras.

**MJS:** Exatamente. Em que havia vários instrumentos que tocávamos os dois, e depois ele tocava guitarra (como guitarrista que era), e eu improvisava com voz, mas também tocava as pandeiretas, e os reco-reco e aquelas coisas todas. Isso tem gravado em vídeo<sup>7</sup>. Mas esses que eu estou a te falar são poetas desse período e que vai um bocadinho mais longe, até os 90, por ali, dos 60 aos 90.

Portanto, ele está a criar um acompanhamento eletroacústico, porque ele agora está com um estúdio fabuloso de eletrônica. Com vídeo também, dois ecrãs onde se projetam as imagens e eu com interpretação das poesias, umas vezes mais faladas, outras vezes mais cantadas, outras vezes improvisada. E isso é um projeto agora, talvez o mais interessante proximamente.

---

<sup>7</sup> Os vídeos foram disponibilizados por José Lopes e Silva em seu canal no Youtube. São 4: Estructura Branca (<https://www.youtube.com/watch?v=n-N55smUOEK&t=1s>), Tu a Poet (<https://www.youtube.com/watch?v=zqHvDMSVPTQ>), A Palavra e a Letra (<https://www.youtube.com/watch?v=L7frPnyhb-c>), Rio Inclinado (<https://www.youtube.com/watch?v=sRDZE5Fqevc>).

E acabei o Festival de Teatro de Montemor-o-Novo em que preparei, então, um exercício de teatro-música, também com poesia, e que foi muito interessante, foi aberto ao público. Não foi um espetáculo, foi um exercício... foi o *workshop* com exercício aberto. E foi destinado aos alunos da Universidade Sênior de Montemor-o-Novo, que é uma gente incrível, porque ele vão àquela Universidade e fazem uma quantidade de disciplinas. Portanto, eles são pessoas com uma cultura que se fica surpreendida. E eu fui a convite de um dos professores deles, que é o Vitor Guita, que foi meu aluno há não sei quantos anos, no coral de São Domingos, e que é professor deles de literatura, de teatro e de história da cultura; eles frequentam e são realmente extraordinários, umas pessoas fantásticas. Vão muito em casal, o que também é muito bom, porque apoiam-se uns aos outros e trabalham em casa juntos, é interessante. É o quarto ano que lá vou fazer uma coisa desse gênero, mas este ano foi mais da minha responsabilidade. Eu costumava ir mais com o Rui Horta e com o Vitor Guita e fazermos uma coisa em conjunto, mas aqui fui eu que assumi e foi giro. E pronto, e vai andando.

**FM:** Muito bem.

**MJS:** Agora eu vou ter o júri de doutoramento da Sara Belo.

**FM:** Ah, então a senhora também continua fazendo esses trabalhos de júri e bancas, não?

**MJS:** Sim, sim. Agora, esta é na Universidade de Lisboa, foi onde ela fez no Centro de Estudos Teatrais. A Sara Belo, que é professora, como eu te disse, na Escola Superior de Teatro e Cinema, é uma cantora, atriz, fabulosa. E investigadora! Eu gosto muito de olhar para ela e: "olha, não deixaste morrer muita coisa... faz por aí afora!". E depois, muito curiosa, vai a todo lado, quer saber tudo, falam alguma coisa ela logo vai ver o que é... Já tem dois filhotes, mas tem ali uma energia fantástica e muito boa qualidade vocal e pedagógica. Portanto, é uma boa continuidade. E pronto, não sei se há mais alguma coisa...

**FM:** Creio que temos um bom material.

**MJS:** É uma pequena história... (risos).

**FM:** E eu agradeço a senhora por ter aceitado o convite, por ter me recebido aqui.

**MJS:** Muitos cumprimentos, muitas saudações, muito positivas à professora Heloísa [Valente]. E lembro-me realmente que houve lá um encontro. Eu agora não estava a reconhecer o nome dela, mas recordo-me que foi muito simpática. Aliás, houve várias

peças que foram muito simpáticas naquele momento de ressurgimento deste personagem [Schwitters] que agora está a ressurgir aqui. Agora já está mais aberto, e eu vou pensar em publicar minha tese de mestrado.

**FM:** Ah, pois, isso é outro dado importante.

**MJS:** Pois, porque aquele livrinho – que eu penso que tu tens, não é?

**FM:** Sim, eu tenho.

**MJS:** Esse livrinho foi uma súplica que a Escola de Teatro [Escola Superior de Teatro e Cinema] aceitou fazer, e pronto. Mas a tese...

**FM:** Ah, mas ainda não é nada perto da tese...

**MJS:** Não...

**FM:** E há agora um projeto de publicação, então?

**MSJ:** Sim. Meu, que vou apresentar para o ano de 2020 ao CESEM. É agora no final deste ano que a gente começa a apresentar os projetos, temos uma assembleia no próximo sábado e eu vou levar este. E penso que é capaz de funcionar; também, se não funcionar, eu vou à Universidade de Lisboa.

**FM:** Há outras possibilidades, né?

**MJS:** Há muitas possibilidades.

**FM:** A senhora publicou muito recentemente também o livro da Constança Capdeville em...

**MJS:** Isso foi na Alemanha.

**FM:** Em francês?

**MJS:** Em francês. E foram eles que me mandaram o pedido, não fui eu. Isso foi muito simpático. É uma coisa que se chama [Éditions] Universitaires Européennes<sup>8</sup>. E foi

---

<sup>8</sup> Serrão, Maria João. 2016. *Constança Capdeville et le Théâtre Musical au XXème Siècle: La Voix Contemporaine*. Saarbrücken: EUE-Éditions Universitaires Contemporaines.

muito simpático. Eu acho que tem lá um contributo qualquer como autora, mas eu nem fui lá buscar, eles fizeram tudo e foi muito simpático, e ainda por cima me convidaram, foi ótimo. Também editei um artigo na vossa revista brasileira *Repertório*, na universidade que eu te falei outro dia<sup>9</sup>.

É um artigo, também, não sei se é a voz e o canto e o teatro-música, mas é parecido. Século XX e XXI, porque eu falo nalguns compositores portugueses, só mencionados, de agora, mais recentes. Portanto, na conclusão, ponho só ali os mais recentes que estão a fazer coisas boas, não são muitos, mas são alguns. Isso também, se for preciso, posso-te enviar, se tu não tens o artigo.

**FM:** Sim, eu gostaria muito.

**MJS:** E pronto, cumprimento, boa viagem, aproveite muito estas estadias (risos).

**FM:** Muito obrigado!

Ao final da entrevista, Maria João Serrão interpreta um fragmento das *Récitations* de Georges Aperghis. A entrevista completa, juntamente com a *performance*, poderá em breve ser encontrada no canal do MusiMid no Youtube.

## Referências

Serrão, Maria João. 2006. *Constança Capdeville: Entre o Teatro e a Música*. Lisboa: Edições Colibri e Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical.

\_\_\_\_\_. 2011. *Metodologia de Análise de Obras de Teatro/Música*. 3 ed. Lisboa: Sebentas.

---

<sup>9</sup> Serrão, Maria João. 2018. "A voz e o teatro música: Os sentidos indutores do afecto e da emoção criativa". *Revista Repertório*, 21 (30): 163-179. <https://portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/26128>.